

## **Le grand détournement : hypertextualité filmique et parasitisme de marque**

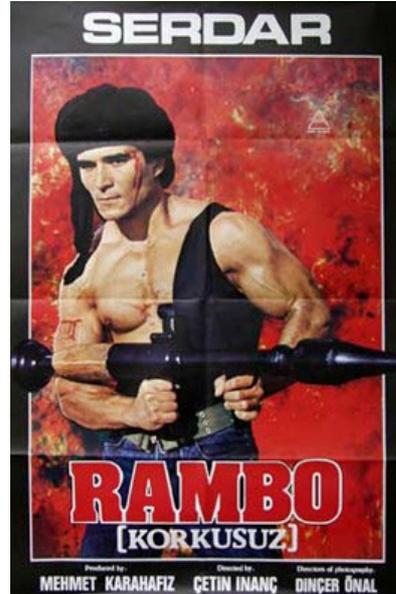
EMMANUEL VINCENOT

UNIVERSITÉ PARIS-EST MARNE-LA-VALLÉE

EMHIS / LISAA

*vincenot@hotmail.com*

1. Depuis une vingtaine d'années, je collectionne, en cinéphile amateur de cinéma Z, des films réalisés aux quatre coins du monde, dont la particularité est d'entretenir un lien de parenté plus ou moins avoué et plus ou moins évident avec de grands succès du cinéma hollywoodien, tels que *King Kong*, *Rambo* ou *Harry Potter*, pour ne prendre que quelques exemples. Tout a commencé avec le visionnage d'un film turc étonnant, intitulé *Dünyayı Kurtaran Adam* [Çetin İnanç, 1982] mais surtout connu sous le nom de *Turkish Star Wars*, à la suite de quoi je me suis employé à dénicher patiemment des dizaines d'autres productions du même acabit, issues de cinématographies appartenant le plus souvent à des pays en voie de développement, très périphériques par rapport à Hollywood (Turquie, Bangladesh, Brésil, Philippines, etc.). En 2017, j'ai fini par partager ma passion pour ces ovnis cinématographiques dans un ouvrage intitulé *Nanar Wars. Une anthologie du cinéma de contrefaçon*, écrit en collaboration avec Emmanuel Prella. Ce livre, qui n'a pas de visée universitaire, présente une sélection de 35 longs métrages tous clairement inspirés d'un modèle américain universellement connu (cf. annexe 1). Sont ainsi évoqués des titres tels que *Süpermen Dönüyor* [Kunt Tulgar, 1979] ou *Korkusuz* [Çetin İnanç, 1986], dont voici les affiches respectives :



2. Comme on peut le voir, il s'agit de posters qui nous rappellent immédiatement d'autres affiches et d'autres films aisément identifiables. Pour certaines productions, le lien n'est pas aussi clairement annoncé par le titre ou par le matériel visuel promotionnel, mais la vision du film ne laisse la place à aucun doute : les réalisateurs se sont de toute évidence appropriés un univers narratif qui n'est pas le leur, et l'ont utilisé pour alimenter leur propre travail cinématographique (c'est le cas, par exemple, du *Dünyayı Kurtaran Adam* évoqué précédemment, dont rien ne laisse supposer à priori qu'il s'inspire du premier opus de la saga *Star Wars*). Qu'il soit donc claironné ou plus discrètement introduit, le rapport mimétique à un texte filmique d'origine constitue le point commun de tous les films répertoriés dans *Nanar Wars*. Mais un problème finit par se poser : comment désigner ce type d'œuvres cinématographiques ? Quelle étiquette utiliser pour signaler leur caractéristique partagée ? Lors de la rédaction de notre ouvrage, un problème taxinomique a surgi, aucun terme existant ne donnant pleinement satisfaction. Tous les films évoqués pouvaient s'inscrire dans la catégorie des « nanars » (ce que l'équipe du site [www.nanarland.com](http://www.nanarland.com) définit comme des « mauvais films sympathiques », François Forestier parlant pour sa part de « cinéma affligeant mais hilarant » [Forestier, 1996]), mais

tous les nanars ne détournent pas systématiquement un modèle original. Si la notion d'imitation, de mimétisme, est centrale dans la perception d'un corpus particulier au sein de la grande famille des « nanars », comment désigner alors ce qui est à l'œuvre dans ce travail mimétique ? Doit-on passer par d'autres catégories, non exclusivement cinématographiques, telles que la parodie ou le plagiat ? Ou bien celles-ci sont-elles également inopérantes ? C'est ce que nous allons tenter de déterminer dans les pages qui suivent.

### **Approche genettienne**

---

3. Les outils théoriques les mieux adaptés à une première approche de films tels que *Süpermen Dönüyor* ou *Korkusuz* semblent se trouver dans la pensée de Gérard Genette, en particulier dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Genette, 1992). Dans cet essai, le narratologue s'intéresse à toutes ces « œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation » [Genette, 1992 ; 4e de couverture], vaste corpus auquel appartiennent de toute évidence les films sus-mentionnés (Genette s'intéresse en première instance aux textes littéraires, mais la dimension narrative des œuvres cinématographiques rend possible l'application à ces dernières des concepts et des catégories que le théoricien a forgés). Pour désigner « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1992 ; 7), Gérard Genette propose le terme de « transtextualité », mais ce type de relation recoupant des réalités très diverses, il distingue aussitôt cinq sous-catégories : la première est l'*intertextualité*, une notion introduite initialement par Julia Kristeva, et définie dans *Palimpsestes* comme « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1992 ; 8), ce qui peut s'appliquer en particulier aux citations, au plagiat et à l'allusion ; la seconde variante de relation transtextuelle avancée par Genette est la *paratextualité*, qui désigne le rapport qu'entretient le texte avec son paratexte (c'est-à-dire « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissement, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux »

