

---

## Director's cut : la quête auteuriste du cinéaste

**Auteur :** Thyse, Hugo

**Promoteur(s) :** Tomasovic, Dick

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

**Année académique :** 2022-2023

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/17185>

---

*Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

**Université de Liège**  
**Faculté de Philosophie et Lettres**  
Département Médias, Culture et Communication

***Director's cut :***  
**la quête auteuriste du cinéaste**

Mémoire présenté par Thyse Hugo en vue  
de l'obtention du grade de Master en arts  
du spectacle, à finalité spécialisée en  
cinéma et arts de la scène (histoire,  
esthétique et production)

Année académique 2022/2023

## Introduction

En 2021, soit quatre ans après la sortie de la version cinéma, la version *director's cut* de *Justice League* de Zack Snyder est mise en ligne sur la plateforme de *streaming* HBO Max. La conception de cette version alternative du film a pour origine un mouvement de fans qui a milité durant de nombreux mois pour que l'œuvre, telle qu'elle avait été imaginée initialement par son cinéaste avant qu'il ne soit obligé d'abandonner le projet et que sa finalisation ne soit confiée à quelqu'un d'autre, puisse être réhabilitée. Jamais un public n'avait montré une telle ardeur pour voir aboutir le *director's cut* d'un cinéaste, allant jusqu'à organiser diverses manifestations dans le but de sensibiliser les producteurs à leur cause. Mais quelle est cette version revendiquée par les fans ? Qu'est-ce qu'un *director's cut* ? Le *director's cut*, ou le montage du réalisateur (cette dénomination n'a pas de réelle traduction française, c'est pour cela qu'elle sera toujours utilisée dans sa formulation anglaise), est, comme son nom l'indique, la version désirée par son cinéaste d'une œuvre cinématographique, sous-entendant donc que, pour des raisons diverses et variées, le *final cut*, ou le montage final (celui exploité au cinéma), est loin de lui être identique.

La notion du *director's cut* s'inscrit dans le grand ensemble de la commercialisation des versions alternatives d'un même film, phénomène qui a atteint une grande ampleur à partir des années 90 avec le *director's cut* de *Blade Runner*, une œuvre de Ridley Scott. Dans la majorité des cas, notamment dans celui des versions longues, son élaboration vise à un objectif purement commercial : accumuler de nouveaux profits grâce à un film qui ne nécessite aucun tournage et qui diffère principalement de la version cinéma de par l'intégration de scènes coupées au cours du montage. Toutefois, l'appellation *director's cut* semble, au contraire, surpasser cette logique commerciale inhérente et suggérer une vision artistique, voire auteuriste, du phénomène. Grâce au *director's cut*, le cinéaste, personne que l'on considère comme étant la plus apte à obtenir le statut d'auteur du film, pourrait réhabiliter sa vision de l'œuvre, estimant qu'elle n'a pas abouti dans le *final cut*. Ainsi, la notion du *director's cut* recevrait une plus grande légitimité dans son élaboration et une plus grande importance dans la considération du cinéma en tant qu'art, là où les versions longues seraient plus axées sur leurs profits que sur leur impact artistique.

L'ensemble de ce phénomène pourrait encore évoluer aujourd'hui avec l'avènement des plateformes de *streaming*, étant le support adéquat pour proposer les versions alternatives d'un même film à ses abonnés, à l'instar du cas de *Justice League*. En faisant en sorte qu'elles soient exclusives à ce type d'exploitation et en minimisant les coûts de production, les studios, chacun d'entre eux élaborant sa propre plateforme, pourraient facilement présenter un contenu original et, par la même occasion, attirer un public intéressé. Cela dit, cette direction n'a pas encore été

prise par les plateformes qui proposent rarement plusieurs versions d'un même film : c'est l'une ou l'autre et c'est presque toujours la version cinéma. Par exemple, sur Disney+, la seule version disponible de *Kingdom of Heaven* est le *final cut* alors que le *director's cut* de Ridley Scott est notoirement connu pour lui être supérieur. À l'inverse, le catalogue belge de Netflix contient la version cinéma et la version longue de *Spider-Man : No Way Home* de Jon Watts ; un film qui arrivera un jour sur Disney+, le mystère étant de savoir si les deux versions seront présentes. Il n'en reste pas moins que le phénomène n'est pas encore stabilisé et peut même induire en erreur lorsque les versions ne sont pas correctement identifiées : sur Apple TV, *Blade Runner* semble être disponible en plusieurs versions alors qu'il s'agit à chaque fois de la plus récente.

Par conséquent, face à la multiplicité des versions, un spectateur non averti peut ignorer qu'il existe plusieurs versions du film qu'il visionne, qu'il y a peut-être une version à privilégier plus qu'une autre et, du coup, qu'il ne se rend pas compte de l'identité de la version qu'il est en train de regarder. Quand on s'intéresse à la question, que l'on sait qu'il existe plusieurs versions du film, que l'on souhaite savoir laquelle on visionne et laquelle il faut visionner (comme c'est le cas de cet auteur qui se posait déjà la question avant d'entreprendre ses études universitaires et de choisir ce sujet pour son mémoire, motivé par la présence du phénomène dans l'actualité avec la sortie du *director's cut* de *Justice League*), la tâche n'est pas forcément plus aisée. Est-ce qu'il y a une version qui surpasse les autres en termes d'importance ? Pour répondre à cette question, la meilleure solution reste évidemment de toutes les regarder et de se donner la chance de forger sa propre opinion. Cependant, une mise en pratique d'un tel raisonnement, qui va faire le jeu commercial des producteurs et des distributeurs, risque d'être extrêmement chronophage, d'autant plus que la plupart des versions alternatives ne sont pas facilement accessibles.

Par ailleurs, ce phénomène peut engendrer des réflexions dans le cadre du processus de conservation des films en cinémathèque. La place pour le stockage étant limitée, la multiplicité des versions entraîne inéluctablement la nécessité de choisir celles qu'il faut garder, or ce choix est fatalement arbitraire, les versions ne se démarquant pas forcément les unes des autres : elles peuvent toutes avoir une certaine importance, ne serait-ce que pour retracer l'évolution du film. Il en est de même dans le cadre de l'organisation d'une rétrospective centrée sur un cinéaste ou sur un genre en particulier où, confronté à plusieurs versions d'une même œuvre, il faut choisir laquelle projeter. Bien que l'on ait tendance, instinctivement, à jouer la neutralité en ne gardant que la version cinéma, ce choix peut se révéler problématique dans le sens où, comme plusieurs exemples l'explicitent, une version alternative peut être plus adéquate selon certains critères et *vice-versa*. Dès lors, ce phénomène des versions alternatives, que ce soit les versions longues

ou les *director's cut*, est plus complexe qu'il n'y paraît et, de par la diversité des exemples qui le caractérise, ne s'offre pas d'emblée à une convention unique, beaucoup trop restrictive.

Cependant, puisque le *director's cut* suggère une hiérarchisation des versions, ce cas de figure précis permettrait de faciliter la résolution de ce dilemme (libre au spectateur de visionner les autres versions par la suite pour bien se rendre compte des différences entre elles et d'établir lui-même sa préférence, que cela soit d'un point de vue objectif ou subjectif). De ce fait, qu'est-ce qui différencie concrètement le *director's cut* de la version longue et qu'est-ce qui le pousse à être plus apte à s'inscrire dans la filmographie d'un cinéaste plutôt que le *final cut* ? Ce seront ces deux problématiques qui se retrouveront au cœur de ce mémoire, sa finalité ultime étant de déterminer la manière dont la pratique du *director's cut* peut être articulée à la notion d'auteur, telle que la dénomination le sous-entend. Le projet est donc d'appliquer une théorie européenne à une pratique américaine et de constater si le *director's cut* permet effectivement la résurgence du style auteuriste d'un cinéaste, moins marqué (voire absent) dans le *final cut*, lui fournissant, de ce point de vue, une plus grande légitimité. C'est dans cette logique que le terme utilisé pour qualifier l'auteur d'un film sera toujours « cinéaste », dénomination plus neutre que les termes synonymes « directeur » et « réalisateur » (issus respectivement du lexique cinématographique américain et européen) qui sont, on le verra, chacun chargés d'une connotation différente.

Pour atteindre cet objectif, comme le phénomène est caractérisé par une diversité de cas tous différents les uns des autres, il sera nécessaire de convoquer une multitude d'exemples afin d'aborder la notion du *director's cut* de la manière la plus complète possible. Ainsi que l'insinue le sujet, les films ne seront pas analysés conventionnellement : il ne s'agit pas ici d'étudier une filmographie (d'un cinéaste ou d'un genre) pour traiter des formes cinématographiques qu'elle comporte (allégorie, langage, thématique, etc.), mais de mettre en évidence les différences entre les versions alternatives d'une œuvre afin d'en permettre l'analyse sur base de cette perspective. Ce n'est qu'à ce moment que certaines formes cinématographiques seront abordées et viendront renforcer, de façon autonome par rapport à chaque film dont il sera question, le sujet. Il est vrai qu'un tel travail comparatif peut sembler fastidieux, mais cette méthode est inhérente au corpus envers lequel tous les jugements de valeur seront proscrits, que cela soit sur la qualité des films ou des versions alternatives. La seule hiérarchisation résultera de la sélection, au moyen de faits attestés par l'analyse, de la version la plus en accord avec le style auteuriste de son cinéaste.

Étant donné que le phénomène n'a pas réellement été étudié académiquement, il n'existe pas de méthode d'analyse sur laquelle il est possible de s'inspirer pour appréhender l'ensemble de ce corpus qui exige de porter un intérêt considérable au contexte de production des œuvres analysées, celui-ci étant on ne peut plus important pour comprendre les raisons à l'origine de la

mise au point de leur version alternative. C'est pourquoi, afin de solidifier l'analyse, des textes reprenant les propos des principaux intéressés et des informations factuelles sur le processus de création du *final cut* et du *director's cut* seront parfois convoqués, à l'instar de l'ouvrage *Future Noir* de Paul M. Sammon qui, souvent cité dans le cadre du chapitre sur *Blade Runner*, contient de nombreuses réflexions émises par les membres de l'équipe du film. À cela s'ajoutent divers écrits sur la notion d'auteur et autres, mais également le recueil de textes *Le mythe du director's cut* de Michel Marie et François Thomas qui officie ici en tant qu'ouvrage de référence, incluant des articles d'auteurs spécialisés dans le domaine du cinéma en général, tels que les professeurs Jean-Pierre Berthomé et Laurent Le Forestier ou encore le critique Jonathan Rosenbaum.

Dans ce contexte, le premier chapitre sera consacré à une présentation approfondie, dans son sens strict comme dans son sens large, du *director's cut*, à un début de mise en relation avec la notion d'auteur et à une illustration des problématiques de sens auquel il est confronté, avant qu'il ne puisse être inscrit au sein du phénomène plus large des versions alternatives. Lorsqu'il sera clairement balisé, le deuxième chapitre pourra le comparer à la version longue, phénomène auquel il est maintes fois erronément assimilé. Grâce à plusieurs exemples, une nouvelle vision du *director's cut*, exempte du pouvoir labellisant insinué par sa dénomination et de sa similarité supposée avec la version longue, sera alors proposée et explicitée par le biais des *special edition* de James Cameron et de la question de la remastérisation des films. Enfin, le troisième chapitre viendra adouber cette vision du *director's cut* en démontrant, à nouveau avec des exemples très approfondis, en quoi son élaboration dispose d'une origine plus artistique que commerciale, en quoi les transformations qu'il comporte vont en ce sens et, *in fine*, à quel point le *director's cut* peut réhabiliter le style auteuriste de son cinéaste. En conclusion, une réponse sera apportée à la question qui a motivé la rédaction de ce mémoire : de quelle manière la pratique du *director's cut* peut-elle être articulée à la notion d'auteur, au-delà de sa simple finalité commerciale ?

# 1. La notion du *director's cut*

## 1.1. Au sens strict

Le *director's cut* est un terme inscrit dans le septième article du *Basic Agreement* de la Directors Guild of America (DGA), un syndicat protégeant les droits économiques et créatifs des cinéastes américains<sup>1</sup>. Il est la manifestation d'un droit absolu<sup>2</sup> à tout cinéaste de mettre au point et de présenter, en premier lieu, son montage personnel du film au producteur. Celui-ci n'est pas autorisé à interférer dans ce processus<sup>3</sup> et doit laisser un délai raisonnable au cinéaste pour qu'il puisse mener à bien son montage<sup>4</sup>. Une fois ce travail terminé, le cinéaste est en droit de demander à ce que le film soit diffusé lors d'une projection test<sup>5</sup>, avec des effets spéciaux et des musiques temporaires<sup>6</sup>, afin d'obtenir un retour du public. Dès lors, le producteur peut, soit valider la version du cinéaste, soit y apporter des modifications avec lui, soit reprendre en main l'entièreté du montage. Dans tous les cas, cette première version se nomme le *director's cut*.

L'inscription de cette notion au sein du *Basic Agreement* date de 1964<sup>7</sup>. Une anecdote, relatée sur le site internet de la DGA, en est à l'origine<sup>8</sup> : alors que les studios craignaient que le fait de laisser une liberté artistique aux cinéastes n'augmente les coûts de la post-production, Frank Capra leur proposa d'établir une liste des 12 meilleurs cinéastes de l'époque. Si jamais l'un d'eux dépassait le budget initial lors de l'élaboration du *director's cut* de son prochain film, la DGA se chargerait de payer, à ses frais, la différence. Face à l'audace de cette proposition, les studios auraient finalement décidé de concéder ce droit artistique aux cinéastes.

L'ensemble de la démarche donne à voir le cinéaste comme un auteur ayant une vision artistique du film. Or, contrairement au cinéma européen qui reconnaît bien volontiers le statut d'auteur du cinéaste, le cinéma américain s'est toujours montré plus récalcitrant à ce sujet. Cela s'explique par le *Copyright Act* et, plus particulièrement, par le statut des *work made for hire* (la dénomination américaine pour les œuvres de commande) qui regroupe l'ensemble des droits

---

<sup>1</sup> Directors Guild of America, *About the DGA* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.dga.org/the-guild/History.aspx>.

<sup>2</sup> Directors Guild of America, *Basic Agreement* [en ligne], 2020, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.dga.org/Contracts/Agreements/BasicAgreement2020.aspx>, p.84.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Bougerol Dominique, « La version réalisateur en droits français et américain : une étape obligée du processus de production ? » dans Marie Michel & Thomas François (dir.), *Le mythe du director's cut*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème », n°11, 2008, p.27.

<sup>8</sup> Directors Guild of America, *Creative Rights* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.dga.org/Contracts/Creative-Rights.aspx>.

d'auteur concernant les travaux réalisés par un employé pour un employeur<sup>9</sup>. Il en résulte que, selon cette loi, le détenteur des droits d'auteur pour un *work made for hire* n'est nul autre que l'employeur<sup>10</sup>. Ce type de contrat est d'application à Hollywood, le cinéaste étant l'employé et le producteur, l'employeur. À moins qu'une close dans son contrat ne proclame le contraire, le cinéaste ne porte en aucun cas, légalement, le statut d'auteur du film. Ainsi, s'il désirait acquérir ce droit, il lui serait donc impératif de devenir son propre producteur en permanence.

La différence étymologique entre l'appellation américaine « directeur » et européenne « réalisateur » pour désigner le cinéaste corrobore cet état de fait : tandis que le directeur dirige (être à la tête d'un groupe, le commander, assumer la bonne marche d'une action collective, en déterminer l'exécution)<sup>11</sup>, le réalisateur réalise (faire passer à l'état de réalité concrète ce qui n'était que virtualité)<sup>12</sup>. Alors que le premier fait office d'une fonction de *leadership*, le second fait preuve d'une volonté artistique. Par ailleurs, la règle selon laquelle l'Oscar du meilleur film n'est pas décerné au cinéaste, mais uniquement au producteur, au contraire du César du meilleur film qui revient aux deux parties, est révélatrice de cette conception américaine de l'auteur.

Dès l'aube du système des studios, le producteur s'est imposé comme étant la figure de proue du cinéma. Les noms d'Irving Thalberg et David O. Selznick sont, à cette époque, bien plus célèbres que ceux de la majorité des cinéastes qui ont réalisé leurs films. C'est vers la fin des années 60 que de nombreux petits studios indépendants commencent à émerger, portés par des cinéastes qui acquièrent, même si toujours tributaires des *majors* et des *minors*, un pouvoir créatif accru<sup>13</sup>. Dans les années 70, les succès des films de jeunes cinéastes relancent la machine hollywoodienne en forgeant une base solide pour la pérennité du *blockbuster* : *The Godfather* (1972) de Francis Ford Coppola, *Jaws* (1975) de Steven Spielberg et surtout *Star Wars* (1977) de George Lucas. La réussite de ces films permet à leur cinéaste de se démarquer du producteur en tant qu'auteur<sup>14</sup>. Bientôt, certains projets viendront, par leur échec, inverser la tendance et forcer les studios à reprendre en main une partie du pouvoir cédé précédemment ; les graines de la reconnaissance du statut d'auteur du cinéaste étant néanmoins d'ores et déjà semées.

---

<sup>9</sup> U.S. Copyright Office, *Copyright Law of the United States* [en ligne], 2022, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.copyright.gov/title17/>, p.7.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>11</sup> Larousse, *Diriger* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diriger/25796>.

<sup>12</sup> Larousse, *Réaliser* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réaliser/66830>.

<sup>13</sup> Kitsopanidou Kira, « Le *director's cut*, ou le commerce de l'auteur à Hollywood » dans Marie Michel & Thomas François (dir.), *op. cit.*, pp.59-60.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.62.



De ce fait, le producteur, reconnu à la fois comme l'auteur et le propriétaire du film, est l'entité en droit de décider du *final cut*<sup>15</sup>. Ce terme correspond à la dernière version d'une œuvre cinématographique, celle qui sera exploitée au cinéma, mais également sur tout autre support. Après le *director's cut*, un film subit plusieurs montages successifs, qu'ils proviennent d'une décision du cinéaste et/ou du producteur, afin de corriger ses éventuels défauts. Ces corrections peuvent engendrer des tensions entre le cinéaste et le producteur, provoquant des divergences artistiques qui mettent à mal leur relation. Dans le pire des scénarios, le producteur peut imposer sa vision du film au cinéaste, qui n'a d'autres choix que de répondre à sa demande ou de quitter la production. Au contraire, certains cinéastes reconnus *bankable* (leur popularité garantissant le succès du film) et propriétaires d'une maison de production, tels que James Cameron, Peter Jackson, Christopher Nolan, Steven Spielberg et Robert Zemeckis, sont parvenus à s'émanciper des studios et à disposer, du moins pour la plupart de leurs œuvres, du droit au *final cut*<sup>16</sup>.

## 1.2. Au sens large

La notion du *director's cut*, telle qu'elle est inscrite dans le *Basic Agreement* de la DGA, correspond à une dénomination juridique d'un droit propre à tout cinéaste américain. Depuis les années 80-90, le terme *director's cut* a obtenu un sens nouveau qui a éclipsé l'original dans l'esprit du grand public. Il est désormais question d'une version d'un film approuvée par son cinéaste, sous-entendant que le *final cut* qui a été exploité au cinéma n'a pas reçu son entière bénédiction<sup>17</sup>. Cette nouvelle version d'un même film se veut plus proche de la vision artistique originale du cinéaste, celle qu'il avait avant que divers facteurs ne lui forcent la main. Il ne faut pas pour autant faire l'amalgame entre les deux sens du *director's cut* : bien que la définition laisse à penser que la version au sens large soit le film tel qu'il avait été imaginé au sens strict, cela n'est pas forcément, et cela est même rarement, le cas. La vision artistique du cinéaste peut avoir évolué entre-temps et le *director's cut*, au sens de la DGA, reste un *work in progress*.

Selon Michel Marie et François Thomas, le sens large du *director's cut* a pour origine Jerry Harvey, « programmeur d'une salle de cinéma de Los Angeles, puis [...] de la chaîne câblée Z Channel limitée à Los Angeles et ses environs<sup>18</sup> », qui au cours de sa carrière projeta et diffusa plusieurs films dans une version différente de celle du *final cut* officiel : *The Wild*

---

<sup>15</sup> Directors Guild of America, *Basic Agreement* [en ligne], *op. cit.*, pp.63-64.

<sup>16</sup> Kitsopanidou Kira, *op. cit.*, p.67.

<sup>17</sup> Marie Michel & Thomas François (dir.), *op. cit.*, p.8.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

*Bunch* (1969) et *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) de Sam Peckinpah, *Heaven's Gate* (1980) de Michael Cimino ou encore *Once Upon a Time in America* (1984) de Sergio Leone<sup>19</sup>.

Harvey n'a diffusé qu'une dizaine de « versions réalisateur », mais celles-ci, largement commentées par la presse, reprises par des festivals, créant une attente chez les *aficionados* pour une sortie en salles, ont suffi à asseoir sa renommée de pionnier. Il a introduit chez les grandes compagnies la conscience qu'il existe un public et une viabilité commerciale pour la version réalisateur. Les producteurs et distributeurs américains ont ensuite étendu ce marché non plus seulement à une chaîne locale, mais au marché national et international. Pour autant, Harvey est mort avant d'avoir vu émerger l'expression *director's cut*, car ses programmes en utilisaient d'autres, principalement *uncut version*<sup>20</sup>.

À partir du succès rencontré par les initiatives d'Harvey dans les années 80, le principe de ressortir un même film dans une version différente a commencé à prendre de l'ampleur<sup>21</sup>, favorisé par l'avènement de la VHS, suivi par celui du DVD et, aujourd'hui, par la révolution du *streaming*. La version d'*Heaven's Gate* diffusée par Harvey est souvent considérée comme étant le premier véritable *director's cut*<sup>22</sup> : après une version de travail de 5h25<sup>23</sup> et un montage de 3h39, Cimino est forcé de réduire son film à 2h29. Le film sera un échec cuisant, provoquant une faillite chez United Artists<sup>24</sup>. À la demande d'Harvey, Cimino rétablit approximativement sa version de 3h39 afin de la diffuser sur Z Channel, puis, au début des années 2000, il l'ajuste à nouveau pour une exploitation très fructueuse au cinéma et en DVD<sup>25</sup>. En 2012, il procède à une restauration numérique du film, fixe la durée à 3h36 (suppression de l'entracte) et l'adobe officiellement de son *director's cut*<sup>26</sup> ; son œuvre artistique est enfin portée sur grand écran.

Il est intéressant de répertorier les facteurs à cause desquels un cinéaste n'a pas pu établir sa vision du film dans le *final cut*. Ceux-ci sont à la fois interne et/ou externe à la production :

- Interne : il est question des contraintes qui, au cours du processus de création et de fabrication du film, ont empêché l'épanouissement de la version du cinéaste. Étant celle qui est la plus médiatisée, la mauvaise relation entre le cinéaste et le producteur semble être la raison la plus courante. Dans ce cas, le cinéaste est souvent assimilé à un artiste persécuté par un producteur autoritaire et avide des revenus que le film, s'il est un succès commercial, peut engendrer. Si cette relation conflictuelle s'avère

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Berthomé Jean-Pierre, « Le fantasme de l'œuvre perdue » dans Marie Michel & Thomas François (dir.), *op. cit.*, p.20.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>23</sup> Tobias Scott, *Heaven's Gate at 40: how we learned to love a notorious flop* [en ligne], The Guardian, 2020, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.theguardian.com/film/2020/nov/19/heavens-gate-at-40-how-we-learned-to-love-a-notorious-flop>.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, p.21.

<sup>26</sup> The Criterion Collection, *Heaven's Gate* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.criterion.com/films/28036-heaven-s-gate>.

véridique dans des cas extrêmes, tels que pour *Touch of Evil* (1958) d'Orson Welles où le cinéaste a été évincé au début du montage<sup>27</sup>, elle reste néanmoins caricaturale. Au moment où le cinéaste est engagé pour réaliser un film, son contrat stipule ses obligations, notamment en ce qui concerne le respect du budget, de la durée du film et des horaires de tournage<sup>28</sup>. Tout dépassement engendre des coûts supplémentaires ou des pertes de profits au producteur. Légalement, le cinéaste se doit de respecter ces closes, sous peine de voir le producteur lui retirer le contrôle du film. Ces divers éléments contractuels sont déjà autant de causes qui entachent la vision artistique du cinéaste. Par exemple, si le *director's cut*, au sens de la DGA, a une durée de 3h et que le contrat stipulait un film de 1h30, le cinéaste est bien obligé de réduire la durée du film ou de réussir à trouver un arrangement à l'amiable avec le producteur. Bien entendu, la diminution de la durée d'un film est un objectif *marketing*<sup>29</sup> qui cherche à maximiser le nombre d'entrées au cinéma par jour (il n'est pas possible de projeter autant de fois un film de 3h qu'un film de 1h30) et à attirer un très grand nombre de spectateurs (pour le grand public, un film de 3h est bien plus rebutant qu'un film de 1h30). Ainsi, le cinéaste est forcé de se soumettre aux contraintes engendrées par le processus de production du film. Lorsque le producteur récupère le contrôle du film, suite aux excès du cinéaste, il est dans son droit le plus strict. Le cinéaste n'est donc pas un artiste persécuté, il se doit juste de tenir compte des réalités économiques de son art, quitte à délaissier une partie de ses ambitions artistiques. Le *director's cut* devient alors le moyen idéal pour que le cinéaste puisse transmettre sa vision entière et complète d'une œuvre cinématographique. La postérité retiendra d'ailleurs que, dans la majorité des cas où un film, dont le *final cut* n'a pas du tout été approuvé par son cinéaste, subit un échec lors de son exploitation, sa potentielle version *director's cut* permet au public de le redécouvrir sous un jour nouveau, assurant son succès.

- Externe : les contraintes qui touchent à l'intégrité de la vision artistique du cinéaste proviennent également de facteurs extérieurs à la production, notamment la censure et le distributeur, de même que l'exploitant. En 1968, la Motion Picture Association (MPA) instaure un système de classification des films pour supplanter le désuet code Hays<sup>30</sup>. Il en résulte une classification stricte des films par tranches d'âges selon le

---

<sup>27</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, p.18.

<sup>28</sup> Directors Guild of America, *op. cit.*, p.61.

<sup>29</sup> Benghozi Pierre-Jean, *Le cinéma : entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.133.

<sup>30</sup> Kitsopanidou Kira, *op. cit.*, p.61.

contenu qu'ils proposent : *G* (tous publics), *PG* (accord parental souhaitable), *PG-13* (accord parental recommandé + déconseillé aux moins de 13 ans), *R* (interdit aux moins de 17 ans, non-accompagnés par un adulte) et *NC-17* (interdit aux moins de 17 ans)<sup>31</sup>. D'un côté, cette nouvelle classification est une aubaine pour les cinéastes désireux de toucher un public adulte car ils ont désormais une liberté d'action totale par rapport à la censure américaine. D'un autre côté, un producteur qui veut que son film atteigne un public le plus large possible est forcé de contraindre son cinéaste à revoir ses ambitions artistiques pour qu'elles s'accordent au mieux à la classification souhaitée. Au final, un grand nombre de *director's cut* ne consiste qu'en l'ajout de séquences qui contiennent des éléments qui auraient pu entraîner une classification contraignante. Si à Hollywood la censure a été allégée, cela peut ne pas être le cas à l'étranger et certains pays, principalement la Chine<sup>32</sup>, n'hésitent pas à censurer des séquences entières de films américains, sans l'accord du cinéaste. À la projection, le public ne sait pas forcément qu'il y a des différences entre cette version et celle qui est diffusée internationalement. Le phénomène n'est pas nouveau, il suffit de revenir au cinéma des premiers temps où les exploitants n'hésitaient pas à couper dans les vues pour n'en garder que l'essentiel<sup>33</sup>. Par la suite, cette pratique s'est atténuée, en particulier lorsque la distribution des films a été mieux contrôlée. Cependant, avant les années 2000, certains films pouvaient être connus en Europe dans une tout autre version que celle diffusée aux États-Unis, suite à des arrangements exercés entre les producteurs et les distributeurs. Ainsi, *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick existe dans une version américaine de 2h24 et une version européenne de 1h59<sup>34</sup> ; *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott dispose d'une version américaine et internationale, deux versions aux différences anecdotiques<sup>35</sup> ; *Brazil* (1985) de Terry Gilliam a tout de suite été diffusé en *director's cut* en Europe alors que les américains n'ont connu,

---

<sup>31</sup> Motion Picture Association, *Film Ratings* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.motionpictures.org/film-ratings/>.

<sup>32</sup> Belga, *Hong Kong adopte une loi pour renforcer la censure sur les films et documentaires* [en ligne], Cinenews, 2021, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.cinenews.be/fr/cinema/actualites/152654/hong-kong-adopte-une-loi-pour-renforcer-la-censure-sur-les-films-et-documentaires/>.

<sup>33</sup> Le Forestier Laurent, « La version réalisateur comme *attraction* des éditions DVD » dans Marie Michel & Thomas François (dir.), *op. cit.*, p.73.

<sup>34</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, p.24.

<sup>35</sup> Sammon Paul, *Future Noir – Revised & Updated Edition: the Making of Blade Runner*, New York, HarperCollins, 2017, pp.374-375.

pendant un temps, que le *final cut* du producteur<sup>36</sup>. Aujourd'hui, la distribution a eu tendance à s'uniformiser<sup>37</sup>, les seules différences pouvant provenir de la censure.

Un *director's cut* se construit autour d'innombrables changements qui le différencient, de manière minime ou manifeste, du *final cut* original. Il s'agit principalement de modifications au montage, que ce soit par l'ajout ou la suppression de séquences entières, par le remaniement de la chronologie des scènes, par l'allongement ou l'élagage de plans et de dialogues, etc. Ainsi, le *director's cut* se veut souvent être plus long que le *final cut*, même si l'inverse est possible. La version cinéma d'*Alien* (1979) de Ridley Scott, dont la durée est de 1h57, reste plus longue d'une petite minute que le *director's cut*, malgré ses changements importants<sup>38</sup>. Dans l'objectif d'améliorer la continuité entre les séquences ou simplement ajouter du contenu afin de rendre son œuvre plus intelligible, le cinéaste est parfois autorisé à organiser des *reshoots* pour tourner de nouvelles images et les insérer dans le film. S'y ajoutent des choses comme les changements de narration, de musique et d'étalonnage, mais aussi les améliorations de la qualité visuelle des effets spéciaux ou sonore des bruitages et des dialogues. Les possibilités sont infinies, l'objectif étant de peaufiner le ton global du film, de manière à être plus en accord avec la vision artistique du cinéaste. Dans tous les cas, les enjeux de la création d'un *director's cut* touchent aux deux éléments fondamentaux qui forment l'essence même du cinéma : l'art et l'industrie.

D'une part, le *director's cut* permet au cinéaste de retravailler un film qu'il ne reconnaît pas comme étant en correspondance avec sa vision artistique. Les éléments qui se sont écartés de la vision du cinéaste sont, par le biais du *director's cut*, corrigés, lui permettant de renouer avec ses ambitions premières. Ce geste de reprise d'un cinéaste sur l'un de ses anciens projets est révélateur de sa reconnaissance du fait que le film, tel qu'il est sorti au cinéma, n'était pas celui qu'il espérait. De ce fait, il ne serait pas anodin de considérer que le cinéaste acquiert à ce moment précis un statut auteuriste que la mention *director's cut* viendrait adouber. D'autre part, le *director's cut* est un moyen d'engranger de nouveaux profits à partir d'un film déjà existant. L'attractivité des ajouts effectués attire un public qui est déjà amateur du produit original et qui prend plaisir à découvrir des nouveautés à son sujet. Le *director's cut* s'avère être un outil non-négligeable afin de permettre au producteur de rentabiliser un film déjà exploité. Ces deux faces du cinéma, l'art et l'industrie, se retrouvent par conséquent au cœur même de la dynamique qui entoure le phénomène du *director's cut* pour la simple raison que, n'étant pas titulaire des droits

---

<sup>36</sup> Kitsopanidou Kira, *op. cit.*, pp.64-65.

<sup>37</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, p.25.

<sup>38</sup> Cadoret Erwan, « Les métamorphoses des *Alien* » dans Marie Michel & Thomas François (dir.), *op. cit.*, pp.130-131.

du film à moins d'être son propre producteur, le cinéaste doit recevoir l'accord du studio avant de mettre au point sa version personnelle d'une œuvre cinématographique ; ce dernier ne le lui concédant, afin d'exprimer sa vision artistique, que s'il peut en tirer un quelconque profit.

### 1.3. Le statut d'auteur au sein du *director's cut*

L'une des facettes du *director's cut* serait donc qu'il permet à un cinéaste de retravailler un film selon sa vision artistique originale, assurant la reconnaissance de son statut d'auteur. Cette notion de l'auteur, appliquée au cinéma, se doit d'être explicitée pour bien appréhender le sens qui lui est accordé ici. Après tout, qui est l'auteur d'une œuvre cinématographique ? En littérature, c'est l'écrivain ; en musique, c'est le compositeur ; en peinture, c'est le peintre ; en cinéma, art collectif qui demande la participation d'un grand nombre d'individus différents, la question est beaucoup plus problématique. D'un point de vue purement légal, à Hollywood, le producteur est l'auteur du film<sup>39</sup>, tandis qu'en France, les auteurs sont multiples. Le scénariste, l'adaptateur, le dialoguiste, le compositeur, le réalisateur et l'auteur de l'œuvre originale sont tous reconnus comme étant co-auteurs<sup>40</sup>. Quant au producteur, les droits lui sont en réalité cédés par les partis susmentionnés. La législation française se veut ainsi pragmatique : un film n'a pas un, mais plusieurs auteurs différents. Toutefois, le cinéaste, par son rôle de maître d'œuvre, est le plus apte à être reconnu comme étant un auteur qui se démarque fortement des autres.

