

« Le film pluriel »

Saisons 2006-2011

Ircav (Sorbonne Nouvelle)
séminaire de recherche

animé par Marie FRAPPAT, Michel MARIE et François THOMAS

25 mars 2006

Laurent LE FORESTIER (Amiens) : « *Vivre libre* : quelles versions pour quels publics ? », suivi de « Fuller à Falkenau, l'impossible vision ».

Michel MARIE (Sorbonne Nouvelle), « *Metropolis, La Passion de Jeanne d'Arc, Napoléon* : des restaurations sans fin ».

29 avril 2006

Violette ROUCHY (école des Chartes), « La version américaine de *La Reine Margot* de Patrice Chéreau ».

François THOMAS (Sorbonne Nouvelle) : « À la recherche des huit *Mr. Arkadin* ».

13 mai 2006

Rick ALTMAN (Université d'Iowa), « Variétés américaines du film pluriel ».

Pierre BERTHOMIEU (Paris 7), « Shakespeare en quatre heures ou en deux heures ? Les deux *Hamlet* de Kenneth Branagh ».

Olivier CURCHOD (lycée Albert-Châtelet, Douai), « Comment détruire *La Règle du jeu* ».

20 janvier 2007

Laurent LE FORESTIER (Amiens) : « Les vingt éditions DVD du *Nosferatu* de Murnau ».

Ces éditions offrent des échos plus ou moins lointains des versions diverses que connut le film dès sa diffusion originelle. Nous nous intéresserons surtout à la façon dont chaque version est le lieu d'une réception programmée, tributaire d'un contexte.

François THOMAS (Sorbonne Nouvelle) : « *Une histoire immortelle* : film français, film apatride, film à définir ».

Coproduit par l'ORTF, *Une histoire immortelle* de Welles a été tourné en deux langues : français pour la télédiffusion, anglais pour la sortie mondiale en salles. Les deux montages sont très différents, au-delà de la question des langues. Mais l'unique édition DVD parue en 2003 propose, au lieu de celles que nous connaissions, deux autres versions mystérieuses.

17 mars 2007

Jacques GERSTENKORN (Lyon 2) : « L'élasticité : une nouvelle propriété du film documentaire ? »

Dans le cinéma documentaire contemporain, les nouvelles technologies de montage, mais aussi les modes de diffusion, conduisent les cinéastes à proposer de plus en plus fréquemment, d'emblée, des versions de différentes longueurs.

Angélica Maria MATEUS MORA (Sorbonne Nouvelle) : « Trois regards sur une communauté : *Crónica de un baile de muñeco* ("Chronique d'une danse de marionnette") ».

En 2003, une équipe documentaire conduite par Pablo Mora Calderón filme les préparatifs du rituel ancestral destiné à renforcer les liens à l'intérieur d'une communauté indienne de l'Amazonie colombienne, les Yucunas de Puerto Cordoba, et prend une part active à ces préparatifs. L'émission sera montée très différemment en fonction des publics visés : une version de 50 minutes pour la télévision colombienne, une autre de 90 minutes pour la diffusion à l'étranger, et une de quatre heures pour la communauté elle-même.

5 mai 2007

Giulio BURSI (université d'Udine) : « *Ouvriers, Paysans* et la pratique des différentes "éditions" dans le cinéma de Straub-Huillet ».

En 1986-1987, à partir des prises écartées au premier montage, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet livrent trois nouvelles « éditions » de *La Mort d'Empédocle* en amorçant une pratique qui signe profondément leur méthode de travail future : les trois versions proposent les mêmes plans dans le même ordre, mais avec des prises différentes (plus ou moins ensoleillées, plus ou moins venteuses...) montées avec des durées variables. Non pas des versions concurrentes, mais des copies uniques aux variantes presque imperceptibles. Examinons un des cas les plus récents, celui d'*Ouvriers, Paysans* (2000).

Simone VENTURINI (université d'Udine) : « De la restauration d'un film à son édition critique ».

La version restaurée d'un film est un objet ambigu, tiraillé entre le passé et le présent. Lors d'une projection en salle, le spectateur voit un objet qui tente de revenir à son état passé et qui, ce faisant, camoufle les détériorations et les réparations, les variantes. La version restaurée cache la complexité et la pluralité de l'histoire du film, et de l'histoire du cinéma, elle ne permet pas de comprendre le processus de reconstruction. En revanche, dans le monde du numérique, la version restaurée peut dévoiler sa complexité et son intertextualité, à l'instar des éditions critiques en littérature. Le film n'est alors plus un texte, mais un palimpseste, un réseau de relations et de strates d'information.

Yola LE CAÏNEC (Sorbonne Nouvelle) : « D'une étoile à l'autre : *Une étoile est née* de George Cukor, 1954 / 1983 ».