(Genette, 1992 ; 10) ; la troisième catégorie avancée est celle la *métatextualité*, définie comme « la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (Genette, 1992 ; 11), un type de situation qui s'applique essentiellement à la littérature critique ; Genette introduit ensuite la notion d'*architextualité*, qui est selon lui une relation transtextuelle plus abstraite et plus implicite, « que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies, Essais, le Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman, Récit, Poèmes*, etc. qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique » (Genette, 1992 ; 12).

4. Même si les types de relation transtextuelle présentés ci-dessus peuvent s'appliquer, à des degrés divers et sans exclusivité, aux films qui nous intéressent (je pense notamment à celle d'intertextualité, que l'on peut identifier par exemple dans *Dünyayı Kurtaran Adam*, où certains plans de *Star Wars* apparaissent repris à l'identique, selon la logique du copier-coller), aucune de ces modalités ne définit l'essence même de la relation qui unit ces films non-américains à leur modèle hollywoodien, car ce qui est en jeu dans cette relation est de nature différente et dépasse le cadre de la simple citation, du commentaire ou de la taxinomie. En réalité, il semble qu'il faille mobiliser une cinquième catégorie transtextuelle, que Genette baptise *hypertextualité* : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1992 ; 15). Le narratologue précise un peu plus loin sa pensée : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* » (Genette, 1992 ; 15).

5. La dimension visiblement mimétique de films tels que *Süpermen Dönüyor* ou *Korkusuz* rend possible la mobilisation de cette notion d'hypertextualité. Cependant, nous nous heurtons rapidement à un nouveau problème car, pour Genette, outre le fait que l'hypertextualité est « un aspect universel (au degré près) de la littérarité » et qu'« il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degrés et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles » (Genette, 1992 ; 18) (une analyse que l'on peut transposer au cinéma), cette

relation peut se manifester en réalité sous six modalités différentes, qui sont la parodie, le pastiche, le travestissement, la charge, la transposition et la forgerie. Genette les présente sous la forme d'un tableau, qui répartit les catégories en fonction de la relation qui unit hypertexte et hypotexte (transformation ou imitation) ainsi que du régime qui préside à cette relation (ludique, satirique ou sérieux) :

1.

TABLEAU GÉNÉRAL DES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES

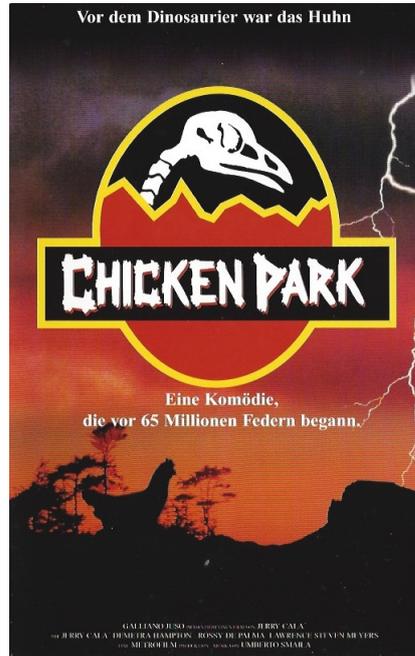
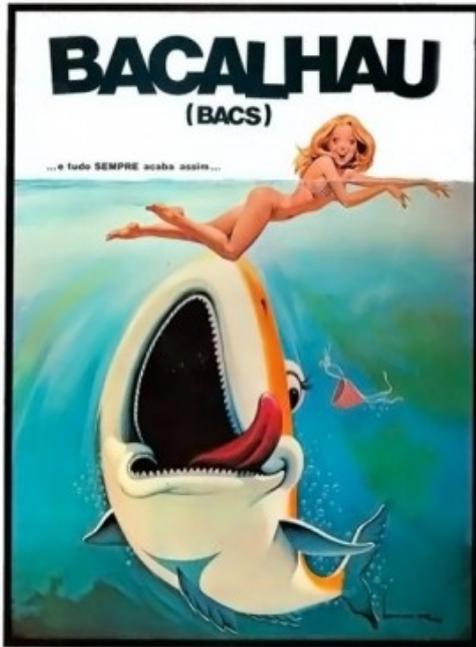
<i>relation</i> \ <i>régime</i>	ludique	satirique	sérieux
transformation	<p>PARODIE</p> <p><i>(Chapelain décoiffé)</i></p>	<p>TRAVESTISSEMENT</p> <p><i>(Virgile travesti)</i></p>	<p>TRANSPPOSITION</p> <p><i>(le Docteur Faustus)</i></p>
imitation	<p>PASTICHE</p> <p><i>(l'Affaire Lemoine)</i></p>	<p>CHARGE</p> <p><i>(A la manière de...)</i></p>	<p>FORGERIE</p> <p><i>(la Suite d'Homère)</i></p>