Dans son texte *L'auteur, un cri de révolte*, Jean-Pierre Esquenazi revient sur les idées auteuristes d'Alfred Hitchcock, alors que celui-ci n'était encore qu'aux prémices de sa carrière :

Aussi publie-t-il en novembre 1927 dans l'*Evening News* un ensemble de considérations sur la fabrication des films qui vise à faire valoir l'importance du réalisateur. Dans un pays où le cinéma tarde à être reconnu comme l'un des beaux-arts, où l'approche pragmatique américaine est en ce domaine prépondérante, où les films sont explicitement présentés comme des produits proposés par des firmes spécialisées, la tâche d'Hitchcock n'est pas mince ; d'ailleurs son texte fera sensation. Hitchcock y adopte une très ancienne stratégie : pour limiter le rôle des producteurs dans l'élaboration des films, il insiste sur le fait que le destin du cinéma est de devenir un art. Soulignant cette nécessité du statut « artistique » du cinéma, il peut insister sur le fait que « le cinéma sera vraiment artistique lorsque les films seront créés entièrement par un seul individu<sup>41</sup> ». Bien entendu, cet individu unique doit être le réalisateur du film, lui seul habilité à « créer des climats émotionnels » capables de fasciner le public. Il est en effet admis dans notre monde occidental qu'une œuvre d'art ne peut être que l'ouvrage d'un seul individu. Dans la conception d'un film, celui qui est le mieux placé pour revendiquer le contrôle des aspects créatifs du film est en effet le réalisateur. En poussant le cinéma vers l'art, Hitchcock se donne les meilleures chances d'être reconnu comme l'unique responsable des films dont il est le réalisateur<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> U.S. Copyright Office, *op. cit.*, p.166.

<sup>40</sup> CNC, *Législation et droits d'auteur* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.cnc.fr/professionnels/jeunes-professionnels/ressources-auteurs/legislation-et-droits-d-auteur>.

<sup>41</sup> Spoto Donald, *La face cachée d'un génie : la vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Albin Michel, 1989, p.132.

<sup>42</sup> Esquenazi Jean-Pierre, « L'auteur, un cri de révolte » dans Esquenazi Jean-Pierre (dir.), *Politique des auteurs et théorie du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.70.

Moins de 30 ans plus tard, en 1955, François Truffaut élabore, au sein des *Cahiers du cinéma*, la fameuse politique des auteurs<sup>43</sup>, dont le cinéma d'Hitchcock sera l'illustration la plus probante. Elle acquiert rapidement un statut d'incontournable et fait figure d'autorité dans cette quête de reconnaissance du cinéaste en tant qu'auteur d'un film. Dans *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Francesco Casetti en propose une définition à la fois complète et succincte :

Au centre se trouve le refus de la critique traditionnelle de « contenu » : l'attention n'est pas portée sur ce que dit (ou prétend dire) une œuvre, mais sur la façon dont elle le dit effectivement : ce n'est pas le thème abordé, mais le style qui imprègne un film qui révèle la position et l'orientation idéologiques de son auteur. D'où l'intérêt pour les façons dont on utilise le support, pour la manière dont un metteur en scène « interprète » le cinéma et le « plie » à ses exigences d'expression<sup>44</sup>.

Ce qui permet de reconnaître la patte d'un auteur de cinéma, c'est donc la mise en scène, la manière dont le cinéaste va adapter le scénario en film, grâce au langage cinématographique. Son style propre est reconnaissable et lui permet de se différencier des autres cinéastes. « Ainsi, le "thème" ou le "sujet" du film, nous pourrions dire sa sémantique, apparaît à travers l'étude des formes caractéristiques de sa syntaxe<sup>45</sup> ». Cela peut même aller jusqu'à utiliser le nom du cinéaste pour qualifier un style cinématographique en particulier : « un film hitchcockien ».

La reconnaissance d'un auteur pour une stylistique qui lui est propre fait sens en ce qui concerne le *director's cut*. Empêché d'avoir pu accomplir sa vision artistique, d'avoir poursuivi son style de mise en scène pour quelque raison que ce soit, un cinéaste peut vouloir retravailler un affront présent dans sa filmographie. Il fantasme un autre film, ce qui témoigne de sa grande frustration à l'issue de l'élaboration du *final cut* et de sa grande obsession à parfaire son œuvre artistique. Ce geste de reprise d'un auteur sur l'une de ses œuvres précédentes vient établir un second discours sur un même sujet : bien que plus approfondi sur certains éléments qui peuvent toucher à la vision artistique du cinéaste, le film reste globalement le même. Depuis le *director's cut*, il est envisageable d'investiguer afin de comprendre, en le comparant au *final cut*, ce qui rend difficile la reconnaissance du style d'un auteur. Puisque les versions coexistent, hormis si l'une d'elles est tombée dans l'oubli, ce travail d'analyse comparative est tout à fait possible.

À l'inverse, certains cas de ressortie d'un film ont pour unique objectif de le rentabiliser à nouveau. La réactualisation d'une œuvre, grâce aux nouveautés qu'elle comporte, que ce soit par des séquences entières ou par une simple remastérisation, est un atout *marketing* qui permet d'attirer un public déjà amateur de l'œuvre originale. La ressortie du produit fait événement et

---

<sup>43</sup> Gauthier Christophe & Vezyroglou Dimitri (dir.), *L'auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2013, p.14.

<sup>44</sup> Casetti Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p.91.

<sup>45</sup> Esquenazi Jean-Pierre, « L'auteur, une espèce particulière de genre ? » dans Gauthier Christophe & Vezyroglou Dimitri (dir.), *op. cit.*, pp.20-21.

n'hésite pas à faire valoir la notion d'auteur pour l'utiliser comme un argument de vente : des multiples versions différentes de *Blade Runner*, Ridley Scott n'approuve que la dernière en date sortie en 2007, une autre portant pourtant la mention *director's cut*<sup>46</sup>. Ce commerce de l'auteur attire les amateurs, les rendant encore plus fascinés par les nouveautés proposées dans le film : après tout, si l'auteur lui-même valide cette toute nouvelle version du film, elle doit être bien meilleure que l'original. Pour Jean-Pierre Berthomé, cela en accentue la valeur marchande :

Celle-ci, qui ne peut exister que pour un titre déjà connu, s'établit selon trois principes simples : la meilleure version est toujours celle qu'on ne connaît pas ; c'est toujours aussi la plus longue ; c'est enfin la plus conforme techniquement aux normes du cinéma contemporain, en particulier au niveau du son. On voit les dangers d'un tel raisonnement, qui légitimera trop d'aberrations en matière de restauration pour qu'on tente seulement d'en faire la liste<sup>47</sup>.

Le *director's cut* sous-entend ainsi une double représentation du cinéaste comme étant l'auteur d'un film : la première s'inscrit dans la logique de la politique des auteurs où son but est de valoriser son style artistique qu'il n'a pas eu l'occasion de mener à bien lors du *final cut* ; la seconde équivaut à une sorte de commerce de l'auteur où son nom devient un argument de vente pour s'assurer le gain d'un maximum de bénéfices lors de la ressortie du film. À nouveau, la dualité du cinéma en tant qu'art et industrie s'inscrit au cœur de la notion du *director's cut*.

#### 1.4. Les problématiques de sens du *director's cut*

Dans son article *Le fantasme de l'œuvre perdue*, Jean-Pierre Berthomé tente d'apporter une définition à la notion du *director's cut* au sens large en quatre points distincts :

1. Il doit y avoir effectivement « montage », autrement dit une version montée, mixée et complètement finalisée [...]
2. Ce montage doit être, sans ambiguïté, celui voulu et approuvé par le réalisateur réputé auteur [...]
3. La version réalisateur doit être identifiable comme telle, autrement dit elle doit s'opposer à d'autres, plus largement diffusées, au moins à l'origine, qui la réduisent à un statut de « challenger » [...]
4. La version réalisateur se doit d'être unique, définitive et exclusive, sans quoi elle ne serait qu'une des moutures successivement proposées par l'auteur<sup>48</sup>.

Pour Berthomé, le *director's cut* est donc un film finalisé (les *work in progress* exclus) et validé par son cinéaste, en contraste avec le *final cut* original et les éventuelles autres versions du film. Il ajoute qu'un cinquième et dernier point, la sortie en salles, a pu être probant pendant un moment, mais qu'il est rapidement devenu obsolète et restrictif à cause de l'émergence des *director's cut* sur support DVD<sup>49</sup>. Ensuite, il se remet en question en soulignant deux obstacles qui contrecarrent la justesse de sa définition : « la coexistence de plusieurs versions également

---

<sup>46</sup> Rosenbaum Jonathan, « Les pièges cachés des versions réalisateur » dans Marie Michel & Thomas François (dir.), *op. cit.*, pp.54-57.

<sup>47</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, p.21.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp.22-23.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.24.



validées par l'auteur, sans qu'aucun affichage ne permette de les distinguer<sup>50</sup> » et « [le] marché aujourd'hui largement mondialisé se construit sur des fondations beaucoup moins homogènes où nul ne savait très bien ce qu'était la situation de la distribution ailleurs<sup>51</sup> ». De ce fait, le trop grand nombre de versions pouvant être nommées *director's cut* ferait qu'elles finissent toutes par perdre leur légitimité, à l'instar des versions multiples d'un même film dans lesquelles il est difficile de sélectionner un *director's cut*, chacune différant selon leur région de diffusion.

Pour résorber le premier problème, un principe énoncé par Jonathan Rosenbaum semble cohérent : « toute version réalisateur doit être située dans le temps avec rigueur, si l'on veut que cette dénomination ait un sens. Postuler qu'un film donné n'ait qu'une seule version réalisateur implique de définir un point d'arrêt précis dans les décisions créatives du réalisateur, or ce choix peut devenir arbitraire<sup>52</sup> ». Des versions coexistantes, la dernière en date est donc celle qui doit être considérée comme étant le véritable *director's cut*, jusqu'à ce qu'une éventuelle nouvelle version vienne la supplanter. Cela s'est avéré vrai pour des films comme *Close Encounters of the Third Kind* (1977) de Steven Spielberg (2h15 pour la version d'origine, 2h12 pour l'édition spéciale de 1980 et 2h17 pour le *director's cut* de 1998)<sup>53</sup> et *Alexander* (2004) d'Oliver Stone (2h55 pour la version d'origine, 2h47 pour le *director's cut* de 2005, 3h34 pour le *Alexander Revisited : The Final Unrated Cut* de 2007 et 3h26 pour le *Alexander : The Ultimate Cut* de 2012)<sup>54</sup> où la dernière version en date est le *director's cut* des cinéastes (même si dans le cas d'*Alexander*, la mention est portée par l'une de ses versions alternatives). Cependant, l'exemple paradoxal d'*Alien* de Ridley Scott, le cinéaste n'ayant pas hésité à affirmer qu'il préférerait le *final cut* au *director's cut*<sup>55</sup>, démontre que la notion doit être appliquée, non pas seulement aux films et à la dénomination qu'ils portent, mais également à tout ce que le cinéaste a pu en dire. En ce qui concerne le second problème, il n'est pas inenvisageable que les versions multiples d'un même film soient toutes validées comme étant des *director's cut* ou que l'une des versions finissent par se démarquer des autres en les éclipsant lors de l'exploitation en DVD (bien que Stanley Kubrick approuve les deux versions de *The Shining*<sup>56</sup>, seule la version européenne a été exploitée en DVD, la version américaine n'étant disponible en Blu-ray que depuis 2019).

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>52</sup> Rosenbaum Jonathan, *op. cit.*, p.51.

<sup>53</sup> IMDb, *Close Encounters of the Third Kind* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0075860/>.

<sup>54</sup> IMDb, *Alexander* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0346491/>.

<sup>55</sup> Cadoret Erwan, *op. cit.*, p.132.

<sup>56</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, p.24.

Au final, la définition de Berthomé ne peut être contrariée que par le mythe de la version originale, une idée que le *director's cut* est amené à perdurer. En effet, la dualité de sens de la notion peut entraîner l'amalgame que le film au sens strict et au sens large n'est qu'une seule et même œuvre. Cette volonté de retrouver et de renouer avec un film qui correspondrait tout à fait à la vision initiale du cinéaste est le principe fondateur du *director's cut*. Bien entendu, tous les films n'ont pas le luxe d'obtenir un tel traitement et, de toute façon, il est avéré que la version originale d'un film, qui a pu se perdre au fil du temps, n'existe pas. La meilleure démonstration en est *Metropolis* (1927) de Fritz Lang dont la copie originale (2h33) a rapidement été saccagée, suite à l'échec du film, pour en diminuer la durée<sup>57</sup>. Lorsque le film refait surface au milieu des années 80, il ne lui reste plus que 1h27 au compteur<sup>58</sup>. À force de recherches et de comparaisons avec d'autres copies, une version restaurée de 2h28 (soit cinq minutes de moins que l'original) a été mise au point en 2010<sup>59</sup>. Si la vraisemblance de la qualité de la reconstitution est avérée, il n'empêche que l'original est, à priori, perdu, devenant un mythe fantasmé par les cinéphiles. Bien que la restauration ait tout pour être sur la voie du *director's cut*, elle en reste fortement éloignée, ne serait-ce que par la simple absence du cinéaste lors de sa conception.

En réalité, il existe de très nombreux exemples de *director's cut* au sens strict qui sont fantasmés par les amateurs. Pourtant, cette version n'est souvent qu'une légende et n'existe pas. Après tout, si elle existait bien et qu'elle se devait d'être reconstituée, à l'instar de *Metropolis*, par une équipe professionnelle, elle resterait détachée de la vision originale du cinéaste. Lorsque l'équipe de Luchino Visconti tente de restaurer le *director's cut* de *Ludwig* (1973) sur base des notes du cinéaste<sup>60</sup>, qui peut leur affirmer que cet hommage est bien en correspondance avec la dernière version qu'il avait en tête du film ? Est-ce que tous les *work in progress* de films dont le *final cut* n'a pas été approuvé par le cinéaste peuvent être utilisés pour reconstituer sa vision originale ? La question de la restauration de films mutilés et la volonté de retrouver coûte que coûte la version du cinéaste sont des éléments que le *director's cut* est entraîné, erronément, à légitimer car il permet la supposition que tout film peut exister dans une autre version.

---

<sup>57</sup> Donati Monica & Gilard Anne-Charlotte, *Dossier de presse « Metropolis »* [en ligne], mk2 Films, 2011, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://mk2films.com/film/metropolis-version-integrale/>, p.5.

<sup>58</sup> IMDb, *Metropolis* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0017136/>.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Lefeuvre Morgan, « *Ludwig* ou le paradoxe d'une version réalisateur *post mortem* » dans Marie Michel & Thomas François (dir.), pp.115-128.

## 1.5. La coexistence des versions alternatives

En cinéma, l'existence d'une version alternative d'un film doit être considérée comme étant la règle plutôt que l'exception. La censure, qui peut varier selon les restrictions en vigueur dans chacun des pays où le film est distribué, est l'une des premières raisons pour lesquelles un film peut être exploité dans des versions différentes. Il y a également la question de la durée qui peut pousser le distributeur à raccourcir un film pour le marché dont il a la charge. Par exemple, c'est le cas de *Once Upon a Time in the West* (1968) de Sergio Leone dont la durée est de 2h51 pour la version italienne (le *director's cut*), 2h45 pour la version européenne (certains pays l'ont encore plus raccourcie) et 2h20 pour la version américaine<sup>61</sup>. La raison peut être aussi artistique, comme le plan de Krzysztof Kieślowski pour la sortie de *La Double Vie de Véronique* (1991) :

À un moment, nous avons eu l'idée de faire autant de versions de *La Double Vie de Véronique* qu'il y avait de cinémas dans lesquels le film serait montré. À Paris, par exemple, le film devait être projeté dans 17 salles. Nous avons donc eu l'idée de monter 17 versions différentes. Cela serait assez coûteux bien sûr, particulièrement au dernier stade de la production (faire des internégatifs, des mixages distincts, etc.). Mais nous avions des idées très précises sur toutes ces versions. Après tout, qu'est-ce qu'un film ? En théorie, c'est quelque chose qui défile dans un projecteur à la vitesse de 24 images par seconde et donc, le succès du cinéma repose sur la répétition. Autrement dit, que vous le projetiez dans une immense salle à Paris ou dans un minuscule cinéma à Mława ou dans un autre de taille moyenne dans le Nebraska, c'est la même chose qui apparaît à l'écran parce que le film défile dans le projecteur à la même vitesse. Donc nous nous sommes demandé pourquoi il devait en être ainsi. Pourquoi ne pas considérer que le film est fait maison et que chacune de ses versions sera différente ? Et que si vous visionnez la version numéro 00241b, elle sera un peu différente de la version 00243c ? La fin sera peut-être légèrement différente, ou peut-être qu'une scène sera un tout petit peu plus longue et une autre un peu plus courte, ou qu'une scène disparaîtra dans l'une des versions, etc. C'est comme cela que nous avons élaboré ce projet. Et c'est ainsi que le scénario a été écrit. Nous avons suffisamment de matériau filmé pour monter ces versions. Il aurait été possible de commercialiser ce film avec le concept qu'il a été pour ainsi dire fait maison et que si vous allez dans un autre cinéma, vous verrez le même film, mais dans une version légèrement différente, et que si vous allez dans un troisième cinéma, vous verrez encore une autre version, apparemment ce sera le même film, mais légèrement différent. La fin sera peut-être plus heureuse ou peut-être plus triste : c'est un risque à prendre. De toute façon, la possibilité existait. Mais comme toujours, bien sûr, il s'est trouvé que l'équipe de production n'avait absolument pas le temps et, de fait, pas non plus l'argent pour mettre en œuvre ce projet. L'argent, c'était peut-être moins important. Le problème principal était le temps. Nous n'avions plus le temps<sup>62</sup>.

Ainsi, comme le remarquent Michel Marie et François Thomas au début de leur recueil de textes intitulé *Le mythe du director's cut*, « l'interrogation "Quelle version voyons-nous ?" est un préalable dans bien des cas à l'analyse des œuvres ou à leur prise en compte historique<sup>63</sup> » et existe dès l'époque du cinéma des premiers temps avec les « films muets tournés à plusieurs caméras pour obtenir des négatifs différents selon les marchés nationaux ou internationaux [et les] versions multiples des débuts du parlant<sup>64</sup> ». Dans ce contexte, le principe du *director's cut*,

---

<sup>61</sup> IMDb, *Once Upon a Time in the West* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0064116/>.

<sup>62</sup> Rosenbaum Jonathan, *op. cit.*, p.51.

<sup>63</sup> Marie Michel & Thomas François (dir.), *op. cit.*, p.7.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

une version alternative souhaitée par le cinéaste, ne semble pas faire exception. Il existe même des *producer's cut*, comme *Halloween : The Curse of Michael Myers* (1995) de Joe Chappelle, et des *editor's cut*, tels que *Spider-Man 3* (2007) de Sam Raimi, qui témoignent de l'éventuelle diversité des versions alternatives au cas où tous les membres de l'équipe du film auraient envie de mettre au point leur version de l'œuvre cinématographique sur laquelle ils ont travaillé.

Avec l'avènement des supports physiques, les versions alternatives ont très souvent été commercialisées ensemble, que ce soit dans le même boîtier, dans deux différents ou dans des coffrets *collector*. Elles sont parfois considérées comme des bonus pour ceux qui acquièrent les versions physiques d'un film. Dans ce cas, elles vont des expériences de montage, à l'instar des versions ne contenant que des prises de vues alternatives et des scènes coupées de *Anchorman : The Legend of Ron Burgundy* (2004) d'Adam McKay (intitulée *Wake Up, Ron Burgundy : The Lost Movie*) et *La Science des rêves* (2006) de Michel Gondry ou du montage chronologique de *Memento* (2000) de Christopher Nolan, aux réflexions artistiques, comme la version en noir et blanc de *Mad Max : Fury Road* (2015) de George Miller (intitulée *Black and Chrome Edition*, elle correspond aux souhaits originaux du cinéaste) ou la version muette de *Restless* (2011) de Gus Van Sant. Outre ces versions bonus, les supports physiques permettent bien évidemment de commercialiser les multiples versions alternatives des films, telles qu'elles ont été exploitées au cinéma : le *director's cut* de *Once Upon a Time in the West* est désormais disponible partout dans le monde et n'est plus une exclusivité italienne. La même logique s'applique à des œuvres plus anciennes, comme le rassemblement des versions Movietone et tchèque de *Sunrise* (1927) de Friedrich Wilhelm Murnau dans un même coffret, assurant ainsi au spectateur la possibilité de répondre à la question « "Quelle version voyons-nous ?"<sup>65</sup> » en faisant passer la coexistence en une réelle cohabitation des versions alternatives d'un même film sur un même support.

Cependant, l'exemple le plus marquant des versions alternatives, s'étant développé avec le support DVD, n'est autre que le phénomène des versions longues, dont l'amalgame souvent effectué avec la notion du *director's cut* crée une confusion entre les deux dénominations qu'il est nécessaire d'éclaircir. En effet, les versions longues, qui regroupent des films plus longs que leur version cinéma d'origine et qui sont d'ordinaire expressément élaborées pour l'exploitation sur supports physiques (à l'instar de la célèbre trilogie *The Lord of the Rings* de Peter Jackson, sortie au début des années 2000, dont la durée totale est de 9h18 en version cinéma et de 11h26 en version longue), existent en plus grand nombre et disposent d'une plus grande visibilité que le *director's cut*, de façon que l'esprit collectif a tendance à assimiler les deux, sans pour autant

---

<sup>65</sup> *Ibidem*.

que ces phénomènes soient concrètement identiques. Si l'on se réfère au *Basic Agreement* de la DGA, un film ne peut porter la mention *director's cut* que si le cinéaste a marqué son accord<sup>66</sup>. Ce mélange des deux sens de la notion du *director's cut* permet la supposition que les versions longues n'obtiennent pas d'approbation artistique de la part du cinéaste, au sinon elles seraient nommées comme tel. Cette confusion entre les termes version longue et *director's cut* est même partagée par les théoriciens du cinéma, notamment ceux qui ont contribué au recueil de Michel Marie et François Thomas, chacun d'eux reconnaissant que ces deux phénomènes existent, mais aucun d'entre eux n'essayant de les différencier. Cette absence de questionnement donne le titre du livre : *Le mythe du director's cut*. En faisant abstraction des différences entre version longue et *director's cut* et en privilégiant l'assimilation des termes, il devient compliqué de déterminer si le *director's cut* existe bel et bien, s'il n'est pas un mythe, s'il est effectivement distinct, d'un point de vue pratique et théorique, de la version longue. Dans l'objectif de lier le *director's cut* à la notion d'auteur, il est donc avant tout nécessaire de déterminer s'il existe réellement en le confrontant à cette ambiguïté qui l'associe erronément au phénomène des versions longues.

---

<sup>66</sup> Directors Guild of America, *op. cit.*, p.91.

## 2. L'ambiguïté entre version longue et *director's cut*

### 2.1. Le phénomène des versions longues

Comme son nom l'indique, la version longue est destinée à être la version allongée d'un film sorti au cinéma. Il est inéluctable que la post-production d'une œuvre cinématographique entraîne la suppression de certaines séquences tournées du montage final. Les raisons, diverses, peuvent être classées en deux catégories : il y a celles qui touchent à des choix de réalisation et celles qui, comme cité précédemment, touchent à des contraintes de production. Dans le premier cas, la suppression de l'une ou l'autre séquence, entière ou partielle, a pour objectif de fluidifier le film lorsque son cinéaste se rend compte qu'elle alourdit le montage ou qu'elle ne lui apporte rien de nouveau. Dans le second cas, il s'agit des suppressions qui sont effectuées pour être en accord avec la durée du film prévue dans le contrat ou pour éviter une classification trop stricte de la part de la MPA. Alors que dans le premier cas les objectifs sont artistiques, dans le second, ils sont commerciaux. La version longue est donc la solution pour réintroduire ces séquences, coupées au montage, dans le film et en tirer des profits par l'exploitation en DVD.

En 2015, soit un an après sa sortie, *X-Men : Days of Future Past* (2014) de Bryan Singer, cinquième long-métrage de la saga *X-Men* de 20<sup>th</sup> Century Studios, est allongé de 17 minutes. Cette nouvelle version se nomme *The Rogue Cut*, du nom du personnage de Malicia (Rogue en VO) qui a été coupé de la version cinéma. Le film suit Wolverine alors qu'il est envoyé dans le passé pour prévenir un futur apocalyptique où les humains et les mutants (êtres aux capacités hors du commun) sont persécutés par les Sentinelles, des robots créés à l'origine par les humains pour chasser les mutants. La particularité du long-métrage est de mettre en scène les acteurs de la trilogie originale (ceux du futur) et de la nouvelle trilogie (ceux du passé). *The Rogue Cut* est la première expérience d'une version longue pour Singer<sup>67</sup> et consiste principalement en l'ajout de deux sous-intrigues qui comptent 13 minutes continues de séquences supplémentaires.

Lorsque Wolverine subit un grave choc dans le passé, il blesse accidentellement Kitty, la mutante qui lui permet de voyager dans le temps. La version cinéma montre que malgré sa blessure, Kitty poursuit sa tâche et permet à Wolverine de mener à bien sa mission. La version longue prend une autre tournure : la blessure de Kitty s'aggrave et les X-Men doivent trouver Malicia, une mutante capable de s'approprier les pouvoirs des autres mutants en les touchant, ce qui permettrait à Kitty de se reposer et à Wolverine d'accomplir sa mission sans encombre.

---

<sup>67</sup> Yahoo Movies UK Videos, « Bryan Singer On X-Men Rogue Cut New Scenes (Exclusive) » [en ligne], *Yahoo! Actualités*, 2015, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://fr.news.yahoo.com/video/bryan-singer-x-men-rogue-140000967.html>.

Charles Xavier, Magneto et Bobby partent donc au secours de Malicia qui est détenue par les Sentinelles. Grâce au sacrifice de Bobby (personnage qui est, soit dit en passant, au cœur d'un triangle amoureux avec Kitty et Malicia dans la trilogie originale), ils sauvent Malicia, celle-ci prenant alors la place de Kitty jusqu'à la résolution de l'histoire principale.

Cette première sous-intrigue est donc ce qui donne son nom à *The Rogue Cut*. Ainsi, il est évident que le fait d'axer la communication autour du personnage de Malicia a été un choix *marketing* mûrement réfléchi. L'objectif était d'attirer les fans de la saga qui, en ayant vu des extraits de ces séquences dans la bande-annonce de la version cinéma, savaient que l'héroïne devait apparaître normalement dans le film. Simon Kinberg, l'un des scénaristes du film, révèle que la sous-intrigue a été supprimée de la version cinéma car « nous avons l'impression que cela enlevait de la tension à l'histoire principale<sup>68</sup> ». En effet, toutes les séquences mettant en scène Malicia sont situées juste avant le climax du long-métrage. Elles arrachent l'attention du spectateur à l'intrigue du passé pour s'attarder, comme jamais le film ne l'avait fait auparavant, à l'intrigue du futur. Véritable détour, prévu au scénario probablement dans l'unique but de voir apparaître un personnage apprécié des fans, cette sous-intrigue s'avère avoir peu d'intérêt. Que ce soit Kitty ou Malicia qui s'occupe de Wolverine, cela ne change en rien la perception que le spectateur peut avoir de l'histoire. De plus, Malicia est quasiment muette et le peu d'interaction qu'elle a avec les autres personnages ne touche aucunement à l'intrigue principale. La mort de Bobby, qui a lieu lors du sauvetage dans *The Rogue Cut*, est également présente dans la version cinéma, mais a alors été déplacée à la fin du climax : son sort s'en retrouve inchangé.

La seconde sous-intrigue, dont les séquences entourent celles de Malicia, est située dans le passé et développe la relation amoureuse, débutée dans *X-Men : First Class* (2011), de Hank et Mystique. Si ces scènes approfondissent de manière intéressante les personnages, cela se fait au détriment de la justesse de l'intrigue : l'objectif de Wolverine est d'empêcher Mystique de commettre un meurtre. Cette péripétie donne l'occasion à Hank, allié de Wolverine, de l'aider dans sa tâche. Or, il ne signale pas la présence de la mutante et la laisse s'échapper alors qu'il aurait pu facilement l'en empêcher. Pour la version cinéma, cette sous-intrigue a été entièrement omise dans le but évident de supprimer une incohérence scénaristique et, à l'instar de toutes les séquences avec Malicia, de fluidifier le film à l'approche de son climax final.

Les quatre minutes restantes consistent principalement en des séquences allongées qui ajoutent des dialogues, approfondissent la relation entre les personnages et encadrent mieux la

---

<sup>68</sup> Plumb Ali, *Bryan Singer On Rogue Being Cut From X-Men: Days Of Future Past* [en ligne], Empire, 2014, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.empireonline.com/movies/news/bryan-singer-rogue-cut-x-men-days-future-past/>.

structure de l'histoire. Ces changements sont loin d'être fondamentaux et la plupart ne peuvent être détectés que par l'œil aguerri d'un fan qui a vu de nombreuses fois la version cinéma.

Dès lors, *The Rogue Cut* peut être considéré comme étant un produit *marketing* destiné aux amateurs de la saga et désireux de profiter de 17 nouvelles minutes avec leurs personnages favoris : cela fait plaisir aux fans, cela engendre de nouveaux profits sur un film déjà exploité et cela crée l'évènement avant la sortie, un an plus tard, du prochain volet de la saga. Le cœur de la version longue est donc un détour d'une dizaine de minutes qui n'impacte en rien l'intrigue principale et qui avait été supprimé de la version cinéma dans le but de recentrer le récit sur les éléments les plus essentiels. Cet exemple démontre que les ajouts apportés aux versions longues peuvent être dénués de toute volonté artistique, la suppression des séquences de Malicia ayant été justifiée à l'origine par l'un des scénaristes du film. Pour Singer, *The Rogue Cut* n'est pas à proprement parler une version longue, ni un *director's cut*, mais plutôt une « *alternate version* » du film<sup>69</sup> : la grande majorité de l'intrigue reste la même, seules certaines péripéties se déroulent différemment. Au final, cette version est un bonus destiné aux amateurs de la version cinéma, un moyen de prolonger l'expérience, pour lesquels, la phase du premier visionnement du film étant passée, les digressions de la version longue du long-métrage sont permises.

La plupart des versions longues, comme *The Da Vinci Code* (2006) de Ron Howard, ne contiennent pas l'ajout d'un bloc continu de plusieurs séquences, à l'inverse de *The Rogue Cut*. Dans le cas du film d'Howard, les 25 minutes supplémentaires sont dispersées tout au long du long-métrage. Elles viennent solidifier l'entièreté de l'intrigue, au détriment du rythme du film, et apportent un éclairage nouveau sur de nombreux aspects de l'œuvre, sans pour autant qu'elle s'en retrouve fondamentalement transformée. Ce temps additionnel permet aux personnages de gagner en profondeur : c'est notamment le cas de Silas, l'un des antagonistes, dont la tragique histoire est entièrement relatée dans la version longue, le rendant plus humain. La plus grande qualité des versions longues réside en cette capacité à offrir une meilleure compréhension de l'ensemble de la diégèse. Les nouvelles séquences, les scènes allongées, les dialogues inédits ; tous ces éléments, présents dans le scénario pour une raison, mais supprimés du montage final (que ce soit pour des motifs artistiques ou commerciaux), apparaissent ici.

Cependant, le fait que la suppression de ces 25 minutes supplémentaires n'ait engendré qu'un impact mineur sur la bonne compréhension du film dans sa version cinéma est révélateur d'un retour du cinéma post-moderne au cinéma des premiers temps, tel que le remarque Laurent Le Forestier dans son article *La version réalisateur comme attraction des éditions DVD* :

---

<sup>69</sup> AlloCiné, « X-Men : Days of Future Past – MAKING OF VO "Bryan Singer présente le Rogue Cut" » [en ligne], *Dailymotion*, 2015, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.dailymotion.com/video/x8a1xuo>.



En effet, le système esthétique dominant durant les dix premières années du cinéma, fort justement défini par André Gaudreault et Tom Gunning sous l'expression de système des attractions monstratives, repose sur un principe de modularité des films (autarcie des plans-tableaux qui s'enchaînent sans véritable lien de causalité), qui rend aisément possible toute tentative de remontage. Ce dont les exploitants ne se privaient pas, d'autant qu'ils étaient souvent, pendant les quinze premières années du cinéma, propriétaires de leurs copies<sup>70</sup>.

Selon l'auteur, cette modularité réapparaît dans le cinéma post-moderne au moyen d'une « détachabilité généralisée des éléments constitutifs du film<sup>71</sup> » et notamment des « séquences [qui] se détachent les unes des autres dans une articulation très lâche fondée sur l'absence de causalité<sup>72</sup> ». Dès lors, « chaque séquence devient une attraction composée d'un ensemble de micro-attractions<sup>73</sup> ». Les éléments supprimés d'une version cinéma, et plus tard réintégrés dans une version longue, sont symptomatiques de cette idée d'attractions et de micro-attractions qui peuvent être très facilement détachées du film, sans pour autant en changer le sens et la finalité. Dans la version longue de *The Da Vinci Code*, lorsque les protagonistes s'échappent du Louvre, ils se retrouvent face à un policier qui les met en joue. Ils menacent alors de détruire l'un des tableaux du musée afin de négocier leur liberté. Cette séquence est une attraction qui peut être complètement enlevée du film (ce fut le cas dans la version cinéma) sans en impacter l'intrigue. Il en est de même pour *The Rogue Cut* : toutes les scènes avec Malicia sont détachables et n'ont aucune importance sur la suite du long-métrage, tant le détour est futile. Certes, dans un souci de continuité, il a été nécessaire, dans le climax de la version cinéma, d'user d'effets spéciaux pour remplacer le personnage de Malicia par Kitty, mais, à l'époque actuelle, assurer une telle continuité est devenu monnaie courante. Malgré tout, tous les ajouts d'une version longue ne correspondent pas à ce schéma, certains pouvant être plus bénéfiques au film que d'autres.



Kitty dans la version cinéma (à gauche) ; Malicia dans *The Rogue Cut* (à droite).

---

<sup>70</sup> Le Forestier Laurent, *op. cit.*, p.73.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.76.