Retour sur une des premières grandes « reconstructions » d'un film classique, amputé d'une demi-heure peu après sa sortie. Quand on ne peut retrouver à l'identique le montage du réalisateur, quels compromis adopter entre l'art et le commerce pour fournir une version hybride ?

Roselyne QUÉMÉNER (Sorbonne Nouvelle / Rennes 2) : « *La (Double) Vie de Marianne* : quand Benoît Jacquot livre deux versions du roman inachevé de Marivaux ».

En 1994, alors que Benoît Jacquot tourne pour Arte un téléfilm en deux parties adapté du roman *La Vie de Marianne*, il s'aperçoit qu'un film de cinéma se niche au cœur de la matière captée jour après jour. Du montage de 2 h 40 diffusé à la télévision, il extrait bientôt *Marianne*, une version de 1 h 30 destinée aux salles de cinéma. Restée longtemps inédite, cette seconde version, que le cinéaste avoue préférer, n'a pu être découverte qu'en avril 2006, date de son édition en DVD. Ces deux vies parallèles sont fort différentes.

Anna Sofia ROSSHOLM (université de Stockholm) présentera son livre *Reproducing Languages, Translating Bodies : Approaches to Speech, Translation and Cultural Identity in Early European Sound Film* (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm, 2006).

Dans cet ouvrage théorique et historique qui prend pour objet les films allemands, français et suédois des débuts du parlant, la question de la parole est notamment abordée sous l'angle de l'opposition entre marqueur de diversité nationale ou ethnique et utopie d'un langage universel. Outre les films polyglottes, le doublage et le sous-titrage, le livre examine les versions multiples des années 1929-1935 : comment filmer et enregistrer plusieurs fois le même scénario dans différentes langues ?

22 mars 2008

Catherine PAPANICOLAOU (CNRS) : « *Jaguar* (1954-1967) et *Petit à petit* (1968-1971) de Jean Rouch ».

Ces deux longs métrages de fiction, produits par Pierre Braunberger, ont existé sous plusieurs formes. De premières versions 16 mm ont dû dans les deux cas être remaniées et raccourcies, en plusieurs étapes, pour être distribuées dans le circuit commercial. Jean Rouch s'est tant bien que mal plié à ces exigences. Les conditions de passage d'une forme à une autre seront évoquées à partir de documents d'archives du fonds Pierre Braunberger. Nous insisterons plus particulièrement sur les deux versions de *Petit à petit* actuellement accessibles, l'une de 1 h 36 qui avait été agrandie en 35 mm et sortie en salles, et l'autre destinée à la télévision et découpée en trois épisodes d'un peu moins d'une heure et demie chacun.

Sophie BENOIST (Sorbonne Nouvelle) : « Chercher l'auteur (*Lost in La Mancha* et son prologue) ».

Making of d'un film fantôme, *Lost in La Mancha* s'interroge sur l'identité de l'auteur. Certes, Luis Pepe et Keith Fulton en sont les réalisateurs. Mais cette paternité naît d'une commande de Terry Gilliam, qui tenait à ce que les deux hommes tournent le *making of* de *L'homme qui tua don Quichotte*, dont le naufrage – et seulement lui – érigea le projet en film. En envisageant trois prologues différents, Pepe et Fulton restituent l'ambiguïté de cette entreprise.

10 mai 2008

Christophe TREBUIL (Bibliothèque nationale de France, docteur de Paris 1) : « Le film à épisodes : un cinéma aux mille visages ».

Le film à épisodes est multiple : les *serials* américains distribués en France sont l'objet de nombreuses manipulations, et le succès de ces films commande des rééditions dans des formats très différents, jusqu'au début des années 1930.

Francesca LEONARDI (Sorbonne Nouvelle, lectrice à l'université de Bourgogne) : « Deux versions de *December 7th* de John Ford et leur réception : enjeux politiques, idéologiques et cinéphiles ».

En 1943, John Ford signe un documentaire sur l'attaque de Pearl Harbor commandité par l'Office of Strategic Services (OSS). Si la version longue de *December 7th* fut très controversée et ne connut pas de distribution, la version abrégée gagna un Oscar. Nous nous intéresserons aux différences entre les deux versions ainsi qu'aux divers discours qu'elles ont suscités auprès des bureaux américains (censure, propagande, etc.), de la cinéphilie et des historiens du cinéma.

Morgan LEFEUVRE (Sorbonne Nouvelle) : « Les multiples *Ludwig* de Visconti ».