Genette, 1992; 45

6. De toutes ces catégories, quelle serait donc celle qui s'applique le mieux aux films recensés dans *Nanar Wars* ? A première vue, la relation hypertextuelle le plus facilement identifiable dans ce corpus est celle de la parodie.
7. Depuis Aristote, la parodie a fait l'objet de nombreux débats et sa définition, comme son évaluation, a souvent varié au cours de l'histoire. D'abord limitée au statut de technique citationnelle, la parodie a fini par acquérir le statut de genre littéraire, qui a fini par trouver son équivalent au cinéma. Ainsi que le souligne Gérard Genette, la parodie ne doit pas être confondue avec le pastiche : alors que le pastiche relève de l'imitation (d'un

style), la parodie est une transformation (d'un texte singulier) (Genette, 1992 ; 41). En quoi consiste cette transformation ? Pour Daniel Sangsue, qui poursuit la réflexion de Genette, elle est ludique, comique ou satirique (Sangsue, 1994 ; 74). L'intention parodique, pour sa part, est plus difficile à évaluer, et elle suscite des jugements contradictoires : à certaines époques, c'est une conception négative de la parodie qui a prévalu, la transformation de l'hypotexte étant considérée comme une négation de ce dernier. La parodie effectuerait un travail de sape ; il s'agirait d'un « acte d'opposition littéraire » (ou, par extension, cinématographique) (Sangsue, 1994 ; 75). Mais comme l'ont fait remarquer d'autres théoriciens, la parodisation implique une reconnaissance préalable de la cible car l'hypotexte doit être jugé digne d'être transformé. Le geste parodique serait essentiellement admiratif. En fait, la parodie est bien souvent paradoxale, voire schizophrène, et c'est là tout son intérêt. Pour Daniel Sangsue, la parodie est un mélange de dépendance et d'indépendance. Elle s'évertue à défaire ce qu'elle vénère. Logiquement, la parodie s'exerce donc souvent sur des grandes œuvres, sur tout texte qui jouit d'une forme de reconnaissance et de célébrité. L'une des premières parodies de l'histoire, *La Deiliade*, reprenait ainsi *L'Iliade* d'Homère.

8. Dans le corpus qui m'intéresse, il arrive assez souvent que la relation hypertextuelle qui unit des textes filmiques non américains B à des hypotextes filmiques hollywoodiens A puisse être définie comme de la parodie, les parodieurs reconnaissant la célébrité de l'œuvre-source tout en se livrant à son encontre à un travail de sape comico-satirique. Comme le montrent les affiches originales suivantes, cette dynamique est clairement présente dans des films tels que *Bacalhau* [Adriano Stuart, 1975] ou *Chicken Park* [Jerry Calá, 1994], respectivement inspirés des *Dents de la Mer* [Steven Spielberg, 1975] et de *Jurassic Park* [Steven Spielberg, 1993] :



9. Pourtant, tous les films inspirés de succès hollywoodiens que recensés dans *Nanar Wars* ne sont pas des parodies, et ce type de relation hypertextuelle ne concerne finalement qu'une minorité de titres. Dans la plupart des cas, la transformation ludique est absente de l'hypertexte cinématographique, qui se caractérise au contraire par son approche imitative et sérieuse. C'est ce que l'on constate au visionnage de *Dünyayı Kurtaran Adam*, *Süpermen Dönüyor*, *Korkusuz*, précédemment mentionnés, mais aussi de *Zorro* [Shibu Mitra, 1975], inspiré du film homonyme de Ducio Tessari, sorti la même année, de *Banqlar King Kong* [Iftekar Jahan, 2010], décalque du classique de 1933, ou bien encore de *Badi* [Zafer Par, 1983], dont le modèle est *E.T. L'extra-terrestre* [Steven Spielberg, 1982], pour ne citer que quelques exemples. Le souci est que les autres catégories hypertextuelles ne s'appliquent pas à ces productions non-parodiques : elles ne relèvent ni du travestissement, ni de la transposition, ni du pastiche, ni non plus de la charge.
10. La forgerie, qui désigne un phénomène de falsification, de création d'un texte faux ayant les caractéristiques d'un texte authentique, peut, à

première vue, sembler correspondre à ces hypertextes, mais l'idéal de la forgerie est celui d'un « mimotexte dont la contrainte serait de devoir passer pour authentique aux yeux d'un lecteur d'une compétence absolue et infaillible » (Genette, 1992 ; 114). Pour Genette, « l'état mimétique le plus simple, ou le plus pur, ou le plus neutre, est sans doute celui de la forgerie. On peut le définir comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation » (Genette, 1992 ; 114). Dans les quelques exemples que j'ai cités plus haut, comme *Süpermen Dönüyor* ou *Korkusuz*, cet idéal n'est clairement pas atteint, et encore moins recherché, par les auteurs (scénaristes et réalisateurs) des films : dès l'affiche promotionnelle, leur imitation est on ne peut plus visible, presque exhibée, et elle ne trompe pas le spectateur, qui entre dans la salle en sachant pertinemment qu'il va voir un mimotexte filmique sérieux, revendiqué en tant que tel.