Parfois, la version longue d'un film est déjà pensée au moment de la post-production de la version cinéma. C'est le cas de l'une des plus grandes œuvres de Luc Besson : *Le Grand Bleu* (1988). Le cinéaste fut enjoint, par son distributeur et coproducteur Gaumont, de raccourcir son film afin d'en faciliter l'exploitation. En contrepartie, il obtient l'autorisation d'en préparer une version longue qui sera mise sur le marché si la version cinéma est un succès<sup>74</sup>. Avec ses 9,2 millions de spectateurs<sup>75</sup>, le film devient numéro un au box-office français, ce qui permet à la version longue de Besson de sortir, l'année suivante, en VHS et, une dizaine d'années plus tard, en DVD. Il s'avère qu'au fil du temps, la version longue a supplanté la version cinéma, devenant même la version la plus facile à se procurer. Allongée d'environ 30 minutes, elle met en scène des changements qui sont de la même facture que ceux de *The Rogue Cut* et de *The Da Vinci Code*. Cependant, trois réflexions qui en font sa spécificité se doivent d'être soulignées.

Premièrement, le trajet du film ressemble fort à celui d'un *director's cut*, dans l'optique où la version longue est clairement celle voulue par le cinéaste. Il n'empêche que sur la jaquette du DVD, c'est bel et bien la dénomination « version longue » qui est utilisée. Cette confusion entre les deux dénominations vient, dans ce cas-ci, de la simple raison que *Le Grand Bleu* est un film français et que le terme américain « *director's cut* » (dans son sens premier et, du coup, dans son sens second) n'a pas d'équivalent dans le système de production français (si ce n'est éventuellement celui de « copie zéro »)<sup>76</sup>. Par contre, il est question de « version définitive » en ce qui concerne le montage qui sortira au cinéma, le terme « version longue » étant alors plus approprié que « *director's cut* » (celui de « version réalisateur » n'ayant jamais été utilisé). Cela montre l'ambiguïté de ces termes qui désignent des choses à la fois semblables et différentes.

Deuxièmement, comme pour les exemples précédents et comme son nom l'indique, la version longue est surtout constituée de séquences qui allongent le film. À l'instar de *The Rogue Cut*, *Le Grand Bleu* possède un bloc de plusieurs séquences (18 minutes des 30 ajoutées), situé vers le milieu du film, qui rend compte d'une séparation temporaire des amants Jacques Mayol et Johana Baker. Le spectateur découvre alors comment les deux personnages vont essayer de retourner à leur vie antérieure et d'oublier leur rupture avant de, *in fine*, revenir l'un vers l'autre. Si ces séquences n'influent pas réellement sur la fin de l'intrigue, la version cinéma faisant bien sans, elles permettent l'apport, dans l'esprit du spectateur, d'une nouvelle dynamique entre les deux amants. Désormais, il sait qu'il y a eu une rupture, il a connaissance des péripéties qui s'y

---

<sup>74</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, pp.21-22.

<sup>75</sup> Bardinet Elodie, *30 ans après, Le Grand bleu est toujours le plus gros succès de Luc Besson* [en ligne], Première, 2018, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.premiere.fr/Cinema/30-ans-apres-Le-Grand-bleu-est-toujours-le-plus-gros-succes-de-Luc-Besson>.

<sup>76</sup> Bougerol Dominique, *op. cit.*, p.38.

sont déroulées et il est capable de mieux appréhender les décisions de Jacques, dont le cœur est déchiré entre ses deux grands amours : Johana et l'océan. La valeur ajoutée de ces séquences est un plus non-négligeable et, bien que leur détachabilité ait été prouvée par la version cinéma, elles sont, par leurs apports, plus importantes que les ajouts des versions longues lambdas, allant jusqu'à transformer la perception que le spectateur peut avoir de ces deux personnages.

Troisièmement, lors de sa sortie, *Le Grand Bleu* a connu une version américaine, vite devenue invisible aux yeux du public. On en sait trois choses : elle est plus courte d'une dizaine de minutes par rapport à la version cinéma française, la musique d'Éric Serra a été remplacée par une partition de Bill Conti (l'objectif était d'américaniser le film, mais paradoxalement, la bande-originale de Serra connaîtra un plus grand succès que celle de Conti aux États-Unis, alors que les américains ne l'ont même pas découverte pendant la projection)<sup>77</sup> et surtout, la fin a été modifiée<sup>78</sup>. Jacques ne meurt pas, mais est ramené à la surface par le dauphin ; des plans d'une séquence coupée au montage (mais qui se retrouvera plus tard dans la version longue) ayant été utilisés ici pour en créer l'illusion. Ce changement dans l'intrigue, qui octroie une fin heureuse au film alors que ce n'était pas du tout le souhait du cinéaste, est plus révélateur, on le verra, de la différence entre version longue et *director's cut*. Ainsi donc, par rapport à la version cinéma française, la version longue est bel et bien une version longue, tandis que par rapport à la version cinéma américaine, la version longue est en réalité un *director's cut*. De ce fait, la nuance entre ces deux appellations d'apparence synonymes est bien plus complexe qu'il n'y paraît.

## 2.2. Le pouvoir labellisant au service du *marketing*

Dans une volonté de différencier la version longue du *director's cut*, il est nécessaire de prendre en compte l'ambiguïté de ces dénominations. Celle-ci provient de l'absence de règles concernant l'utilisation de l'une ou de l'autre lors de la distribution internationale d'une œuvre cinématographique, si ce n'est cette obligation, inscrite dans le *Basic Agreement* de la DGA, de demander l'autorisation au cinéaste afin d'apposer le sceau *director's cut* à son film<sup>79</sup>. Utilisées à tort et à travers par les distributeurs, ces appellations semblent être devenues synonymes dans l'esprit du grand public. Le problème devient encore bien plus complexe en anglais à cause de la multitude de termes pour désigner les versions longues : *extended version*, *extended edition*, *special edition*, *extended cut*, *ultimate cut* ou encore, histoire de mieux embrouiller les choses,

---

<sup>77</sup> Raja Norine, *Huit choses que vous ignorez encore sur « Le Grand Bleu »* [en ligne], Vanity Fair, 2018, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/story/tout-ce-que-vous-ignorez-encore-sur-le-grand-bleu-de-luc-besson/2064>.

<sup>78</sup> IMDb, *The Big Blue* [en ligne], consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0095250/>.

<sup>79</sup> Directors Guild of America, *op. cit.*, p.91.

*final cut*. Parfois, certaines sont plus inventives que d'autres, comme *The Rogue Cut*, et battent tous les records quand il s'agit de différencier plusieurs versions successives d'un même film, comme c'est le cas avec *Alexander* (pour rappel : *director's cut*, *Revisited : The Final Unrated Cut* et *The Ultimate Cut*). Dans tous les cas, que la jaquette du DVD porte la mention version longue (ou l'un de ses dérivés) ou *director's cut*, ce qu'elle affiche suit une logique *marketing* qui peut différer selon les éditions DVD successives ou linguistiques d'un même film.

Ces dénominations, généralement inscrites dans une bannière sur le haut de la jaquette, sont une accroche à l'intention d'un éventuel acheteur, le poussant à s'intéresser à ce film plutôt qu'à un autre. L'atout principal, qui n'est autre que le caractère inédit des nouvelles séquences, est alors exploité d'une manière souvent exagérée ; cela même au détriment du cinéaste, malgré le fait qu'il puisse s'agir de son *director's cut*. Par exemple, sur la jaquette de *Tears of the Sun* (2003) d'Antoine Fuqua, le nom du cinéaste n'est inscrit que dans le générique contractuel au dos du boîtier. Sur la face avant, il est pourtant mis en évidence qu'il s'agit d'un *director's cut*, mais c'est le nom de l'acteur principal, Bruce Willis, qui est affiché, ne laissant aucune place à Fuqua. Sur la face arrière, il est inscrit que cette version contient « 21 minutes exclusives », ce qui n'est pas totalement exact, les séquences ajoutées étant déjà présentes dans les bonus DVD de la version cinéma. Un texte<sup>80</sup>, chantant les louanges de cette version, surplombe le tout :

Une œuvre forte, réaliste et d'une intensité rare, enfin restituée dans son intégralité !  
Découvrez le film tel que vous ne l'avez jamais vu :  
**LES LARMES DU SOLEIL VERSION LONGUE DIRECTOR'S CUT**

Un phénomène semblable est observable sur la jaquette de *King Arthur* (2004) du même cinéaste : l'expression « version *director's cut* » est affichée en grand (en anglais, il est indiqué *extended unrated version*), le nom de Fuqua n'apparaît que dans le générique contractuel, la mention « par le producteur de *Pearl Harbor* » est favorisée à celle du cinéaste et l'exclamation « plus de 16 minutes inédites ! » est inscrite au bas du boîtier. À cela s'ajoute une petite pastille sur laquelle il est écrit : « la version "*uncut*", le film comme l'a imaginé le réalisateur, contient des scènes violentes ». Sur la face arrière, le texte<sup>81</sup> est similaire à celui de *Tears of the Sun* :

Quand le producteur de *Pearl Harbor* et le réalisateur de *Training Day* combinent leurs talents, le résultat est un film d'aventures époustouflant dont nous vous invitons à découvrir, à présent, la version longue non-censurée du metteur en scène.

---

<sup>80</sup> Fuqua Antoine (réalisateur), *Tears of the Sun* (2003), DVD (*director's cut*), Sony Pictures Home Entertainment, France, 2005.

<sup>81</sup> Fuqua Antoine (réalisateur), *King Arthur* (2004), DVD (*director's cut*), The Walt Disney Company, France, 2005.



Jaquette de *Tears of the Sun* (à gauche) ; jaquette de *King Arthur* (à droite).

De toute évidence, comme ces deux exemples le démontrent, il est fait peu de cas, dans le domaine *marketing*, de différencier les dénominations version longue et *director's cut* qui peuvent même être utilisées officiellement pour qualifier le même produit. Ces films de Fuqua ont été des échecs commerciaux et critiques, la surenchère ayant été la solution *marketing* pour vendre un maximum de DVD de leur version longue *director's cut*, supposément meilleure que leur version cinéma. Par ailleurs, les atouts promus par le discours présent sur les jaquettes ne constituent qu'un faible pourcentage des modifications apportées au film. Dans le cas de *King Arthur*, qui promet une version non-censurée et plus violente, 75% des ajouts ne correspondent pas à cette affirmation. Ils consistent en des séquences supplémentaires qui approfondissent les personnages et divers éléments de l'intrigue, dont la suppression de la version cinéma était sans doute plus liée à une question de durée que de censure. Les 25% restants, situés au début et à la fin du film, sont, par contre, en accord avec le discours promotionnel des jaquettes, mais restent minoritaires alors que ce qui est annoncé permet au spectateur d'imaginer le contraire.

En ce qui concerne *Tears of the Sun*, il s'avère que les nouveautés n'apportent rien au film. L'histoire est celle d'un commando missionné d'évacuer une doctoresse américaine d'un Nigéria en proie à la guerre civile. Alors que la version cinéma est en focalisation interne avec les membres du commando, le *director's cut* engendre plusieurs digressions dans le type de

focalisation employé. Cela a pour effet de vendre la mèche sur le rebondissement principal de l'intrigue, d'entraîner des redites entre différentes scènes et de proposer des séquences qui n'auront pas le moindre impact sur le récit ; la force narrative s'en retrouvant amoindrie.

Dans la suite de son article *La version réalisateur comme attraction des éditions DVD*, Laurent Le Forestier, qui constate aussi les aberrations de la jaquette de *King Arthur*, qualifie le *director's cut* de label. L'utilisation de cette mention suffit pour intriguer le spectateur et lui faire comprendre que cette version du film doit lui sembler supérieure à la version cinéma :

Dans cette perspective, le label *director's cut* serait une sorte de talisman opposé à toute tentative d'analyse : il estampille en un sens la forme prétendument définitive de l'œuvre, celle qu'il n'est plus nécessaire d'interroger sur sa « fin », terme saisi ici dans sa polysémie puisque le *director's cut* présente souvent une fin différente [...], en laissant entendre que cette fin correspond aux fins du cinéaste. Une fin dont le spectateur est certain qu'elle lui garantira son bain de sensations inhérent à tout film post-moderne. Le label invite en quelque sorte le spectateur à abandonner toute velléité d'analyse et à ne voir dans le film que la succession de stimuli qu'il recherche<sup>82</sup>.

Le pouvoir labellisant de la mention *director's cut* sous-tend l'existence d'une version du film à la fois meilleure que l'original et approuvée par le cinéaste. C'est en tout cas dans ce contexte d'énonciation que le spectateur découvre cette nouvelle version du film et, qu'il ait vu ou non la version de base, la regarde, chargé de cet à priori qui la lui fait apprécier en tant que l'œuvre désirée par son auteur. De là provient cette idée du commerce de l'auteur qui utilise le statut du cinéaste pour augmenter les ventes du film, et cela même si son nom n'est pas affiché sur la jaquette, comme c'est le cas des deux exemples précédents. La mention version longue dispose du même atout car, comme le dit Jean-Pierre Berthomé dans son article *Le fantasme de l'œuvre perdue*, l'imaginaire collectif considère que la plus longue version d'un film est souvent la meilleure<sup>83</sup>. Dans tous les cas, cette liaison purement commerciale entre l'auteur et l'une des versions de l'un de ses films est réductrice du potentiel artistique du *director's cut*, mais révèle de manière adéquate l'usage qui en est fait dans le domaine *marketing* de l'édition DVD.

Si version longue et *director's cut* sont bien considérés comme des synonymes, il existe pourtant une troisième dénomination qui se veut plus explicite sur les nouveautés apportées au film : *unrated version*, la version non-censurée. Sur la jaquette anglaise de *King Arthur*, c'est même cette appellation qui prime sur celle de *director's cut*. Il est d'ailleurs assez rare qu'elle soit indiquée toute seule sur la jaquette d'un DVD. Elle accompagne généralement la mention version longue (ou l'un de ses dérivés) ou *director's cut*. Son objectif n'est pas de supplanter ces deux expressions, mais de les accompagner afin d'apporter un éclaircissement au spectateur sur ce qui change dans cette version du film. Comme son nom l'indique, elle offre la possibilité

---

<sup>82</sup> Le Forestier Laurent, *op. cit.*, p.80.

<sup>83</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, p.21.

de découvrir le film tel qu'il était avant de subir la censure de la MPA et, surtout, la contrainte interne de minimiser la restriction d'âge afin d'augmenter la vente des entrées.

Les œuvres cinématographiques dans ce cas sont le plus souvent les films d'action, les films d'horreur, ainsi que les films érotiques. Plus d'hémoglobine, plus de sexe, plus d'insultes, tous ces éléments, qui peuvent entraîner une classification contraignante de la part de la MPA, se retrouvent dans les versions non-censurées, permettant le retour de la version d'origine du film. Une fois encore, cette dénomination existe dans un but purement *marketing* : donner envie au public friand de ces genres d'acheter des produits qui contiennent plus d'éléments disposés à les satisfaire. Les exemples sont multiples et tous probants, mais touchent majoritairement à des films de piètre qualité. En 2004, 20<sup>th</sup> Century Studios réunit deux de ses plus grands extra-terrestres dans un même film, *Alien vs. Predator (AVP)* de Paul W. S. Anderson et, en 2007, sa suite *Aliens vs. Predator : Requiem (AVPR)* des frères Strause. Mais, comme *King Arthur*, ces films, chacun allongé d'un peu moins de dix minutes, contiennent de nouvelles séquences dans lesquelles il n'y a pas forcément d'éléments censurables. Ces ajouts tiennent plus de la version longue que d'une version dite non-censurée : dans *AVP*, les personnages sont peaufinés et dans *AVPR*, les fébrilités scénaristiques sont améliorées. En ce qui concerne les éléments censurés, il faut bien reconnaître que, si *AVPR* propose quelques rares séquences inédites plus violentes physiquement et verbalement, ce n'est nullement le cas d'*AVP* et de ses contestables nouveaux effets numériques sanguinolents. La jaquette du DVD, qui promet « plus de VIOLENCE... plus d'ACTION... plus de COMBATS INTENSES ! », est de ce fait relativement mensongère.



Version cinéma d'*AVP* (à gauche) ; version non-censurée (à droite).

De l'ordre du détail négligeable ou de la version longue, les modifications apportées aux versions non-censurées entraînent une malhonnêteté dans leur promotion. Il est donc assez rare que, comme le fait *AVP*, l'édition DVD propose à la fois la version cinéma et la version longue non-censurée du film. Une option permet même l'affichage d'un symbole lorsque les séquences ajoutées sont jouées. Même si ce film n'est pas forcément l'objet le plus intéressant pour un tel exercice, l'idée reste malgré tout louable. Un phénomène similaire se répercute dans le Blu-ray de *Fantastic Beasts : The Crimes of Grindelwald* (2018) de David Yates, deuxième volet d'une saga dérivée de la franchise *Harry Potter*, qui en propose une version longue. Les sept minutes

supplémentaires consistent en l'inclusion de six scènes coupées, chacune voyant s'inscrire une indication « *deleted scene* ». L'objectif promu par Yates avant le visionnage est de « montre[r] un peu comment nous, réalisateurs et scénaristes, travaillons<sup>84</sup> ». Ici, la version longue devient un bonus de l'édition Blu-ray de la version cinéma, sans aucune volonté de s'y opposer, mais qui favorise l'inclusion des scènes coupées dans le film plutôt que leur visionnage autonome, tel que c'est le cas de l'exploitation des scènes coupées depuis leur existence dans les bonus.

Si les versions longues deviennent des objets *collector*, devenant plus rarissimes que les versions cinéma car moins souvent rééditées, il y a des éditions DVD qui contiennent depuis toujours les deux versions du film. C'est le cas de *The Abyss* (1989) de James Cameron dont le DVD utilise la technologie du *seamless branching* qui permet l'incorporation ou la suppression de telle ou telle séquence selon la version choisie préalablement par le spectateur. D'un point de vue technique, cela signifie qu'il existe une sorte de troisième montage du film, *minus* les séquences inédites à la version cinéma ou à la version longue, afin que celles-ci puissent être ajoutées au moment opportun. Le phénomène de détachabilité, que Le Forestier abordait dans son article *La version réalisateur comme attraction des éditions DVD* et poussait au-delà des séquences du cinéma post-moderne en mentionnant tous les éléments constitutifs de l'édition DVD (des bonus aux bandes-son dans des langues différentes)<sup>85</sup>, trouve son paroxysme ici, les séquences inédites à l'une ou l'autre version étant complètement détachées au sein du processus de défilement numérique du film. Ces derniers cas démontrent la possibilité pour une version cinéma et une version longue ou un *director's cut* de cohabiter dans une même édition DVD et permettent au spectateur de visionner les deux montages afin qu'il établisse sa préférence. Ce principe, qui n'existe qu'en ces rares exemples ou en des coffrets *collector* aux prix exorbitants, est la méthode à favoriser par tous les éditeurs afin de légitimer l'existence des versions longues, l'exploitation en DVD ou en Blu-ray gagnant tout de même en inédit et en efficacité.

Aujourd'hui, le pouvoir labellisant de la version longue, par l'allongement du film, et du *director's cut*, par le commerce de l'auteur, se répercute encore dans les stratégies *marketing*. Les *Spider-Man : No Way Home* (2021) de Jon Watts et *Jurassic World : Dominion* (2022) de Colin Trevorrow en sont la preuve. Le premier ressort en salles moins d'un an après sa sortie avec l'appellation *The More Fun Stuff Version* (« la version avec plus de trucs amusants ») dans le but de surfer sur la vague de la version cinéma. Le second connaît, à l'instar du film de Yates, une édition Blu-ray comprenant la version longue et la version originale. Ces deux films sont

---

<sup>84</sup> Yates David (réalisateur), *Fantastic Beasts : The Crimes of Grindelwald* (2018), Blu-ray, Warner Bros Home Entertainment, France, 2019.

<sup>85</sup> Le Forestier Laurent, *op. cit.*, p.76.



allongés respectivement de dix minutes, mais leurs changements sont anecdotiques. Ainsi donc, l'exploitation qui est faite de la seconde version de *No Way Home* vise à engranger des profits (d'une part en ressortant en salles, d'autre part en étant commercialisée séparément de la version cinéma, peu de temps après sa sortie) alors que celle de *Dominion* est plus honnête (la nouvelle version est un bonus à l'acquisition de la version cinéma, dès l'instant de sa sortie).

Finalement, si version longue et *director's cut* sont souvent considérés comme étant des synonymes, c'est parce que ces dénominations sont purement *marketing* et que, de ce fait, elles sont loin d'être fiables : il est possible qu'un film qui porte la mention *director's cut* ne la mérite pas réellement. Les termes étant fourre-tout, il est nécessaire, afin de s'assurer qu'une version d'une œuvre cinématographique soit digne du *director's cut*, de tenir compte des commentaires émis par son cinéaste. Seule une affirmation de sa part, bien que sa mentalité puisse évoluer au fil du temps (à l'instar des versions successives d'*Alexander* d'Oliver Stone), peut répondre à la question de savoir si telle version, qu'elle porte la mention *director's cut* ou non, est bel et bien ce qu'elle prétend être. Mais pour cela, il est d'abord nécessaire d'établir l'existence d'une différence entre la version longue et le *director's cut*, au-delà de ce que peut en dire le cinéaste. Un fait très simple permet d'avancer un premier élément sur le chemin de leur différenciation : une version longue, comme son nom l'indique et comme les exemples cités précédemment l'ont démontré, sera toujours plus longue que la version cinéma. Or, certains *director's cut*, comme il a été brièvement explicité avec des exemples tels que *Alexander* et *Alien*, peuvent avoir une durée égale ou même moindre par rapport à la version cinéma. Ce ne sera pas toujours le cas, mais l'existence de cet état de fait permet la supposition que ces deux phénomènes, proches en théorie, ne sont pas aussi synonymes que leur utilisation *marketing* le prétend.

### **2.3. Les différences de la version longue et du *director's cut***

Afin de différencier le *director's cut* de la version longue et de dépasser l'ambiguïté de ces dénominations, il est intéressant de comparer deux films d'un même cinéaste, l'un ayant été agrémenté d'une version longue et l'autre d'un *director's cut*. L'analyse des changements entre leur version cinéma et leur nouvelle version permettra de déterminer en quoi ils sont semblables et en quoi ils se démarquent. Les sujets seront *Gladiator* (2000) et sa version longue et *Kingdom of Heaven* (2005) et son *director's cut*. Ces deux œuvres cinématographiques ont été réalisées par Ridley Scott, cinéaste britannique touche à tout, dont la pratique du *director's cut* n'est pas inconnue (*Blade Runner* en est un exemple canonique). Pour permettre une comparaison entre les deux films, il est nécessaire de déterminer ce qui singularise leur version ultérieure de leur version cinéma. Cela requiert de présenter l'histoire de ces films et de citer les différences qui

existent entre les versions. Pour la version longue de *Gladiator*, qui contient de nouvelles scènes à proprement dites, elles seront toutes citées, mais pour le *director's cut* de *Kingdom of Heaven*, qui comporte des ajouts allant de la plus longue des séquences au plus court des plans, il serait trop rébarbatif de tous les énoncer ; seuls les plus importants, classés en axes, seront soulignés. Enfin, la synthèse de ces éléments permettra de comparer version longue et *director's cut*.

### 2.3.1. La version longue de *Gladiator*

En 180, le général romain Maximus Decimus Meridius (Russel Crowe) est désigné par l'empereur Marc Aurèle (Richard Harris) pour lui succéder et rendre sa gloire d'antan à Rome. Commode (Joaquin Phoenix), fils de l'empereur, commet alors un patricide, jaloux de Maximus et de l'amour que son propre père lui portait, afin de s'approprier le titre d'empereur. Il charge ses hommes d'exécuter Maximus, mais celui-ci parvient à fuir tout en ne pouvant pas empêcher le meurtre de sa femme et de son fils. Il est alors emprisonné par des marchands d'esclaves et vendu comme gladiateur à Proximo (Oliver Reed). Maximus, qui devient très populaire auprès de la foule, des autres gladiateurs et de son maître, est emmené à Rome où le nouvel empereur vient tout juste de rouvrir le Colisée. Là, ses exploits sont admirés de tous et bientôt, Commode découvre qu'il s'agit de Maximus et qu'il réclame vengeance. Ce général devenu esclave, puis gladiateur, qui défie l'empereur au vu et au su de tous, est une aubaine pour certains, comme pour Lucilla (Connie Nielsen), sœur de Commode, qui désire renverser le règne despotique de son frère. Maniant bien son jeu, l'empereur voit clair dans les machinations à son encontre et déjoue les plans des conspirateurs. Il décide de défier Maximus en duel au sein du Colisée, face à la foule, pour en terminer une bonne fois pour toutes. Commode perd le combat et meurt, bien vite suivi par Maximus, blessé mortellement avant le combat par un coup traître de son ennemi. Après avoir libéré Rome, le général rejoint donc sa femme et son fils dans l'Élysée.

*Gladiator*, sacré meilleur film aux BAFTA Awards, aux Golden Globes et aux Oscars, connaît un très grand succès au box-office, près du quintuple de son budget initial<sup>86</sup>, et ravive l'intérêt du public pour le genre du péplum. Ainsi, cinq ans après sa sortie en salles, le film est réédité en DVD dans une version longue qui contient 17 minutes supplémentaires, faisant passer la durée du film de 2h35 à 2h52. Dans une courte vidéo introductive, Scott est formel : « Ceci n'est pas un *director's cut* – ça, nous l'avons vu au cinéma<sup>87</sup> ». L'incorporation des nouvelles

---

<sup>86</sup> Box Office Mojo, *Gladiator* [en ligne], consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0172495/>.

<sup>87</sup> Scott Ridley (réalisateur), *Gladiator* (2000), DVD (version longue), Universal Pictures Video, France, 2005.

séquences ne semble pas, dans ce cas-ci, être à l'initiative du cinéaste. Les ajouts consistent en 13 scènes qui étaient, pour la plupart, déjà présentes dans les bonus de l'édition DVD de base :

- 1) Après la bataille contre les barbares, Maximus visite l'infirmerie du camp et constate les blessures de certains soldats. La séquence est musicalement liée à la réplique de Marc Aurèle qui la précède, « Tant de choses pour la gloire de Rome », et qui permet l'insinuation que, pour Maximus, cette gloire ne vaut pas le prix du sang payé par ses hommes. Cette séquence anticipe les remarques qu'il fera plus tard à l'empereur et offre au spectateur la possibilité de visualiser ce qui a motivé ses paroles.
- 2) Avant sa mort de la main de Commode, Marc Aurèle prie auprès de ses ancêtres. La séquence est redondante par rapport à celle juste avant où Maximus priait aussi.
- 3) Tandis que Maximus efface la marque SPQR de son épaule, une discussion entre un gladiateur vétérane et un nouveau venu rend compte que ce dernier n'est pas apte à se battre et que pour gagner sa liberté, il est contraint de tuer tous les autres. Ce petit dialogue s'inscrit dans une séquence déjà présente dans la version cinéma et donne la motivation, car il découvre une échappatoire potentielle, à Maximus de se battre.
- 4) Avant son premier combat, Maximus aperçoit des chrétiens qui sont envoyés dans l'arène avec des lions. Pendant ce temps, Proximo est entraîné, par des propriétaires de gladiateurs, dans des paris contre ses propres hommes, démontrant son ambition de richesses et son désintéret pour les êtres humains qu'il envoie à la mort.
- 5) Avant son deuxième combat, Maximus reçoit le conseil de Proximo d'être un héros pour la foule et de lui offrir un spectacle divertissant. Ce petit dialogue, qui s'inscrit aussi dans une séquence déjà présente dans la version cinéma, est intéressant car il illumine les paroles de Maximus à la fin du combat : « N'êtes-vous pas rassasiés ? Ne vous êtes-vous pas assez divertis ? N'êtes-vous pas là pour ça ? ». Cette boutade, à l'encontre de ce que lui a suggéré Proximo et de la grande passion du public pour les combats de gladiateurs, provoque, malgré lui, les exclamations de la foule.
- 6) À Rome, Lucilla assiste à une réunion avec les sénateurs opposés à Commode. Il y est révélé le caractère despotique de l'empereur : suppression des libertés, vente des réserves de blé pour assurer les jeux du cirque (et ainsi compromettre l'avenir de la population romaine), dissolution prochaine du sénat, etc. Les prétoriens (la garde de l'empereur), empêchant les sénateurs de se rebeller au sénat de peur de se retrouver eux-mêmes dans le Colisée, les obligent à conspirer silencieusement dans l'attente du moment propice qu'offrira Maximus. Cette séquence, qui permet la mise en avant de la sous-intrigue politique et de la nécessité de détrôner Commode, engendre deux

problèmes : l'un des plans de l'arrivée de Lucilla à la réunion a été réutilisé dans un tout autre contexte plus tard dans le film (la version cinéma pouvait se le permettre étant donné que la séquence dont il est question ici n'y figurait pas) et un dialogue de Lucilla, à savoir « J'ai vécu dans une prison de peur chaque jour », qui est présent dans cette séquence et dans celle où elle rencontre Maximus devient redondant.

- 7) Après avoir découvert que Maximus était toujours en vie, Commode vandalise avec son épée un buste de son père, laissant sa contrariété exploser et démontrant ce qu'il ressent à propos du retour de Maximus et de l'amour que son père lui portait.
- 8) Ensuite, Commode fait exécuter les hommes qui ont menti quant à la disparition de Maximus et en profite pour tester l'allégeance du commandant des prétoriens. Il fait tout cela sur les conseils de Lucilla, qui devient ainsi responsable de ces morts dans le seul but de ne pas attirer les foudres de son frère et de continuer à comploter contre lui. Si la séquence où elle prodigue ses conseils est présente dans la version cinéma, ce n'est pas le cas de celle où Commode les applique, laissant une sorte de vide.
- 9) Lors d'une discussion avec l'un de ses alliés, Commode évoque les sénateurs qui ne se sont pas opposés à lui alors qu'il annonçait vouloir vendre le blé pour financer les jeux du cirque et que cela lui a permis de comprendre qu'il y avait une conspiration à son encontre. Ce petit dialogue, qui s'inscrit dans une séquence déjà présente dans la version cinéma, rend sensée la progression de leur discussion (la version cinéma, omettant les sénateurs, rendait floue l'utilisation du pluriel pour « Nos ennemis »).
- 10) Ayant accepté de libérer Maximus contre une importante somme d'argent, Proximo se rend compte que le lieu de l'échange est surveillé par des espions. Il ne fait donc rien et retourne auprès de ses gladiateurs. La séquence montre au spectateur qu'il y a eu une tentative d'échange avant que Maximus n'assure qu'il sera payé plus tard.
- 11) Juste après, Lucilla rentre au palais, aperçoit les espions repérés par Proximo dans la séquence précédente et voit les alliés de son frère en train de rire de bon cœur.
- 12) Avant de mettre à sac la propriété de Proximo, les prétoriens immolent des serviteurs et laissent présager de la violence dont ils sont capables envers des innocents.
- 13) Juste avant le duel entre Maximus et l'empereur, le commandant des prétoriens vient voir le prisonnier. Le dialogue qui en découle témoigne des remords qu'il ressent et établit que son futur refus d'obéir à Commode émane de ce que lui dit Maximus.

### 2.3.2. Le *director's cut* de *Kingdom of Heaven*

En 1184, à l'époque des croisades, Balian (Orlando Bloom), un forgeron dont la femme s'est suicidée, est retrouvé et emmené par son père, le baron Godefroy d'Ibelin (Liam Neeson), en Terre sainte. Mortellement blessé en protégeant Balian, qui a brûlé vif l'évêque de son village après que celui-ci l'ait provoqué, le baron meurt et transmet son titre et ses terres à son fils. Une fois arrivé à Jérusalem, Balian, dans l'espoir de se repentir, prend possession des propriétés de son père et rencontre Baudouin IV (Edward Norton), le roi lépreux, qui entretient une paix assez précaire avec Saladin (Ghassan Massoud), le chef des sarrasins. Toutefois, certains croisés, tels que Renaud de Châtillon (Brendan Gleeson) et Guy de Lusignan (Marton Csokas), désirent la guerre et mettent à mal le pacifisme du roi. Bientôt, Baudouin IV meurt de sa maladie et Sybille (Eva Green), sa sœur, devient reine, donnant ainsi à son époux, Guy, le titre de roi. Balian, qui a eu une relation amoureuse avec Sybille et qui a fait preuve de respect envers les sarrasins, a été encouragé, par Baudouin IV, à remplacer Guy en tant que mari de sa sœur afin de maintenir la paix avec Saladin. Mais le fils de Godefroy refuse, ne voulant pas adopter une conduite qui ne serait pas chevaleresque et qui condamnerait Guy à mort pour de mauvaises raisons. De ce fait, Guy entame sa guerre, mais subit une défaite cuisante face aux sarrasins, et Balian devient le dernier rempart entre l'armée de Saladin et le peuple de Jérusalem. Il protège la ville autant que possible et inflige de nombreuses pertes aux rangs ennemis, poussant Saladin à négocier : tous les habitants de Jérusalem sont libres de quitter la ville et de rentrer chez eux sans qu'aucun mal ne leur soit fait. Sa conscience apaisée, Balian accepte ces termes et fuit avec Sybille.

*Kingdom of Heaven* ne connaît pas le même succès que *Gladiator*. Les critiques et les résultats au box-office, moins du double de son budget initial<sup>88</sup>, sont relativement mitigés pour une telle production. Cela n'empêche pas Scott de proposer au studio une version *director's cut* du film. Lors de la post-production de la version cinéma, il a été contraint de réduire la durée du long-métrage afin d'optimiser sa sortie en salles. Scott applique les coupes, tout en préparant à côté son *director's cut*<sup>89</sup>. De 2h25, le film passe à 3h10, gagnant 45 minutes inédites. En 2006, cette version est brièvement exploitée dans une salle de Los Angeles avant de sortir en DVD et reçoit, à cette occasion, de meilleures critiques que la version cinéma<sup>90</sup>. Le *Kingdom of Heaven* de Scott est ainsi restitué dans toute sa splendeur, à travers une centaine de modifications :

---

<sup>88</sup> Box Office Mojo, *Kingdom of Heaven* [en ligne], consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/release/rl1448904193/>.

