

Introduction

Cet ouvrage tire son origine d'un groupe de recherches, « Le film pluriel », fondé en 2006 par Michel Marie et moi-même, puis dirigé de 2009 à 2013 par Marie Frappat et moi-même, et consacré au phénomène généralisé de l'existence de versions concurrentes d'un même film. Indépendamment même du doublage et du sous-titrage, la version unique est en effet l'exception, le destin naturel d'un film est d'être pluriel. Les spécialistes de ces films ont pu dénombrer au moins sept montages de *Blade Runner* de Ridley Scott, huit de *Mr. Arkadin* d'Orson Welles, neuf d'*Europe 51* de Roberto Rossellini et de *Terre sans pain* de Luis Buñuel, onze de *Lola Montès* de Max Ophüls – ou vingt-deux versions du *Napoléon* d'Abel Gance « sans compter celles établies dans les pays d'Europe centrale et en Russie [...] et les nombreuses mutilations des distributeurs¹ ». Il est probablement impossible d'estimer avec certitude combien de versions un film un tant soit peu diffusé a connues.

Pour désigner ce phénomène, nous préférons l'appellation de « versions concurrentes » à celle de « versions multiples », car cette dernière est trop identifiée au cas particulier des « versions multiples des débuts du parlant », ces films tournés dans plusieurs langues à l'intention des publics d'aires linguistiques différentes.

Il existe au moins cent quarante variétés de films pluriels. Ces versions concurrentes peuvent naître soit dès l'origine du projet, soit ultérieurement en fonction des exigences de la distribution ou de la censure, d'altérations accidentelles, de restaurations successives, ou de l'adaptation du film à de nouvelles technologies, de nouveaux modes de diffusion ou de nouveaux publics. Les versions peuvent être aussi bien des curiosités ponctuelles que le résultat d'une organisation de production ou de distribution donnée dans un pays donné. Les versions peuvent différer selon les pays, les régions d'un même pays, les lieux de projection ou les moyens de diffusion. Elles peuvent avoir des motivations artistiques, commerciales, idéologiques, religieuses, techniques, pragmatiques, ou plusieurs de ces motivations ensemble. Elles peuvent être décidées par les créateurs, ou leur être imposées. Les variantes sont souvent affaire de montage, tandis que d'autres

peuvent affecter les formats et procédés : format d'image, format sonore, couleur ou relief. Certaines variantes affectent l'ensemble du film, d'autres seulement un de ses aspects techniques, ou une partie de sa durée. Une des questions est du reste : à partir de quel pourcentage de plans communs (si l'on retient ce critère) doit-on estimer avoir affaire non pas à deux versions d'un même film, mais à deux films distincts ? Les versions multiples des débuts du parlant sont ainsi considérées comme des films différents par le manuel de catalogage de la Fédération internationale des archives du film² (Fiaf). L'impact sur le public n'est par ailleurs pas quantifiable. Parfois des dizaines de variantes passent inaperçues, alors qu'il peut suffire d'un ou deux plans mémorables pour identifier une version.

Le public est cependant de plus en plus conscient de ces phénomènes, notamment des versions longues, des restaurations ou des *director's cuts*, que ce soit sous l'effet du marketing ou des commentaires de la presse. La visibilité des versions concurrentes a été renforcée par les festivals spécialisés, par l'apparition du DVD en 1997 puis du Blu-ray en 2006. La multiplication des modes de diffusion du film ne peut qu'encourager les repentirs et les refontes. Le DVD et le Blu-ray font circuler internationalement un grand nombre de versions jusque-là cantonnées à un territoire spécifique, et ils favorisent la floraison d'« éditions critiques » cumulant plusieurs versions et de documentaires ou de suppléments consacrés à l'histoire et la comparaison des variantes.