## 2. Du côté du remake

---

11. On le voit donc, les catégories de l'analyse genettienne autres que la parodie ne fonctionnent pas ici, et il nous faut donc continuer à chercher ailleurs les outils nous permettant de définir le rapport hypertextuel qui relie nos films imitatifs non-parodiques à leurs modèles hypotextuels. Il serait sans doute utile de se tourner vers d'autres concepts, plus strictement cinématographiques et, dans ce domaine, la piste la plus évidente et potentiellement la plus fertile est celle du « remake », un terme polysémique qui désigne à la fois un certain type de films et la pratique qui permet de fabriquer ce film. Pour Raphaëlle Moine, qui a étudié la question de l'adaptation des films français à Hollywood, « la notion de remake est née au sein de l'industrie hollywoodienne du cinéma pour désigner spécifiquement une technique de fabrication d'un film, contrairement à d'autres formes de reprise et de répétition, comme le genre, la parodie, le pastiche, qui pré-existent, et de longue date, au développement du cinéma et concernent d'autres arts et d'autres industries culturelles (littérature, peinture, théâtre, musique, etc. » (Moine, 2007 ; 6). La chercheuse fournit une définition *a minima* de ce genre de pratique et de texte filmique, en parlant de « nou-

velle version d'un film précédemment tourné » (Moine, 2007 ; 5), mais elle insiste sur le fait que « la pratique montre que le rapport entre un remake et son film source est extrêmement variable » (Moine, 2007 ; 7). En effet, dans certains cas la nouvelle version reproduit plan par plan l'ancienne (l'imitation est maximale, comme par exemple dans le remake de *Psychose* [Hitchcock, 1960] réalisé par Gus Van Sant en 1998) ou bien se contente de reprendre l'essentiel de la trame et change tous les autres éléments (l'imitation est ici minimale, comme c'est le cas dans *True Lies* [Cameron, 1994], adapté de *La Totale* [Zidi, 1991]).

12. Évalués à l'aune de cette définition très souple du rapport imitatif qui unit hypertexte et hypotexte, de très nombreux films non-parodiques réunis dans *Nanar Wars* peuvent être considérés comme des remakes, plus ou moins mimétiques (*Banglar King Kong* [Iftekar Jahan, 2010] le serait fortement tandis que *Klatwa Doliny Wezy* [Marek Piestrak, 1988], ersatz polonais des *Aventuriers de l'Arche Perdue* [Steven Spielberg, 1981], le serait faiblement). Dans certains cas, on pourrait toutefois penser que les films en question, plus que des remakes d'œuvres cinématographiques, sont en fait de nouvelles adaptations d'un matériau extrafilmique original, comme une BD ou un roman. C'est ainsi que *Süpermen Dönüyor* pourrait être considéré comme une adaptation de la bande dessinée originale créée par Jerry Siegel et Joe Shuster en 1938, mais le visionnage du film laisse apparaître en réalité de fortes ressemblances avec le long métrage *Superman* [Donner, 1978], sorti l'année précédente, dont le film de Kunt Tulgar constitue de toute évidence un remake. Le problème est le même pour *Korkusuz*, dont on pourrait se demander s'il ne constitue pas une nouvelle adaptation du roman de David Morrell, *First Blood* (1972), mais qui s'avère être bel et bien un remake de *Rambo : First Blood Part II* [Pan Cosmatos, 1985], autre succès hollywoodien planétaire sorti l'année précédant la réalisation de son « clone » turc.

13. Tous les films non parodiques que je viens d'évoquer ne peuvent cependant pas être, à mon sens, abordés comme des remakes classiques car une caractéristique importante les en distingue : leur imitation d'un hypotexte filmique, bien qu'elle soit évidente et non dissimulée (il suffit de revoir les affiches pour s'en convaincre), n'est pas légale car aucun des distributeurs et producteurs n'a acquis les droits à remake, négociés habituellement selon des procédures juridiques très standardisées. Alors qu'en anglais un terme est apparu dans la langue populaire pour désigner ce type de pra-

tiques et de textes filmiques (les Anglo-saxons parlent de « *ripoff* » ou « *rip-off* », ce qui signifie par ailleurs « arnaque »), la langue française ne propose pas d'équivalent direct, et les deux mots qui s'en rapprochent le plus sémantiquement sont « plagiat » et « contrefaçon ».

14. Ces deux termes nous font cependant sortir du domaine exclusivement textuel, qu'il soit littéraire ou cinématographique, et nous placent dès lors sur le terrain du droit.

### **3. Quand la justice s'en mêle**

---

15. Les longs métrages qui nous intéressent ici contreviennent en fait aux règles de la propriété intellectuelle définies au niveau international par la Convention de Paris, adoptée en 1883, qui, comme l'explique le site Internet de l'OMPI (Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle) « concerne la propriété industrielle dans l'acception la plus large du terme et vise les inventions, les marques de produits, les dessins et modèles industriels, les modèles d'utilité, les marques de services, les noms commerciaux, les indications géographiques, ainsi que la répression de la concurrence déloyale<sup>1</sup> »<sup>1</sup>. Cet accord international a été mis en place pour aider les créateurs à faire en sorte que leurs œuvres intellectuelles soient protégées dans d'autres pays ; une version actualisée de la Convention a été adoptée en 1979 avant d'entrer en vigueur en 1984, mais son application n'a pas été systématique, et, jusqu'à une date récente, des pays comme l'Inde ou le Bangladesh ne respectaient pas les règles internationales de la propriété intellectuelle. Le détournement d'œuvres de l'esprit (films, romans, bandes dessinées, etc.) y était donc systématique car dépourvu de risques judiciaires pour leurs auteurs. La situation était identique en Turquie jusqu'au début des années 1980, et ceci explique pourquoi les remakes illégaux de succès hollywoodiens y ont été aussi abondants.
16. Le plagiat constitue à l'origine une pratique littéraire et Gérard Genette y voit d'ailleurs une des modalités possibles de l'intertextualité, ainsi que nous l'avons souligné plus haut. Cependant, cette pratique, cantonnée à la littérature ou étendue au cinéma, peut déboucher sur la qualification juridique de contrefaçon « lorsqu'elle atteint le degré de gravité