<sup>89</sup> Kitsopanidou Kira, *op. cit.*, p.71.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

- 1) Les événements se déroulant en France sont présentés d'une manière différente, par le biais de nouvelles séquences et de nouveaux dialogues, modifiant la relation entre les personnages et donc, la perception que peut en avoir le spectateur. L'évêque que Balian assassine est en réalité son demi-frère (qui est prêtre et non évêque), faisant de la femme qu'il enterre au début du film et qu'il mutile (il lui fait couper la tête, châtement réservé aux suicidés), sa belle-sœur. Les ajouts révèlent son caractère de menteur, le rendant véritablement sadique aux yeux du spectateur, et sa jalousie par rapport aux biens que possède son frère et qu'il désire, raison pour laquelle il essaye de le chasser le plus loin possible du village. Si la version cinéma présentait Balian comme étant un tueur de sang-froid, le *director's cut* permet de relativiser et de voir le protagoniste comme la victime d'un harcèlement incessant de la part d'un proche qui a bien cherché le sort qui lui a été réservé. En ce qui concerne Godefroy, cette version révèle qu'il est le frère cadet du seigneur local et que ce dernier espère hériter du titre de baron d'Ibelin pour le transmettre à son fils. L'embuscade dans laquelle Godefroy et Balian tombent prend un sens tout à fait différent : l'assassinat du prêtre n'est qu'un prétexte à l'attaque, la véritable raison est d'éliminer ceux qui se tiennent entre le seigneur local et la baronnie d'Ibelin. Dans la version cinéma, la motivation derrière cette embuscade n'ayant pas été exploitée, elle semblait totalement fortuite (un assaut mené contre un groupe de croisés, dans l'unique but de rendre justice, est assez invraisemblable). Ainsi, Godefroy et Balian, au-delà de leur relation père-fils, sont liés par le fait que leur propre famille, plus précisément leurs frères respectifs, ne veut plus d'eux. En plus, le personnage de Balian est mieux défini d'emblée : son deuil est approfondi et sa connaissance des armes de siège est légitimée.
- 2) À Jérusalem, une toute nouvelle sous-intrigue, en accord avec la réalité historique, est ajoutée dans le *director's cut*. Il est question de l'histoire de Baudouin V, fils de Sybille, qui est le premier à hériter du trône après la mort de Baudouin IV. À l'instar de *The Rogue Cut*, cette sous-intrigue semble être un détour : le roi lépreux meurt, le fils de Sybille est nommé roi, mais étant trop jeune, c'est elle qui dirige à sa place ; elle découvre qu'il souffre également de la lèpre et décide d'abréger ses souffrances, devenant ainsi reine, au côté de Guy. En omettant ces séquences, la version cinéma prend un raccourci dont la conséquence est de rendre très irrationnelles les décisions prises par les personnages. Si Balian refuse de marier Sybille, c'est parce qu'il sait que Guy ne sera pas roi tant que Baudouin V vivra (il ne condamne pas Jérusalem en connaissance de cause, comme ça semble être le cas dans la version cinéma) ; si

Sybille se tourne vers Guy au moment opportun, c'est pour s'assurer de la protection de son fils ; si elle finit par le désigner comme étant son roi, c'est parce que son fils est mort, que Balian semble l'avoir abandonnée et qu'elle n'a plus rien à perdre. Les séquences dans lesquelles elle apparaît ensuite, et qui sont présentes dans la version cinéma, la dépeignent comme une femme brisée et en deuil, ce qui est sensé dans le *director's cut*, mais qui est incompréhensible dans une version dans laquelle la sous-intrigue de Baudouin V est absente. Ces séquences, bien qu'elles forment un détour dans l'histoire, sont néanmoins nécessaires pour rendre compte de la psychologie des personnages, des décisions qu'ils prennent et de la justesse du scénario.

- 3) En dehors de ces deux axes, de nombreuses séquences ont été modifiées : des effets sanguinolents ont été ajoutés lors des batailles, de nouveaux dialogues enchérissent la relation entre certains personnages (sans pour autant transformer la vision dont le spectateur a d'eux), de petites incohérences provoquées par les coupes de la version cinéma ont été effacées, etc. ; en bref, la diégèse s'offre d'une manière plus complète au spectateur, sans pour autant que cela soit véritablement nécessaire, à l'instar des versions longues lambdas. Une de ces séquences se démarque fortement des autres : après sa capture par les sarrasins, Guy est relâché à la capitulation de Jérusalem. Il s'engage dans un duel avec Balian afin de passer sa colère sur son ennemi, mais est vaincu. Balian refuse de le tuer, bien que celui-ci le nargue comme l'avait fait son demi-frère au début du film. Il fera preuve de pitié et le poussera à la rédemption en l'enjoignant à se relever en chevalier, démontrant que son personnage a évolué : le Balian qui a tué son demi-frère n'existe plus, il est enfin en paix avec lui-même.

### **2.3.3. La comparaison d'une version longue et d'un *director's cut***

Ces deux films de Scott, *Gladiator* et *Kingdom of Heaven*, ont reçu respectivement une version longue et un *director's cut*. Les objectifs derrière leur élaboration sont déjà un premier pas vers une différenciation des deux termes. La version longue de *Gladiator* a été montée dans un but purement commercial : rempiler sur le succès du film en offrant du contenu exclusif aux amateurs. Le *director's cut* de *Kingdom of Heaven*, au contraire, possède également une valeur artistique, au-delà de son aspect commercial, intrinsèque à toute exploitation d'un film, que cela soit au cinéma ou sur tout autre support. Le fait que Scott l'ait initié de lui-même, à l'inverse de la version longue de *Gladiator* qu'il répudie, démontre que c'est bien la volonté du cinéaste qui est derrière l'existence de cette version, ce qui en fait un *director's cut* ; la version d'un film qui émane en premier lieu de son cinéaste, plutôt que de son studio. Dans l'optique de valoriser

le *director's cut* par rapport à la version longue, il est nécessaire de comprendre les raisons qui se trouvent derrière l'existence de l'une ou l'autre version. Le discours qui l'accompagne et qui émane du cinéaste peut en être un élément révélateur, tout en sachant qu'il se doit d'être situé dans le temps. Que cela soit pour une version longue ou un *director's cut*, l'objet filmique est fabriqué dans un but commercial, mais seul le second lui octroie une optique artistique.

Celle-ci se répercute dans les changements qui sont effectués au film. Les ajouts de la version longue, que cela soit pour *Gladiator* ou pour les exemples cités précédemment, n'ont pas d'autres buts que d'offrir de l'inédit au spectateur. La diégèse s'en retrouve généralement renforcée, au détriment éventuel du rythme du film, mais sans aucune réelle transfiguration de l'histoire ou du récit, rendant bien compte de l'absence de causalité des séquences énoncée par Laurent Le Forestier<sup>91</sup>. Or, le *director's cut*, celui de *Kingdom of Heaven* dans ce cas-ci, a pour vocation de changer ces aspects, que cela soit de manière drastique ou non. Alors que la version longue ne fait que prolonger ce qui a déjà été dit, le *director's cut* apporte de nouveaux éléments qui enrichissent le film. Les liens de parenté entre les personnages, l'existence de Baudouin V, le sort de Guy de Lusignan ; ces divers éléments remettent en perspective ce que le spectateur, qui a vu la version cinéma, sait déjà du film et arrangent la majorité des défauts du scénario que la critique avait pu relever par le passé. Tandis que la version longue est caractérisée par des ajouts, le *director's cut* est singularisé par des transformations et ce sont ces modifications qui font que c'est un tout nouveau film qui s'offre au spectateur. En comparaison, *Le Grand Bleu*, d'un point de vue américain, est, dans sa version longue, un véritable *director's cut* (musique et fin modifiées pour celles choisies et approuvées par le cinéaste) alors que *Tears of the Sun* et *King Arthur*, dont les appellations version longue et *director's cut* sont utilisées de concert, se rapprochent plus de la première dénomination, favorisant les ajouts aux transformations.

## **2.4. Le cas des *special edition* de James Cameron**

À travers ces analyses, le but recherché n'est pas de diaboliser les versions longues au profit des *director's cut*. La mise en évidence d'une différence entre les deux dénominations a pour objectif de démontrer que, à l'inverse de ce qu'énonce le titre du recueil de Michel Marie et François Thomas, le *director's cut* n'est pas un mythe ; l'erreur des textes qu'il contient ayant été d'assimiler les termes au lieu de les différencier. Les ajouts de la version longue restent des éléments potentiellement intéressants (ce n'est pas toujours le cas, mais les jugements de valeur sont ici proscrits) et, pour tout un chacun, l'idéal est de se faire sa propre opinion en regardant

---

<sup>91</sup> Le Forestier Laurent, *op. cit.*, p.75.



les deux versions, ou plus, d'un même film. Bien évidemment, si leur commercialisation sur un même DVD était plus fréquente, la question du choix de la version à visionner serait beaucoup plus facile à appréhender pour un spectateur lambda qui n'est pas forcément au courant de la multiplicité des versions. Il est cependant logique que, d'un point de vue *marketing*, une telle démarche soit rare, car engendrant moins de bénéfices à un moment où le film est plus pensé comme un produit qu'un objet artistique. Si elles ne doivent pas être tout de suite dénigrées, les versions longues offrent moins qu'un *director's cut* ; toute version d'un film méritant de porter ce nom devant émaner de son cinéaste et y apporter des transformations flagrantes.

Certains cinéastes réfutent malgré tout cette appellation. C'est le cas de James Cameron qui préfère le terme *special edition*, « édition spéciale », pour les versions longues, aux aspects de *director's cut*, de ses films. En étant son propre producteur, Cameron dispose d'une liberté artistique accrue, ce qui l'a probablement aidé à devenir l'un des cinéastes les plus lucratifs de l'histoire, ses deux films les plus connus, *Titanic* (1997) et *Avatar* (2009), étant respectivement le quatrième et le premier plus gros succès au box-office mondial<sup>92</sup>. Le discours qu'il entretient lors de certaines interviews dénote de sa sensibilisation aux réalités économiques du cinéma et, en conséquence, il a déjà plusieurs fois tiré profit de l'aubaine *marketing* qu'est la ressortie d'un film dans une version alternative. Sa préférence pour le terme *special edition* vient de sa volonté de ne pas créer une hiérarchisation entre les versions, le *director's cut* sous-entendant une forme de supériorité par rapport à la version cinéma, afin de privilégier leur cohabitation et d'attester de leur qualité de *final cut*. Le cinéaste sait qu'une version de quatre heures est moins optimale qu'une version de deux heures pour la sortie en salles, mais l'absence de certaines séquences, prévues au scénario, peut endommager la bonne réception du film (*Kingdom of Heaven* en est un exemple), tout comme elle peut grandement l'améliorer. L'habileté de couper l'une ou l'autre séquence n'est plus utilisée, grâce aux versions longues et aux *director's cut*, que pour couper celles qui ne fonctionnent pas, le cinéaste pouvant alors rétablir celles qui ont été supprimées à contre-cœur. Pour Cameron, la première version de ses films est la plus apte à sortir au cinéma et la *special edition* à être exploitée sur tout autre support ; sans jamais avoir à s'opposer<sup>93</sup>.

Auteur de huit films de fiction, le cinéaste a transformé quatre de ses œuvres en *special edition* : *Aliens* (1986), *The Abyss*, *Terminator 2 : Judgment Day* (1991) et *Avatar*. Seules deux d'entre elles, les plus anciennes, sont considérées par Cameron comme étant les versions de ces films qu'il préfère, les rendant semblables, *in fine*, aux *director's cut*. À l'inverse, que cela soit

---

<sup>92</sup> Box Office Mojo, *Top Lifetime Grosses* [en ligne], consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse [https://www.boxofficemojo.com/chart/top\\_lifetime\\_gross/](https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/).

<sup>93</sup> Cadoret Erwan, *op. cit.*, p.134.

*Terminator 2* ou *Avatar*, chacun ayant même reçu une troisième version longue qui atteste de leur caractère purement commercial, ces versions sont plutôt envisagées comme étant un cadeau pour les fans, où quelques séquences coupées pour cause de longueur ont été réintégrées. C'est le même phénomène que pour la trilogie *The Lord of the Rings* de Peter Jackson dont la version longue est à destination des *aficionados* de l'univers, tandis que la version cinéma est plus apte à être considérée comme étant un objet cinématographique abouti, la version préférée et validée par le cinéaste. Il n'en reste pas moins que, selon Cameron et Jackson, chaque version est l'idéal pour son mode d'exploitation. Toutefois, en confirmant bien que les *special edition* d'*Aliens* et de *The Abyss* sont supérieures à leur version cinéma, le cinéaste canadien permet la supposition qu'elles contiennent des transformations qui les rendent plus profondes que les autres.

C'est un plaisir pour moi de présenter une version concurrente de ce film, qui ne pouvait exister qu'en vidéo à cause de sa durée [...] À l'époque, j'ai senti qu'*Aliens* était la meilleure version cinéma possible de l'histoire que je voulais raconter, comme je pense aujourd'hui que cette édition spéciale est la meilleure version possible du film en l'absence de contraintes de durée<sup>94</sup>.

Ces propos de Cameron, illustrant son opinion sur ses *special edition*, sont destinés au film *Aliens*, deuxième volet d'une quadrilogie cinématographique mettant en scène Sigourney Weaver dans le rôle d'Ellen Ripley. Dans son article *Les métamorphoses des Alien*<sup>95</sup>, Erwan Cadoret remarque que chaque long-métrage de la saga a reçu sa propre version longue. Si *Alien* de Ridley Scott, *Alien<sup>3</sup>* (1992) de David Fincher et *Alien : Resurrection* (1997) de Jean-Pierre Jeunet l'ont reçue en 2003, à l'occasion de la sortie d'un coffret regroupant tous les films, l'opus de Cameron est le seul à avoir été remanié auparavant ; dès 1991 pour une exploitation en disque laser. L'auteur poursuit en faisant remarquer que seule la version longue de Cameron est celle qui semble avoir été réalisée par son cinéaste, les trois autres tenant plus du travail de commande initié par le studio pour commémorer les 25 ans du premier volet. D'ailleurs, Scott dira que la version cinéma d'*Alien* était « sans défaut<sup>96</sup> » et qu'il la préfère à la nouvelle qui porte pourtant l'étiquette *director's cut* (d'où l'importance de s'intéresser aux commentaires du cinéaste pour juger la valeur artistique d'une version alternative) et Fincher, ainsi que Jeunet, ne participeront en aucun cas au remaniement de leur film respectif (le premier car il a un mauvais souvenir de la production d'*Alien<sup>3</sup>* et le second car il juge la version cinéma comme étant la version finale de *Resurrection*). De ce fait, deux versions sur quatre sont issues du cinéaste d'origine.

*Aliens* est la suite directe d'*Alien* : après avoir dérivé dans l'espace pendant plusieurs années, Ripley, en biostase, est finalement secourue. Elle relate aux autorités ce qu'il s'est passé

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp.129-138.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.132.

à bord du vaisseau, puis est envoyée, à titre de consultante, sur une mission des marines sur la planète où la créature a été découverte. Là, une base coloniale a été ravagée par les xénomorphes et les marines vont devoir tout faire pour éliminer la menace, s'échapper de la planète et secourir la jeune Newt (Carrie Henn), seule rescapée. Pour Cameron, ce qu'il a ajouté est « du métrage qui élargit la portée de la narration et enrichit l'impact émotionnel du film<sup>97</sup> ». Il y a des scènes qui créent un suspense plus aigu (la captation d'un signal, par le détecteur de mouvement d'un des marines, qui se révèle être celui d'un hamster et l'utilisation de tourelles automatiques, pour éliminer les créatures, dont la vitesse à laquelle les munitions sont utilisées atteste de l'ampleur de la menace), mais il y a surtout l'histoire de la fille de Ripley, décédée au cours de la biostase de sa mère, qui, pour Cadoret, illustre « le rapport ambigu de Ripley à la maternité<sup>98</sup> » :

La mort de la fille biologique de Ripley, le manque affectif et la culpabilité qu'éprouve l'héroïne à ce sujet permettent d'explicitier la relation très forte qui se noue entre elle et Newt. L'ardeur que Ripley met à défendre et protéger la petite fille contre une autre mère, cette fois-ci inhumaine, la reine *alien*, n'en devient qu'une preuve plus évidente d'instinct maternel exacerbé. Cette thématique sous-jacente dépasse d'ailleurs le cadre strict du film, puisque Ripley sera enceinte d'une reine dans le troisième épisode, avant de découvrir son « fils » dans le quatrième<sup>99</sup>.

Des changements importants qui permettent une meilleure appréciation des personnages et qui font que, contrairement à la version cinéma qui se concentrait plus sur la découverte et le déroulement de l'intrigue, la *special edition* est plus axée sur la lecture et la compréhension que le spectateur peut avoir du film. L'exemple le plus flagrant de cette direction différente consiste en l'ajout d'une toute nouvelle séquence qui montre la découverte des aliens par les habitants de la colonie, explicitant aux yeux du spectateur ce qu'il leur est arrivé et lui présentant d'avance Newt. L'absence de ce chapitre dans la version d'origine était un élément narratif important : lorsque les marines arrivent sur la planète, le spectateur n'en sait pas plus qu'eux ; il ne sait pas à quoi la colonie ressemble, mais peut juste se douter de la présence d'aliens (et ce à condition d'avoir vu *Alien*). En incluant cette scène, la version longue détruit cet effet de surprise, selon la logique que le spectateur qui regarde cette version a probablement déjà vu celle qui est sortie en salles et qu'il sait donc à quoi s'attendre, au profit d'un inédit qui vient renforcer son affect pour Newt. C'est dans une logique similaire que Scott remplace, dans son *director's cut* d'*Alien*, une séquence essentielle, développant les habitudes des xénomorphes, qui avait été coupée en post-production (à ce moment, Ripley, censée fuir le vaisseau sur le point de s'autodétruire, effectue un détour beaucoup trop long pour être crédible par rapport au compte à rebours de la minuterie diégétique du système d'autodestruction). Quant à cet ajout dans le *director's cut*, le

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>98</sup> *Ibidem.*

<sup>99</sup> *Ibidem.*

coscénariste Ronald Shusett précise : « La seule raison pour laquelle nous l'avons remise par la suite est que l'on pouvait se permettre le luxe de le faire 25 ans après : désormais, tout le monde connaissait le film et en était "fan", donc nous avons pu le faire<sup>100</sup> ». Une citation qui définit de manière parfaitement sincère le phénomène qui se cache derrière les versions longues.

En 1993, quatre ans après sa sortie en salles, *The Abyss* reçoit une *special edition*, initiée par Cameron, qui comptabilise 30 minutes supplémentaires. La grande majorité des ajouts est du même acabit que ceux des versions longues citées jusqu'à présent. Cependant, cinq minutes, qui s'incrument dans une séquence, transforment de manière radicale la réception du spectateur par rapport au film. L'histoire met en scène une plateforme de forage pétrolier sous-marine qui est réquisitionnée, ainsi que ses occupants menés par Virgil Brigman (Ed Harris), pour l'armée américaine afin de secourir l'équipage d'un sous-marin allié. L'objectif secret de la mission est de récupérer une tête nucléaire, ce que le lieutenant Hiram Coffey (Michael Biehn) des SEAL parvient à accomplir. Seulement, dans un contexte où la guerre froide est sur le point de laisser place à la guerre atomique, Coffey, souffrant du syndrome nerveux des hautes pressions et privé de tout contact avec son commandement, arme la bombe et la lance dans les abysses, sur une menace inconnue qu'il juge être soviétique. Virgil et sa prochaine ex-femme, Lindsey Brigman (Mary Elizabeth Mastrantonio), tentent de l'en empêcher, causent sa perte, mais ne parviennent pas à stopper la bombe, obligeant Virgil à se sacrifier, par sa descente dans les abysses, afin de la désamorcer avant son explosion. Il y parvient et la menace inconnue, des êtres non-terrestres capables de contrôler l'eau, vient à sa rescousse ; ici, le changement drastique a lieu.

Dans la *special edition*, les êtres, s'exprimant avec des images, montrent à Virgil qu'ils sont sur le point de submerger les populations humaines grâce à une vague géante. D'une part, ils ont peur du mal que causerait une éventuelle guerre atomique et, d'autre part, ils savent que l'humanité est capable des actes les plus ignobles qui soient ; tout cela renforçant leur volonté d'engendrer un cataclysme pour provoquer l'extinction, de manière préventive, des civilisations terrestres. Leur premier argument est présenté à Virgil par le biais d'images d'archives des tests nucléaires qui ont eu lieu au Nevada et dans l'atoll Bikini durant les années 40 et 50. Le second, basé sur le même principe, est une compilation d'images d'archives témoignant de nombreuses horreurs commises par l'humanité durant le siècle passé. Ce montage est qualifié de *Mankind's Greatest Hits* (jeu de mot qui peut être traduit par « les plus grands succès de l'humanité », dans un sens ironique, ou par « les plus grands coups de l'humanité », si l'on se réfère au sens premier du verbe *to hit* qui signifie l'action de frapper quelque chose) dans les commentaires audio du

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.131.

DVD<sup>101</sup>. Néanmoins, les êtres décident de revenir sur leur décision : le sacrifice désintéressé de Virgil et son amour pour Lindsey, renouvelé suite à cette aventure, les poussent à reconsidérer l'humanité et à lui laisser une chance d'abandonner d'elle-même tous ces enfantillages.

La version cinéma fait fi de l'ensemble de ces éléments, gardant uniquement le sacrifice de Virgil comme raison pour laquelle il est secouru par les êtres. Le prétexte derrière l'omission du tsunami est purement technique et dû au « seul plan de vague de la séquence créé en images de synthèses puisqu'il s'est avéré impossible de geler de vraies images de vagues de manière réaliste. C'est une des raisons pour lesquelles la scène n'a été ajoutée qu'en 1992 pour la *special edition* quand la technologie a enfin permis d'obtenir un résultat satisfaisant<sup>102</sup> ». L'absence du discours pacifiste est une perte considérable pour la version cinéma, d'autant que c'est un sujet qui est sous-entendu dans d'autres films de Cameron : *Terminator* (1984) contient l'illustration d'un monde ravagé par la guerre et *Avatar* démontre la perversion guerrière et écologique que l'humanité peut engendrer dans son environnement (ce qu'*Avatar : The Way of Water*, sa suite sortie en 2022, perpétuera en approfondissant la diégèse). Les excès des forces armées, de ceux qui sont au pouvoir et qui agissent sans la moindre morale, sont une thématique récurrente chez le cinéaste, dont l'intérêt pour le sujet en fait une caractéristique artistique de ses œuvres.

Dans *The Abyss*, ce sont les forces armées le principal problème : c'est à cause d'elles que la tête nucléaire s'est retrouvée là, que les foreurs ont dû bousculer leur quotidien et que la plateforme a subi d'importants dommages. En valorisant l'accomplissement de leur objectif à tout prix, les forces armées ont intégré un monde qu'elles ont, inconscientes des risques qu'il recelait, saccagé, telle une tempête. Le personnage de Coffey, souffrant du syndrome nerveux des hautes pressions et privé de tout contact avec son commandement, est une personnification des machines à tuer, sans aucun libre-arbitre, que façonne le système militaire et qui, une fois livrées à elles-mêmes ne savent faire autre chose que ce qu'il leur a été inculqué : détruire. Le soulagement est réel lorsque le chef de la plateforme de forage dit, après l'avertissement des êtres, « On dirait que vous allez vous retrouver au chômage » au commandant des SEAL, source de tous leurs soucis. Ce discours est l'une des ramifications engendrées par l'ambition du film qui est de forcer les personnages, à travers les péripéties qu'ils vivent chacun dans ce huis clos, à réfléchir sur eux-mêmes et à révéler leur vraie nature. En ouvrant son œuvre avec une citation du philosophe Friedrich Nietzsche, Cameron explicite d'emblée cet objectif : « *When you look*

---

<sup>101</sup> Cameron James (réalisateur), *The Abyss* (1989), DVD (édition spéciale), 20<sup>th</sup> Century Fox Home Entertainment, France, 2012.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

*long into an abyss, the abyss also looks into you* » dont la traduction est « Quand vous regardez dans l'abîme, l'abîme regarde aussi en vous » et qui devient, dans ce cas-ci, littérale.

En effet, la *special edition*, par l'ajout de ces cinq minutes, décuple la finalité du film : ce n'est pas tant Virgil qui découvre ce que l'abîme a à lui révéler sur le genre humain, mais le spectateur. *The Abyss* renvoie à celui-ci une vision sombre de l'humanité par le biais d'images d'archives qui, par leur caractère même, sont issues de la réalité. La séquence du tsunami forme la pierre angulaire de l'œuvre, faisant passer l'ambition de Cameron à l'égard des personnages de la diégèse au spectateur lui-même. C'est lui qui regarde dans l'abîme (*The Abyss*) et l'abîme (*The Abyss*) regarde aussi en lui, en lui révélant la noirceur de l'humanité (tout en prolongeant le discours initié avec Coffey, récurrence dans la filmographie de Cameron). En faisant en sorte que ce soit la morale de Virgil et l'amour qu'il porte à ses proches qui sauvent la situation, le cinéaste, au risque d'une légère naïveté, sous-entend au spectateur que ce sont ces éléments qui font de nous de véritables êtres humains et qu'il nous faut les privilégier à chaque instant.

Ainsi, en comparaison avec leur version cinéma, les *special edition* d'*Aliens* et de *The Abyss* sont loin d'être de simples versions longues. L'insertion d'une courte séquence dans ces films, respectivement le sort de la fille de Ripley et la sanction du tsunami, est dans la capacité de modifier la réception que le spectateur peut avoir du film. Cette transformation va jusqu'à dépasser les changements dans la diégèse (auxquels se cantonnait le *director's cut* de *Kingdom of Heaven*) en allant transfigurer le discours moral du film sur la réalité. Bien que ces versions ne portent pas la mention *director's cut*, elles correspondent pourtant à ce qui en a été dit par le biais des exemples précédents : le cinéaste les approuve et les préfère à la version cinéma ; elles contiennent des transformations drastiques, plutôt que des ajouts mineurs, qui viennent remettre en question la lecture spectatorielle de l'œuvre ; celles-ci enchérissent les thématiques abordées qui, dans ces cas-ci, correspondent aux ambitions artistiques de Cameron en tant qu'auteur. Ces éléments, inexistant dans les versions longues (ce qui démontre la différence entre les termes), font de ces deux *special edition* des *director's cut*, non pas dans un sens *marketing*, mais dans un sens théorique que toutes ces caractéristiques récurrentes viennent légitimer.

## **2.5. L'édition spéciale remastérisée, la nouvelle vie d'un film**

En dehors de la version longue et du *director's cut*, le phénomène de reprise d'un film, que cela soit par son cinéaste ou non, passe également par la remastérisation. La création d'une nouvelle mastérisation d'une œuvre audiovisuelle, procédé par lequel tous les éléments qui la constituent sont homogénéisés afin d'être enregistrés sur un support d'exploitation, permet de la réactualiser grâce aux avancées technologiques récentes. Aujourd'hui, de nombreux films à

succès, tels que la trilogie *The Lord of the Rings*, sont convertis au format 4K UHD, engendrant une meilleure qualité au niveau des images (il en est de même pour le son) afin de correspondre aux normes contemporaines. La portée commerciale du phénomène est évidente, les prix de ces éditions étant supérieurs aux autres, mais il s'agit surtout d'une aubaine en ce qui concerne les processus de conservation et de restauration de films beaucoup plus anciens. Remis au goût du jour, ils peuvent être ainsi (re)découverts par le public dans leur splendeur originelle. Il est alors essentiel, à l'instar des restaurations en peinture, de procéder à un travail de recherche des plus méticuleux pour ne pas que la remastérisation dénature l'œuvre de base. Dans son article *Les pièges cachés des versions réalisateur*, Jonathan Rosenbaum prend l'exemple assez loquace du film *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel dont l'une des éditions DVD, qui comporte les commentaires audio du critique australien Adrian Martin, omet la répétition d'une scène qui était pourtant délibérée par le cinéaste, ce doublon ayant d'ailleurs été analysé par Martin :

Cependant, suite à une vraie bourde du producteur du DVD, qui n'avait pas connaissance du commentaire de Martin et était arrivé à la même conclusion que le chef opérateur de Buñuel [il pensait qu'il s'agissait d'une erreur], la répétition de la scène a été supprimée. Mais Martin, lui, avait enregistré son commentaire à partir d'une version plus complète du film. La conclusion de cette histoire est ironique : un illogisme surréaliste, délibéré, a été remplacé par un autre, accidentel celui-là, pour toute personne qui écoutera le commentaire de Martin<sup>103</sup>.

Grâce à la facilité technologique et aux possibilités illimitées de la remastérisation, il est devenu très tentant pour certains cinéastes de remanier leurs films et d'en éliminer les défauts qui, dans un élan perfectionniste, les taraudent. Parfois, comme c'est le cas de James Cameron avec la version remastérisée de *Terminator 2*, le cinéaste a su rester pragmatique dans ses choix, préservant l'intégrité initiale de l'œuvre tout en l'alignant sur les normes contemporaines :

Pourquoi voudrais-je me remettre en question par rapport à ce que je pensais en 1991 ? Je crois que ce film tient la route. Je n'ai pas ressenti le besoin impérieux de changer quoi que ce soit, d'un point de vue du montage, autre qu'à l'amener aux plus hauts standards de couleurs, d'images et de tout le reste. Nous avons donc consacré toute notre énergie à cela. Nous ne l'avons pas modifié, sauf pour une chose [...] Lorsque la dépanneuse s'écrase dans le canal de drainage pour poursuivre l'enfant à moto, ses parebrises tombent [...], puis réapparaissent pendant tout le reste de la séquence : nous les avons remis en place ; ils ne tombent plus [...] Cela me dérangeait vraiment. Les gens n'allaient-ils pas le remarquer ? Le monteur me disait : « Non, non, tout se passe si vite que cela ne se remarquera jamais ». Mais je l'ai toujours vu. Et ma justification est que si j'avais eu la technologie numérique pour réparer le problème à l'époque, je l'aurais fait. Nous l'avons donc fait<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Rosenbaum Jonathan, *op. cit.*, p.54.

<sup>104</sup> Entertainment Tonight, « EXCLUSIVE: The One Scene James Cameron Changed in "Terminator 2" Re-Release: "It Just Bugged Me" » [en ligne], *YouTube*, 2017, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=wpXkN-uVYY0>.



Version cinéma de *Terminator 2* (à gauche) ; version remastérisée (à droite).

L’effacement numérique des faux-raccords est devenu une pratique courante, se faisant généralement lors de la post-production du film. Si la remastérisation est dotée du budget pour, des films plus anciens peuvent profiter du même traitement ; c’est notamment le cas de l’édition de 2012 de *Titanic*. Des changements peuvent être aussi effectués entre la première diffusion et les exploitations futures d’une œuvre audiovisuelle, tels que la suppression de la tasse de café anachronique d’un épisode de la saison huit de *Game of Thrones* (2019) ou l’amélioration d’un effet spécial numérique dans *Thor : Love and Thunder* (2022) de Taika Waititi. Les erreurs sont plus faciles à corriger, les plateformes de *streaming* favorisant la subtilisation d’une version en faveur d’une autre, à l’inverse des DVD qui ne peuvent, bien évidemment, pas être modifiés.

Les exemples de remastérisation sont multiples, mais leurs transformations sont souvent similaires. C’est le cinéaste américain George Lucas, auteur de *THX 1138* (1971) et *American Graffiti* (1973), qui a probablement poussé cette pratique le plus loin possible avec la saga *Star Wars*. Constituée de la trilogie originale – *A New Hope* (1977), *The Empire Strikes Back* (1980) et *Return of the Jedi* (1983) – et de la prélogie, dont les événements se déroulent avant ceux des films précédents, – *The Phantom Menace* (1999), *Attack of the Clones* (2002) et *Revenge of the Sith* (2005) – la saga a été entièrement supervisée par Lucas (à noter qu’il n’a pas mis en scène les films de 1980 et 1983, laissant respectivement le job de cinéaste à Irvin Kershner et Richard Marquand), avant son rachat par The Walt Disney Company. Le succès commercial de la saga est immense, initiant par ailleurs l’avènement du *merchandising*, la commercialisation de divers produits dérivés liés aux films. Ce n’était donc qu’une question de temps avant que Lucas, très intéressé par les évolutions technologiques dans le domaine du cinéma (il est le fondateur de la célèbre société d’effets spéciaux Industrial Light & Magic), ne remastérise sa saga.