L'examen des versions concurrentes est devenu une dimension de la recherche parmi d'autres, que cette recherche soit effectuée en partant d'un film particulier, de l'œuvre d'un metteur en scène ou d'une société de production, ou en envisageant plus largement la question même de la pluralité. Les études savantes ont proliféré sur les versions multiples des débuts du parlant dès la fin des années 1980, sur les restaurations une décennie plus tard. En ce qui concerne notre groupe de recherches, Michel Marie et moi-même avons coordonné en 2008 l'ouvrage collectif *Le Mythe du « director's cut »* après un colloque organisé à la Cinémathèque de Toulouse³, et, l'année suivante, Marie Frappat et Michel Marie ont dirigé un dossier de la revue franco-italienne *Cinéma & Cie* réunissant huit de nos interventions⁴. D'autres participants au groupe ont publié leurs travaux en diverses occasions. Depuis lors, la littérature sur le sujet n'a fait que s'étendre. Les versions doublées et sous-titrées ont eu leur propre revue française en ligne, *L'Écran traduit*, éditée de 2013 à 2021 par l'Association des traducteurs et adaptateurs de l'audiovisuel. Esteve Rimbau a fait paraître en 2013 le livre collectif *Multiversions*⁵, en amont du colloque homonyme organisé par lui sur ce thème à l'occasion du 69^e congrès de la Fiaf à Barcelone. Et quantité de cas singuliers ont été mis au jour.

Comment définir la « version » ?

Encore faut-il définir ce que nous entendons par « version ». La notion de version doit être distinguée, proposons-nous, de celles de mouture et de copie. Appelons « version » tout état du film assemblé en vue d'une divulgation au public. Appelons « moutures » les états successifs d'une œuvre non destinés à la présentation au public, ou projetés à un public réduit en tant qu'œuvre en devenir. Enfin, la copie est le support physique grâce auquel une version est montrée au public ; elle est porteuse de modifications involontaires entraînées par son exploitation, à commencer par son usure dans le cas de la pellicule.

Ces trois notions ne sont pas étanches. Dès qu'une mouture confidentielle est portée à la connaissance d'un vaste public, elle devient de fait une version. C'est ce qui est advenu, par exemple, des moutures réservées aux projections tests de classiques hollywoodiens, exhumées et distribuées en salles des décennies plus tard, comme *Le Grand Sommeil* (1946) de Howard Hawks en 1997, ou seulement éditées en vidéo, comme *La Poursuite infernale* (1946) de John Ford en 2004. De même, il arrive que l'on duplique et commercialise une copie dégradée ou remaniée qui est tout ce qui reste d'un film ancien, une copie d'un film tombé dans le domaine public triturée par son propriétaire, ou une copie d'un montage obsolète qu'un laboratoire a livrée par erreur à son donneur d'ordre. On pourrait soutenir que la version suppose d'exister en plusieurs exemplaires et d'être montrée à plus d'une reprise. Pourtant, une projection prestigieuse dans un grand festival d'une copie que nul ne reverra jamais crée une version entrée dans l'histoire.

Selon la définition proposée plus haut, une version résulte d'une décision émanant du producteur, du distributeur, du bureau de censure, de la justice ou encore, pour la télévision, pour les plates-formes numériques ou pour la vidéo domestique, du diffuseur ou de l'éditeur auxquels les droits sont cédés. Selon les cas, ces décisions sont partagées ou non par le réalisateur s'il n'est pas lui-même le producteur, voire le distributeur. Les éventuels remaniements opérés par l'exploitant, par un diffuseur agissant dans l'illégalité ou par le spectateur individuel sont, eux, une utilisation de la copie détenue et non une nouvelle version en soi. Les usages ponctuels particuliers aménagent une version existante, mais n'en forgent pas une nouvelle, sans quoi on en viendrait à l'idée soit que chaque copie est une version, soit que chaque séance publique ou privée ou chaque télédiffusion crée une version, ce qui rend dans les deux cas la notion de version inutile.

À côté des versions concurrentes ainsi définies, l'histoire du cinéma regorge de « cas voisins », parfois malaisés à différencier, qui sortent de notre propos. Un premier ensemble de cas voisins regroupe ceux qui ne touchent pas à la matérialité du film : par exemple, les *gimmicks* extérieurs à la copie et tout ce qui relève de l'animation facultative dans la salle (jaillissement d'un squelette au-dessus des rangs du public, rochers de polystyrène expansé tombant lors d'une scène d'avalanche, oscillations de sièges montés sur vérin, effets météorologiques...). D'autres cas voisins sont ceux qui modifient la copie seulement le temps d'une projection ou d'une série de projections, telle la censure paroissiale clandestine qui découpait des plans ou scènes indésirables avant de les recoller pour le retour des bobines à leur propriétaire. Dans tels autres cas, ce qui est présenté n'est pas l'œuvre elle-même, mais une cannibalisation de l'œuvre : les dérivations parodiques créées par un remontage ou par la substitution d'une piste sonore à une autre, le remplacement de la partition enregistrée par une exécution musicale en direct, la fusion de deux épisodes de séries télévisées sans rapport entre eux en un long métrage... Un grand nombre de ces cas voisins relèvent d'une autre histoire du cinéma, l'histoire des séances.