1 <https://www.wipo.int/treaties/fr/ip/paris/index.html>  
(dernière consultation : 24/03/2019)

propre au délit. C'est précisément ce degré que le juge se doit d'évaluer, en recherchant dans l'œuvre ce qui est protégé par le droit d'auteur, à savoir l'originalité<sup>2</sup> ». Dans le corpus qui nous intéresse, il ne fait aucun doute que des cinéastes turcs, indiens, bangladais, philippins ont copié, sans solliciter d'autorisation, des œuvres créées par des tiers, en récupérant aussi bien les titres des œuvres que les noms des personnages, leur caractérisation visuelle, ainsi que les péripéties et même, parfois, des plans et des séquences entières, insérées telles quelles dans l'hypertexte filmique. Ainsi, dans le cadre de systèmes juridiques appliquant la législation internationale relative à la protection de la propriété intellectuelle, les auteurs de ces films auraient dû être poursuivis et condamnés pour contrefaçon.

17. Des films tels que *Süpermen Dönüyor* et *Korkusuz* pourraient donc finalement être considérés comme de simples plagiats, ou bien des contrefaçons filmiques. Cependant, ces deux termes ne rendent pas totalement compte du lien qui unit ces longs métrages à leur source d'inspiration. La définition et la pratique de plagiat, de même que celles de la contrefaçon, impliquent en effet que le geste mimétique soit caché, dissimulé à l'œil non averti du lecteur / spectateur / consommateur naïf. En littérature comme au cinéma, le plagiat n'est pas censé s'exhiber, et le plagiaire doit s'évertuer à cacher son geste autant que possible, afin d'éviter précisément les poursuites en justice. Or, et c'est-là un point essentiel, dans les films recensés, l'imitation et les emprunts sont au contraire mis en évidence, et tout indique que l'œuvre filmique ne peut être considérée comme originale : sur l'affiche de *Korkusuz*, dont le titre turc cohabite avec celui de *Rambo*, nous voyons bien que le film n'est pas le « vrai Rambo » et que Sylvester Stallone a été remplacé par l'acteur turc Serdar. Il n'est donc pas possible d'affirmer que le cinéaste Çetin Inanç a cherché à duper le spectateur/consommateur et qu'il a eu l'intention ou la conscience de commettre un plagiat, au sens habituel du terme. Son film peut certes tomber sous le coup de la contrefaçon, car il y a bien eu infraction à la propriété intellectuelle, mais, de toute évidence, nous nous situons-là dans quelque chose de différent, du fait de l'affichage manifeste de l'imitation, et que les concepts testés jusqu'à présent, qu'ils soient d'essence littéraires et textuels, comme le plagiat, ou bien juridiques, comme la contrefaçon (qui peut d'ailleurs recouper ou prolonger

2 <https://www.universalis.fr/encyclopedie/plagiat/5-plagiat-et-contrefacon>  
(dernière consultation : 24/03/2019)

le premier), échouent à définir complètement la relation qui unit les films B aux films A, les modèles à leur copie.

18. En résumé, nous devons constater la nature double des films, qui peuvent à la fois être considérés comme des textes, mais également comme des produits désignés par des marques commerciales (*Rambo*, *Star Wars*, *Indiana Jones*, *Superman*, etc. sont des marques déposées dans le monde entier). Si on les envisage avant tout comme des textes, le terme de « plagiat » viendra en premier, tandis que si l'on considère en priorité la dimension commerciale, c'est la qualification de « contrefaçon » qui s'imposera. Ceci étant dit, les deux pratiques revendiquent normalement le goût du secret, pour mieux duper le spectateur/consommateur, or le caractère imitatif des films commentés est souligné, écrit en gros sur l'emballage, et aucun spectateur ne peut légitimement se sentir floué face à ces productions. À aucun moment personne n'a cru, avant d'entrer dans la salle de cinéma, qu'il allait voir un véritable *Superman* ou un véritable *Rambo*. Au contraire, les spectateurs ont été attirés par la promesse du faux, de l'imitation exhibée. Nous revenons donc à notre point de départ : même lorsque nous passons par des concepts tels que « transtextualité », « plagiat » ou « contrefaçon », un film tel que *Korkusuz* reste difficile à catégoriser.