En 1997, dans le but de commémorer les 20 ans du premier volet et de réactualiser les films auprès du public avant la sortie de la prélogie, des éditions spéciales<sup>105</sup> (à ne pas confondre avec les *special edition* de Cameron) des épisodes de la trilogie originale ont été élaborées et

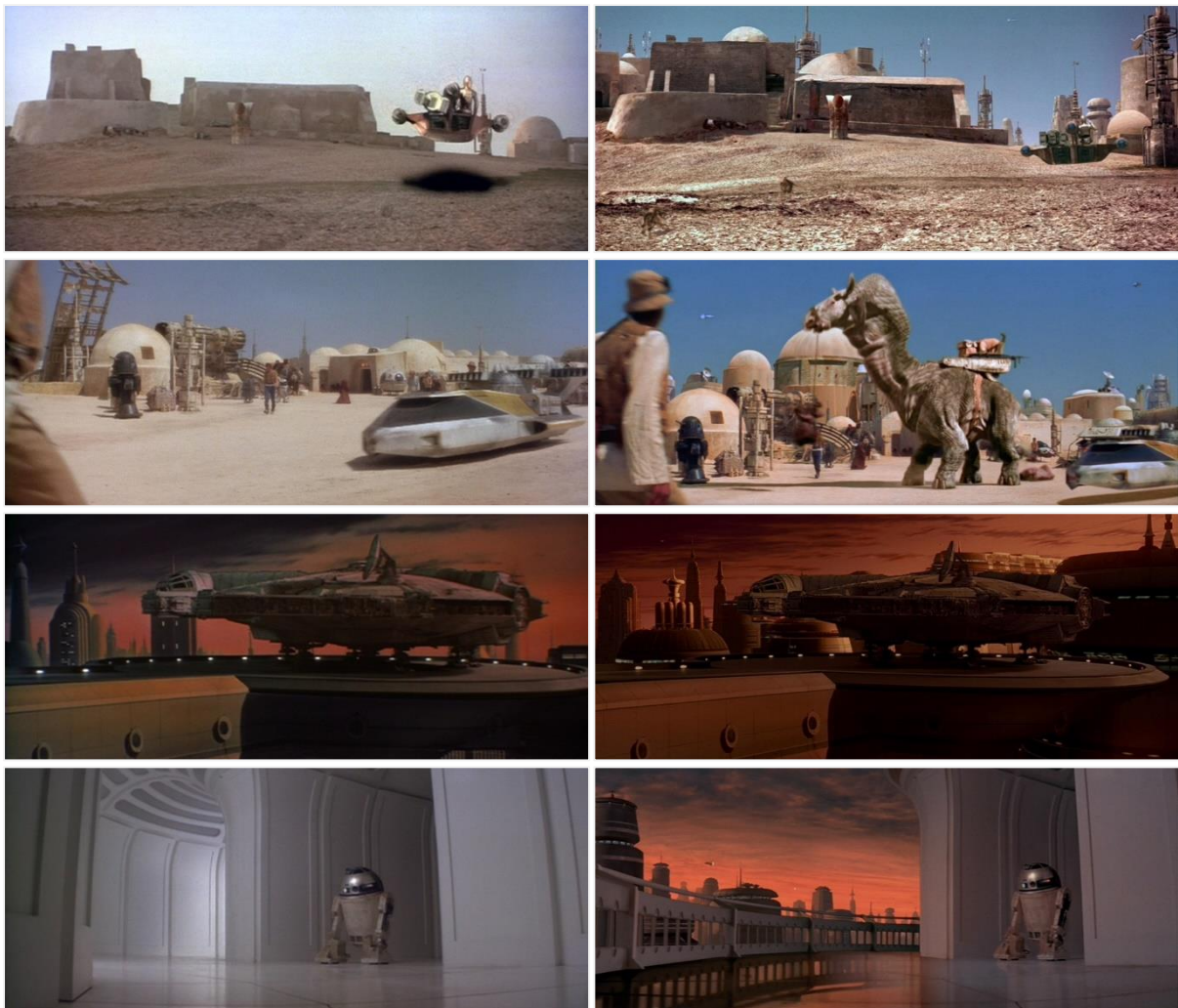
---

<sup>105</sup> Lausson Julien, *Vous n’avez jamais vu la vraie version originale de Star Wars sortie au cinéma* [en ligne], Numerama, 2022, consulté le 31 janvier 2023, à l’adresse <https://www.numerama.com/pop-culture/1003516-vous-navez-jamais-vu-la-vraie-version-originale-de-star-wars-sortie-au-cinema.html>.



exploitées au cinéma. En 2004, peu avant la sortie de *Revenge of the Sith*, ces éditions spéciales ont été retravaillées pour mettre au point leur édition DVD. En 2011, la prélogie est remastérisée pour la première fois, la trilogie originale subissant également de nouvelles modifications, pour un coffret Blu-ray. À ce stade, chaque film devait être exploité au cinéma dans une version 3D, mais seul *The Phantom Menace* recevra ce traitement, The Walt Disney Company ayant racheté la société de production de Lucas, acquis les droits des films et abandonné le projet des versions 3D. En 2019, pour la mise en ligne de la plateforme de *streaming* Disney+, les six films ont été à nouveau remastérisés pour atteindre la qualité de la 4K UHD. L'ensemble de la saga a ainsi toujours été à jour par rapport aux technologies de son époque, ce qui en fait déjà sa spécificité, mais c'est surtout la diversité des changements, qui vont au-delà des améliorations visuelles et sonores classiques, en passant par de nouveaux effets numériques et une plus grande continuité entre les films, qui fait que les remastérisations de cette saga se démarquent des autres.

D'un point de vue visuel, un large éventail d'effets numériques ont été intégrés dans de nombreuses scènes au fil des versions, peuplant et diversifiant l'ensemble de la diégèse :



Version de 1977 et de 2004 (en haut) ; version de 1980 et de 2004 (en bas).

Des améliorations ont été apportées aux images existantes, comme ici avec le casque du droïde, censé être bleu et non noir, mais également aux modifications causées erronément par les remastérisations, comme ici avec la couleur du sabre laser, verdâtre au lieu de bleu :



Version de 1980 et de 2004 (en haut) ; version de 1977, de 2004 et de 2011 (en bas).

Des effets pratiques sont devenus numériques, comme ici avec la marionnette du maître Jedi Yoda qui a été numérisée pour correspondre à son apparence dans le reste de la prélogie :



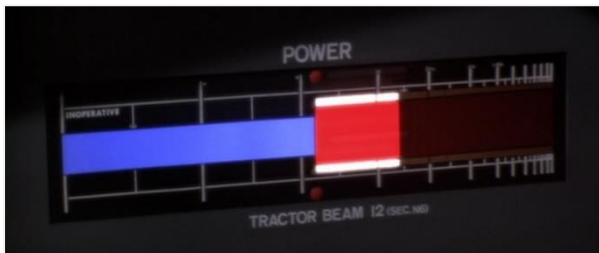
Version de 1999 (à gauche) ; version de 2011 (à droite).

D'un point de vue diégétique, la trilogie originale a subi plusieurs changements afin de mieux s'accorder avec la prélogie. Cela commence dès l'édition de 1997 où une scène coupée, mettant en scène le personnage de Jabba, a été réintégrée à *A New Hope*, mais dans laquelle il a fallu remplacer l'acteur par un effet numérique qui correspond à son apparence dans *Return of the Jedi*. Ensuite, dans l'édition de 2004, deux acteurs de la prélogie ont rejoué des séquences de la trilogie originale pour s'y intégrer et ainsi uniformiser le physique de leur personnage :



Scène coupée de 1977, version de 1997 et de 2004 (en haut).  
Version de 1980 et de 2004 (au milieu) ; version de 1983 et de 2004 (en bas).

Des éléments qui relèvent du détail ont été aussi modifiés, comme ce texte, écrit d'abord en anglais, traduit en langue fictive Aurebesh afin de solidifier la vraisemblance de la diégèse :



Version de 1977 (à gauche) ; version de 2004 (à droite).

Mais certains changements sont contestés : il y a notamment un mouvement (*Han shot first*) qui prône le fait que le personnage de Han Solo, dans la version cinéma de *A New Hope*, soit celui qui tire en premier au moment de sa confrontation avec le chasseur de primes Greedo.

La version de 1997 le fait tirer en second pour le mettre en état de légitime défense, dénaturant son caractère de vaurien. La version de 2004 rectifiera le tir en les faisant attaquer en simultanément :



Version de 1977 (en haut) ; version de 1997 et de 2004 (en bas).

D'un point de vue sonore, de divers bruitages ont été revus, allant du cri poussé par Obi-Wan Kenobi pour sauver Luke Skywalker des pillards Tusken dans *A New Hope* au simple son provoqué par la maladresse d'un figurant, déguisé en Stormtrooper, qui se cogne la tête contre une porte. Par ailleurs, dans *Return of the Jedi*, deux morceaux musicaux, l'un lors d'une scène de danse dans le palais de Jabba, l'autre lors de la dernière séquence du film, ont été remplacés par deux nouvelles œuvres du compositeur John Williams en 1997 : les morceaux *Jedi Rocks* et *Victory Celebration* remplaçant respectivement *Lapti Nek* et *Ewok Celebration*.

Ce sont donc cinq versions différentes de la trilogie originale et trois de la prélogie qui ont été commercialisées, mais contrairement aux versions longues et aux *director's cut*, toutes ces remastérisations ont pour effet de remplacer les versions existantes, empêchant la moindre cohabitation entre elles. Désormais, que cela soit sur supports physiques ou sur plateformes de *streaming*, seules les versions les plus récentes sont disponibles. Chaque nouvelle édition rend irrémédiablement obsolète la précédente, ce qui fait que la version cinéma des trois premiers *Star Wars* est devenue invisible (à moins de posséder une édition DVD de 2006 qui les contient sous la forme de bonus) au plus grand dam des fans de la première heure et des professionnels du cinéma. Si les améliorations visuelles et sonores classiques sont une aubaine, les nombreuses modifications que les films ont subies au fil des éditions spéciales ne sont pas forcément toutes adéquates, certains choix étant controversés. Les œuvres de Lucas s'en retrouvent dénaturées, ne correspondant plus à l'intégrité initiale qu'elles possédaient à leur sortie en salles. Incapable de réfréner sa quête de perfectionnisme, le cinéaste a fini par aliéner ses films à eux-mêmes.

En outre, il est vraiment regrettable que ces éditions, ces *director's cut* en quelque sorte, ne cohabitent pas avec leur version cinéma d'origine car « conserver le film original revêt une importance primordiale pour l'étude des films et l'écriture de l'histoire du cinéma. Celle-ci ne peut pas se faire à partir du film restauré en numérique, puisque toutes les traces matérielles de l'original permettant de reconstituer son histoire en sont effacées<sup>106</sup> ». Ce constat s'accompagne de l'idée que « chaque restauration produit un objet différent, un nouvel objet, inscrit dans notre temporalité, notre esthétique et notre technologie<sup>107</sup> », d'où la nécessité de rendre disponible les différentes versions d'un même film au grand public (que cela soit pour une version longue, pour un *director's cut* ou une remastérisation drastique, à l'instar de la saga *Star Wars*) afin que ce qui est visionné puisse être remis en contexte par rapport à l'intégrité initiale de l'œuvre.

Néanmoins, en mettant la question des modifications apportées par les remastérisations en parallèle avec la théorie sur la restauration élaborée par l'architecte français Eugène Viollet-le-Duc en 1866, les transformations que Lucas a appliquées à ses films font sens : « L'artiste doit s'effacer entièrement, oublier ses goûts, ses instincts, pour étudier son sujet, pour retrouver et suivre la pensée qui a présidé à l'exécution de l'œuvre qu'il veut restaurer, car il ne s'agit pas dans ce cas de l'art, mais seulement de se soumettre à l'art d'une époque qui n'est plus<sup>108</sup> » pour qu'au final, l'œuvre « [puisse] n'avoir jamais [existé] à un moment donné<sup>109</sup> ». Selon Viollet-le-Duc, l'artiste qui restaure une œuvre doit s'appliquer à respecter le style original de l'auteur, tout en l'agréant des possibilités liées à l'époque de la restauration (ou remastérisation).

Face à la matière, le restaurateur est constructeur, il se confronte à la matière du bâti sur lequel il intervient. Or, Viollet-le-Duc est conscient de l'écart qui existe entre le projet et son exécution, il ne cherche pas uniquement à travers ses restaurations à se connecter à l'esprit de ses prédécesseurs dont il admire le travail [...] Il les corrige, dans la matière de leur projet, les rend plus parfait, les augmente, les améliore, enrichit, complète, renchérit à travers les siècles<sup>110</sup>.

Tous ces éléments, la remastérisation les met en pratique en offrant une qualité visuelle et sonore qui n'était pas d'application au moment de la première diffusion du film remastérisé, faisant de lui une œuvre entre deux époques. Les effets numériques modernes qui pullulent dans les films de la trilogie originale de la saga *Star Wars* proviennent du cinéaste derrière la création de ces films (il a gardé son propre style, sa propre vision artistique), permettent d'homogénéiser techniquement des films sortis entre 1977 et 1983 à d'autres produits au début des années 2000

---

<sup>106</sup> Champomier Emmanuelle & Billaut Manon, « La restauration des films à l'ère du numérique » dans *1895*, n°70, pp.185-189, Paris, 2013, récupéré à l'adresse <https://journals.openedition.org/1895/4692>, p.188.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>108</sup> Gaussuin Bérénice, « Eugène Viollet-le-Duc : une œuvre entre restauration et création » dans *Apuntes*, vol.30, n°2, pp.60-71, Bogota, 2017, récupéré à l'adresse <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc30-2.evld>, p.64.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.66.

et correspondent donc aux idées émises par Viollet-le-Duc. Cela n'empêche pas que, en abusant des transformations, certains cinéastes peuvent être amenés à les regretter, à l'instar de Steven Spielberg quand il est interrogé sur les éditions spéciales de *Close Encounters of the Third Kind* et *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982), deux de ses films les plus populaires.

Dans le premier cas, le cinéaste a retiré et ajouté certaines séquences, deux d'entre elles ayant été tournées pour l'occasion, à la nouvelle version du film mise au point en 1980. L'une des nouvelles séquences, qui montre la découverte de l'intérieur du vaisseau extra-terrestre par le personnage principal, a en réalité été imposée par le studio<sup>111</sup>, Spielberg préférant laisser libre cours à l'imagination du spectateur. Dans ce cas-ci, la dénomination édition spéciale ne fait pas référence à une remastérisation, mais est utilisée car cette édition n'est ni une version longue, ni un *director's cut*. Par contre, en 1998, Spielberg redressera les torts de l'édition spéciale en supprimant la séquence dans le vaisseau et en réintégrant les scènes qu'il avait précédemment enlevées. Cette version, remastérisée à proprement parler, portera le titre de *director's cut*.

Dans le second cas, l'édition spéciale, élaborée à l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire du film (2002), comporte des séquences supplémentaires et des améliorations visuelles, similaires aux modifications apportées à la saga *Star Wars* (grand ami de Lucas, le cinéaste a sans doute tiré son inspiration de ses éditions spéciales). Cependant, en 2011, Spielberg dira qu'il regrette cette version, favorisant la première<sup>112</sup>. Les effets numériques, qui remplacent par moment la poupée d'E.T., provoquent, en effet, une certaine inconsistance visuelle, mais entraînent surtout la perte du charme que pouvaient avoir les effets spéciaux pratiques ; ce que remarquait déjà Viollet-le-Duc à son époque au sujet de l'architecture : « Une restauration peut être plus désastreuse pour un monument que les ravages des siècles et les fureurs populaires, car le temps et les révolutions détruisent, mais n'ajoutent rien. Au contraire, une restauration peut, en ajoutant de nouvelles formes, faire disparaître une foule de vestiges dont la rareté et l'état de vétusté [en] augmentent même l'intérêt<sup>113</sup> » (d'où l'utilité d'une cohabitation des versions). En plus, le public critiquera l'adoucissement inopportun de l'œuvre : le mot « terroriste » devenant « baba-cool » au détour d'un dialogue et les armes des policiers se transformant en talkies-walkies dans les scènes avec des enfants. La qualité globale de l'œuvre s'en retrouve impactée, ce qui pousse le cinéaste et sa société de production à ne plus jamais commercialiser cette édition et, au contraire de la saga *Star Wars*, exploiter tout en la remastérisant, à l'instar de Cameron, la version cinéma.

---

<sup>111</sup> Kitsopanidou Kira, *op. cit.*, p.68.

<sup>112</sup> Brew Simon, *Steven Spielberg, and the E.T. tinkering he'd come to regret* [en ligne], Film Stories, 2021, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://filmstories.co.uk/features/steven-spielberg-and-the-e-t-tinkering-hed-come-to-regret/>.

<sup>113</sup> Gaussuin Bérénice, *op. cit.*, p.64.



Version cinéma d'*E.T.* (à gauche) ; édition spéciale (à droite).

Les dangers de la remastérisation sont donc liés aux abus qu'elle peut entraîner. Dans le cas d'un travail qui se fait sans le cinéaste, et qui permet de réactualiser et de restaurer le film pour un confort optimal lors du visionnement, il est nécessaire d'être méticuleux dans le respect de l'œuvre originale. Dans le cas d'un travail qui est effectué par le cinéaste, ce dernier doit être capable de s'arrêter pour garder le film en état et éviter de le dénaturer, ou du moins, s'assurer que la première version sera toujours proposée au public. Le phénomène de la remastérisation, à la fois bénédiction et malédiction, s'apparente ainsi à une forme d'extension du *director's cut*, par le fait qu'il propose à chaque fois la dernière version actualisée d'un film et qu'il présente des transformations, minimales ou drastiques, qui correspondent aux souhaits du cinéaste.

### 3. Le *director's cut* comme réhabilitation artistique

#### 3.1. L'exemple canonique de *Blade Runner*

Maintenant que la différence entre la version longue et le *director's cut* a été démontrée, que le *director's cut* existe en tant que phénomène à part entière, il est désormais envisageable de l'examiner à travers plusieurs exemples pour définir son articulation avec la notion d'auteur. Dans les analyses précédentes, les différences entre les deux versions suggéraient déjà certains éléments : celle de *Kingdom of Heaven* a illustré le fait qu'elles pouvaient être diégétiques, celle de *The Abyss* qu'elles pouvaient aller plus loin en développant le discours idéologique émis par le cinéaste et celle de la saga *Star Wars* qu'elles pouvaient immortaliser la vision de l'auteur en utilisant les nouvelles technologies. Pour rappel, toutes ces œuvres se doivent d'être considérées comme étant des *director's cut*, bien que les deux derniers cas n'en portent pas la dénomination. Ce sont les affirmations du cinéaste et le fait qu'elles apportent des transformations, au contraire des versions longues qui sont rarement validées par l'auteur et qui ne consistent qu'en des ajouts (approfondissant ce qui a déjà été dit, mais ne le transformant pas réellement), qui permettent à ces versions alternatives d'être considérées comme des *director's cut*. Cette vision théorique de la notion du *director's cut*, faisant fi de son utilisation *marketing* au profit d'un rassemblement sous une même bannière d'un phénomène cinématographique aux dénominations disparates, a pour objectif de déterminer à quel point elle peut être une forme de réhabilitation artistique d'un film et donc, *in fine*, si elle peut être liée à la politique des auteurs. Avant toute chose, il s'avère alors nécessaire de démontrer que l'ambition première derrière le *director's cut* est artistique.

Pour y parvenir, *Blade Runner* de Ridley Scott, dont l'histoire derrière les cinq versions qui ont été exploitées en salles est tout aussi singulière que les différences qu'elles comportent, semble être le point de départ idéal ; bien qu'*Heaven's Gate* soit le tout premier *director's cut*, c'est *Blade Runner* qui a rendu le phénomène populaire. Adaptation libre du roman de science-fiction *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* (1968) de Philip K. Dick, le scénario est rédigé successivement par Hampton Fancher et David Peoples. Après de très nombreuses réécritures, un tournage éprouvant et une post-production incertaine, le film sort aux États-Unis le 25 juin 1982 et subit un échec commercial, parvenant à peine à amortir son budget<sup>114</sup>. Il y a deux raisons qui peuvent expliquer l'insuccès de *Blade Runner* : la première, externe, est que le film sort au moment où *E.T. The Extra-Terrestrial* prospère en salles<sup>115</sup> ; la seconde, interne, est liée au fait que l'œuvre est un peu en avance sur son époque, déjà annonciatrice du mouvement *cyberpunk*

---

<sup>114</sup> Sammon Paul, *op. cit.*, p.366.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.365.



(sous-genre de science-fiction mettant en scène un futur dystopique dans lequel les technologies informatiques ont acquis un rôle primordial dans le quotidien des populations, celles-ci vivant dans des mégapoles qui sont souvent présentées comme étant lugubres, néonées et surpeuplées) dont William Gibson, avec son roman *Neuromancer* (1984), est le principal initiateur<sup>116</sup>.

Ainsi, l'histoire de *Blade Runner* prend place dans un Los Angeles *cyberpunk*, dépourvu de la moindre verdure et d'une quelconque vie animale, où la pluie incessante et la fumée des industries semblent plonger la mégapole dans une nuit éternelle. Dans ce monde, les répliquants, des androïdes à l'apparence humaine de corps et d'esprit, sont utilisés en tant que main-d'œuvre pour des tâches dangereuses dans les colonies spatiales. Ils décident parfois de se rebeller et de rejoindre la Terre, les *blade runners* étant alors chargés de les éliminer. En 2019, Rick Deckard (Harrison Ford), un *blade runner*, reçoit l'ordre de pourchasser quatre Nexus-6, des répliquants de dernière génération, qui viennent d'arriver sur Terre. Ceux-ci, menés par Roy Batty (Rutger Hauer), ont pour objectif de rencontrer leur créateur, le fondateur de la Tyrell Corporation, dans l'espoir qu'il puisse les aider quant à un problème inhérent aux répliquants : leur durée de vie ne dépasse pas les quatre ans, cela afin d'éviter qu'ils ne développent des sentiments trop humains. Au cours de sa traque, Deckard va rencontrer Rachel (Sean Young), une répliquante qui travaille pour la Tyrell Corporation et qui croit être humaine, et va se prendre d'affection pour elle. Une fois tous les Nexus-6 supprimés, il est demandé à Deckard de tuer Rachel qui, ayant compris sa véritable nature, s'est enfuie. Le *blade runner* la retrouve chez lui, mais décide de fuir avec elle pour éviter sa mort ; le coéquipier de Deckard, Gaff (Edward James Olmos), les laissant faire. Assez simpliste en apparence, l'histoire est en réalité un prétexte pour questionner la nature de l'être humain, l'ambition du film résidant dans le fait qu'il présente les répliquants comme étant assez peu différents, que ce soit physiquement ou moralement, de véritables êtres humains.

Pour le producteur Michael Deeley, le choix de Scott pour le poste de cinéaste était une évidence : « Citez-moi un autre réalisateur avec cette qualité visuelle et cette ampleur. Bien sûr, vous pouvez regarder quelque chose comme *Heaven's Gate* et vous dire que c'est magnifique, malgré toute la controverse qui l'entoure. Mais même *Heaven's Gate* ne possède pas l'ampleur que Ridley aurait pu lui donner. En ce moment, dans le monde entier, je pense que c'est lui qui a le meilleur œil pour réaliser des films<sup>117</sup> ». En travaillant étroitement avec le service artistique, Scott répondra en effet à toutes les attentes de Deeley, mais cette esthétique bientôt apparentée au *cyberpunk* ne convaincra pas le public, trop perplexe face à la noirceur et à la complexité du

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.373.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.47.

récit<sup>118</sup>. Ce néo-noir, transportant les films d'Humphrey Bogart dans un futur où le monde est à la limite de l'apocalypse, montrait déjà certains défauts en mars 1982, lors de deux projections tests à Denver et à Dallas. Les critiques négatives du public citaient notamment la difficulté à suivre l'histoire, la violence de certaines séquences et la fin abrupte<sup>119</sup>, ces remarques entraînant des changements qui se trouveront au cœur des différences entre les multiples versions de *Blade Runner*. Afin d'éviter un désastre économique, la décision d'ajouter une narration en voix off, d'enlever certains plans trop violents et de modifier la fin de l'histoire fut donc prise ; tout cela environ quatre mois avant la sortie du film. Scott n'a jamais été contre ces modifications, bien au contraire, il pensait justement : « Mon Dieu, peut-être que je suis allé trop loin. Peut-être que je devrais tout clarifier<sup>120</sup> ». Après tout, les idées de la voix off et de la fin de l'intrigue avaient déjà été longuement abordées et questionnées au cours de la production de *Blade Runner*.

Le premier élément est une envie de Scott lui-même, illustrant son désir de se rapprocher au plus près de l'esthétique des films noirs<sup>121</sup>. Les scénarios de Fancher et Peoples contiennent donc tous une voix off, narrée par Deckard, mais qui a rapidement été mise de côté, au moment du tournage, car, d'une part, le cinéaste voulait s'assurer que le récit n'en était pas tributaire et, d'autre part, il était difficile de fixer une voix off définitive à un scénario qui évoluait sans cesse<sup>122</sup>. Une fois le tournage terminé, des enregistrements eurent lieu, mais les résultats furent jugés décevants par Scott qui préféra abandonner l'idée<sup>123</sup>. Toutefois, après les projections tests, la question de la voix off revint à l'ordre du jour : Roland Kibbee écrivit une nouvelle narration que Ford enregistra et qui fut intégrée à la version cinéma<sup>124</sup>. Seulement, sa piètre qualité finira par favoriser l'insuccès de *Blade Runner*, comme l'explique le monteur Terry Rawlings :

Si vous voulez faire une voix off [...], vous n'allez pas lui faire dire « Regardez ça ! J'ai trouvé un stylo ! » alors qu'à l'image, le personnage tient un stylo. C'est idiot. En fait, Ridley avait un terme plutôt méprisant pour ce genre de redondance – il l'appelait « Irving the Explainer ». Mais la narration de la version cinéma originale de *Blade Runner* sonnait très certainement comme si c'était Irving qui l'avait écrite. Ce qui était agaçant, parce que j'insistais sur le fait que la voix off devait refléter ces vieux films d'Humphrey Bogart, dont les voix off étaient fantastiques. Parce que là, les personnages ne parlaient pas de ce qu'ils voyaient, ils parlaient de ce qui les affectait [...] La voix off qui a été utilisée parlait à l'audience. Et je pense que c'est un peu ce qui offensait tout le monde à son propos<sup>125</sup>.

Le second élément a une histoire plus ou moins semblable : à l'origine, le film devait se terminer sur la fuite de Deckard et Rachel dans le soleil couchant, quittant la mégapole insalubre

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp.334-335.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.347.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.339.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.341.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.343.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.344.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.338.

pour arriver dans une zone boisée et verdoyante, puis s'engageant dans un désert<sup>126</sup>. Cependant, comme en rend compte Deeley, cette fin a finalement été abandonnée pour deux raisons :

Bien qu'elle ait été scriptée et planifiée avant que nous ne filmions, nous avons fini par manquer de temps et d'argent pendant le tournage principal, ce qui a fait que nous n'avions plus les ressources pour tourner cette fin. Plus tard, pendant le montage, Ridley a finalement changé d'avis concernant le climax du film. Il pensait maintenant qu'il serait beaucoup mieux de tout terminer sur une note visuelle plus percutante, plus ambiguë – les portes de l'ascenseur se refermant sur Deckard et Rachel – et laisser le climax sonore de *Blade Runner* à cette réplique de Gaff : « Dommage qu'elle doive mourir, mais c'est notre lot à tous ». Nous aimions tous cela. Nous pensions que cela laissait au film un sentiment de mystère permanent<sup>127</sup>.

Cette nouvelle fin, qui laisse au spectateur tout le loisir d'imaginer la suite, est celle qui fut projetée à Denver et à Dallas et qui fut jugée abrupte par le public. Un court *reshoot* a donc été organisé pour filmer les images nécessaires à la mise au point de la fin originale, malgré la précarité du budget. Dans le but de faire des économies, tout en donnant une certaine envergure au climax, des plans aériens inutilisés par Stanley Kubrick pour la séquence d'ouverture de *The Shining* ont été employés, mais, les deux films ayant des formats d'image différents, ces plans s'en sont retrouvés anamorphosés<sup>128</sup>. Par ailleurs, la voix off en profitera pour expliquer que la durée de vie de Rachel, modèle expérimental Nexus-7, n'est en réalité pas limitée à quatre ans et que Deckard va pouvoir vivre toute sa vie avec elle, contrairement à ce que laissaient présager les dernières paroles de Gaff. La transformation de la fin de *Blade Runner* en un *happy ending* des plus inattendus, touche d'optimisme dans un film dont l'ambiance qu'il s'est donné tant de mal à construire en est l'exact opposé, ne parvient qu'à désamorcer toutes ses ambitions, mais apporte une réponse efficace à ceux qui critiquaient la fin trop ouverte des projections tests.

C'est avec ces deux ajouts majeurs que *Blade Runner* sort en salles dans deux versions différentes, l'une américaine et l'autre internationale, leur seule différence étant que la seconde contient les plans qui ont été jugés trop violents à Denver et à Dallas et qui ont donc été enlevés de la première. La concurrence avec *E.T. The Extra-Terrestrial*, l'esthétique *cyberpunk* précoce, la lourdeur d'une voix off intrusive et l'*happy ending* en contradiction avec l'ambiance générale de la diégèse sont autant de raisons qui peuvent expliquer l'échec, tant critique que public, que le film connaît alors. Les années passent : la version internationale est commercialisée en VHS aux États-Unis, le mouvement *cyberpunk* se développe, le film est diffusé à la télévision ; *Blade Runner* devient peu à peu une œuvre culte. En 1990, lorsque le cinéma Fairfax de Los Angeles programme le film dans le cadre de l'un de ses festivals, la séance est rapidement *sold out*<sup>129</sup>. Ce jour-là, à la surprise générale, ce qui est projeté n'est ni la version américaine, ni la version

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.348.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.347.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.350.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.383.

internationale, mais la *workprint*, la version de travail qui fut montrée à Denver et à Dallas. Elle avait été retrouvée par Michael Arick, un chargé de restauration sonore chez Warner Bros, dans les archives du studio, un an plus tôt<sup>130</sup>. Cette copie 70 mm n'ayant pas du tout été vérifiée, elle fut prêtée en toute insouciance au Fairfax lorsqu'il en fit la demande<sup>131</sup>. De par l'absence de la voix off et du *happy ending*, les spectateurs, dont Arick faisait partie, purent ainsi découvrir le *director's cut*, au sens strict du terme, de Scott. Cette version créa un certain émoi chez les fans qui la préférèrent à la version originale. Après une brève exploitation dans quelques cinémas, attirant d'innombrables amateurs, la *workprint*, qualifiée alors de *director's cut*, finit par capter l'attention de Scott qui montra un intérêt à la peaufiner en corrigeant ses nombreux défauts :

Ridley disait que ce n'était pas une question d'affaires. C'était de l'art. Sa version finale du film avait été visuellement polie et il s'était énormément investi pour parvenir à ce résultat. Mais ce qui était diffusé au [cinéma] n'était qu'une version non-raffinée de ce produit final. Il n'avait aucun problème à laisser faire savoir aux gens que ce qu'ils voyaient était un brouillon de *Blade Runner*, mais qu'il soit appelé *director's cut* restauré, ça c'était autre chose<sup>132</sup>.

Après une réunion avec le studio, Scott obtient l'autorisation de retravailler la *workprint* pour en faire son *director's cut*, dénomination prise ici dans le sens large du terme. Trop occupé par ses nouveaux projets, le cinéaste doit toutefois laisser les commandes à d'autres. Il fournit des indications à Arick qui se chargea d'établir une liste de toutes les modifications à effectuer et qui l'envoya au studio<sup>133</sup>. Elles étaient nombreuses, mais les deux plus importantes étaient le remplacement d'une musique temporaire qui était toujours présente dans la séquence du combat entre Deckard et Batty et l'ajout du rêve de la licorne<sup>134</sup>. Ce dernier élément est certainement la pierre angulaire de la vision artistique que Scott a de *Blade Runner*, le cinéaste étant d'ailleurs le seul à souhaiter voir apparaître cette séquence dans le film. Pour Deeley : « Cette licorne était l'obsession personnelle de Ridley uniquement. Personne ne l'a jamais vraiment comprise<sup>135</sup> » ; pour Fanher : « J'ai toujours rejeté le rêve de Deckard à propos de cette licorne vivante. C'était purement un concept de Ridley<sup>136</sup> » ; pour Peoples : « La licorne vivante était définitivement une idée de Ridley [...] Je ne peux pas dire que je l'ai jamais comprise. Je ne l'ai certainement pas écrite<sup>137</sup> ». L'objectif de cette séquence est pourtant simple : insinuer que Deckard est, tout comme ceux qu'il chasse, un répliquant. Le producteur Ivor Powell en explique la logique :

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp.380-381.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp.382-383.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.400.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.403.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.401.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.405.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.406.

<sup>137</sup> *Ibidem.*

Le rêve de la licorne de Deckard a toujours été un casse-tête pour certaines personnes. En réalité, c'était une idée que Ridley a eu pendant le tournage – elle n'a jamais vraiment été scriptée. Enfin, à l'exception d'une brève référence dans le climax d'un des derniers scénarios de David Peoples, où Rachel et Deckard s'éloignent de la ville en voiture à la fin du film et repèrent une licorne sur le bord de la route. Ce qui était censé être lié au rêve que Deckard avait eu précédemment. La manière dont tout cela est arrivé vient du fait que, au départ, Ridley voulait que Deckard ait un rêve éveillé inhabituel pendant qu'il était assis à son piano. Quelque chose comme une pensée très privée. Une que Gaff saurait plus tard sans qu'on ne la lui dise. Ce qui était censé suggérer que Deckard avait reçu une implantation de mémoire dont Gaff avait été informé, et que Deckard était donc un répliquant. Ce qui explique à son tour la signification de la licorne en aluminium que Gaff met en évidence pour que Deckard la trouve à la fin du film – Gaff faisait savoir à Deckard [qu'il] connaissait [ses] pensées intimes. Mais tout cela n'est arrivé que bien plus tard. D'abord, Ridley n'arrivait pas à déterminer à quoi il voulait que ce rêve éveillé ressemble. Il a continué à réfléchir et à repenser au concept de base jusqu'à ce que, finalement, il ait l'idée d'une licorne<sup>138</sup>.

La volonté d'insinuer un doute quant à la véritable nature de Deckard était déjà présente dans le roman de Dick : les répliquants, qui se font passer pour des humains, font croire à Deckard (ainsi qu'au lecteur) qu'il est lui-même un répliquant afin de le manipuler. Par la suite, Fancher reprendra l'idée de base pour l'intégrer à la fin de l'un de ses premiers scénarios : assis en face de son piano, Deckard est pris des mêmes spasmes à la main, une caractéristique des répliquants en fin de vie, que ceux de Batty<sup>139</sup>. En tout cas, selon Peoples, c'est lorsque le scénario contenait un monologue métaphysique dans lequel Deckard réfléchissait à la nature de sa propre existence (et qui pouvait être interprété comme s'il se rendait compte qu'il était un répliquant, même si ce n'était pas le but recherché) que Scott s'est mis en tête que Deckard devait être un répliquant<sup>140</sup>. Cette véritable obsession du cinéaste, à laquelle il est le seul à accorder de l'importance, atteste d'un souhait personnel de Scott à questionner plus avant l'ambiguïté de la forte similarité entre les répliquants et les êtres humains. En laissant les indices du rêve de Deckard et de l'origami en forme de licorne, le cinéaste permet au spectateur de questionner la nature du héros (ce qui n'est pas envisageable avec la version américaine, la version internationale et la *workprint*, lesquelles ne comprennent pas la séquence du rêve de Deckard), tout en le poussant à la réflexion quant à la nature de l'être humain en général (ce qui n'est pas évident en l'absence du doute par rapport à la véritable identité de Deckard). L'ajout de cette courte séquence permet donc d'apporter une toute nouvelle lecture de l'œuvre, transformant fondamentalement le discours qu'elle transmet au public, en correspondance avec les intentions premières de Scott. Une fois le rêve de Deckard réintégré, le film sera bel et bien un *director's cut* qui touchera de près à la vision artistique que son cinéaste a de lui. Le monteur Terry Rawlings décrit la manière dont la séquence fonctionnait originellement, bien avant les projections tests de Denver et Dallas, avant qu'elle ne soit enlevée du montage de par l'insistance des producteurs qui n'en voyaient nullement l'intérêt<sup>141</sup> :

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.407.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.410.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.411.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.409.