Sorti en 1973 dans une version réduite à une durée de 3 heures par les producteurs, *Ludwig* a été restauré en 1980, quatre ans après la mort de Visconti, par un groupe de collaborateurs du film pour aboutir à un montage d'environ 4 heures aussitôt salué par la critique. Pourtant, des zones d'ombre subsistent sur la méthodologie employée pour aboutir à cette « résurrection » qui semble inventer en réalité une version qui n'a jamais existé comme telle. Et d'autres versions d'exportation, courtes et longues, viennent compliquer la donne. En l'absence de toute documentation sur la restauration de 1980, comment en évaluer les mérites ? et comment reconstituer l'histoire des versions de *Ludwig* ?

Christophe FALIN (Sorbonne Nouvelle) : « *A Touch of Zen* de King Hu (1971) ».

King Hu entreprend en 1969 la réalisation de *A Touch of Zen* avec un statut particulier dans le cinéma de Hongkong dû aux succès commerciaux de ses deux premiers films et à sa rupture avec le tout-puissant studio Shaw Brothers. Il obtient le contrôle de presque tous les aspects artistiques : scénario, décors, costumes, puis montage. Après un tournage exceptionnellement long, le film sort sur les écrans mais est un échec commercial. Le producteur profite alors d'un voyage de King Hu aux États-Unis pour sortir une autre version, plus longue, en deux parties distinctes, reniée par le réalisateur. La version de King Hu est primée au festival de Cannes en 1975 et est distribuée en France, tandis que sa rivale est projetée en Chine et à Hongkong.

6 mars 2009

Martin BARNIER (Lyon 2) : « Transformations du son au cours des âges ».

Au fur et à mesure des rééditions en salles, des rediffusions télévisées ou des éditions en vidéo, le son des films est amené à évoluer, avec ou sans la participation des créateurs lorsque ceux-ci sont toujours vivants. Où Martin Barnier passe en revue quelques-uns des principaux cas de figure, depuis les Phonoscènes Gaumont des années 1900 parfois présentées aujourd'hui avec une autre musique que celle alors enregistrée sur cylindres jusqu'aux restaurations et « nettoyages » parfois abusifs de la bande sonore, en passant par les réfections régulières des films Disney qui nous ont valu d'entendre plusieurs voix successives de Blanche-Neige.

François THOMAS (Sorbonne Nouvelle) : « Ce que le DVD nous a appris sur le film pluriel ».

Comment l'édition DVD réagit-elle face à l'existence des versions concurrentes d'un même film ? Tantôt elle l'ignore, tantôt elle en tire un argument de vente, soit en promouvant une seule version présentée comme la meilleure ou la plus authentique, soit en bâtissant des éditions critiques qui peuvent tout aussi bien oublier certaines versions. Elle exhume et répand aussi à l'échelle internationale des montages jusque-là cantonnés à une diffusion restreinte, voire des copies de travail. Et bien sûr elle crée ses propres versions. En dix ans, le DVD a à la fois mis la question sur le devant de la scène et brouillé les pistes pour bien des films pris isolément. Parcours à travers les catalogues d'éditeurs.

28 mars 2009

Esteve RIAMBAU (Université autonome de Barcelone) : « *Terre(s) d'Espagne* : neuf versions du film de Joris Ivens ».

Tourné par Joris Ivens en 1937, *Terre d'Espagne* a d'emblée connu deux versions qui se distinguaient par l'interprète du commentaire *off* : Orson Welles a été remplacé par Ernest Hemingway avant la sortie. Ce n'était que le début d'une histoire complexe puisque, notamment à cause des censures nationales et de la stratégie politique du parti communiste qui le soutenait, ce premier film sur la guerre d'Espagne vue du côté républicain a très vite circulé dans d'autres versions, dont certaines très raccourcies.

Caroline FOURNIER (Cinémathèque espagnole de Madrid / Sorbonne Nouvelle) : « Redéfinir la filmographie de Luis García Berlanga, 1951-1977 ».

Grâce notamment aux copies conservées à la Filmoteca española, on s'aperçoit que la filmographie du réalisateur de *Bienvenue, Mr. Marshall* (1952) et du *Bourreau* (1963) est riche en montages concurrents. Alors même qu'il s'agit d'un des réalisateurs espagnols les plus étudiés, la complexité de son œuvre reste méconnue. En effet, comme dans de nombreux autres cas en Espagne, ces versions ne répondent pas aux schémas classiques de la censure. Où Caroline Fournier explique comment mettre la main sur ces différentes versions, en décrypte les raisons d'être et en analyse les répercussions.

Esteve RIAMBAU (Université autonome de Barcelone) : « Les coproductions espagnoles dans les années 50 et 60 ».