#### **4. Du « me-too » au parasitisme**

---

19. Arrivés à ce stade de la réflexion, la solution pourrait en fait venir d'un décalage du regard, qui n'envisagerait plus la question uniquement sous un angle textuel, ou juridique, ou juridico-textuel, mais qui l'aborderait en y incorporant une dimension commerciale, liée au marketing et du rapport qu'entretiennent les consommateurs aux marques. L'affiche d'un *Süpermen Dönüyor* peut rappeler en effet une pratique qui a cours dans le domaine des biens de grande consommation, qui consiste, pour certains produits, à entretenir volontairement, dans leur marque, leur emballage, leur design et leur habillage visuel, une ressemblance avec des produits célèbres, dominants sur leur marché. Voici une illustration de ce phénomène :



20. À gauche, nous reconnaissons le produit original, cher à notre enfance, tandis qu'à droite, nous voyons un produit cherchant à évoquer le premier, sans pour autant prétendre être le produit authentique. Le consommateur distrait peut éventuellement se laisser abuser, mais il est plus probable que le client qui met la main sur le paquet de droite sache parfaitement qu'il achète un produit mimétique, proche mais différent de la marque dominante. Ce type de produits est baptisé « *me-too* » (« moi aussi » en anglais), ou « suiveur » en bon français, et les marques qui les commercialisent « reprennent les caractéristiques principales d'un produit leader en le proposant à un prix inférieur pour attirer la clientèle » (Ferrandi, Lichtlé, 2014 ; 110). Comme le signale Jean-Marc Lehu, « cette stratégie peut dans certains cas aboutir à une contrefaçon illégale du produit copié » (Lehu, 2012 ; 656). C'est ce que l'on constate par exemple dans le cas de ce produit baptisé Nugtella, une pâte à tartiner californienne, enrichie au cannabis thérapeutique, qui, tout en ayant une composition différente de celle de son modèle, s'évertue à entretenir une confusion avec le produit leader sur le marché de la pâte à tartiner, Nutella :



21. Constatant les similitudes en termes de logo (calligraphie, couleurs, lettres) et d'emballage (forme du pot, forme du bouchon, illustrations de l'étiquette), l'entreprise Ferrero, propriétaire de Nutella, a intenté une action contre Organicares, fabricant du « *me-too* » Nugtella, et ce dernier a dû changer de nom, de logo et de packaging<sup>3</sup>.
22. Le conflit opposant Ferrero et Organicares s'est déroulé aux États-Unis et a été arbitré selon les règles du droit local, qui reconnaît bien entendu la contrefaçon, mais si jamais le problème avait surgi en France, Ferrero aurait pu invoquer un principe reconnu en droit français, connu sous le nom de parasitisme : en effet, comme l'explique l'avocate Chloé Kojfer, « constitue un acte de parasitisme le fait de se placer délibérément dans le sillage d'un acteur économique pour profiter à moindre frais de ses efforts, de ses investissements et de sa créativité<sup>4</sup> ». Dans le cas précis du Nugtella, « il est manifeste que la société Organicares se place illicitement dans le sillage de Ferrero en usurpant sans bourse délier le fruit des longs efforts et investissements dans cette dernière. De plus, le public est suscep-

<sup>3</sup> <https://www.newsweed.fr/nugtella/> (dernière consultation : 24/03/2019)

<sup>4</sup> <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/926019-nutella-va-attaquer-en-justice-le-nugtella-au-cannabis-le-risque-de-confusion-est-reel.html> (dernière consultation : 24/03/2019)

tible de croire que le Nugtella est lié à la Société Ferrero, ce qui n'est pas le cas. La commercialisation du Nugtella constitue donc un acte distinct de parasitisme pour lequel la responsabilité de la société Organicares est susceptible d'être engagée dans la mesure où elle profite ainsi indument de la notoriété de la marque Nutella et de l'identité visuelle de son pot<sup>5</sup> ».

## **5. Parasitextualité et parasitextes**

---

23. Ce détour par le marketing et par le droit nous permet en réalité de revenir aux films qui constituent le point de départ de notre réflexion. La notion de parasitisme présente en effet un très grand intérêt et semble tout à fait pertinente pour désigner le rapport qui unit les films imités (hypotextes) et les films imitatifs (mimotextes filmiques). Le concept fonctionne d'autant mieux que les films imités ne sont pas seulement des textes filmiques, mais également (avant tout ?) des marques déposées et protégées, et que les films imitatifs s'inscrivent de toute évidence dans une démarche commerciale, de parasitage de marque : en copiant un modèle connu, et en jouant sur des similitudes narratives et visuelles plus ou moins évidentes, leurs producteurs comptent attirer davantage de spectateurs et engranger davantage de recettes que s'ils avaient livré un produit totalement inédit, et cela en faisant l'économie des importants efforts (en temps, en créativité, en moyens financiers) consentis par les créateurs et producteurs originaux. Voici deux exemples d'affiches qui illustrent clairement comment ce parasitisme, qui est perçu en tant que tel par le spectateur consommateur, peut fonctionner au niveau cinématographique, le premier film parasitant la marque *Superman* et le second, la marque *Rambo*, exactement comme le « *me-too* » Nugtella parasite la marque Nutella :

5 <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/926019-nutella-va-attaquer-en-justice-le-nugtella-au-cannabis-le-risque-de-confusion-est-reel.html>  
(dernière consultation : 24/03/2019)



24. On le voit, aborder le corpus des films imitatifs avec les seuls outils de l'analyse littéraire s'avère donc insuffisant : les titres évoqués pratiquent certes l'*hypertextualité*, une notion connue et utile, mais lorsque celle-ci n'est pas parodique, il devient difficile, pour ne pas dire impossible, de dire de quelle modalité hypertextuelle relèvent nos films.
25. L'utilisation du terme cinématographique de « remake », qui constitue un type particulier d'hypertexte ou de mimotexte filmique, peut nous aider dans notre recherche taxinomique, mais le concept n'est que partiellement opérant : il convient de le compléter par la notion littéraire de plagiat, ainsi que par les notions juridiques de contrefaçon et/ou de parasitisme. C'est ainsi qu'un long métrage tel que *Korkusuz* ou *Ramo* [Alemdar, 1986] peut être présenté comme un mimotexte cinématographique de contrefaçon ou parasite, suivant le degré de mimétisme qu'on lui attribue. Le problème est que, à ma connaissance, il n'existe pas de terme simple et unique capable de réunir toutes les facettes de la réalité envisagée, qui mêle trois dimensions : textuelle, marketing et juridique (les caractéristiques textuelles sont au ser-

vice d'une démarche marketing et l'ensemble débouche sur une qualification juridique, pouvant mêler plagiat, contrefaçon et parasitisme).

