

INTRODUCTION

Marie Frappat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Depuis plusieurs années, avec la multiplication des modes de diffusion, la circulation internationale des copies, les festivals spécialisés, les campagnes de restauration, les ressorties en salles, et surtout la prolifération des éditions DVD puis Blu-ray sur un marché qui ne connaît plus de frontières, l'identité plurielle des films nous est apparue de manière éclatante. En effet, ceux-ci existent en grande majorité dans des versions concurrentes : films muets tournés à plusieurs caméras, version sonore coexistant avec une version muette à l'époque de la transition, versions multiples des débuts du parlant, versions plates et en relief, versions différentes pour le cinéma et la télévision, versions censurées, remaniées par les diffuseurs, détournées, remontées idéologiquement, retouchées par leurs auteurs, restaurées, et bien d'autres encore.

Fondé en 2006 par Michel Marie et François Thomas, le groupe de recherches de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 « Le film pluriel » questionne les identités multiples des films. Ce numéro de *CINÉMA & Cie* s'inscrit dans la continuité d'un travail collectif mené depuis quatre ans lors d'un colloque dont il reprend certaines contributions, de même qu'il constitue le prolongement naturel des numéros 4, 6 et 7 de la revue issus d'une réflexion élaborée en d'autres lieux (notamment la MAGIS – Gradisca International Film Studies Spring School) sur les « versions multiples ».

Au lieu de centrer l'attention sur l'époque du muet, de la transition, des débuts du parlant ou encore sur la question de la langue, déjà bien étudiées par ailleurs, nous avons souhaité ici déplacer notre regard vers une période plus récente. Organisé chronologiquement, ce dossier propose ainsi neuf études de cas allant de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours et faisant apparaître de nouvelles sources de pluralité. Souvent centré sur un film, chaque article permet une analyse comparative fouillée de ses différentes versions, mais aucun ne se limite au simple relevé des variantes : la précision dans la description des matériaux filmiques pris en considération se trouve toujours alliée à une recherche de documentation historique et à une élaboration d'hypothèses analytiques permettant d'en éclairer à chaque fois les enjeux. Par la façon dont elles entrent en résonance entre elles, ces études monographiques viennent former un tout qui interroge l'identité même du film, depuis son élaboration jusqu'à sa réception par le public et dans ses vies successives. Elles touchent à sa fabrication, aux différents acteurs et pouvoirs entrant en jeu dans le processus de création, mais aussi à ses déplacements géographiques et temporels et à la prise en compte des différents publics et canaux de diffusion. À la fois identiques et différentes, mêmes et autres, les versions concurrentes des films apparaissent ainsi comme des palimpsestes de cette pluralité à l'œuvre.

Dans une étude mettant en avant les échanges entre Hollywood et les instances gouvernementales au sujet du documentaire de John Ford sur l'attaque de Pearl Harbor, *December 7th* (1942-

1943), Francesca Leonardi s'interroge sur les enjeux politiques et esthétiques à l'origine de la version raccourcie de plus de moitié. Catherine Papanicolaou retrace les vicissitudes, montages et remontages de *Petit à petit* (1971-1985) de Jean Rouch et fait apparaître un questionnement récurrent au début des années soixante-dix en France sur l'adaptabilité de la longueur des films en fonction des modes de diffusion. Si les versions concurrentes peuvent souvent être attribuées à leurs instances auteursiales, quelles qu'elles soient, elles peuvent aussi être réalisées par d'autres. Cas original dans le domaine du « cinéma d'exploitation » analysé par Erwan Cadoret, les deux premiers épisodes de la série *Babycart* (*Kozure Ogami*) du japonais Kenji Misumi ont ainsi fait l'objet au début des années quatre-vingt aux États-Unis d'un remontage inventif devenu ensuite culte en Occident : *Shogun Assassin* (1980). Avec la diversification des canaux de diffusion, les films peuvent connaître des montages spécifiquement adaptés à tel ou tel *medium*, comme le montre l'exemple de *Scènes de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) d'Ingmar Bergman qui réalise dès les années soixante-dix des feuilletons pour la télévision suédoise, sans toutefois renoncer à son public d'art et essai européen et américain auquel il livre une version cinéma abrégée. Anna Sofia Rossholm s'arrête sur les écarts entre les réceptions des deux montages. Le remontage d'un film après quelques années peut être l'occasion pour un cinéaste de changer son fusil d'épaule et de transformer un film très critique et ambigu en véritable apologie de la peine de mort, comme le montre Piotr Ignatowicz dans son analyse des deux versions de *Le Sang du châtimement* (*Rampage*, 1988-1992) de William Friedkin, soulignant ainsi la force du montage qui permet de dire tout et son contraire. Par la réalisation de diverses « éditions » de leurs films, comme les définit Giulio Bursi (même montage, mais prises différentes), Danièle Huillet et Jean-Marie Straub commettent, en reprenant les mots de Straub lui-même, « un attentat contre la reproduction de l'œuvre d'art », « un attentat contre l'unicité de l'œuvre d'art » et placent la pluralité au cœur de leur pratique filmique. Dans le cas du documentaire anthropologique, comme l'explique Angélica Mateus Mora à propos de *Chronique d'une danse de marionnette* (*Crónica de un baile de muñeco*, Pablo Mora, 2000-2005), le montage des différentes versions touche précisément à la question de la représentation, celle de la communauté filmée lors du rituel et de sa participation à la fabrication du film en tant que partenaire, comme celle des cinéastes anthropologues. En réalisateur à l'identité multiple, Adolfo Arrieta retourne des années plus tard sur ses propres films et, tel un écrivain insatisfait, il biffe, élimine, corrige, allège, quitte à livrer au spectateur une œuvre encore plus mystérieuse, comme le suggère Philippe Fauvel au sujet de *Le Château de Pointilly* (Adolfo Arrieta, 1972). Pour finir, Valentina Re souligne le caractère pluriel de l'œuvre filmique à travers ses multiples interprétations et leurs incarnations dans les appareils paratextuels des éditions DVD actuelles.

Par la variété des approches adoptées et des cas analysés, que ce dossier de *CINÉMA & Cie* puisse inciter chacun d'entre nous à se demander systématiquement quel film se trouve devant lui et sous quelle forme.

Un très grand merci de la part de Michel Marie et moi-même à François Thomas, qui est à l'initiative de ce dossier, pour son soutien constant et les précieux conseils apportés lors de son élaboration.