La séquence originale de la licorne fonctionnait ainsi : c'était essentiellement une série d'*intercuts*. Cela commençait avec Deckard qui enlève des photographies de son piano, pivote sur le banc de celui-ci, puis se penche contre le piano. Ensuite, [Deckard] commençait à regarder une image et – flash ! – vous aviez un rapide *cut* de cette licorne courant à travers une forêt. Puis cela passait et Deckard continuait à regarder cette image. Ensuite, arrivait un autre plan de la licorne, celle-ci s'approchant de la caméra. Elle secouait alors sa tête, et comme elle secouait sa tête, je revenais sur [Deckard] secouant sa tête. Comme s'il tentait de faire sortir cette pensée hors de son esprit. Puis [Deckard] déposait ces photographies [...] En gros, le fond de la séquence originale de la licorne montrait Deckard passant en revue diverses photographies et se disant à lui-même, « Souvenirs », vous voyez ? Comme si ses propres souvenirs rejaillissaient. C'était à peu près l'idée. Les propres pensées de Deckard étaient déclenchées par ces photographies. Il songeait à ces images, puis il faisait sortir des souvenirs de sa tête<sup>142</sup>.



Fondu enchaîné avec la licorne en 1992 (à gauche) ; *intercuts* avec la licorne en 2007 (à droite).

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.408.

Cependant, suite à un malentendu, Peter Gardiner, vice-président des opérations et des services de films corporatifs, initiait déjà une simple remastérisation de la *workprint*<sup>143</sup> lorsque Arick envoya les remarques de Scott à Warner Bros. Bien que la musique temporaire allait être remplacée et que des améliorations visuelles et sonores allaient être apportées, cette version ne contiendrait pas toutes les modifications souhaitées par le cinéaste (entre autres, l'insertion des plans violents de la version internationale et de certains changements qui ont été apportés à la *workprint* postérieurement aux projections tests, mais également la correction de quelques faux-raccords), en particulier les plans de la licorne, les négatifs étant introuvables<sup>144</sup>. Lorsque Arick s'en rendit compte, il contacta le cinéaste pour l'en avertir. Le studio proposa alors un marché : si Arick parvenait à confectionner le *director's cut* avant la *deadline*, ce serait cette version qui serait exploitée ; au sinon, ce serait celle de Gardiner<sup>145</sup>. Les ambitions revues à la baisse, Arick réussit à remplir son contrat : la voix off et l'*happy ending* ont disparu, la musique temporaire a été remplacée et un plan de la licorne, dont le positif a été retrouvé, a pu être réintégré<sup>146</sup>, mais tout n'est pas parfait. Le rêve de Deckard ne correspond pas du tout à la séquence originale : il s'agit ici d'un fondu enchaîné, passant de Deckard de dos, assis à son piano, à l'unique plan de la licorne qui a été retrouvé, celui où elle se dirige vers la caméra, pour revenir, par le biais d'un nouveau fondu enchaîné, au même plan de Deckard, omettant de ce fait la profondeur que devait avoir la séquence avec le principe des « Souvenirs<sup>147</sup> », comme l'expliquait Rawlings. De plus, par manque de temps, toutes les modifications désirées par le cinéaste n'ont pas été effectuées. En 1992, cette version sera un succès, mais comme Scott le remarquera amèrement : « Le soi-disant *director's cut* n'en est pas un. Mais il en est proche. Et au moins, j'ai ma licorne<sup>148</sup> ».

Malgré que l'ambition première derrière l'élaboration de ce *director's cut* fut artistique, c'est finalement la logique commerciale qui a prédominé : le compromis consenti par Scott ne lui a pas permis de rendre compte de son véritable *director's cut*. Néanmoins, la transformation de la *workprint* en un *director's cut* a sensibilisé les amateurs à la multiplicité des versions et a démontré aux studios l'aspect commercial que pouvait avoir l'exploitation d'une toute nouvelle version d'un même film. C'est donc l'exemple canonique de *Blade Runner* qui a popularisé les phénomènes des *director's cut* et des versions longues, étant donné que ce sera sur base de son modèle que seront construites les futures versions alternatives. Or, comme il a déjà été explicité,

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.403.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.404.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.416.

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp.417-418.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.408.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.419.

pour que le *director's cut* existe en tant que tel, son élaboration doit être approuvée par le studio qui possède les droits du film et qui ne les concédera au cinéaste que s'il peut en tirer un profit. Son existence est purement commerciale et seul le cinéaste est qualifié pour la rendre artistique en réhabilitant sa vision du film dans cette nouvelle version. En ce qui concerne *Blade Runner*, c'est au début des années 2000 que l'idée d'élaborer un véritable *director's cut*, pour l'intégrer dans un coffret célébrant le 20<sup>e</sup> anniversaire du film, est à nouveau discutée. Cependant, à cause d'un problème juridique, le projet est repoussé jusqu'en 2006<sup>149</sup>. Warner Bros commande alors un coffret (regroupant toutes les versions du film qui sont sorties au cinéma, de la *workprint* au *director's cut*, ainsi que de nombreux bonus), un documentaire et un montage définitif de *Blade Runner*, intitulé *The Final Cut*<sup>150</sup>. La sortie est planifiée pour 2007, soit pour le 25<sup>e</sup> anniversaire du film, et il est prévu que la nouvelle version soit exploitée dans quelques cinémas. Scott confie l'ensemble du projet à Charles de Lauzirika, un producteur de DVD, qui a notamment travaillé sur les coffrets de la quadrilogie *Alien*, de la version longue de *Gladiator* et du *director's cut* de *Kingdom of Heaven*, tous susmentionnés. D'ordinaire, ses missions sont les suivantes :

Je travaille sur tout ce que l'on peut trouver sur un DVD à l'exception du film en lui-même. Cela signifie que les tâches d'un producteur de DVD consistent essentiellement au rassemblement des scènes coupées, à l'enregistrement des commentaires audio, à la création des *making-of*, à l'assemblage des photos et des galeries d'images et, parfois, à la supervision de l'emballage et des menus du DVD. Dans des cas vraiment particuliers, je participe à la restauration et à l'extension des *director's cut* et des versions longues. Je me retrouve souvent aussi à jongler avec de nombreux horaires, tout en manipulant les stratégies d'un projet. Et sur des films plus anciens, il y a généralement une recherche des éléments manquants. Tout cela devant être coordonné et approuvé par le studio, le réalisateur et moi-même<sup>151</sup>.

Cette fois-ci, bien que ce soit de Lauzirika qui est chargé de la restauration du *director's cut*, Scott reste très proche du projet, conseillant et validant toutes les transformations<sup>152</sup>. Tout ce qui n'a pas pu être rectifié dans la version de 1992 est ici retravaillé : la séquence de la licorne montée par Rawlings, les plans originaux ayant enfin été retrouvés, a été entièrement réintégrée, à l'instar des plans violents de la version internationale. Par ailleurs, cette nouvelle version, qui a été convertie au format numérique, a été totalement remastérisée et a reçu de très nombreuses améliorations visuelles et sonores : les effets spéciaux ont été affinés, l'étalonnage a été modifié et les faux-raccords ont été corrigés. La remastérisation de *Blade Runner* offre à *The Final Cut* la possibilité de devenir le véritable *director's cut* de Scott, attestant de son importance dans le cadre de la réhabilitation d'une vision artistique d'un cinéaste sur l'un de ses films. Il ressemble enfin aux souhaits du cinéaste, comportant tout ce que Scott désirait à l'origine (le montage est

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.452.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.453.

<sup>151</sup> *Ibid.*, pp.448-449.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.459.



proche de celui de la *workprint*, un *director's cut* au sens strict, tout en étant agrémenté du rêve de la licorne, une obsession propre au cinéaste uniquement), omettant tout ce qu'il a dû modifier par la suite (la voix off et l'*happy ending*, certes discutés bien avant les projections tests, mais finalement écartés par Scott) et retouchant tous les défauts qui ne pouvaient être effacés en 1982 (la technologie de l'époque ne permettait pas l'affinage des effets spéciaux et la correction des faux-raccords). Dans le cas de *Blade Runner*, la version *The Final Cut* est sans ambivalence le véritable *director's cut* du cinéaste, celle qu'il approuve et qui doit faire loi auprès du public.



Version cinéma de *Blade Runner* (à gauche) ; *The Final Cut* (à droite).

Néanmoins, il est nécessaire de relativiser cette affirmation. En dehors de sa concurrence avec *E.T. The Extra-Terrestrial*, si le film fut un échec à sa sortie, c'est probablement parce que son discours était trop ambigu. L'absence de la séquence de la licorne est à pointer du doigt car, avec du recul, il s'agit certainement de l'élément le plus important pour comprendre ce que le film raconte. Mais sans que le spectateur ne soit encadré et que la signification de cette séquence ne soit clairement explicitée, cela n'aurait fait qu'augmenter son incompréhension. C'est à ce stade que la voix off aurait dû être essentielle, mais sa lourdeur n'a fait qu'empirer les choses, bien qu'elle ait eu effectivement l'occasion de remplir son rôle, comme le remarque Deeley :

Quand on s'intéresse à ce problème, il est important de se rappeler que quand le [*director's cut*] est sorti dix ans plus tard, tout le monde disait : « Mon Dieu, c'est tellement mieux ! ». Mais c'était l'opinion des gens qui avaient déjà vu le film avec la narration. Dieu sait que je ne défends pas cette voix off. Mais l'un de ses bons côtés fut qu'elle rendit *Blade Runner* plus accessible au grand public<sup>153</sup>.

Il est avéré qu'aujourd'hui, un spectateur, qui regarderait pour la première fois *The Final Cut* et qui serait dubitatif quant à sa compréhension du film, lancerait une recherche sur internet pour s'en assurer et trouverait alors des informations qui ne sont connues que parce que la voix off les communiquait dans les versions cinéma ou, en ce qui concerne la séquence de la licorne, que parce que Scott s'est souvent exprimé sur le sujet. Sans la voix off, *Blade Runner* gagne en complexité pour le grand public. Il en est de même pour la fin originale du film qui, trop ouverte, ne pouvait que le rebuter, celui-ci favorisant généralement une fin clairement balisée. L'erreur fut alors d'élaborer un *happy ending* excessivement positif, jurant avec l'ambiance générale du

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp.345-346.

film. Dans tous les cas, il est évident que ni la voix off, ni l'*happy ending* n'étaient de mauvaises idées à la base, leur problème se situant plus au niveau de leur exécution, et si elles avaient été mieux réalisées, peut-être que Scott n'aurait jamais eu à faire de *director's cut*. Ce ne fut pas le cas, le cinéaste retournant à ses ambitions premières et proposant finalement *The Final Cut* qui n'est donc possible que dans un monde où les autres versions ont existé et déjà explicité le film pour les futurs spectateurs. Cela démontre qu'avec le temps, une œuvre cinématographique peut évoluer et, libérée de la contrainte d'expliquer clairement ses moindres faits et gestes, atteindre son plein potentiel, correspondant donc aux volontés de son cinéaste ; même s'il remarque :

Si je refaisais *Blade Runner* aujourd'hui, je l'aborderais probablement sous un angle différent. Une chose que je changerais serait la quantité d'informations que j'ai placée dans l'image ; en fin de compte, je pense que cela était peut-être un peu trop pour les publics de 1982. Ça les a peut-être même éloignés de l'histoire de *Blade Runner*<sup>154</sup>.

Lors d'une interview, quand on lui demanda : « Pensez-vous, en tant qu'artiste, qu'une fois qu'un projet est terminé et qu'il est donné au public, il n'est plus à vous ? », Scott répondit : « Je ne suis pas d'accord. Je pense que vous pouvez faire ce que vous voulez. Je suis comme un peintre – je vais terminer un tableau et le mettre de côté. Puis un matin, je vais y revenir, le regarder et me dire que "Mmmh, je ne suis plus si sûr maintenant". Ou "C'est fini". Ce que je veux dire, c'est que vous allez toujours y revenir et retoucher la peinture. Le plus compliqué est de savoir quand s'arrêter<sup>155</sup> ». Ce geste de reprise d'une œuvre cinématographique, légitimé et rendu possible par le *director's cut*, se rapporte ainsi à une conception artistique du cinéma.

### 3.2. Le geste de reprise d'une œuvre cinématographique

La volonté du cinéaste de retravailler l'un de ses films est l'essence même du *director's cut*. C'est de là que proviennent les transformations qui différencient les deux versions, ou plus, d'une œuvre, leur objectif étant de mettre en correspondance le long-métrage avec la vision que son cinéaste a de lui ; soit parce qu'elle n'était pas aboutie, pour des raisons diverses et variées, dans la version cinéma, soit parce qu'il s'est rendu compte que l'œuvre, en perpétuelle évolution dans son esprit, ne lui allait plus telle quelle. Dans la plupart des cas, comme les exemples cités précédemment l'ont démontré, les transformations qui caractérisent les *director's cut* sont liées à l'incorporation de nouveaux éléments (séquences, plans, dialogues) qui arrivent à modifier la perception que le spectateur peut avoir du long-métrage, que cela soit d'un point de vue moral ou diégétique. Ainsi, le film pour lequel le cinéaste s'était engagé à l'origine, celui qu'il a voulu mettre en scène et concrétiser avec ses propres idées, est réhabilité par le geste de reprise.

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.459.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.480.

Ce principe trouve son paroxysme dans le phénomène des *remakes*, ces œuvres qui sont entièrement refabriquées de A à Z, qu'elles soient mises en scène par le même cinéaste, comme pour *The Man Who Knew Too Much* d'Alfred Hitchcock (1934 pour la version britannique et 1956 pour la version américaine), ou par un autre, comme pour *Psycho* (1998) de Gus Van Sant, un *remake* quasiment plan par plan du film homonyme d'Hitchcock de 1960. Si cette question mérite réflexion dans une étude annexe, elle reste malgré tout fortement différente de la notion du *director's cut*, ne serait-ce que parce qu'il s'agit à chaque fois d'une nouvelle production qui n'a pas forcément pour vocation de remplacer l'original. Toutefois, sa raison d'être est parfois semblable à celle du *director's cut*, comme le prouve Hitchcock à propos de son propre *remake* de *The Man Who Knew Too Much* : « Disons que la première version est l'œuvre d'un amateur talentueux et que la seconde a été faite par un professionnel<sup>156</sup> », ce qui atteste d'une hiérarchie entre les versions dans l'esprit du cinéaste et qui démontre sa préférence pour le *remake*. Dans ce cas précis, la cohabitation des versions permet de mettre en lumière l'évolution du style d'un cinéaste, ainsi que sa vision de la mise en scène d'un même film, à l'instar des transformations qu'il peut vouloir apporter à son œuvre pour la réhabiliter par le biais d'un *director's cut*.

En effet, le geste de reprise est le moyen pour tout cinéaste de modifier l'un de ses films lorsqu'il s'aperçoit qu'il n'est pas ou plus satisfait par la version cinéma. Si le *remake* donne la possibilité de repartir à zéro, le *director's cut*, au contraire, ne le permet pas, le tournage ayant déjà été effectué. C'est donc au niveau du montage que tout se joue, par l'ajout ou la suppression de séquences, mais également par le changement de leur chronologie, ce qu'a fait Oliver Stone avec ses multiples versions d'*Alexander*. Au-delà des transformations habituelles, la différence la plus marquante entre les quatre versions du long-métrage se situe au niveau de leur narration. Dans la version cinéma, le film présente la vie d'Alexandre le Grand de manière chronologique, débutant avec sa jeunesse et son adolescence, puis passant à sa conquête de Babylone et à son exploration de l'Asie, puis terminant avec sa campagne indienne et, finalement, sa mort. Seule la séquence du meurtre de son père, Philippe II de Macédoine, est montrée en *flash-back* après qu'Alexandre ait tué l'un de ses conseillers en Inde. Dans le *director's cut*, le schéma est plus ou moins le même, sauf que l'adolescence d'Alexandre (quand son père se remarie) est déplacée après qu'il se marie lui-même avec Roxane et que la confrontation avec sa mère, Olympias, des suites du meurtre de son père, est aussi déplacée, arrivant juste après sa défaite en Inde.

Dans *The Final Unrated Cut*, ce qui a été initié avec le *director's cut* est développé pour atteindre sa forme définitive (la chronologie ne sera pas revue dans *The Ultimate Cut*). Le film

---

<sup>156</sup> Truffaut François, *Hitchcock*, New York, Simon & Schuster, 1984, p.94.

début maintenant avec la conquête de Babylone, la jeunesse d'Alexandre étant montrée juste après sa victoire sur le champ de bataille. Désormais, l'œuvre dispose de trois lignes narratives distinctes. La première est celle de Ptolémée, le narrateur : ses séquences encadrent l'ensemble du récit, l'ouvrant et le fermant. Dans la version cinéma et dans le *director's cut*, une séquence le mettant en scène apparaît juste avant la conquête de Babylone, brisant ainsi l'immersion du spectateur dans la vie d'Alexandre. Cette légère irrégularité dans la narration est corrigée dans *The Final Unrated Cut* étant donné que la scène incriminée y suit directement la toute première séquence de Ptolémée. La deuxième est celle d'Alexandre adulte, allant donc de sa conquête de Babylone à sa mort : c'est l'histoire principale et le cœur du film. Elle est en alternance avec la troisième ligne narrative qui, allant de la jeunesse d'Alexandre à la mort de son père, provoque un éclatement du récit. Ces séquences sont convoquées au moment opportun afin de créer des parallèles entre la vie d'adulte d'Alexandre et la vie qui était la sienne avant de devenir roi.

En transformant la chronologie de son film entre la version cinéma et *The Final Unrated Cut*, le cinéaste harmonise la construction du récit, faisant en sorte que le *flash-back* de la mort de Philippe II en soit un parmi d'autres (ceux de la jeunesse et de l'adolescence d'Alexandre), au contraire de son utilisation dans la version cinéma. Si celle-ci avait pour but de présenter les faits chronologiquement, il aurait fallu, en toute logique, placer cette séquence avant la conquête de Babylone et non pas en faire un *flash-back* en dissonance avec le reste du montage. Grâce à l'évolution de la narration, le cinéaste parvient à offrir une nouvelle dynamique au film, par le passage d'une ligne temporelle à une autre, tout en soulignant de manière expressive les divers parallèles qui existent entre celles-ci. Il lui aura nécessité trois montages différents (voire quatre si l'on compte *The Ultimate Cut*) pour parvenir, tout en utilisant les mêmes images, à impacter sa mise en scène de la manière qu'il désirait. Le geste de reprise, qui est ici motivé par la prise de conscience à posteriori que l'œuvre ne ressemblait pas à ce que le cinéaste souhaitait, révèle, par les différences entre les versions, les raisons pour lesquelles il cherchait à la réhabiliter.

De tous les exemples du geste de reprise, les plus explicites en termes de transformations sont, sans aucun doute, ceux qui ont pour vocation de supprimer tous les *reshoots* qu'un film a pu subir afin de les remplacer par les séquences originellement tournées par le cinéaste. Quand certains éléments ne correspondent pas aux attentes de la production, elle peut décider de mettre en chantier des *reshoots*, si ses moyens financiers le lui permettent, pour pallier à ces problèmes. Ce fut le cas de *Blade Runner*, mais en l'occurrence le cinéaste avait montré son accord. Parfois, ce n'est pas du tout le cas. Des divergences d'opinions peuvent ainsi éclater entre la production et le cinéaste, celui-ci pouvant même être exclu des *reshoots* et, du coup, de la post-production du film. Un autre cinéaste, plus enclin à apporter ces changements, est alors engagé pour mener

à bien la suite du tournage. Il est donc assez rare que le premier cinéaste obtienne l'autorisation d'élaborer son *director's cut* pour réhabiliter sa vision du long-métrage. Les œuvres dans cette situation sont *Superman II* (1980) de Richard Donner, remplacé par Richard Lester ; *Payback* (1999) de Brian Helgeland, remplacé par Paul Abascal ; *Justice League* (2017) de Zack Snyder, remplacé par Joss Whedon. Le geste de reprise est ici des plus évidents car l'objectif du cinéaste est de supprimer tous les *reshoots* pour les remplacer par ses propres séquences. Ces *director's cut* sont dans ce cas véritablement la version du cinéaste, la notion prenant un sens littéral. Dès lors, une question se pose : en quoi toutes ces substitutions impactent-elles l'œuvre finale ?

Prenons l'exemple de *Superman II*, suite directe de *Superman* (1978). Mis en scène par Donner, ces deux films devaient normalement être tournés simultanément pour réduire les coûts de production. Cependant, une fois que toutes les séquences de *Superman* furent tournées, mais que ce n'était pas le cas de celles de *Superman II* (prêtes à approximativement 70%), le tournage fut mis à l'arrêt pour favoriser la post-production du premier volet<sup>157</sup>. À cette période, la relation entre le cinéaste et les producteurs Alexander et Ilya Salkind se détériore, déjà mise à mal durant le tournage à cause de dépassements budgétaires. Donner s'explique : « Ils ne voulaient pas me parler du budget. Donc, il n'y avait aucun moyen de savoir ce que je dépensais [...] Je suppose qu'ils ne voulaient pas que quiconque sache où cet argent allait<sup>158</sup> ». Tandis que le premier film s'apprêtait à sortir en salles, son cinéaste fut écarté de la suite du tournage du second volet pour être remplacé par Lester. Celui-ci tournera les dernières séquences, mais participera aussi à des *reshoots* de scènes de Donner, ce qui lui donnera le droit d'être identifié comme étant l'unique cinéaste du film. Au final, seulement 30% des plans du premier tournage seront utilisés<sup>159</sup>.

Ce n'est qu'en 2006, année de sortie de *Superman Returns* de Bryan Singer, que Warner Bros autorise Donner, en réponse à une demande incessante des fans, à préparer son *director's cut* de *Superman II*<sup>160</sup>. Toutes les séquences de Donner sont réintégrées, mais il dut combler les manques en utilisant des prises alternatives, des bouts d'essai et des scènes de Lester (environ 20% du film), l'œuvre faisant par ailleurs l'objet d'une remastérisation. Sa durée passe de 2h07 en version cinéma à 1h55 en version *director's cut*, intitulée *Superman II : The Richard Donner Cut*. Cette nouvelle version est donc très différente des *director's cut* habituels, le cinéaste ayant

---

<sup>157</sup> O'Connell Sean, *Release the Snyder Cut: the crazy true story behind the fight that saved Zack Snyder's Justice League*, Guilford, Applause Theatre & Cinema Books, 2021, p.27.

<sup>158</sup> Galloway Stephen, «*Superman*», *The Inside Story: Director Richard Donner Remembers Meeting Stallone to Play the Lead, Working With Brando, and a Near-Fatal Knife Attack* [en ligne], The Hollywood Reporter, 2016, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/superman-inside-story-director-richard-879894/>.

<sup>159</sup> Kitsopanidou Kira, *op. cit.*, p.70.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

été obligé de faire des compromis par l'utilisation de séquences qu'il n'avait pas réalisées. Elle a malgré tout pour vocation d'être au plus proche de la vision originale de Donner. Étant donné que ces deux versions cohabitent, il est envisageable de les comparer pour déterminer ce à quoi Lester et Donner voulaient, chacun de leur côté, que le film ressemble. Cela met en lumière ce que deux cinéastes différents peuvent accomplir avec une même œuvre cinématographique car il est avéré que le long-métrage reste, dans les deux cas, le même en termes d'histoire.

En voici un résumé : Superman, alias Clark Kent, (Christopher Reeve) est partagé entre son devoir de protéger l'humanité et son amour pour Lois Lane (Margot Kidder). Cette dernière a des soupçons quant au fait que Clark soit en réalité Superman. Elle finira par découvrir toute la vérité, ce qui poussera Superman à succomber à ses sentiments et à abandonner ses pouvoirs pour que leur idylle puisse fonctionner. En parallèle, le Général Zod (Terence Stamp) se dirige vers la Terre pour la conquérir avec ses deux acolytes, tous trois étant, comme Superman, issus de la planète Krypton. Ils y parviennent sans le moindre mal, le super-héros n'ayant plus aucune faculté pour les contrer. Averti de la présence de Kal-El (Superman) sur la planète, Zod cherche à l'éliminer pour se venger de son père, Jor-El (Marlon Brando), qui est celui qui l'a condamné à un emprisonnement dans la Zone Fantôme. Il prend en considération les conseils du criminel Lex Luthor (Gene Hackman), fraîchement évadé de la prison dans laquelle il a été incarcéré à la fin du premier film, en kidnappant Lois et en investissant la retraite secrète du kryptonien, la Forteresse de Solitude. Finalement, Zod et ses acolytes seront vaincus par Superman qui, ayant réussi à inverser le processus, récupère ses pouvoirs et, utilisant ce même dispositif, supprime ceux des trois antagonistes. Se rendant compte que la Terre devra toujours être protégée par ses soins, Superman efface la mémoire de Lois pour qu'elle oublie la véritable identité de Clark.

Que cela soit dans l'une ou l'autre version, la construction du récit va être identique, les différences se situant dans la manière dont les péripéties vont se dérouler. On le remarque avec la façon dont Zod et ses acolytes parviennent à s'échapper de la Zone Fantôme. Dans la version de Donner, ils sont libérés par l'explosion du missile que Superman dévie dans l'espace à la fin du premier film. Dans la version de Lester, l'idée principale reste la même, mais le contexte est différent. Une toute nouvelle séquence, mettant en scène des terroristes qui ont pris d'assaut la tour Eiffel et qui menacent d'y faire exploser une bombe nucléaire, a été ajoutée. La péripétie se termine par Superman qui lance la bombe, proche de l'explosion, dans l'espace, sa détonation libérant les kryptoniens. Finalement, le résultat est le même dans les deux versions : Superman est celui qui délivre accidentellement ses ennemis. Cependant, cette différence contextuelle est loin d'être anodine et révèle l'un des objectifs des *reshoots* entrepris par Lester. La sous-intrigue fait office d'accroche pour le spectateur, l'immergeant directement dans l'action avec une scène

héroïque qui valorise Superman. Le choix est d'autant plus judicieux que, hormis le sauvetage d'un enfant aux chutes du Niagara, le super-héros ne se montrera plus en tant que tel avant les deux tiers du film. Au contraire, Donner réhabilite dans sa version ce qui était prévu à l'origine : ce sont les actes de Superman dans le premier volet qui engendrent les péripéties du second.

Ainsi, la version de Lester semble être plus axée sur l'action, offrant vraisemblablement plus de spectacle au spectateur. Il est vrai que les séquences d'action sont souvent plus longues dans la version cinéma que dans la version de Donner. Cela s'explique par le fait que l'arrivée de Zod et ses acolytes dans la bourgade américaine, leur confrontation avec l'armée, ainsi que leur combat avec Superman dans Metropolis et dans la Forteresse de Solitude, sont des scènes qui sont toutes issues du tournage ou des *reshoots* de Lester<sup>161</sup>. De ce fait, Donner a fait le choix de les réduire au maximum pour éviter d'utiliser autant que possible ce qu'il n'avait pas réalisé. À l'inverse, il a allongé la séquence où les kryptonien(ne)s attaquent la Maison-Blanche étant donné qu'il en est l'auteur<sup>162</sup>. Tout cela permet en outre de dynamiser l'œuvre : là où Lester s'éternise dans la monstration de nombreuses attractions, Donner va à l'essentiel. La scène qui cristallise ce phénomène est celle où Zod et ses acolytes utilisent leur super-souffle pour faire reculer les civils qui se regroupent pour les attaquer. Dans la version de Lester, elle dure 2 minutes 30, soit 45 secondes de plus que dans celle de Donner, de par l'incorporation de plusieurs gags visuels (une boule de glace qui s'envole et s'écrase sur le visage d'un homme, une cabine téléphonique qui se renverse avec une personne à l'intérieur, des perruques qui valsent dans les airs, etc.) que Donner s'est refusé d'intégrer dans son montage, s'agissant d'ajouts effectués par Lester.

Spécialisé dans la comédie, le cinéaste a effectivement accentué l'humour de la version cinéma de manière flagrante. Cela impacte la réception que le spectateur peut avoir de celle-ci, les antagonistes ne pouvant être pris au sérieux. Zod est incapable de tenir ses acolytes en laisse, Non étant une brute épaisse qui manque de jugeote et Ursa étant une femme qui prend un malin plaisir à tourner ses ennemis en ridicule, à tel point qu'il lève sans cesse les yeux au ciel face à leurs actions. Le personnage ressemble plus à un parent incapable de tenir ses enfants qu'à un général qui commande ses sous-fifres, faisant que sa crédibilité en est affectée. Un exemple de ce changement se retrouve dans le plan où les kryptonien(ne)s survolent le mont Rushmore et, grâce à leur vision thermique, refaçonnent les visages de granite à leur image. Dans le *director's cut*, cette scène est remplacée par la destruction du Washington Monument, Donner ne désirant pas montrer Zod et ses acolytes dans des séquences humoristiques, ce qui permet à leur menace de

---

<sup>161</sup> Williams Bill, *The Circle is Now Complete* [en ligne], CapedWonder, 2009, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.capedwonder.com/superman-ii-article/>.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

mieux se faire ressentir. Sa version se veut donc plus sérieuse, même si la comédie reste active là où elle était déjà présente dans le premier volet : dans la relation entre Lois et Clark et auprès du personnage de Luthor. Celui-ci, à l'inverse de Zod, s'entoure d'acolytes véritablement idiots pour se sentir supérieur à eux, leurs bêtises permettant au spectateur de rire à ses dépens.



Version de Lester (à gauche) ; version de Donner (à droite).

Toutes ces transformations se répercutent également dans l'intrigue de la découverte de la véritable identité de Superman par Lois. Dans la version de Donner, le cinéaste préfère entrer directement dans le vif du sujet (tout de suite après la fuite des kryptonien de la Zone Fantôme) avec une séquence où Lois compare le physique de Clark à celui de Superman et se rend compte de leur ressemblance. Désireuse de prouver ses dires, elle va aller jusqu'à se défenestrer pour forcer Clark à se trahir, mais comme il parvient à la sauver discrètement, elle choisira de mettre cette supposition de côté. Ainsi, Donner enclenche plus rapidement que son remplaçant la sous-intrigue qui a pour vocation d'arriver au cœur même du film. Dans la version de Lester, ce n'est qu'après la séquence d'action à Paris et après avoir rappelé la relation déjà existante entre Lois et Clark (sous son charme, il subit tous ses caprices alors qu'elle n'a d'yeux que pour Superman) que, tandis que les deux journalistes travaillent sur un nouveau reportage aux chutes du Niagara, Lois constate une ressemblance entre Clark et Superman, ainsi que le fait que les deux hommes n'ont jamais été vus ensemble. Elle se jettera alors dans une rivière pour tenter de le démasquer, mais à l'instar de sa défenestration dans la version de Donner, elle ne remarquera pas les actions de Clark qui lui permettront d'être sauvée, la forçant à faire abstraction de ses suppositions.

En réalité, toutes les séquences aux chutes du Niagara ont été réalisées par Lester, celles-ci faisant partie du tournage que Donner avait encore à accomplir<sup>163</sup>. Dans son *director's cut*, le cinéaste n'en gardera que l'essentiel, notamment le sauvetage d'un enfant qui ravive tous les soupçons de Lois (alors qu'il les initie dans la version de Lester), et en omettra la majorité, telle que la séquence de la rivière, *reshoot* de la scène de la défenestration. Il ne gardera pas non plus les passages dans la chambre d'hôtel, ceux-ci étant empreints de l'humour exacerbé de la vision de Lester. Dès lors, la manière dont Lois découvre la vérité va être différente. Chez Donner, la

---

<sup>163</sup> *Ibidem*.



séquence, constituée à partir de bouts d'essai de Reeve et de Kidder<sup>164</sup>, montre Lois qui tire sur Clark avec un pistolet chargé à blanc afin de prouver ses dires. Superman, berné car il imaginait que le pistolet était chargé à balles réelles, lui dit alors la vérité. En revanche, chez Lester, Clark trébuche sur un tapis dans la chambre d'hôtel et tombe la main la première dans un feu de bois. Voyant qu'il ne souffre d'aucune brûlure, Lois réussit à le démasquer. Ces deux versions d'une séquence à la finalité identique entraînent logiquement deux visions différentes de celle-ci. Pour Donner, Superman se fait avoir par la malice de Lois qui, en digne journaliste qu'elle est censée être, semble plus maligne que dans la version de Lester, où son inconstance la fait alterner entre moments de lucidité et bêtises profondes ; tandis que pour Lester, la maladresse de Clark semble être une expression de son inconscient qui désire se libérer du fardeau de sa double identité.

Dans tous les cas, cela amène à la séquence de la Forteresse de Solitude, lors de laquelle Superman va décider d'abandonner ses pouvoirs pour vivre son amour avec Lois. C'est ici que réside le discours idéologique du film, ce que les deux cinéastes vont aborder différemment au sein de leur version respective. Tout va se dérouler autour d'un dialogue entre Superman et les projections de l'un de ses parents ; sa mère dans la version de Lester et son père dans la version de Donner. Cette différence est due au fait que Brando, souhaitant renégocier son salaire, a été évincé de ses scènes de la version cinéma lorsque les producteurs ont fait part de leur désaccord par rapport à sa demande<sup>165</sup>. Il a donc été décidé que Lester tournerait plusieurs séquences avec la mère de Superman pour remplacer celles avec son père. Toutefois, les dialogues, grandement raccourcis, ne sont pas aussi aboutis que les originaux qui ont pu être utilisés par Donner.