26. Je propose donc de forger un néologisme et de désigner ce type de pratique sous le nom de « parasitextualité », mot-valise qui permet de synthétiser toutes les facettes du phénomène observé. Surtout utile aux études narratologiques, ce terme viendrait enrichir la notion genettienne d'*hypertextualité*, et se rajouterait à ses six modalités actuelles. De la même façon, nous pourrions parler de « parasitextes » pour désigner les mimotextes filmiques parasites et, pourquoi pas, étendre le concept au domaine visuel, en parlant de « parasiconicité » et de « parasicone » pour aborder plus spécifiquement les logos et les personnages représentés par des moyens iconiques.
27. La parasitextualité que l'on peut observer dans de nombreux films turcs, indiens ou bangladais n'est d'ailleurs pas propre au cinéma des pays du Sud, mais peut également être constatée aux États-Unis même, où un film intitulé *Transmorphers* [Scott, 2007] a ainsi été distribué en vidéo deux jours après la sortie au cinéma du blockbuster *Transformers* [Bay, 2007]. Les cinéphiles anglo-saxons désignent généralement ce type de films sous le nom de « *mockbuster* », un terme qui recoupe en partie celui de « parasitexte » que je propose, mais qui a une utilisation plus restrictive (le mot ne s'emploie que pour désigner des films américains récents, tournés avec de petits budgets et distribués directement en DVD et VOD, et n'est généralement pas utilisé pour les productions antérieures aux années 2000). Ce terme de « *mockbuster* » ne sert par ailleurs qu'à désigner l'objet filmique et non pas le processus mimétique (le mot « *mockbustering* » n'est pour sa part presque pas attesté), et reste exclusivement cantonné au cinéma. Dans la mesure où le phénomène de la parasitextualité tel que je l'ai défini dépasse largement les frontières américaines, et ne concerne pas uniquement les productions filmiques, l'emploi des termes « parasitexte » et « parasitextualité », au spectre large, présente sans doute des avantages taxinomiques par rapport à « *mockbuster* » et « *mockbustering* ». Ces deux notions venant compléter le système de Genette sont en effet particulièrement bien adaptées à l'ensemble des imitations de franchises et de licences de la pop culture (*Superman*, *Batman*, *Spider-Man*, *Captain America*, *Rambo*, *Lucky Luke*, les *Schtroumpfs*, *Assassin's Creed*, *Dragon Ball*, etc.), lesquelles, il faut insister sur ce point, ne sont pas seulement des textes mais aussi des marques déposées.

28. On observera pour finir que, que ce soit dans le domaine de la littérature, de la bande dessinée ou du jeu vidéo, tout produit culturel rencontrant un succès commercial planétaire finit presque inmanquablement par être victime de parasitextualité. Il existe ainsi de faux romans de la saga *Harry Potter*, des clones bâclés de *Fortnite*, des albums non officiels de Tintin et d'Astérix, et la liste s'allonge de jour en jour. D'une certaine façon, le parasitexte et la parasitextualité sont la rançon de la gloire pop-culturelle.

## **Bibliographie**

---

FERRANDI Jean-Marc, LICHTLÉ Marie-Christine, *Marketing*, Paris, Ed. Dunod, 2014.

FORESTIER François, *Les 101 nanars. Une anthologie du cinéma affligeant (mais hilarant)*, Paris, Ed. Denoël, 2016 (1997).

GENETTE Gerard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. Seuil, Collection Points, 1992 (1982).

LEHU Jean-Marc, *L'encyclopédie du marketing commentée et illustrée*, Paris, Ed. Eyrolles, 2012 (2004).

SANGSUE Daniel, *La parodie*, Paris, Ed. Hachette, 1994.

VINCENOT Emmanuel, PRELLE Emmanuel, *Nanar Wars. Une anthologie du cinéma de contrefaçon*, Paris, Ed. Wombat, 2017.

## **Annexes**

---

ANNEXE 1 : LISTE DES MIMOTEXTES FILMIQUES RECENSÉS DANS *NANAR WARS*

<b>Films imités</b>	<b>Films imitatifs</b>	<b>Pays de réalisation de l'imitation</b>
<i>Tarzan the Ape Man</i> (W. S. Van Dyke, 1932)	<i>Tarzan Istanbul'da</i> (Orhan Atadeniz, 1952)	Turquie