Les versions ont-elles toujours existé ?

Dans le cinéma des premiers temps, les différentes vues Lumière portant le même numéro de catalogue et le même titre sont plutôt l'ancêtre des *remakes*, à commencer par les trois à cinq tournages, selon les sources, de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895). Il en va de même pour l'habitude prise, quand le négatif était détérioré, d'en refaire un pour prolonger la vie du film, d'où les trois tournages et trois montages de *Sauvée par Rover* (1905) de Cecil M. Hepworth, chacun légèrement différent des autres. Dans les premières années du cinéma, une fois la copie cédée au forain ou à l'exploitant, son propriétaire pouvait en réassembler les plans et en user à sa guise, y compris en enlevant ou ajoutant des intertitres, jusqu'à ce qu'elle soit inutilisable. Certains producteurs vendaient le même film en différentes longueurs, inaugurant ainsi l'adaptation des versions en fonction de la clientèle. La notion de version ne peut toutefois se pérenniser qu'à partir du moment où le film bénéficie d'un montage stable, ou de plusieurs montages concurrents stables, censés être montrés tels quels même si c'est loin d'être toujours le cas ; autrement dit, une fois que s'implantent durablement la distribution et la location des films (et non plus leur vente), à des dates différentes selon les pays, en 1907-1908 pour les premiers dans ce domaine.

On pourrait penser que l'entrée du cinéma dans le champ d'application du copyright stabiliserait les choses dans les pays soumis à cette législation. Il en est allé autrement, comme l'exposent Nicolas Dulac et André Gaudreault pour le cinéma nord-américain : « Entre 1894 et 1912, les sociétés éditrices de vues animées qui souhaitaient enregistrer leurs productions au Copyright Office déposaient deux copies de leurs films sur des rouleaux de papier photo⁶ », mais « rien ne permet d'inférer » que ces rouleaux étaient eux-mêmes « identiques au film tel qu'il était exploité » : « Qui plus est, les deux exemplaires d'un même titre déposés au Copyright Office présentent souvent de nombreuses disparités l'un par rapport à l'autre⁷. »

Quels films voyons-nous ?

Que nous apporte l'étude du film pluriel, outre une meilleure compréhension de la nature de l'œuvre ou du produit cinématographique ?

Une raison souvent suffisante pour entamer des recherches à ce propos est qu'il importe de définir l'objet de son étude, le film dont nous parlons. C'est la question que pose Francis Bordat dans le premier chapitre, intitulé « Quel film voyons-nous ? », de *Chaplin cinéaste*⁸. Le film que nous étudions est-il bien celui que connaît notre lecteur ? Faute de se préoccuper de cette identification, nous risquons d'attribuer indûment au film des caractères thématiques ou formels qui sont seulement ceux de la version que nous avons sous les yeux. Pour une analyse formelle, mieux vaut être sûr de l'état fixé. Pour une analyse thématique, mieux vaut être sûr que la copie utilisée n'est pas victime de coupes, de censures, de déformations. Les positions morales ou idéologiques peuvent en effet être nuancées, voire inversées : un film belliciste peut se transformer en film pacifiste, un film occidental prosoviétique en film antisoviétique, un plaidoyer contre la peine de mort en apologie de ladite peine.

La nécessité de la vigilance ne se dément pas aujourd'hui. L'histoire du cinéma de patrimoine est le lieu d'un double mouvement : d'une part, une rigueur accrue dans la restauration et la reconstitution des films anciens, la multiplication des démarches philologiques ; d'autre part, l'altération, voire la destruction, d'œuvres que nous ne pouvons plus revoir dans un état proche de celui ou ceux d'origine. Le film qui a emporté une des deux premières places du sondage international de la revue *Sight & Sound* sur les meilleurs films de l'histoire de cinéma en 2012 et 2022, *Sueurs froides* (1958), n'est ainsi plus visible commercialement dans la version d'Alfred Hitchcock. En 1996, afin de valoriser les bandes stéréo de certains

morceaux de Bernard Herrmann inutilisées par Hitchcock qui avait mixé en mono, comme les bruitages validés par le réalisateur n'étaient disponibles que mêlés à la musique, les créateurs d'une version prétendument restaurée ont en effet remplacé ces bruitages par d'autres de leur cru qui n'ont pas le même style, le même sens.