Dans la version de Lester :

- Nous avons prévu toutes tes questions, espérant que tu ne poserais pas celle-ci.
- Il le fallait car elle est tout ce que je désire dans la vie.
- Et celle que tu as choisie, a-t-elle fait le même choix ?
- Oui.
- Si c'est là ton désir, t'unir à une femme mortelle, tu vivras à l'égal des mortels. Tu deviendras comme eux. Cette cage de cristal renferme les rayons du soleil de Krypton. En t'y exposant, tu perdras tes pouvoirs à jamais. Réfléchis. Tu franchiras le seuil sans retour. Tu ne seras plus qu'un homme. Tu éprouveras ce qu'éprouve un homme. Tu pourras souffrir comme un homme. Oh, mon fils, es-tu certain ?
- Mère... je l'aime.

Dans la version de Donner :

- Les gens de ta planète t'apprécient, Kal-El. Tu les as servis fidèlement, et ils t'en sont reconnaissants. Et pourtant, tu viens me parler encore une fois. Mon fils, j'avais prévu toutes tes questions. J'aurais espéré... que tu ne poserais pas celle-ci.
- Mon attachement... Les sentiments que je ressens pour un certain être humain m'ont profondément affecté, père.

---

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Kitsopanidou Kira, *op. cit.*, p.70.

- Tu ne peux pas sauver l'humanité en t'investissant dans un seul être au mépris du reste. Ces concepts s'excluent mutuellement.
- Et... si je ne souhaite plus servir l'humanité ?
- C'est ce que tu leur donnes pour leur gratitude ? Tu abandonnes les faibles, ceux qui sont dans le besoin, au nom de tes envies égoïstes ?
- Égoïste ? Après tout ce que j'ai fait pour eux ? Quand ma mission s'arrêtera-t-elle ? Eux au moins peuvent être heureux. Je ne demande que ça, pas plus.
- Ton bonheur est encore plus grand. Accomplir ta mission, voilà l'inspiration que tu as dû ressentir. Tu as dû ressentir ce bonheur en toi. Mon fils, tu ne peux pas nier ce sentiment.
- Non, je ne peux pas... et je ne peux nier l'autre, qui est plus fort, père. Bien plus fort. Il n'y a pas de solution, père ? La seule chose que je désire doit m'être interdite ?
- Si tu ne veux plus être Kal-El... si tu veux vivre comme eux... et aimer comme eux... tu dois devenir comme eux. Cette cage de cristal renferme les rayons du soleil de Krypton. En t'y exposant, tu perdras tes pouvoirs... à jamais. Tu franchiras le seuil sans retour. Tu éprouveras ce qu'éprouve un homme. Tu pourras souffrir comme un homme. Réfléchis, Kal-El. Je t'en conjure.
- Père... je l'aime.



Version de Lester (à gauche) ; version de Donner (à droite).

Dans les deux cas, Superman entre dans la cage et perd ses pouvoirs. Il est flagrant que Lester expédie la scène en vitesse, se contentant d'expliquer ce qui va arriver, tandis que Donner met en évidence un conflit entre Superman et son père, celui-ci tentant de faire revenir son fils sur sa décision et de lui faire prendre conscience de ses responsabilités. À la place, Kal-El suivra son cœur, deviendra pleinement Clark Kent et se rendra compte, de par son impuissance, qu'il s'est aliéné à lui-même. Face à la menace de Zod et ses acolytes, il reviendra à la Forteresse de Solitude et tentera de récupérer ses pouvoirs. Dans la version de Lester, après avoir crié « Père ! Mère ! Si seulement vous pouviez m'entendre. J'ai besoin de vous. J'ai... J'ai échoué. Père ! », il trouvera le cristal qui l'avait amené à la Forteresse dans le premier volet et qui lui avait permis, comme il l'a expliqué à Lois, de découvrir ce qu'il était et ce qu'il avait à faire. La récupération de ses pouvoirs ne sera, par contre, ni montrée, ni expliquée. Ce n'est pas le cas dans la version de Donner, où ce même cristal lui permettra d'avoir une dernière conversation avec son père, celui-ci se sacrifiant alors pour que Superman puisse récupérer ses pouvoirs et affronter Zod :

- Père ! Si vous pouvez m'entendre... J'ai échoué. J'ai trahi vos attentes, je me suis trahi... ainsi que toute l'humanité. J'ai abandonné mes privilèges pour une vie de soumission dans un monde contrôlé par nos ennemis. Personne ne peut plus aider les gens de ce monde. Pas depuis que... Père !
- Écoute attentivement, mon fils, car nous ne parlerons jamais plus. Si tu m'entends maintenant, c'est que tu as utilisé ton dernier recours : la source de cristal qui nous a permis de communiquer. Le cycle arrive à son terme. Tu as fait une grave erreur, Kal-El. Tu as fait cela de ton plein gré, malgré ce que j'ai dit pour t'en dissuader.
- Je...

- Maintenant, tu reviens pour avoir une dernière chance de te racheter. J'avais aussi anticipé cela, mon fils. Regarde-moi, Kal-El. Quand tu étais petit, je suis mort en voulant te donner une chance de vivre. Et maintenant, je vais devoir épuiser la dernière énergie en moi...
- Père, non !
- Regarde-moi, Kal-El. La prophétie kryptonienne sera enfin accomplie. Le fils devient le père, le père devient le fils. Adieu, à tout jamais, Kal-El. Souviens-toi de moi, mon fils.

La manière différente dont cette péripétie se déroule d'une version à l'autre entraîne une transformation de la façon dont le discours idéologique est utilisé par les deux cinéastes : il est plus approfondi dans la version de Donner alors qu'il est survolé dans la version de Lester. Cela s'explique par le fait que Lester ait privilégié l'action et l'humour à une réflexion sur les droits et les devoirs de Superman. Dans sa version, l'invasion de Zod et ses acolytes est mise à l'avant-plan, tandis que dans celle de Donner, elle est mise à l'arrière-plan, le cinéaste favorisant cette réflexion sur le super-héros en utilisant l'invasion de Zod comme prétexte pour le forcer à entrer en conflit avec lui-même. Les dialogues de Superman avec son père sont plus fournis que ceux avec sa mère, au point qu'ils mettent en lumière sa prise de conscience que des responsabilités incombent à ses pouvoirs et que seul Kal-El, et non Clark Kent, est capable de les mener à bien. D'ailleurs, comme l'admet Donner<sup>166</sup>, s'il perd ses pouvoirs, sa romance avec Lois n'a plus lieu d'être car ce n'est pas Clark qu'elle aime, mais Superman. C'est pourquoi dans sa version, leur nuit qu'ils passent ensemble dans la Forteresse de Solitude se déroule avant qu'il n'abandonne ses pouvoirs, tandis que dans la version de Lester, elle se déroule après. Figure mythique de la vertu, dédiant sa vie entière à aider autrui, Superman a le pouvoir d'agir et se le doit donc, cela étant sa responsabilité. S'il ne le comprend pas immédiatement, c'est bien au terme de sa quête de rédemption qu'il verra qu'il a trahi ses principes et qu'il reviendra sur le droit chemin.

Au final, l'impact qu'ont toutes ces substitutions est de démontrer la vision que Lester et Donner ont chacun eu du film. Ce qui change entre les versions, c'est ce que les cinéastes ont voulu en faire, les différences, comme l'exprime Lester, reflétant leur style artistique respectif :

Donner mettait l'accent sur une sorte de mythe grandiose. Il y avait une sorte d'approche à la David Lean dans plusieurs séquences, et cela à grande échelle. Il y avait un genre de qualité épique qui n'est pas dans ma nature, donc mon travail n'a pas vraiment embrassé ça... Ce n'est pas moi. C'est sa vision de la chose. Je suis plus excentrique et je joue avec légèrement plus de sottises inattendues<sup>167</sup>.

Ainsi que les exemples l'ont illustré, il est avéré que Lester a profité des *reshoots* pour ajouter des éléments humoristiques au sein de l'œuvre. Ce sont toutes ces attractions, renvoyant au reste de la filmographie du cinéaste, qui allongent les séquences du film, que cela soit celles

---

<sup>166</sup> New Wave Entertainment, « Restoring the Vision » (documentaire) dans Donner Richard (réalisateur), *Superman II : The Richard Donner Cut* (2006), DVD (édition *collector*), Warner Bros Home Entertainment, France, 2007.

<sup>167</sup> « Superman II » dans Asadi Aaron (dir.), *SciFiNow's 80s Sci-Fi Almanac*, Bournemouth, Imagine, 2016, p.42.

de la romance entre Lois et Clark ou celles d'action avec Zod et ses acolytes, et qui provoquent la mise en retrait du débat intérieur entre les deux facettes de Superman. À l'inverse, au sein de sa version, Donner dynamisera le montage en supprimant tous ces éléments qui alourdissent le long-métrage, au profit d'une exploitation plus approfondie des réflexions auxquelles fait face le super-héros. Son but est évident : revenir au scénario original, supprimer tous les *reshoots* et réintégrer toutes ses séquences ; comme cela a été explicité précédemment. Il ira même jusqu'à créer une redite avec la fin du premier volet, en réutilisant la capacité de Superman à remonter dans le temps, car elle était effectivement prévue à ce moment dans le scénario d'origine, mais fut déjà utilisée dans le film précédent<sup>168</sup>. Cela atteste de cette volonté de Donner à réhabiliter l'œuvre telle qu'elle devait être à l'origine, celle envers laquelle il s'était engagé. Il n'empêche qu'en définitive, ces deux versions sont chacune les *director's cut* de leur propre cinéaste.

Si le geste de reprise de Donner conduit à une réhabilitation de sa propre vision du film, s'opposant à celle de Lester, c'est parce que le *director's cut* dispose de la capacité d'entraîner une résurgence du style auteuriste de son cinéaste originel. Dans ce cas précis, Lester étant bien l'auteur de la version cinéma, il était logique qu'il se l'approprie et qu'il y investisse son propre style artistique. Néanmoins, par le geste de reprise et par le biais du *director's cut*, Donner a su inverser la tendance et, à travers toutes ces substitutions, faire renaître sa vision de l'œuvre. La même situation aurait pu arriver à *Brazil* de Terry Gilliam, ce film ayant failli être exploité dans une version qui altérerait tout ce qui pouvait en faire l'œuvre de son cinéaste. En 1985, après des projections tests jugées décevantes, Sidney Sheinberg, président d'Universal, contraint Gilliam à réduire la durée du film et à changer le début et la fin. Une fois ces modifications appliquées, il refuse malgré tout cette version et prépare son propre montage. D'une durée de 2h22 dans le *director's cut*, *Brazil* est raccourci à 1h34 dans la version de Sheinberg<sup>169</sup>. Au terme d'un long combat entre le cinéaste, prônant sa vision artistique, et le producteur, souhaitant maximiser les profits, l'œuvre sort finalement aux États-Unis dans la version remontée de 2h11, approuvée à contrecœur par les deux partis ; alors qu'en Europe, le *director's cut* est déjà un succès<sup>170</sup>.

Dans la version de 1h34, qui n'a jamais réellement été exploitée (uniquement disponible en bonus sur divers supports physiques), Sheinberg s'est attelé, en plus d'accélérer de manière drastique le film sans laisser le temps au spectateur d'apprécier le monde futuriste qu'il dépeint, à supprimer toute trace du style auteuriste de Gilliam. Tous les éléments comiques, fantastiques et pessimistes sont respectivement restreints, supprimés et remplacés. Or, le cinéaste est l'auteur

---

<sup>168</sup> Galloway Stephen, *op. cit.*

<sup>169</sup> Kitsopanidou Kira, *op. cit.*, pp.63-65.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.64.

de films tels que *Monty Python and the Holy Grail* (1975), *Time Bandits* (1981) et *12 Monkeys* (1995), chacun contenant des caractéristiques que Sheinberg a voulu effacer dans sa version de *Brazil*. De ce fait, si elle avait été exploitée au cinéma, il n'aurait pas été étonnant que Gilliam cherche à élaborer son *director's cut*, celui-ci devenant un exemple parfait de réhabilitation, par le geste de reprise, du style artistique d'un cinéaste, puisqu'il aurait réintégré tous ces éléments qui caractérisent son œuvre au sein du film : seul le *director's cut* aurait permis cette résurgence de la vision auteuriste du cinéaste. Toutefois, étant donné que la version de Sheinberg n'est pas celle qui fut retenue, l'exemple est faussé et ne permet pas réellement de lier la notion d'auteur au *director's cut*. Par contre, si une œuvre cinématographique est capable de faire aboutir cette liaison, de par le fait qu'elle compile toutes les réflexions précédentes, c'est *Justice League*.

### **3.3. *Justice League*, l'aboutissement du *director's cut***

S'il est vérifié que le geste de reprise qu'offre le *director's cut* engrange la réhabilitation de la vision d'un cinéaste envers l'une de ses œuvres, il n'en reste pas moins que la question de savoir si cette méthode peut être liée à la théorie des auteurs reste toujours en suspens. Comme les différences entre les deux versions de *Superman II* l'ont montrée, la résurgence du style de l'auteur est possible, mais étant donné que ce sont deux cinéastes différents qui sont crédités, il était inéluctable que leur version respective reflète leur propre vision de l'œuvre. Cela implique que la question est désormais de déterminer si tout cela est également possible pour un film qui est crédité à un même cinéaste dans sa version cinéma et dans son *director's cut*. Jusqu'ici, pour tous les exemples dans ce cas, les transformations qui les caractérisaient modifiaient avant tout leur contenu, or, dans la politique des auteurs, cela est mis de côté au profit de la mise en scène. De ce fait, ils ne peuvent atteindre l'objectif visé, ce que le *director's cut* de *Justice League*, un film basé sur les super-héros de DC Comics (un éditeur de bandes dessinées américain), est, au contraire, capable d'accomplir. Après une présentation du cinéaste et du contexte de production de l'œuvre, une analyse des différences entre la version cinéma et le *director's cut* sera réalisée pour expliciter en quoi l'une des versions est plus apte à figurer dans la filmographie du cinéaste que l'autre et, ainsi, attester d'une articulation entre le *director's cut* et la notion d'auteur.

#### **3.3.1. Le cinéaste**

Zack Snyder est un cinéaste américain qui est né le premier mars 1966 à Green Bay dans le Wisconsin. Son intérêt pour l'art le pousse à entreprendre des études à la Heatherley School of Fine Art de Londres, puis au ArtCenter College of Design de Pasadena. Il décrit sa seconde

école comme étant « un endroit où votre propre voix et votre propre vision sont cultivées<sup>171</sup> » et en ressort, en 1989, titulaire d'un bachelier en beaux-arts. Dès la fin de son cursus, il se lance directement dans le monde du travail en enchaînant diverses réalisations dans les domaines de la publicité et du clip vidéo. Pendant plus de dix ans, il expérimente son style, ce qui lui permet d'élaborer sa propre forme de narration visuelle qui caractérisera l'ensemble de ses projets. Ses sources d'inspiration sont les romans de Joseph Campbell et les films de Stanley Kubrick, ainsi que les *comics Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons et *The Dark Knight Returns* de Frank Miller<sup>172</sup>. Au sujet de ces *comics*, Snyder précise qu'ils « m'ont influencé et m'ont fait apprécier le monde de DC en tant que foyer des bandes dessinées déconstructives et subversives, tout en m'inspirant ce que je pense des films et ce que je pense de la narration en général<sup>173</sup> ».

Il s'avère que toute l'œuvre artistique de Snyder est empreinte d'une esthétique similaire aux *comics*. Ses films, aux compositions visuelles recherchées, aux palettes de couleurs définies et aux ralentis en *slow-motion* récurrents, possèdent une plasticité de l'image qui se grave avec aisance dans l'esprit du spectateur. Ces caractéristiques sont renforcées par un montage qui est distant, autant que possible, d'un surdécoupage frénétique. La lisibilité des actions est quelque chose qui est prédominant dans le cinéma de Snyder et qui trouve sa forme la plus limpide dans le *slow-motion*. Dans un article sur le cinéma post-moderne, Laurent Jullier prend l'un des films de Snyder en guise d'exemple de l'*effet-veejay*, une extrapolation du *slow-motion* :

L'*effet-veejay* consiste à manipuler le défilement des photogrammes : accélérer quand il n'y a pas grand-chose de neuf à se mettre sous l'œil, ralentir quand l'action mérite d'être observée en détail. Cette opération diffère de l'utilisation usuelle du ralenti [...] car elle ne se fait pas à l'échelle du plan, mais par-dessus les *cuts*. Elle renvoie au geste du monteur à sa table avant l'ère informatique, et surtout (ce qui lui donne son nom) à celui du *V.J.*, le *video jockey* qui joue avec les vitesses de l'image comme le *D.J.* joue avec celles de la musique. Mais ce en quoi l'*effet-veejay* combat (paradoxalement) l'impression d'avoir affaire à des pixels, c'est sa faculté de renvoyer à la science, en particulier à la chronophotographie, cet ancêtre respectable du cinématographe. Ralentir le monde pour mieux le comprendre, décomposer l'action pour savoir exactement comment elle se déroule : voilà qui ressuscite les charmes de l'image-trace<sup>174</sup>.

Ces séquences permettent à une action d'apparaître plus longtemps à l'écran, offrant la possibilité au spectateur de décortiquer l'image, tel un lecteur observant une planche de *comics*. La différence principale résidant dans le fait que l'image, fixe dans la bande dessinée, reste bien

---

<sup>171</sup> Mob Scene, « Road to Justice League » (documentaire) dans Snyder Zack (réalisateur), *Zack Snyder's Justice League* (2021), Blu-ray, Warner Bros Home Entertainment, France, 2021.

<sup>172</sup> Snyder Zack, *Deconstructing the Mythological* [en ligne], ArtCenter College of Design, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.artcenter.edu/about/support/storyboard/zack-snyder.html>.

<sup>173</sup> Mob Scene, *op. cit.*

<sup>174</sup> Jullier Laurent, « Des nouvelles du style postmoderne » dans *Positif*, n°605-606, pp.160-163, Lyon, 2011, récupéré à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/884236688>, pp.162-163.

évidemment en mouvement dans le film. Chez Snyder, il y a donc un lien entre l'image dessinée et l'image cinématographique, celui-ci se répercutant également dans sa filmographie.

En 2004, il réalise son premier long-métrage, *Dawn of the Dead*, un *remake* de l'œuvre homonyme de George Romero sortie en 1978. Le succès du film lui permet de se faire connaître au sein du milieu et lui offre la possibilité de mettre en scène *300* en 2007 et *Watchmen* en 2009. Ces deux œuvres sont des adaptations des *comics* homonymes, respectivement, de Miller et de Moore/Gibbons, soit les auteurs qui l'ont inspiré dans sa jeunesse. La première relate la bataille des Thermopyles, opposant les cités grecques menées par Léonidas (et ses 300 spartiates) aux perses de Xerxès. Le film, entièrement tourné sur fond vert, est composé de nombreuses images de synthèse, ce qui entraîne un résultat graphique d'une originalité à la fois idolâtrée et décriée, mais qui donne l'occasion au cinéaste de contrôler les moindres éléments constitutifs du cadre. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est un succès commercial, rapportant plus de 456 millions de dollars pour un budget de 65 millions<sup>175</sup>. La seconde se déroule dans une uchronie où des super-héros, désormais illégaux, ont notamment permis aux États-Unis de gagner la guerre du Vietnam. Bien que les résultats au box-office soient assez mitigés, le film se démarque « de l'*Iron Man* lambda et autres *blockbusters* de consommation courante<sup>176</sup> » grâce à la richesse du matériau d'origine et au style visuel de Snyder. Les critiques louent, entre autres, l'alliance de ces éléments :

C'est ensuite l'immersion immédiate dans l'univers glauque, mais coloré de la BD. Sans la moindre distance, à la case près, tout se retrouve incarné à la perfection : les décors rétrofuturistes, les héros dans leur costume de triste clown, la violence graphique. Là se trouve le paradoxe de cette incroyable réussite : alors que l'on tient pour acquis que les seules adaptations réussies de bande dessinée ont pris leurs distances avec l'original sans tenter d'en reproduire les trucs, c'est ici la fidélité extrême qui produit la fascination, comme si le papier se mettait en mouvement, avec ce qu'il faut de chair et de sang. Il est vrai que Moore et Gibbons donnent parfois l'impression d'avoir réalisé un *storyboard*<sup>177</sup>.

Le lien entre l'image dessinée et l'image cinématographique se répercute bel et bien ici, tout comme il se retrouvera dans la trilogie DC. Au-delà du simple fait, déjà éloquent, que plus de la moitié de la filmographie de Snyder soit basée sur des *comics*, il est important de préciser que le cinéaste, à l'instar d'Alfred Hitchcock, transcrit lui-même l'intégralité des scènes de ses films en *storyboard* avant de les tourner<sup>178</sup>. Ce n'est donc pas une aberration de remarquer que « *Watchmen* suit presque case à case l'œuvre originale<sup>179</sup> », tout comme *300*, et que « Snyder a

---

<sup>175</sup> Box Office Mojo, *300* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0416449/>.

<sup>176</sup> Gombeaud Adrien, « *Watchmen, les gardiens* » dans *Positif*, n°578, p.58, Lyon, 2009, récupéré à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/233253943>.

<sup>177</sup> Fabre Jérôme, « Chronique d'automne » dans *Jeune Cinéma*, n°356, pp.58-63, Montreuil, 2013, récupéré à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/1548162519>, p.59.

<sup>178</sup> Mob Scene, *op. cit.*

<sup>179</sup> Gombeaud Adrien, *op. cit.*

même parfois considéré la BD comme un *storyboard*<sup>180</sup> ». Grâce au cinéma, le cinéaste donne vie à des images fixes (principe de base de cet art) qui lui ont été inspirées par les *comics* et les scénarios de ses films et qui se retrouvent, de par son geste artistique (dont l'*effet-veejay* semble être l'élément le plus marquant), transposées à l'écran sans rien perdre de leur lisibilité.

Après un détour par le cinéma d'animation avec *Legend of the Guardians : The Owls of Ga'Hoole* en 2010, un film basé sur une série de livres pour enfants de Kathryn Lasky, il réalise sa première œuvre originale, *Sucker Punch*, en 2011. L'histoire est celle de Babydoll, une jeune femme internée dans un hôpital psychiatrique et destinée à une lobotomie, qui fuit la réalité en s'imaginant des situations analogues à son quotidien, mais dont elle est l'héroïne. L'œuvre est un échec cuisant, aussi bien d'un point de vue critique que d'un point de vue commercial, toutes ses qualités étant dénigrées à cause de sa misogynie apparente. Ce reproche démontre bien que le film est incompris, ce que le texte de Matthieu Dubois, intitulé *Incohérence et transgression dans Sucker Punch : une esthétique du secret. Lecture phénoménologique d'un (dé)voilement du sens*, s'attelle à rectifier en y révélant « une réflexion sur les enjeux du septième art<sup>181</sup> ».

Ensuite, Snyder travaille sur sa trilogie DC pendant plus de cinq ans. C'est donc en 2021 que sort sa deuxième œuvre originale, *Army of the Dead*, suite spirituelle de *Dawn of the Dead*. Pour ce film, il signe un partenariat avec Netflix qui lui permet d'entreprendre la production de sa troisième œuvre originale, *Rebel Moon*, un film de science-fiction dont la sortie est prévue pour la fin d'année 2023. Toute sa filmographie est coproduite par la société de production The Stone Quarry, auparavant Cruel and Unusual Films (2004-2019), qu'il a créée avec son épouse, Deborah Snyder. En dehors des films du cinéaste, leurs autres coproductions se composent de *300 : Rise of an Empire* (2014) de Noam Murro, *Suicide Squad* (2016) de David Ayer, *Wonder Woman* (2017) de Patty Jenkins, *Aquaman* (2018) de James Wan, *Wonder Woman 1984* (2020) de Jenkins, *The Suicide Squad* (2021) de James Gunn et *Army of Thieves* (2021) de Matthias Schweighöfer, autrement dit toutes des œuvres dérivées des films réalisés par Snyder. Dès lors, on peut noter que, bien qu'il soit son propre producteur, cela n'a pas garanti au cinéaste d'avoir le *final cut* pour certains de ses projets, comme le démontrera l'exemple de *Justice League*.

### 3.3.2. La trilogie DC

Avant l'exploitation de *Sucker Punch*, Snyder est engagé pour réaliser le *remake* de la franchise *Superman*, super-héros issu de DC Comics. Dans les années 80, après les deux œuvres

---

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> Dubois Matthieu, « Incohérence et transgression dans *Sucker Punch* : une esthétique du secret. Lecture phénoménologique d'un (dé)voilement du sens » dans *Cinémas*, vol.25, n°2-3, pp.141-158, Montréal, 2015, récupéré à l'adresse <https://doi.org/10.7202/1035776ar>.



dont il a été question précédemment, deux suites ont encore été élaborées, *Superman III* en 1983 et *Superman IV : The Quest for Peace* en 1987, avant une longue interruption de près de 20 ans. Le super-héros ne fait donc son retour sur le grand écran qu'en 2006 avec le *Superman Returns* de Bryan Singer, mais son faible succès au box-office déçoit Warner Bros, le studio qui détient tous les droits cinématographiques relatifs à l'univers de DC Comics, le poussant à privilégier la piste du *remake* plutôt que celle de la suite pour le prochain projet. En 2010, la pré-production du nouveau long-métrage débute par l'écriture d'un scénario basé sur une histoire de David S. Goyer et Christopher Nolan, soit les têtes pensantes derrière la trilogie *The Dark Knight*, *remake* de la franchise *Batman*, qui fut un important succès critique et commercial. Le récit retrace les origines de Superman, de sa fuite de Krypton à sa confrontation destructrice contre le Général Zod et, du coup, à son dévoilement au monde entier. Le film, intitulé *Man of Steel*, sort en 2013 et le succès espéré est bel et bien au rendez-vous : l'œuvre rapporte 668 millions de dollars pour un budget de 225 millions<sup>182</sup>. Pour Warner Bros, cette réussite est le signal tant attendu.

Depuis le début des années 2000, les super-héros se sont immiscés plus que jamais dans les salles de cinéma. Les *X-Men* de Singer, les *Spider-Man* de Sam Raimi, les *Batman* de Nolan ont tous ouvert la voie à l'avènement de Marvel Studios. Basés sur les Marvel Comics, éternel concurrent de DC Comics, les films de la société de production ont initié, à partir de 2008 avec *Iron Man* de Jon Favreau, un Univers Cinématographique Marvel (MCU). Il s'agit simplement de la transposition des personnages des *comics* au cinéma, tirant profit de la transmédialité. En plus de 15 ans, environ 30 films et dix séries ont été développés, façonnant un univers partagé qui, malgré les critiques que l'on peut en faire, reste une prouesse en termes de production. Le grand succès du MCU est exceptionnel : en commun, les films ont rapporté près de 29 milliards de dollars pour un budget proche des six milliards (chiffres prenant en compte les œuvres allant d'*Iron Man* à *Ant-Man and the Wasp : Quantumania*)<sup>183</sup>. Dix d'entre eux ont amassé à eux seuls plus d'un milliard de dollars, la palme revenant aux deux films *Avengers : Infinity War* (2018) et *Avengers : Endgame* (2019) des frères Anthony et Joe Russo qui ont chacun rapporté plus de deux milliards. À l'époque, *Endgame* a même dépassé *Avatar* de James Cameron au box-office mondial avant qu'une ressortie d'*Avatar* ne lui fasse perdre sa place<sup>184</sup>. Le succès des *Avengers*,

---

<sup>182</sup> Box Office Mojo, *Man of Steel* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0770828/>.

<sup>183</sup> The Numbers, *Box Office History for Marvel Cinematic Universe Movies* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Marvel-Cinematic-Universe>.

<sup>184</sup> Sardet Yoann, *Box-office : Avatar dépasse Avengers Endgame comme plus gros succès mondial* [en ligne], AlloCiné, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18697740.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18697740.html).

longs-métrages qui ont la spécificité de regrouper tous les super-héros du MCU, est évidemment convoité par Warner Bros qui ambitionne de faire pareil avec les personnages de DC Comics.

Ainsi, la réussite de *Man of Steel* officialise la création de l'Univers Étendu DC (DCEU), le MCU de Warner Bros. Le projet suivant, *Batman v Superman : Dawn of Justice*, mis en scène par Snyder et écrit par Goyer et Chris Terrio, sort en 2016. Comme son nom l'indique, il relate un affrontement entre Batman (Ben Affleck) et Superman (Henry Cavill), les deux super-héros se désapprouvant mutuellement. Ce règlement de comptes est malicieusement orchestré par Lex Luthor (Jesse Eisenberg) qui profite de la situation pour donner naissance, grâce au cadavre de Zod, à une abomination au nom évocateur : Doomsday. Voyant que ses machinations tournent court, Luthor libère sa créature afin qu'elle élimine Superman qu'il considère être une menace. À l'issue d'une confrontation dévastatrice, l'homme d'acier s'entretue avec Doomsday, laissant à Batman et à Wonder Woman (Gal Gadot) le soin de former ce qui deviendra la Justice League, une alliance d'êtres aux pouvoirs exceptionnels. À l'aide de plusieurs caméos et de *cliffhangers*, le film parvient à concrétiser l'univers partagé du DCEU, désormais prêt à se développer.

Cependant, Warner Bros, dans son ambition démesurée, n'est pas satisfait. D'une part, le studio espérait dépasser le cap du milliard de dollars avec *Batman v Superman*<sup>185</sup> ; le film ne rapportera « que » 874 millions pour un budget de 250 millions<sup>186</sup>, ce qui est loin d'être suffisant pour les responsables (à ce jour, il est quand même encore le deuxième meilleur score du DCEU au box-office)<sup>187</sup>. D'autre part, l'œuvre reçoit de mauvaises critiques que ce soit de la presse ou des spectateurs pour son scénario considéré trop alambiqué et sa tonalité trop sérieuse. Malgré tout, le style visuel de Snyder reste une constante positive et une plus-value pour le film<sup>188</sup>.

Là où certains décèlent de l'originalité, d'autres ne rencontrent pas ce qu'ils espéraient. C'est le cas de Warner Bros qui, cherchant à imiter Marvel Studios jusqu'au bout, prend le parti d'abandonner l'esthétique de Snyder pour ses prochains projets. La volonté du cinéaste de faire évoluer ses personnages dans un univers plus réaliste, plus sombre, plus pessimiste se retrouve repoussée. Le studio, qui jusqu'à présent lâchait la bride à ses cinéastes, ressert fortement l'état. Ainsi, *Suicide Squad* d'Ayer subit des *reshoots* en avril 2016 (soit sept mois après son tournage, un mois après la sortie de *Batman v Superman* et trois mois avant son exploitation en salles)<sup>189</sup>

---

<sup>185</sup> O'Connell Sean, *op. cit.*, p.54.

<sup>186</sup> Box Office Mojo, *Batman v Superman : Dawn of Justice* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt2975590/>.

<sup>187</sup> The Numbers, *Box Office History for DC Extended Universe Movies* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/DC-Extended-Universe>.

<sup>188</sup> Eisenreich Pierre, « Le masque des milliardaires : Tony Stark & Bruce Wayne » dans *Positif*, n°729, pp.109-111, Lyon, 2021, récupéré à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/2600979221>, p.110.

<sup>189</sup> Romano Nick, *Suicide Squad reshoots explained by Jai Courtney* [en ligne], Entertainment Weekly, 2016, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://ew.com/article/2016/04/07/suicide-squad-reshoots-jai-courtney/>.

afin d'alléger le ton du film, empreint du style de Snyder, avec un humour plus proche de celui qui caractérise le MCU. À sa sortie, *Suicide Squad* est un important échec critique, mais le long-métrage est sauvé par son relatif succès commercial. Malgré tout, ce qui singularisait les films DC des films Marvel fut abandonné, le studio croyant que cette différence était ce qui empêchait leur succès commercial et suscitait autant de mauvaises critiques, alors que le problème relevait vraisemblablement plus du fait que Warner Bros avait, en 2016, dix films de retard sur Marvel Studios, mais qu'il désirait pourtant atteindre immédiatement les mêmes résultats financiers.

En parallèle à ce changement de direction, Snyder et Terrio sont contraints de réviser le scénario de *Justice League* pour satisfaire le studio<sup>190</sup>. Le tournage débute à partir d'avril 2016 et se termine sans encombre durant le mois d'octobre de la même année. Au milieu de la post-production du film, Snyder est touché par une importante tragédie familiale : la mort par suicide de sa fille, Autumn, à l'âge de 20 ans<sup>191</sup>. Le drame a lieu dans le courant du mois de mars 2017, la post-production de *Justice League* étant alors mise en pause pendant deux semaines. Ensuite, Snyder revient au travail, mais au mois de mai, il renonce officiellement au projet : « J'ai décidé de prendre du recul par rapport au film pour être avec ma famille, être avec mes enfants qui ont vraiment besoin de moi<sup>192</sup> ». La finalisation de l'œuvre est donc attribuée à un autre cinéaste : Joss Whedon. Né le 23 juin 1964 à New York, il est connu pour être à l'origine de la série *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), mais également pour avoir réalisé les deux premiers *Avengers*. En juillet 2017, il est annoncé que deux mois de *reshoots* sont requis pour *Justice League*, tout cela n'empêchant pas Warner Bros de maintenir la sortie du film à novembre 2017. Le président du studio, Toby Emmerich, profite de cette annonce pour rassurer les fans en précisant que « la mise en scène est minimale et doit respecter le style, le ton et le modèle établis par Zack<sup>193</sup> ».

Cependant, l'esthétique de Whedon, plus légère que celle de Snyder, est en concordance avec ce que Warner Bros envisage pour le futur du DCEU. Après tout, le cinéaste était l'auteur des deux plus gros succès du MCU à l'époque, *The Avengers* (2012) et *Avengers : Age of Ultron* (2015), chacun ayant dépassé le milliard de dollars au box-office. Il est donc loin d'être étonnant que les *reshoots* furent mis à profit pour modifier considérablement le film de Snyder, le rendant totalement étranger au style auteuriste de son cinéaste d'origine. D'une manière ou d'une autre,

---

<sup>190</sup> Chitwood Adam, *Zack Snyder Says the Original «Justice League» Script Was Never Shot* [en ligne], Collider, 2019, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://collider.com/zack-snyder-justice-league-original-version/>.