La politique espagnole de coproductions avec l'Italie, la France et l'Allemagne dans les années 50 et 60 a multiplié l'existence des doubles et même triples versions. Le tournage avec deux négatifs, la mise en conformité avec la censure des différents pays coproducteurs (dont le censure espagnole particulièrement rigide) et les *star systems* nationaux, qui amenaient à changer certains acteurs d'une version à l'autre, en étaient les principales causes. Où Esteve Rimbau livre un premier tour d'horizon.

4 avril 2009

Erwan CADORET (Sorbonne Nouvelle) : « Les errances du "loup solitaire" : montages et remontages de la série *Baby Cart* ».

Les deux premiers volets de la série *Baby Cart* (*L'Enfant massacre* et *Le Sabre de la vengeance*), réalisés en 1972 par Kenji Misumi, ont connu à l'étranger différents remontages. Aux États-Unis, ils ont été concentrés en un film unique (*Shogun Assassin*), puis celui-ci a été remonté pour en expurger les plans les plus sanglants. L'exemple de ces trois versions permet de montrer par quels procédés la diffusion occidentale du cinéma asiatique, longtemps considéré comme un pur cinéma d'exploitation, modifie la forme première des films, quitte à en faire sous cette forme tronquée des objets de référence culturelle.

Guillaume VERNET (Sorbonne Nouvelle) : « "Films projetables également en standard" : la distribution des films en relief au début des années 50 ».

Avec la sortie à Los Angeles de *Bwana le diable* d'Arch Oboler en novembre 1952, commence la grande époque du cinéma en relief. Entre cette date et novembre 1954, soixante-deux films sont réalisés et distribués en relief aux États-Unis. Au printemps 1953, les premiers films de cette « opération 3-D » de Hollywood sont distribués en France. Mais rapidement, comme aux États-Unis, le relief ne parvient plus à attirer les spectateurs et semble n'avoir constitué qu'un objet de curiosité. Moins d'un an après la sortie des premiers titres en France, la mention « Films projetables également en standard » fait son apparition dans les catalogues des distributeurs...

30 mai 2009

Philippe ROGER (Lyon 2) : « Restitution, sources et influence d'un documentaire pluriel : *Terre sans pain* de Luis Buñuel ».

L'unique documentaire de Buñuel a connu une histoire complexe, aboutissant à une multiplication de versions. *Terre sans pain* s'avère ainsi un cas d'école du « film pluriel » ; on peut aujourd'hui recenser jusqu'à neuf versions du film, sans être vraisemblablement exhaustif. Au-delà de leur description, on peut se demander, à propos de cet exemple emblématique, si l'étude de la pluralité d'états d'un film doit conduire à une tentative critique de *restitution*, visant idéalement à une « édition critique », et si cette approche peut être étendue à la critique des *sources* et à celle d'*influence*.

14 novembre 2009

Pascal LABORDERIE (Sorbonne Nouvelle) : « Genres et documentaire pluriel : *Borinage* de Joris Ivens et Henri Storck ».

Borinage a connu trois versions : une version muette, de Joris Ivens, Henri Storck et François Rents, réalisée en Belgique en 1933, et deux versions sonores, l'une soviétique produite par Mesrabpom-Film et l'autre uniquement autorisée par Henri Storck, rebaptisée *Misère au Borinage*, avec un commentaire d'André Thirifays, datant de 1963. Tandis que la première version correspond à un genre de film que nous proposons d'appeler « film-parabole », la dernière version neutralise la fiction au profit d'une lecture « documentarisante » et « spectacularisante ». Cette confrontation des deux versions permet ainsi d'envisager les problématiques propres au film documentaire et en particulier le statut de la reconstitution.

Anna Sofia ROSSHOLM (université de Växjö) : « *Scènes de la vie conjugale* (1973) d'Ingmar Bergman, ou la télévision comme privation de l'intime ».

De même que *Fanny et Alexandre* (1982), *Scènes de la vie conjugale* (1973) existe à la fois sous la forme d'un feuilleton télévisé (4 h 59) et d'un long métrage (2 h 48). Confrontations.

Mathias LAVIN (Sorbonne Nouvelle) : « Une œuvre en perdition : les deux versions d'*Amour de perdition* de Manoel de Oliveira ».

En 1978, *Amour de perdition*, adaptation d'un classique de la littérature portugaise, est diffusé en six épisodes sur les canaux de la télévision nationale. La réception est désastreuse et vaut au cinéaste des critiques d'une rare violence. Quelques mois plus tard, le film (dans sa version cinéma) provoque l'enthousiasme en Italie puis en France, entraînant la sortie en salles du film dans son pays d'origine. La réception tumultueuse de cette œuvre monumentale fait souvent oublier qu'il en existe bien deux versions (une pour la télévision, une pour le cinéma) qui possèdent des différences significatives.

20 février 2010

Piotr IGNATOWICZ (Sorbonne Nouvelle) : « *Le Sang du châtiment* de William Friedkin et son remontage pro-peine de mort ».