Le code d'éthique de la Fiaf établi en 1998 prévoit : « Lorsqu'elles restaurent des documents, les archives s'engagent à compléter ce qui est incomplet, à supprimer les effets du temps, de l'usure et des erreurs, à l'exclusion de toute modification ou déformation des documents d'origine et des intentions de leurs créateurs⁹. » Ce principe est loin d'être suivi par toutes les restaurations « commerciales » non liées par ce code, mais certaines entreprises de cinémathèques lui font également des entorses. Les restaurations ou reconstitutions sont souvent ce que le vocabulaire des archivistes nomme un « monstre », c'est-à-dire une nouvelle version qui ne correspond à aucune de celles créées à l'époque. La mise en garde précoce d'Alan Stanbrook en 1989 n'a rien perdu de son actualité :

« L'idée selon laquelle tout doit être rendu complet, quel que soit son état, a conduit plus d'une fois à l'établissement de copies hybrides – en partie film de cinéma, en partie photographie fixe, en partie en couleurs, en partie en noir et blanc – qui sont en réalité des mutations et se révèlent, à certains égards, moins satisfaisantes que les versions montées et commercialisées qui nous sont devenues familières au fil des ans. [...] Chaque fois qu'une copie entièrement "restaurée" ou "améliorée" est dévoilée, nous devrions nous demander s'il s'agit du film authentique ou d'une curiosité difforme qui trouve sa juste place dans un musée plutôt que dans une salle de cinéma¹⁰. »

L'examen de la pluralité a pour autre atout de nous faire mieux comprendre le mode de création et de réception des films. Nous en apprenons énormément sur le montage et la postproduction sonore, sur les responsabilités respectives des réalisateurs, producteurs et distributeurs, de la censure, de l'État et autres parties prenantes. Ces enquêtes sont riches d'enseignement sur les attentes supposées du public au nom desquelles se font certaines transformations, sur les différences de réception, d'un pays à l'autre ou d'une époque à l'autre, à l'égard d'un film qui n'est pas tout à fait le même, voire est méconnaissable.

L'organisation d'un sommaire

Ce livre où se mêlent l'histoire du cinéma, la critique génétique, l'analyse et la taxinomie traite uniquement de la vie des films de cinéma, ou dont une des

versions au moins est destinée au grand écran. Les œuvres télévisuelles ou réservées aux plates-formes, les œuvres audiovisuelles conçues pour le web ou les films destinés aux centres d'art n'en font pas moins, eux aussi, l'objet d'innombrables variantes. Certains articles débordent sur des cas voisins, quand ceux-ci sont trop significatifs ou trop reliés aux versions à proprement parler pour être écartés au nom de l'intransigeance théorique.

Une partie des articles de ce volume est issue d'interventions données dans le cadre du groupe « Le film pluriel », les autres ont été commandés pour l'occasion.

Nous commençons par un socle historique et méthodologique dans les quatre premiers textes : Marie Frappat retrace comment la conscience de la pluralité des films a émergé au fil des décennies ; je fais le tour d'horizon des quelque cent quarante variétés de films pluriels identifiées à ce jour ; Elena Dagrada expose les perspectives méthodologiques de l'étude des versions concurrentes à partir de son expérience sur les films de Rossellini ; et Jean-François Cornu et Carol O'Sullivan se penchent sur l'expansion vertigineuse de l'étude des versions doublées et sous-titrées.

Nous continuons par l'examen de quatre phénomènes généraux. Alissa Nasrtdinova et Esteve Rimbau offrent des synthèses abondantes en informations nouvelles sur deux types de versions de plus en plus étudiés, relevant de périodes historiques nationales : le remontage des films étrangers dans l'URSS des années 1920, pour des raisons avant tout idéologiques ; la pléthore de versions concurrentes dans l'Espagne franquiste, sous l'effet à la fois d'une censure draconienne et de coproductions européennes qui mènent à des montages distincts selon les pays partenaires. Les deux autres phénomènes sont beaucoup moins connus. L'importance culturelle du Pathé-Baby (le format réduit 9,5 mm qui, à partir de 1922, offrait le cinéma chez soi) est avérée, mais il restait à examiner quelles différences offraient les versions Pathé-Baby avec les versions vues en salles, ce qu'Elvira Shahmiri a entrepris pour nous en même temps qu'elle rédigeait *Le Cinéma partout et pour tous : une histoire des formats réduits Pathé en France (1912-1939)*¹¹. Et Bérénice Bonhomme explore les enjeux commerciaux, logistiques et artistiques de la coexistence de versions en noir et blanc et en couleurs, diffusées soit simultanément, soit avec un intervalle plus ou moins long, pour une douzaine de longs métrages depuis les années 1990.