<i>Tarzan the Ape Man</i> (W. S. Van Dyke, 1932)	<i>Adventures of Tarzan</i> (Babbar Subhash, 1985)	Inde
<i>Tarzan the Ape Man</i> (W. S. Van Dyke, 1932)	<i>Boner Raja Tarzan</i> (Iftekar Jahan, c. 1990)	Bangladesh
<i>The Mark of Zorro</i> (Ruben Mamoulian, 1940) <i>Zorro</i> (Série TV, 1957-1959)	<i>Zorro Kamçili Süvari</i> (Yılmaz Atadeniz, 1969)	Turquie
<i>The Mark of Zorro</i> (Ruben Mamoulian, 1940) <i>Zorro</i> (Série TV, 1957-1959) <i>Zorro</i> (Duccio Tessari, 1975)	<i>Zorro</i> (Shibu Mitra, 1975)	Inde
<i>King Kong</i> (Ernest B. Schoedsack 1933)	<i>Shikari</i> (Mohammed Hussain, 1963)	Inde
<i>King Kong</i> (John Guillermin, 1976)	<i>Banglar King Kong</i> (Iftekar Jahan, c. 1990)	Bangladesh
<i>Superman</i> (Richard Donner, 1978)	<i>Süpermen Dönüyor</i> (Kunt Tulgar, 1979)	Turquie
<i>Superman</i> (Richard Donner, 1978)	<i>Süper Selami</i> (Yılmaz Atadeniz, 1979)	Turquie
<i>Superman</i> (Richard Donner, 1978)	<i>Supersonic Man</i> (Juan Piquer Simón, 1979)	Espagne
<i>Superman</i> (Richard Donner, 1978)	<i>Superman</i> (B. Gupta, 1987)	Inde
<i>Superman</i> (Richard Donner, 1978)	<i>Banglar Superman</i> (Iftekar Jahan, c. 1990)	Bangladesh
<i>Batman: The Movie</i> (Leslie H. Martinson, 1966) <i>Batman</i> (Série TV, 1966-1968) Films de James Bond	<i>James Batman</i> (Artemio Marquez, 1966)	Philippines
<i>Batman: The Movie</i> (Leslie H. Martinson, 1966) <i>Batman</i> (Série TV, 1966-1968)	<i>Yarasa Adam</i> (Günay Kosova, 1973)	Turquie

Captain America (Série TV, 1966) <i>Spider-Man</i> (Série TV, 1967-1970) Films de Santo	<i>3 Dev Adam</i> (T. Friket Uçak, 1972)	Turquie
<i>Batman: The Movie</i> (Leslie H. Martinson, 1966) <i>Batman</i> (Série TV, 1966-1968)	<i>La Mujer Murciélago</i> (René Cardona, 1968)	Mexique
<i>Jaws</i> (Steven Spielberg, 1975)	<i>Bacalhau</i> (Adriano Stuart, 1975)	Brésil
<i>Jaws</i> (Steven Spielberg, 1975)	<i>¡Tintorera!</i> (René Cardona Jr., 1977)	Mexique
<i>Jaws</i> (Steven Spielberg, 1975)	<i>Aatank</i> (Prem Lalwani, Desh Mukherjee, 1996)	Inde
<i>Star Wars</i> (George Lucas, 1977)	<i>Os Trapalhães na Guerra dos Planetas</i> (Adriano Stuart, 1978)	Brésil
<i>Star Wars</i> (George Lucas, 1977)	<i>Dünyayı Kurtaran Adam</i> (Çetin Inanç, 1982)	Turquie
<i>Star Wars</i> (George Lucas, 1977)	<i>Aaryamaan, Brahmaand Ka Yoddha</i> (Dinker Jani, 2002)	Inde
<i>Raiders of the Lost Ark</i> (Steven Spielberg, 1977)	<i>Klatwa Doliny Wezy</i> (Marek Piestrak, 1987)	Pologne
<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> (Steven Spielberg, 1989)	<i>Tijuana Jones</i> (Gilberto de Anda, 1991)	Mexique
<i>E.T. the Extra-Terrestrial</i> (Steven Spielberg, 1982)	<i>Badi</i> (Zaher Par, 1983)	Turquie
<i>E.T. the Extra-Terrestrial</i> (Steven Spielberg, 1982)	<i>El E.T.E y el OTO</i> (Manuel Esteba, 1983)	Espagne
<i>E.T. the Extra-Terrestrial</i> (Steven Spielberg, 1982)	<i>Los Extraterrestres</i> (Enrique Carreras, 1983)	Argentine
<i>Rocky</i> (John G. Avildsen, 1976)	<i>Kara Şimşek 1</i> (Çetin Inanç, 1985)	Turquie

<i>First Blood</i> (Ted Kotcheff, 1982) <i>Rambo: First Blood Part II</i> (George P. Cosmatos, 1985)	<i>Korkusuz</i> (Çetin Inanç, 1986)	Turquie
<i>Rambo: First Blood Part II</i> (George P. Cosmatos, 1985)	<i>Pembalasan Rambu</i> (Jodi Burnama, 1986)	Indonésie
<i>Rambo: First Blood Part II</i> (George P. Cosmatos, 1985)	<i>Rambito y Rambón, Primera Misión</i> (Enrique Carreras, 1986)	Argentine
<i>RoboCop</i> (Paul Verhoeven, 1987)	<i>Robo Vampire</i> (Godfrey Ho, 1988)	Hong Kong/USA
<i>RoboCop</i> (Paul Verhoeven, 1987)	<i>Shoktir Lorai</i> (Iftekar Jahan, c. 1990)	Bangladesh
<i>Jurassic Park</i> (Steven Spielberg, 1993)	<i>Chicken Park</i> (Jerry Calà, 1994)	Italie
<i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</i> (Chris Columbus, 2001)	<i>Jarry Putter</i> (Víctor Manuel Castro, 2003)	Mexique