William Friedkin tourne en 1987 *Le Sang du châtiment* dans lequel il montre le combat d'un procureur contre un tueur en série. Derrière les rebondissements d'une intrigue policière, Friedkin s'interroge sur la légitimité de la peine de mort. Sorti en Europe en 1988, le film est privé d'une sortie américaine suite à la faillite de son distributeur. Il est enfin exploité aux États-Unis en 1992 dans une version remaniée par le réalisateur. Or, entre-temps, celui-ci a abandonné la neutralité qui caractérisait la première version pour adopter un ton résolument favorable à la peine capitale.

François THOMAS (Sorbonne Nouvelle) : « Les comparaisons de versions dans les suppléments de DVD ».

Les éditeurs DVD proposent de plus en plus souvent des comparaisons entre différentes versions d'un même film, y compris lorsqu'ils n'éditent qu'une seule de ces versions. Ces suppléments peuvent être de simples causeries de spécialistes, des démonstrations composées d'extraits (généralement confrontés en *split screen*), ou encore des documentaires ambitieux, parfois conçus par des restaurateurs qui ont passé des années à se familiariser avec le moindre photogramme de la moindre version. Voyage à travers *Le Dernier des hommes* de Murnau, *Pulsions* de DePalma, *A History of Violence* de Cronenberg et d'autres.

3 avril 2010

Camille BLOT-WELLENS (Cinémathèque française) : « Les films Albatros : versions multiples, restaurations multiples ».

Les films Albatros conservés par la Cinémathèque française existent, comme de nombreux films muets, en plusieurs versions : tournages à plusieurs caméras pour le marché intérieur et extérieur, teintages différents selon les espaces de distribution, montages postérieurs remaniés, intertitres reconstitués... Quelle attitude adopter face à ces œuvres ? Quelle version restaurer ? La restauration crée-t-elle de nouvelles versions ? Pourquoi restaurer un même film à quelques années d'écart ? Parcours en compagnie d'une restauratrice à travers *Gribiche* de Feyder (1926), *Feu Mathias Pascal* de L'Herbier (1926) et d'autres.

Alice DE ANDRADE (Sorbonne Nouvelle) : « La restauration numérique des œuvres complètes de Joaquim Pedro de Andrade ».

Retour sur un projet privilégié et pionnier de restauration et de valorisation d'une œuvre cinématographique, ses méthodes et ses dilemmes. Réalisée en haute définition au Brésil entre 2003 et 2007, la restauration des courts et longs métrages de Joaquim Pedro de Andrade tels que *Macunaïma* (1969) ou *Guerre conjugale* (1975) peut-elle être considérée comme une cause de transformation des films et donc comme une source de pluralité ?

Philippe FAUVEL (faculté des Arts d'Amiens) : « *Le Château de Pointilly* d'Adolfo Arrieta (1972-2007) : un film réduit de moitié par son auteur ».

Tourné en 1971-1972, *Le Château de Pointilly* serait long de soixante-quinze minutes après montage. Nous n'en connaissons aujourd'hui que deux versions : une de cinquante-neuf minutes (l'originale ?) et une de trente minutes (celle de 2007). Car Adolfo Arrieta a entrepris depuis trois ans un remontage de certains de ses films. Quel intérêt et quelle envie conduisent le cinéaste à faire du film original un film plus court, trente-cinq ans après ? Est-ce un film « mutilé » par son propre auteur ? Pourquoi le fait-il, et comment le fait-il ?

29 mai 2010

Christophe FALIN (Sorbonne Nouvelle) : « Les films muets chinois sonorisés par Arte ».

Depuis une dizaine d'années, avec le développement du numérique et de l'intérêt porté à la Chine, l'accès aux films muets chinois est devenu beaucoup plus facile en Occident qu'auparavant. La restauration de ces films pour des diffusions télévisées ou pour des éditions en DVD hors de Chine a entraîné l'apparition de versions sonores. Simultanément, des montages concurrents de ces films sont apparus en Chine dans des éditions VCD ou DVD. En une décennie, la difficulté d'accès aux copies a donc cédé la place à la multiplication des versions. Nous nous intéresserons aux différentes versions de deux films des années 30 restaurés et sonorisés par Arte : *Deux Étoiles dans la voie lactée* de Shi Dongshan (1931) et *La Divine* de Wu Yonggang (1934).

Delphine ROBIC-DIAZ (ENS – Lettres et sciences humaines) : « Les deux montages de *Dans la brume électrique* ».