Des filmographies entières de cinéastes peuvent être relues sous l'angle des versions concurrentes. Bernard Eisenschitz (interviewé par nos soins), Philippe Roger et Léa Colin font le point sur les cas respectifs de Jean Vigo, Max Ophüls et Jacques Rivette. Avec la courte filmographie de Vigo ou une douzaine des films d'Ophüls, les variantes rencontrées sont très diverses, la pluralité est impressionnante mais

presque normale au sein d'une carrière. Avec Rivette, cinéaste dépassant volontiers la durée normée des projections cinématographiques, surgit la coexistence récurrente de versions longues et courtes qui a même poussé le Centre Georges Pompidou à organiser en 2007 une rétrospective de sa filmographie axée sur ces divergences.

Puis nous offrons huit études de cas signées Pierre Berthomieu, Adrienne Boutang, Erwan Cadoret, Caroline Fournier, Kira Kitsopanidou (en duo avec moi-même), Mathias Lavin, Raphaëlle Moine et de nouveau Esteve Riambau. Ces articles complètent les nombreuses analyses comparées déjà accessibles, donnent une idée de la variété des questions mises en jeu, qu'elles soient technologiques, artistiques, idéologiques, commerciales ou autres, et espèrent susciter de l'émulation. Les films en question, célèbres ou méconnus, estimés ou méprisés, s'étalent de 1915 à 2015. Sacha Guitry, Joris Ivens, Howard Hawks, Luis García Berlanga, Manoel de Oliveira, Kenneth Branagh, Roland Joffé et Quentin Tarantino sont de la partie, en compagnie de leurs producteurs, de leurs distributeurs ou de la censure. D'autres décisionnaires ou prescripteurs sont Ernest Hemingway, influent collaborateur de *Terre d'Espagne* (1937) d'Ivens, ou Charles K. Feldman, l'agent commun de Lauren Bacall et de Hawks, qui a tenu un rôle décisif dans la refonte du *Grand Sommeil* après une projection test.

Pendant la traversée de ces myriades de variantes, rappelons-nous qu'il n'existe fort souvent pas de version qui puisse être dite plus légitime que d'autres, ou seule légitime. Ni la première montrée en public, ni la première distribuée, ni la dernière même si elle a été établie par des créateurs exerçant leur droit de repentir. Parfois, pour vraiment connaître un film, il nous faut le découvrir dans plusieurs de ses incarnations.

François Thomas

Toutes les références électroniques de cet ouvrage
ont été vérifiées une dernière fois le 29 juin 2026.

Sauf exception signalée, les illustrations sont des
captures d'écran.

Notes

1. MOURIER Georges, « La comète Napoléon », *Journal of Film Preservation*, n° 86, avril 2012, p. 37.
2. TADIC Linda, avec FAIRBAIRN Natasha, PIMPINELLI Maria Assunta et ROSS Thelma (dir.), *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, Bloomington, Ind., Indiana University Press/International Federation of Film Archives, 2016.
3. MARIE Michel et THOMAS François (dir.), *Le Mythe du « director's cut »*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
4. FRAPPAT Marie et MARIE Michel (dir.), « Le film pluriel », *Cinéma & Cie*, n° 13, automne 2009.
5. Barcelone, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura/Filmoteca de Catalunya, 2013, bilingue catalan/anglais.
6. DULAC Nicolas et GAUDREAU André, « Le montage alterné face à l'histoire : l'exemple d'Attack on a China Mission », *Cinéma & Cie*, n° 9, automne 2007, p. 31. Pour d'autres bornes chronologiques, voir LOUGHNEY Patrick, « A Brief History of U.S. Copyright Registration and Deposit Procedures », *Journal of Film Preservation*, n° 76, 2008, p. 6 et 7.
7. DULAC Nicolas et GAUDREAU André, *op. cit.*, p. 27.
8. Paris, Le Cerf, 1998, p. 23-39.
9. [https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Ethique-FR.html].
10. STANBROOK Alan, « As It Was in the Beginning », *Sight & Sound*, vol. 59, n° 1, hiver 1989-1990, p. 29.
11. Paris, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2024.