Dès sa sortie, *Dans la brume électrique* a existé sous deux versions : l'une d'une durée de 1 h 57, supervisée par Bertrand Tavernier et destinée à l'exploitation en salles (en France puis dans d'autres pays) ; l'autre de 1 h 42, montée sous le contrôle du producteur Michael Fitzgerald et exploitée directement sur le marché du DVD américain. Le montage « français » s'oriente vers un renouvellement des codes du film noir, alors que le *producer's cut* détourne les plans réalisés par Tavernier au profit d'une vision plus classique du film d'action hollywoodien. La lutte pour le *final cut* devient ainsi emblématique de l'opposition entre deux conceptions de la création cinématographique.

12 juin 2010

Olivier CURCHOD (lycée Claude-Monet) : « *La Bête humaine* : double assassinat en gare du Havre ».

Les deux représentations concurrentes du meurtre de Séverine par Lantier dans *La Bête humaine* (1938) de Renoir invitent à reconsidérer les deux principales versions du film qui circulent actuellement et à percer le mystère de leur existence.

Céline RUIVO (Sorbonne Nouvelle) : « *French Cancan* : des trois versions d'époque à la restauration de 2010 ».

French Cancan, le troisième film de Renoir tourné en Technicolor, a fait l'objet de trois versions linguistiques : français (langue de la plupart des acteurs), italien et anglais. Il est sorti en Italie en 1954, en France en 1955 et aux États-Unis en 1956, mais la version américaine, rebaptisée *Only the French Can*, a été raccourcie d'une dizaine de minutes. Ces coupes s'expliquent-elles uniquement par le contenu érotique des scènes concernées ? Et quels ont été les problèmes rencontrés, notamment pour la couleur, lors de la restauration récente du film ?

Bernard BASTIDE (Sorbonne Nouvelle) : « *Les Mistons* de François Truffaut : un court à géométrie variable ».

Réalisé par Truffaut d'après la nouvelle homonyme de Maurice Pons, *Les Mistons*, court métrage d'environ 32 minutes lors de ses premières présentations en novembre 1957, est réduit à 27 minutes pour son exploitation en salles un an plus tard. En 1967, désireux de réunir *Les Mistons* et *Les Quatre Cents Coups* dans un même programme, Truffaut raccourcit le premier de 10 minutes et rallonge le second d'autant. *Les Mistons* ont trouvé leur durée définitive : 18 minutes ! Quelles sont les pertes, quels sont les gains des versions raccourcies ?

Deborah WALKER-MORRISON (université d'Auckland, Nouvelle-Zélande) : « En quoi le sous-titrage modifie-t-il le film ? »

Dès qu'il voyage d'une zone linguistique à une autre, le film n'est plus le même objet. Si le doublage ampute la voix de l'acteur en essayant de préserver tant bien que mal son texte, le sous-titrage, lui, adapte ce texte en le comprimant. Au-delà de la question de la simple qualité de la traduction donnée par les sous-titres, nous étudierons deux aspects de l'objet film où l'intervention de la traduction modifie sensiblement, pour le meilleur ou pour le pire, l'expérience du spectateur : les éléments culturellement spécifiques et les éléments textuels et/ou littéraires. Parmi les exemples abordés : *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, *Zazie dans le métro* de Louis Malle, *La Haine* de Mathieu Kassovitz, *L'Âme des guerriers* de Lee Tamahori et *Paï* de Niki Caro.

12 février 2011

Luciano BERRIATÚA (restaurateur de films) : « Murnau et la mise en scène : à la recherche des multiples négatifs ».

Les films de Murnau ont souvent été tournés à plusieurs caméras de façon à monter différents négatifs destinés l'un au marché national, les autres à l'exportation. En s'adressant aux archives du monde entier, on a ainsi pu retrouver du matériel provenant de deux négatifs pour *Phantom* et *L'Aurore*, trois pour *Le Dernier des hommes* et *Tartuffe*, cinq pour *Faust*, et des informations sur des négatifs perdus. Luciano Berriatúa a consacré au cinéaste plusieurs documentaires et deux livres et a restauré plusieurs de ses films pour le compte de la Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung. Il montrera que la comparaison des versions fourmille de révélations précieuses sur les choix de mise en scène de Murnau, notamment quand les différents négatifs utilisent des prises successives issues de la même caméra. Ou comment le restaurateur est aussi détective.

26 février 2011

Léa COLIN (Forum des Images) : « La durée nous appartient : versions courtes et longues chez Jacques Rivette ».

Au moins huit des vingt et un longs métrages de Jacques Rivette ont été diffusés dans deux versions dont l'une est sensiblement plus courte que l'autre. Ce dédoublement est étroitement lié à la durée initiale des films du cinéaste, qui excède souvent trois heures, et aux enjeux économiques qui en découlent. Versions dénaturées par un remontage imposé, variations sur une même structure ou encore véritable renaissance d'un film, les versions concurrentes de Rivette possèdent chacune leur histoire singulière. Léa Colin décrypte pour nous les six cas principaux : *L'Amour fou*, *Out 1*, *L'Amour par terre*, *La Belle Noiseuse* et *Secret défense*, sans oublier *Va savoir* auquel elle consacrera une intervention entière dans la séance du 28 mai 2011.

François THOMAS (Sorbonne Nouvelle) : « Black Mamba contre les Crazy 88 : le montage de *Kill Bill* par Tarantino pour le marché japonais ».

Dès le stade du tournage, Quentin Tarantino a conçu une version de *Kill Bill* destinée au public japonais, dont le degré de tolérance à l'égard de la violence serait plus élevé que celui du public occidental. Penchons-nous surtout sur le chapitre V, « Bataille rangée à la Villa Bleue ».

19 mars 2011

Amandine D'AZEVEDO (Sorbonne Nouvelle) : « Bollywood et Kollywood : versions nord, versions sud dans le cinéma indien ».

Le cinéma indien s'adresse à un public morcelé et plurilingue, surtout depuis l'indépendance de 1947 et la création d'une union d'États possédant deux langues officielles et vingt-deux langues classifiées. Organisé autour d'industries régionales bien distinctes, le cinéma indien est trop souvent associé au seul « phénomène Bollywood » alors que ces industries ont tissé des liens entre elles, notamment Bollywood au nord du pays et Kollywood au sud. Ces liens se traduisent notamment par la mise en chantier de projets de films communs dans plusieurs moutures adaptées à chaque langue et aux particularités régionales. À partir des deux versions du dernier film de Mani Ratnam, *Raavan* et *Raavanan* (2010), Amandine D'Azevedo évoque les enjeux de ces industries plurielles.

Laurent GARREAU (CNDP) : « La version non censurée d'*Et Dieu... créa la femme* de Roger Vadim ».

Comme tout film ayant maille à partir avec la censure cinématographique française d'alors, *Et Dieu... créa la femme* (1956) a conduit à des négociations entre les producteurs et les représentants du gouvernement au sein de la commission de contrôle. Auteur d'*Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Laurent Garreau présente les résultats provisoires d'une enquête visant à reconstituer la forme intégrale de ce film qui est à l'origine du phénomène BB.

Georges MOURIER (réalisateur) : « Le *Napoléon* d'Abel Gance : dans le labyrinthe des versions originales et des versions restaurées ».

Le *Napoléon* d'Abel Gance est un cas limite de film pluriel. Gance a établi non pas une mais plusieurs versions originales en 1927 ; il a utilisé tout au long de sa vie le matériau initial pour le remontage d'autres versions ; et le film a été restauré plusieurs fois, en fonction, à chaque époque, des données disponibles. En 2007, pour clarifier la situation, la Cinémathèque française a confié à Georges Mourier l'expertise de son fonds *Napoléon*, mission qui a été étendue par la suite aux fonds des Archives françaises du film et de la Cinémathèque de Toulouse. En deux ans, 100 000 mètres de pellicule (huit cents boîtes) ont été visionnés. Comment différencier les dix-huit versions actuellement recensées du film ? Quelles sont les questions méthodologiques, déontologiques et éthiques posées par ce cas unique dans l'histoire du cinéma ?

14 mai 2011

Sébastien LAYERLE (Sorbonne Nouvelle) : « *Oser lutter, oser vaincre* (1969) de Jean-Pierre Thorn : conflits d'images dans le cinéma militant ».

Oser lutter, oser vaincre de Jean-Pierre Thorn est un des derniers films réalisés dans le sillage des États généraux du cinéma. Conçu dans le cadre idéologique du groupe Ligne rouge, scission de la Gauche prolétarienne, il transpose sous forme dialectique une enquête de cinéma direct menée à l'usine Renault de Flins durant la grève de mai-juin 1968. Sa lecture de l'événement divise violemment l'opinion maoïste. À l'issue d'une projection, un groupe dissident s'empare d'une copie et réalise un nouveau montage sous le titre *Flins 68-69, continuons le combat !* En 1978, Thorn procède à un remontage de son film à l'occasion de la rétrospective « Mai 68 par lui-même » diffusée dans deux salles d'art et essai parisiennes. Chacune de ces trois versions, prise dans son contexte, témoigne d'une conception différente de la lutte militante.

28 mai 2011

Dominique MOUSTACCHI (Archives françaises du film) : « *La Septième Porte* (1946) : film français, film arabe, film colonial ? »

Après la Seconde Guerre mondiale, le film colonial connaît un regain d'intérêt dans les pays du Maghreb pour des raisons aussi bien économiques que politiques. Des structures de production, des studios sont installés au Maroc afin de favoriser des œuvres conçues pour la société musulmane. Réalisé par André Zwobada en 1946, *La Septième Porte* fut tourné simultanément en deux versions : la première en langue française avec des acteurs français, destinée au public de la métropole, la seconde en langue arabe avec des acteurs marocains et maghrébins, destinée à la population locale. Le discours véhiculé varie-t-il d'un film à l'autre ? Quelles sont les différences entre ces deux versions ?

Léa COLIN (Forum des Images) : « *Va savoir* et *Va savoir+* : prises et reprises ».

Va savoir est sorti en octobre 2001 dans un montage de 2 h 35 qui a rencontré un des plus grands succès commerciaux de la carrière de Jacques Rivette. Six mois plus tard, nous apprenons qu'il s'agissait d'une version de compromis exigée par les coproducteurs tandis que le montage initial de 3 h 45 sortait à son tour dans quelques salles sous le titre *Va savoir+*. Dans la version courte, Rivette a utilisé chaque fois que possible d'autres prises que celles de la version longue. Cette conception du remontage permet d'analyser précisément le travail du cinéaste à travers le choix des prises et les variations qu'elles induisent.

Philippe ROGER (Lyon 2) : « L'aventure mouvementée de *Terre sans pain* de Buñuel : seconde époque, l'après-guerre ».

Dans la saison 2009 du Film pluriel, Philippe Roger a consacré une intervention aux plus anciennes des neuf versions (au moins !) de *Terre sans pain*, l'unique documentaire de Luis Buñuel, victime des censures nationales et autres déboires. Le temps est venu de tout savoir sur la version sonorisée française de 1965, la version américaine bricolée dans les années 60 ou encore les versions espagnoles de 1984 et 1996.

Philippe ROGER (Lyon 2) : « La pluralité des formats documentaires : *Le Récital de Besançon* ».

Philippe Roger se coiffe de sa casquette de documentariste pour se livrer à un exercice d'auto-exégèse. Réalisateur d'un film sur le dernier récital que le pianiste Dinu Lipatti a donné en 1950 quelques semaines avant sa mort à l'âge de trente-trois ans, il nous exposera comment il a été amené à établir six montages distincts selon les modes de diffusion.

10 décembre 2011

Elena DAGRADA (Università degli studi di Milano) : « Genèse d'une recherche : comment rendre intelligible la prolifération des variantes ? »

Elena Dagrada a publié en 2005 le seul livre existant à ce jour dont le fondement même soit la comparaison des différents états d'un même film — en l'occurrence, d'un groupe de six films. Dans *Le varianti trasparenti : i film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Elena Dagrada analyse les versions concurrentes de *Stromboli*, *Europe 51*, *Ingrid Bergman* (sketch de *Nous les femmes*), *Voyage en Italie*, *Jeanne au bûcher* et *La Peur* dans lesquelles Rossellini porte une part de responsabilité, et qui vont jusqu'au nombre de neuf. Parmi les variantes, les unes sont inhérentes au projet de production, d'autres sont tributaires des exigences de la distribution internationale, des censures politiques et religieuses ou de l'accueil du public d'un festival. Le livre reconstitue l'historique de chacune de ces versions, interprète leurs raisons d'être et offre des transcriptions disposées sur plusieurs colonnes afin de permettre la comparaison plan par plan. En 2008 une seconde édition augmentée tient compte des découvertes survenues après coup. Elena Dagrada raconte au « Film pluriel » l'aventure de ce projet hors norme et expose ses méthodes de travail.

Aurore RENAUT (université de Provence) : « *L'India vista da Rossellini et J'ai fait un beau voyage* : un canevas, deux improvisations ».

Lorsque Roberto Rossellini revient de son voyage en Inde en 1957, il rapporte avec lui non seulement un « film de fiction documenté » en 35 mm, qui deviendra *India Matri Bhumi*, mais aussi des rushes 16 mm, des prises de notes documentaires qui l'ont aidé à préparer la fiction. Rossellini monte cette imposante masse de plans sous la forme de dix épisodes qui seront diffusés à la télévision italienne en 1957 sous le titre *L'India vista da Rossellini* et à la télévision française en 1958 sous le titre *J'ai fait un beau voyage*. D'un feuilleton à l'autre, le montage image est identique à l'exception du générique. Ce qui varie, c'est le discours que Rossellini propose sur ces images puisque, dans une démarche singulière, il se livre à un commentaire *off* en direct à l'invitation du présentateur, italien ou français, qui le reçoit. Les différences entre ces deux commentaires résultent principalement des questions diverses posées par les deux intervieweurs, mais Rossellini a sur ces images un discours préparé qu'il rejoue en apparence spontanément d'une diffusion à l'autre.