<sup>191</sup> Kit Borys, *Zack Snyder Steps Down From «Justice League» to Deal With Family Tragedy* [en ligne], The Hollywood Reporter, 2017, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/zack-snyder-steps-down-justice-league-deal-family-tragedy-1006455/>.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

la post-production des *reshoots* est terminée à temps et le long-métrage sort à la date annoncée. L'échec de Warner Bros est on ne peut plus manifeste : seulement 658 millions de dollars pour un budget de 300 millions<sup>194</sup>, soit un profit moindre à celui de *Batman v Superman*. Par ailleurs, en plus de l'absence du milliard tant attendu, le film ne reçoit pas une critique élogieuse :

*Justice League* se prend les pieds dans le tapis à chaque fois qu'il tente de bousculer l'ordre établi et de sortir du traditionnel « ralenti snyderien ». À l'exception d'une grandiose scène d'introduction de Wonder Woman, qui n'a jamais semblé aussi puissante et rapide, les bastons se noient dans une bouillie numérique d'une atroce laideur. Le film pêche par excès de fonds verts (avec les mêmes armes, *Batman v Superman* s'en sortait pourtant plutôt bien) et un manque flagrant d'idées de mise en scène. La représentation à l'écran de la vitesse de Flash se résume ainsi à quelques éclairs et une image légèrement brouillée. À mille lieux de l'inventivité de Bryan Singer avec Quicksilver dans les derniers *X-Men*<sup>195</sup>.

L'histoire relate l'assemblage de la Justice League, sous l'impulsion de Batman et de Wonder Woman, afin de contrer une menace extra-terrestre incarnée par Steppenwolf (Ciarán Hinds) et ses Paradémons. Leur but est de récolter les trois Boîtes-Mères, dispersées sur Terre, dont les propriétés destructrices, une fois qu'elles sont fusionnées, leur permettront d'annihiler toute forme de vie sur la planète. Les super-héros se lient donc avec Aquaman (Jason Momoa), Cyborg (Ray Fisher) et Flash (Ezra Miller) pour affronter l'ennemi, mais comme ils ne sont pas de taille, ils décident d'utiliser l'une des Boîtes-Mères pour ressusciter Superman. L'opération est une réussite, bien qu'elle donne l'occasion à Steppenwolf de s'emparer de la dernière Boîte-Mère. Après avoir repris ses esprits, Superman s'allie à la Justice League, empêche la fusion et parvient à vaincre l'antagoniste. Malgré toutes leurs différences, les super-héros sont parvenus à s'allier contre leur ennemi commun ; telle est la trame principale de *Justice League*.

### 3.3.3. Le *director's cut*

Bien que Snyder soit crédité en tant que cinéaste de la version cinéma de *Justice League*, ses fans ne sont pas dupes. Il suffit de comparer le produit final aux différentes bandes-annonces pour s'apercevoir que plusieurs séquences manquent à l'appel et que l'esthétique visuelle a été considérablement modifiée<sup>196</sup>. Ce phénomène n'est pas rare dans la production hollywoodienne et il s'agit même d'un élément qui permet de fantasmer sur l'existence d'une version alternative d'un film. Très vite, un mouvement de fans s'est développé sur les réseaux sociaux, réclamant, au son du *#releasethesnydercut*, l'élaboration d'une version *director's cut* de l'œuvre. Soutenu par les acteurs et le cinéaste lui-même, ce mouvement parvient à atteindre le million de *tweets*

---

<sup>194</sup> Box Office Mojo, *Justice League* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0974015/>.

<sup>195</sup> Léger François, *Justice League est une énorme déception* [en ligne], Première, 2020, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Justice-League-est-une-enorme-deception>.

<sup>196</sup> O'Connell Sean, *op. cit.*, p.115.

en une semaine. Dès lors, il fut évident que la version cinéma de *Justice League* n'était pas celle imaginée par Snyder. L'importance du mouvement, où des fans demandent la réhabilitation de la vision artistique de l'auteur, est sans précédent. En décembre 2019, Snyder attise la flamme et poste une photo qui prouve l'existence de son *director's cut*<sup>197</sup>, ce qui provoque l'exaltation des fans. Suite à de nombreuses actions pour faire avancer les choses, ils parviennent à obtenir gain de cause : le 20 mai 2020, Snyder annonce que son *director's cut* de *Justice League* sortira en 2021 sur HBO Max, la toute nouvelle plateforme de *streaming* de Warner Bros<sup>198</sup>.

Personnellement, Snyder est déjà familier à la pratique des versions alternatives. *Dawn of the Dead* et *Sucker Punch* ont chacun eu droit à une version longue, ajoutant des séquences qui ont été coupées de la version cinéma car elles étaient jugées trop violentes pour l'obtention de la classification souhaitée de la MPA. En ce qui concerne *Watchmen* et *Batman v Superman*, ces deux œuvres super-héroïques sont respectivement augmentées de 50 et de 30 minutes dans leur *Ultimate Edition*. Pour ce qui est du second cas, cette version du film est considérée comme étant un *director's cut* par Snyder<sup>199</sup> : l'histoire est plus claire, les personnages sont plus fouillés et les thématiques sont mieux abordées. En bref, de nombreuses critiques qui furent adressées au long-métrage trouvent ici une réponse, le problème se situant en réalité dans le fait que tous ces éléments ne pouvaient se retrouver dans la version cinéma au risque qu'elle soit jugée trop longue par le studio. Au sujet de *Justice League*, quand on constate que le producteur, Charles Roven, annonçait que la version de Whedon contiendrait 85% du tournage de Snyder et que le directeur de la photographie, Fabian Wagner, le contredisait en affirmant que la version cinéma n'en incluait que 10%<sup>200</sup> (ce chiffre est de toute évidence exagéré, mais atteste du ressenti d'un membre de l'équipe du film après qu'il ait visionné la version de Whedon), il devient apparent que les différences qui caractérisent ces deux versions seront extrêmement flagrantes.

Ainsi, Snyder, à qui l'on confie un budget de 70 millions de dollars<sup>201</sup>, s'engage dans la post-production de sa version et en profite pour réaliser une nouvelle séquence de cinq minutes. La durée de l'œuvre est doublée, passant de 2h à 4h, et tous les *reshoots* effectués par Whedon sont supprimés. C'est sous la dénomination *Zack Snyder's Justice League* que le *director's cut* sort finalement le 18 mars 2021 sur HBO Max aux États-Unis et en VOD dans le monde. Tout

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Chitwood Adam, *Zack Snyder Says «Batman v Superman» R-Rated Cut Is 30 Minutes Longer; Talks DC Universe* [en ligne], Collider, 2016, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://collider.com/batman-v-superman-directors-cut-runtime-zack-snyder-dc-universe/>.

<sup>200</sup> O'Connell Sean, *op. cit.*, pp.86-87.

<sup>201</sup> Orozco Edouard, *Justice League : le budget du Snyder Cut grimpe à 70 millions de dollars* [en ligne], Premiere, 2020, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Justice-League-le-budget-du-Snyder-Cut-grimpe-a-70-millions-de-dollars>.

de suite réhabilité par les fans et la critique, on dit de lui que, malgré ses défauts partagés avec la version cinéma, il est de loin un meilleur film<sup>202</sup>. Galvanisés par leur succès, les fans changent leur cri de ralliement pour un autre, plus inaccessible : *#restorethesnyderverse* qui vise au retour de l'univers ambitionné par Snyder pour le DCEU, la volonté du cinéaste étant de transformer Superman en un antagoniste, à l'instar de certains *comics*. Mais cette ligne narrative, bien trop sombre, n'a jamais été voulue par Warner Bros, ce qui pourrait expliquer pourquoi Snyder a été petit à petit mis à l'écart du DCEU et dépossédé de son travail sur *Justice League*<sup>203</sup>.

Dans le monde spécifique des films de super-héros, Snyder n'est pas le premier cinéaste à se confronter aux producteurs à propos de divergences artistiques. Au sein de Marvel Studios, les auteurs Edgar Wright et Scott Derrickson ont dû respectivement céder leur place de cinéaste à Peyton Reed et à Sam Raimi sur les films *Ant-Man* (2015) et *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* (2022) pour des raisons semblables<sup>204</sup>. Dans ces deux cas-ci, le changement eut lieu à la pré-production du long-métrage, faisant que les fans ne peuvent qu'imaginer des films qui n'ont jamais existé. Par contre, le cas de *Superman II* est quasiment identique à celui de *Justice League*, la seule différence se situant dans le fait que Snyder soit malgré tout crédité en tant que cinéaste de la version cinéma, bien que Whedon l'ait considérablement transformée, tandis que Richard Donner ne reçut aucune mention, au profit de Richard Lester. Certes, en ne tenant pas compte des crédits, on pourrait se dire que Snyder n'est pas véritablement le cinéaste à l'origine de la version cinéma et qu'il est logique, à l'instar du cas de *Superman II*, que Whedon s'en soit approprié et que les différences entre les deux versions soient aussi flagrantes. Toutefois, ainsi que le précisait Orson Welles avant une projection de *Touch of Evil* à Bruxelles en 1958 : « J'ai mis en scène huit films et je ne suis l'auteur du montage que de trois d'entre eux<sup>205</sup> ». Pourtant, tous les longs-métrages dont il est question sont considérés comme étant des œuvres de Welles, envers lesquelles on présume que le cinéaste est à l'origine de tous les aspects du film, montage inclus, alors que, comme il l'a souvent dit au fil de sa carrière, cela n'a pas toujours été le cas ; c'est cette logique qui se doit d'être appliquée à la version cinéma de *Justice League*, créditée à Snyder, bien que finalement, il s'agisse plus d'un film de Whedon que l'un des siens.

En tout cas, quand on sait que l'objectif de Warner Bros avec l'élaboration de la version de Donner de *Superman II* n'était pas de restaurer la vision artistique du cinéaste, mais surtout

---

<sup>202</sup> Defore John, «*Zack Snyder's Justice League*»: *Film Review* [en ligne], The Hollywood Reporter, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/zack-snyders-justice-league-film-review-4148509/>.

<sup>203</sup> O'Connell Sean, *op. cit.*, p.54.

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp.38-39.

<sup>205</sup> Berthomé Jean-Pierre, *op. cit.*, p.18.

de réactualiser le personnage de Superman qui connaissait, cette année-là, son grand retour sur les écrans de cinéma avec le film de Singer, on s'aperçoit que le but du studio avec le *director's cut* de *Justice League* est relativement semblable. La restauration du film dans une version bien approuvée par Snyder n'est pas l'élément le plus important (d'ailleurs, l'œuvre ne s'inscrit nulle part dans la chronologie du DCEU et n'y remplace pas la version cinéma). Ce qui est visé, c'est de créer du contenu pour la jeune plateforme de *streaming* qu'est HBO Max. De plus, le projet est officialisé en pleine pandémie de Covid-19, une période où les cinémas étaient portes closes, ce qui démontre la volonté de la production d'utiliser ce qui était à sa disposition pour engranger des profits : un film déjà tourné, nécessitant uniquement une finalisation de la post-production, semblait être le moyen idéal, en particulier parce que Warner Bros était au courant qu'un vaste public se ferait une joie de s'abonner à la plateforme de *streaming* dans le seul but de visionner la version tant réclamée. Commercialement bénéfique pour le studio, le *director's cut* de *Justice League*, qui permet de surcroît au cinéaste de réhabiliter ses ambitions premières, est la preuve que la ressortie d'un film peut avoir à la fois une visée commerciale et une visée artistique.

### **3.3.4. La confrontation des versions**

Thématiquement, *Justice League* raconte donc l'histoire d'un groupe de super-héros qui vont devoir apprendre à collaborer et à dépasser leurs différences afin de vaincre un ennemi qui les menace. Dans le film, Wonder Woman explique à Batman que cet ennemi est déjà venu sur Terre par le passé et que tous les peuples qui la constituent, les Hommes, les Atlantes (habitants de l'Atlantide dont est issu Aquaman) et les Amazones (habitantes de Themyscira dont est issue Wonder Woman), se sont alliés, malgré un mépris réciproque, pour repousser l'invasion extra-terrestre. C'est après cette péripétie que les Boîtes-Mères furent prises à l'ennemi et dispersées sur Terre, chacun de ses peuples en conservant une. En partant de ce même principe, ce sera la diversité culturelle de la Justice League, illustrée par les différents groupes sociaux et ethniques dont sont issus ses membres, qui causera la défaite de l'ennemi dont l'objectif est de terraformer la Terre pour la rendre identique à sa planète d'origine et de transformer tous ses habitants en Paradémons ; autrement dit, passer d'une diversité à une unité. L'alliance formée par ces super-héros, privilégiant la diversité, est une réponse à la fusion des Boîtes-Mères, illustrant l'unicité. Le discours du film réside donc dans cette opposition entre deux systèmes, l'un multiculturaliste et l'autre monoculturaliste, tout cela renvoyant à un constat exacerbé sur l'impérialisme.

Que ce soit dans la version de Whedon ou dans la version de Snyder, le pilier central du film est cette thématique ; c'est autour d'elle que l'ensemble tourne. Elle se retrouve ainsi, avec certaines nuances, dans les deux versions de l'œuvre. Cela implique que les différences qui les

caractérisent ne se situent pas tant dans l'intrigue principale, le film peut d'ailleurs être résumé de la même manière quelle que soit la version, mais surtout dans ses sous-intrigues. Au sein de la version de Whedon, l'attention est davantage axée sur l'intrigue principale, les sous-intrigues étant mises de côté pour décharger le film et pour en réduire la durée, tandis que dans la version de Snyder, une plus grande attention leur est accordée, à l'instar de la direction prise par Donner, à l'inverse de celle de Lester, sur *Superman II*. Dès lors, il est logique que la version de Snyder soit plus longue que celle de Whedon, doublant sa durée en passant de 2h à 4h, car la nécessité de prendre soin des sous-intrigues, qui permettent de développer les personnages, est importante dans un film où ceux-ci sont très nombreux. Or, la version de Whedon ne le fait que de manière superficielle à un moment où l'univers partagé du DCEU n'est pas encore tout à fait balisé.

Quand sort *Justice League*, seuls Superman et Wonder Woman ont eu droit à leur propre film, permettant au spectateur de se familiariser avec les personnages. L'univers de Batman est, quant à lui, déjà introduit dans *Batman v Superman*, film développant également le personnage de Superman. De ce fait, *Justice League* doit présenter au spectateur trois nouveaux super-héros (Aquaman, Cyborg et Flash), l'antagoniste (Steppenwolf) et les *MacGuffins* (les Boîtes-Mères), tout en continuant à enrichir les arcs narratifs des personnages de Batman, Superman et Wonder Woman, ainsi que ceux des individus qui gravitent autour d'eux, tels que Lois Lane. La quantité de séquences d'exposition que nécessite ce type de long-métrage est déjà importante à l'origine, mais étant donné que l'œuvre met en scène la première apparition de la plupart des personnages de l'univers, elle l'est encore plus. Si la version de Snyder est aussi longue, c'est en partie parce que le cinéaste a pris le temps de développer tous ces éléments, là où la version de Whedon les survolait, forcé par la décision de Warner Bros qui, contrairement à Marvel Studios, a privilégié le regroupement des super-héros dans un même film avant de se concentrer sur chacun d'eux.

En effet, dans le MCU, Iron Man, Hulk, Thor et Captain America, soit les quatre super-héros principaux des Avengers, sont tous apparus dans leur propre film (même deux dans le cas d'Iron Man) avant d'être regroupés dans *The Avengers*. Leurs alliés, tels que Nick Fury, Black Widow et Hawkeye, ont déjà chacun été présentés dans l'un de ces longs-métrages, tout comme l'antagoniste (Loki) et le *MacGuffin* (le Tesseract). Par conséquent, les séquences d'exposition de *The Avengers* n'ont pas besoin d'être aussi approfondies que dans le cas où tous ces éléments n'auraient jamais été développés auparavant, permettant à ces sous-intrigues de reprendre là où elles s'étaient arrêtées dans le film précédent et de continuer naturellement. En comparaison, le travail que doit effectuer *Justice League* est démesuré : beaucoup de nouveaux éléments sont à aborder, entraînant de longues phases d'exposition et nécessitant une certaine durée, avant que la diégèse ne puisse être suffisamment concrète et cohérente afin d'y faire évoluer l'intrigue.



Toutefois, comme le studio préférait un film de 2h à un film de 4h, les *reshoots* entrepris par Whedon servirent surtout à accélérer le rythme de l'intrigue, au détriment de la profondeur des personnages. Par exemple, dans sa version, Batman est directement en quête d'informations concernant les Paradémons et les Boîtes-Mères : c'est en voulant contrer cette menace qu'il va décider d'assembler la Justice League. Dans la version de Snyder, au contraire, Batman cherche les autres super-héros avant d'être mis au courant de cette menace précise, agissant dans le but de respecter la promesse qu'il a faite à Superman (unir au lieu de diviser) dans le film précédent. Il n'apprend donc l'existence des Paradémons et des Boîtes-Mères que quand Wonder Woman vient lui expliquer la situation. Si dans la version de Whedon, c'est l'intrigue principale, initiée dès les premières séquences, qui amène Batman à entreprendre la création de la Justice League, dans la version de Snyder, c'est l'arc narratif du personnage, celui-ci ayant appris à ne plus être solitaire dans *Batman v Superman*, qui le motivera dans ses actions. Cet arc narratif se répercute ensuite chez tous les super-héros qui forment la Justice League, chacun étant obligé d'apprendre à s'ouvrir aux autres : Wonder Woman vient de passer un siècle sans se mêler d'aucune affaire du monde, Aquaman refuse de reconnaître ses responsabilités d'héritier du trône de l'Atlantide, Cyborg se considère comme un monstre et Flash n'est pas à l'aise socialement. Tous ces détails les concernant sont explicités dans leur séquence d'exposition respective, ce que Snyder prend le temps de raconter et de développer, alimentant la thématique principale, là où Whedon le fait d'une manière moins détaillée, impactant moins l'affect du spectateur pour ces personnages.

À la place de ces sous-intrigues, Whedon développe plutôt l'intrigue principale, ajoutant des éléments comme un conflit entre Batman et Wonder Woman à propos de la résurrection de Superman ou la présence de civils sur les lieux du combat final (ce qui engage affectivement le spectateur, observant clairement la menace encourue par l'humanité), mais utilise plus que tout les *reshoots* pour alléger le ton du film, que ce soit visuellement (une discussion entre Batman et Wonder Woman, initialement mise en scène dans un hangar sombre, est déplacée en extérieur pour rendre moins oppressif l'environnement des personnages) ou humoristiquement, à l'instar de *Superman II*. Cela ne signifie pas pour autant que la version de Snyder est exempte d'humour (le personnage de Flash est le blagueur de l'équipe dans les deux versions), c'est juste que cela se retrouve de façon plus récurrente dans la version de Whedon, désamorçant le moindre effet dramatique. Les ajouts des dialogues comiques se font souvent au sein des séquences réalisées par Snyder et sont facilement identifiables à l'image : les *reshoots* sont caractérisés par de gros plans sur les visages et par un arrière-plan flouté à la qualité discutable. Ces éléments permettent de supposer l'origine de ces plans, ceux-ci n'étant pas homogènes avec le reste de la séquence.



*Reshoots* d'Aquaman (en haut) ; plans de Snyder chez Whedon (au milieu) ; *director's cut* (en bas).

Par ailleurs, Whedon s'est également attelé à supprimer la moindre référence à l'avenir, la transformation de Superman en un antagoniste, que Snyder ambitionnait pour le DCEU. Dans le *director's cut*, au moment où les super-héros ressuscitent Superman, Cyborg capte une sorte de vision prémonitrice qui lui montre un futur apocalyptique dans lequel Darkseid, le maître de Steppenwolf, envahit la Terre, asservit l'humanité et tue Aquaman et Wonder Woman, grâce à Superman qui s'est allié à lui (en l'absence d'une suite, la raison de ce revirement est inconnue, même si tout semble indiqué qu'il s'agisse de la mort de Lois). L'objectif de cette vision est de perpétuer l'intrigue débutée dans *Batman v Superman* avec un rêve analogue de Batman, le tout étant en outre au cœur de l'unique séquence que Snyder a désiré tourner pour l'élaboration de son *director's cut*. De plus, Darkseid apparaît plusieurs fois dans le film : il est celui qui amène pour la première fois les Boîtes-Mères sur Terre (alors que dans la version de Whedon, il s'agit de Steppenwolf) et il se manifeste brièvement lors du climax final pour constater l'échec de son

subalterne et annoncer la guerre à venir. Dans la version cinéma, ces éléments ont été omis car cette évolution était un souhait propre à Snyder qui, un peu comme ce fut le cas pour la licorne de Ridley Scott dans *Blade Runner*, n'était pas du tout partagé par les producteurs.

Enfin, dans la version de Whedon, l'histoire de certains personnages a été simplifiée, ce qui entraîne des transformations importantes de la perception que le spectateur peut avoir d'eux. C'est notamment le cas de Steppenwolf : ici, il souhaite simplement se venger de la défaite qu'il a subie la première fois qu'il est venu sur Terre, tandis que dans la version de Snyder, il est un exilé en quête de rédemption auprès de son maître après avoir conspiré, malgré lui, pour le tuer, ce qui lui octroie un semblant d'humanité ; c'est un personnage qui désire juste rentrer chez lui. S'il y a bien une sous-intrigue qui a été encore plus marquée par les coupes de la version cinéma, c'est celle de Cyborg. Dans la version de Whedon, on sait uniquement qu'après un accident qui l'a gravement mutilé et qui a coûté la vie à sa mère, il a été sauvé par son père, un scientifique, qui a utilisé l'une des Boîtes-Mères pour le métamorphoser en un cyborg, être à la fois humain et machine. Se considérant monstrueux, il refuse de se révéler au monde et reproche à son père ce qu'il est devenu. Dans la foulée d'une rencontre avec Wonder Woman, il ne joindra la Justice League que quand il découvrira que son père a été enlevé par Steppenwolf. Après l'avoir sauvé et après avoir vaincu l'ennemi, Cyborg finira par travailler avec lui dans un laboratoire.

Dans la version de Snyder, l'arc narratif du personnage gagne en profondeur grâce à un développement de sa vie avant son accident. À cette époque, Cyborg était un joueur compétent de football américain. Seule sa mère assistait à ses matchs, son père ne prenant jamais le temps de venir le voir, toujours trop occupé par son travail. C'est après l'un de ses matchs qu'aura lieu l'accident de voiture qui le mutilera et qui causera la mort de sa mère. Après que son père l'ait sauvé, en plus de le blâmer pour ce qu'il est devenu, Cyborg lui reprochera la mort de sa mère : s'il avait été présent, l'accident n'aurait jamais eu lieu. Tout au long des péripéties du film, leur relation tend à s'améliorer, jusqu'au moment où la Justice League ressuscite Superman. Alors, le père de Cyborg récupère la Boîte-Mère et se sacrifie, sous les yeux de son fils, pour la rendre traçable juste avant que Steppenwolf ne se l'approprie. Dans la version de Whedon, la séquence est omise, l'antagoniste récupérant la Boîte-Mère sans essuyer la moindre résistance ; le sort du père de Cyborg s'en retrouve modifié. Dans le *director's cut*, lors du combat final, Cyborg doit s'introduire dans le système informatique des Boîtes-Mères afin de les séparer et empêcher leur fusion. Pour le dissuader, elles prendront chacune une apparence humaine : celle de sa mère, de son père et de lui-même antérieurement à son accident ; Cyborg les ignorera et les séparera, ce qui l'amènera symboliquement à faire le deuil de ses parents, mais surtout le sien, finissant par

s'accepter tel qu'il est devenu. Cette évolution du personnage, absente de la version de Whedon, aborde une thématique qui imprègne la version de Snyder, mais aussi son cinéma : le deuil.

Il s'agit d'un sujet récurrent chez le cinéaste qui apparaît d'ailleurs dans ses deux œuvres originales, celles dont il est l'auteur du scénario. Dans *Sucker Punch*, Babydoll est internée dans un hôpital psychiatrique pour le meurtre accidentel de sa petite sœur qu'elle essayait de protéger de leur beau-père abusif. Elle en portera le deuil tout au long du film et s'en rédimera lorsqu'elle se sacrifiera afin de permettre la fuite de l'une des pensionnaires de l'hôpital. Dans *Army of the Dead*, l'arc narratif du passage d'un deuil (dont on est ou dont on se sent coupable) à une forme de rédemption se retrouve également dans la relation père-fille des personnages principaux. En tuant son épouse devenue un zombie, le père a mis à mal ses rapports avec sa fille, n'ayant pas été présent pour elle alors qu'elle avait besoin de lui. Il s'en rédimera en la sauvant des zombies et, sur le point de se transformer en l'un d'eux, en mourant de sa main. Dans les premiers films de la trilogie DC, ce sera le deuil de l'un de leurs proches qui poussera Superman et Batman, à l'instar de nombre de leurs homologues, à devenir des super-héros, dédiant leur vie à autrui.

En ce qui concerne Superman, c'est le décès de son père terrestre, Jonathan Kent, mort dans une tornade en rejetant l'aide de son fils de peur qu'il ne révèle ses pouvoirs au monde et qu'il ne devienne un paria, qui le hantera toute sa vie (encore dans *Batman v Superman* et dans *Justice League*). Son deuil ne commencera seulement à s'apaiser que quand il décidera d'aider l'humanité, acte de rédemption symbolique pour la mort de son père. Quant à Batman, s'il s'est engagé dans le combat contre le crime, c'est pour ne plus jamais être incapable de protéger ses proches, comme au moment où ses parents furent abattus devant ses yeux. Psychologiquement atteint, ayant autant sa place à l'asile d'Arkham que les criminels qu'il poursuit, Batman semble toujours endeuillé une trentaine d'années plus tard, particulièrement en ce qui concerne sa mère, Martha Wayne. Il n'en trouvera la rédemption que quand il aura l'occasion de sauver une autre Martha : la mère de Superman, Martha Kent. Par conséquent, il est évident que cette dialectique entre deuil et rédemption est récurrente chez Snyder, ce qui s'explique par le fait que, dans son adolescence, il dut affronter la mort de son frère, un proche qui l'a grandement influencé<sup>206</sup>.

Au sein de *Justice League*, le deuil survient donc en plusieurs endroits : Batman se sent coupable de la mort de Superman, Wonder Woman fait par deux fois allusion à l'homme qu'elle aimait et qui est décédé (raison pour laquelle elle s'est coupée du monde) et, comme cela a déjà été explicité, Cyborg apprend à tourner la page quant à la perte de ses parents ; mais le deuil se manifeste surtout dans le quotidien du personnage de Lois, celle-ci ayant appris que Superman

---

<sup>206</sup> Wired, « Zack Snyder Answers the Web's Most Searched Questions » [en ligne], *YouTube*, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=QDCowfgaHLA>.

s'apprêtait à lui demander sa main avant qu'il ne meurt. Tandis que dans la version de Whedon, elle n'est pas représentée comme subissant un deuil qui l'affecte outre mesure, dans la version de Snyder, elle traverse une véritable dépression. Chaque jour, elle se rend auprès du monument en hommage à Superman, ne retournant pas travailler, vivant dans le passé. Le *director's cut* la mettra en scène de façon sporadique, soulignant la mélancolie de son deuil, là où dans la version cinéma, hormis deux plans fugaces dans le générique d'ouverture du film et une discussion avec Martha, elle en sera quasiment absente jusqu'au retour de Superman. D'un point de vue narratif, cette discussion entre les deux femmes, objet d'un *reshoot*, démontre parfaitement la différence de ton entre les deux versions du film, l'une étant aseptisée de la moindre émotion négative.

Dans la version de Whedon :

- J'ai trouvé un petit appart près du resto. Ça me suffit.
- Il fallait m'en parler.
- J'avais des traites en retard et la banque vous saute dessus pour le moindre cent. Et la ferme était trop grande pour moi. J'errais comme un fantôme.
- J'aurais pu en parler à quelqu'un...
- Vous aviez assez à gérer pour avoir en plus la belle-mère... que je n'ai pas été.

*Entrée d'un journaliste*

- Lane ? C'est qui ta source, l'activiste... à l'université ?
- C'est ma source.
- Je suis sur l'affaire du kidnapping. Les étudiants manifestent. Ça doit être politique, alors c'est qui, ton gars ?
- Je verrai si elle veut bien te parler.
- Alors, c'est « elle » !

*Sortie du journaliste*

- C'est pas « elle ».
- C'est vous qui devriez couvrir ça.
- Je ne suis pas prête. Ça me va d'écrire des papiers gentils sur le toilettage de chatons. Pour l'instant. C'était déjà assez dur de revenir ici.
- Je lis peu les nouvelles, de toute façon. Tant d'amertume. J'attribue ça au fait qu'il n'est plus là. Normal de la part d'une mère. Mais il y a toujours autant d'actu à couvrir. Clark vous prédisait un autre Pulitzer.
- Ah bon ?
- Ah ça, oui ! Il n'avait jamais vu de jeunes femmes aussi « assoiffées » que vous. « Affamées ».
- « Affamées », oui.
- Il disait que votre flair pour l'actu allait plus loin que son ouïe.
- L'actu, alors... avait un sens. Ce n'était pas un puzzle, le but était de savoir le vrai. D'aller regarder le moteur du monde. Quand il tournait encore.

Dans la version de Snyder :

- Je suis allée au Daily Planet pour enfin récupérer les affaires de Clark. Quelle idée ! Je n'ai plus la place pour les ranger. J'ai perdu la ferme. Je n'arrivais plus à rembourser. Et puis, la maison était trop grande pour moi toute seule.
- Je serais ravie de vous héberger aussi longtemps que nécessaire.
- Merci, Lois. C'est très gentil. J'ai un petit appart qui me va très bien, près du *diner*. Je ne viens pas pour ça. Mais parce que... quand j'ai vu monsieur Perry, il m'a dit que... vous ne travaillez plus depuis la mort de Clark.
- Je n'y arrive pas.
- Le monde entier est en deuil. Les gens pleurent un symbole. Partout où je vais, je ne vois plus que ce « S ». Et les gens parlent comme s'ils l'avaient connu. Mais ils n'ont pas connu Clark. Je ne peux pas aller les voir et leur dire dans les yeux combien je suis fière de mon fils. Vous êtes la seule à savoir. À

ressentir la même chose. À avoir ce poids du secret en plus du chagrin. Je suis venue jusqu'ici parce que... je voulais vous voir. Et vous dire... que je comprends.

- Je n'aimerai plus personne comme j'aime votre fils. Il me manque. Terriblement.

- À moi aussi.

- Martha, vous savez que... pour quoi que ce soit, je suis là.

- Vous pouvez faire une chose pour moi. Revenez chez les vivants.

Au terme de cette séquence, Lois viendra à bout de son deuil et la Justice League prendra la décision de ressusciter Superman. L'omniprésence de la thématique du deuil dans la version de Snyder amène ostensiblement le spectateur à y voir un reflet de la tragédie que le cinéaste a vécue durant la production du film, le décès d'Autumn, sa fille. Dans une interview, Snyder dit qu'il s'identifie à Cyborg « par rapport à ce que j'ai enduré sur le plan personnel et émotionnel. Les moments difficiles qu'il traverse dans le film ressemblent aux miens à de nombreux égards. La perte, la rédemption et le besoin d'extérioriser son traumatisme<sup>207</sup> ». Pour cela, il qualifie de « cathartique<sup>208</sup> » l'élaboration de son *director's cut* : la finalisation de sa version du film lui a permis d'aller de l'avant, vivant lui-même une sorte de rédemption en reprenant une œuvre qui fut laissée inachevée et étrangère envers son style auteuriste, en lui inculquant une partie de son propre deuil en son sein. Certes, il est vrai que le film a été produit, écrit et tourné avant le décès de sa fille, la thématique du deuil étant donc initialement présente, mais, lors de l'étape de post-production, le cinéaste (rappelons ici qu'il a encore travaillé sur le film pendant deux mois après le drame) a eu l'occasion d'exacerber le sentiment de deuil qui se ressent dans sa version.



« *For Autumn* » (« Pour Autumn »).

C'est avec cette dédicace que se termine la version de Snyder de *Justice League*. Durant le générique de fin, la chanson utilisée est *Hallelujah* de Leonard Cohen, interprétée par Allison Crowe. Le choix n'est pas anodin : il s'agit de la chanson préférée d'Autumn, chanson qui a été chantée par Crowe à ses funérailles<sup>209</sup>. Ce choix musical, ultime hommage de Snyder à sa fille (qui était une grande fan de DC Comics), renvoie à la thématique du deuil et à la catharsis vécue

---

<sup>207</sup> Pierrette Maximilien, *Justice League par Zack Snyder : « C'est un miracle que ce film existe »* [en ligne], AlloCiné, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18697918.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18697918.html).

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> Breznican Anthony, *Justice League: The Shocking, Exhilarating, Heartbreaking True Story of #TheSnyderCut* [en ligne], Vanity Fair, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/02/the-true-story-of-justice-league-snyder-cut>.

par le cinéaste lors de l'élaboration de son *director's cut* : en faisant aboutir le projet artistique sur lequel il travaillait lors du drame, il put symboliquement accomplir le deuil de sa fille. Cela se répercute dans l'une des trois autres chansons qui apparaissent dans le film : si les chansons *Song to the Siren* de Tim Buckley, interprétée par Rose Betts, ainsi que *There Is a Kingdom* de Nick Cave & The Bad Seeds illustrent respectivement, de façon très à propos, les personnages de Flash et d'Aquaman, la chanson *Distant Sky* (également de Nick Cave & The Bad Seeds) est plutôt axée sur le deuil ; son histoire renvoyant à un père affrontant le décès de son enfant.

*Let us go now, my one true love  
Call the gasman, cut the power out  
We can set out, we can set out for the distant skies  
Watch the sun, watch it rising in your eyes  
Let us go now, my darling companion  
Set out for the distant skies  
See the sun, see it rising  
See it rising, rising in your eyes  
They told us our gods would outlive us  
They told us our dreams would outlive us  
They told us our gods would outlive us  
But they lied  
Let us go now, my only companion  
Set out for the distant skies  
Soon the children will be rising, will be rising  
This is not for our eyes*

*Allons-y maintenant, mon seul véritable amour  
Appelle le gazier, coupe le courant  
On peut partir, on peut partir pour les cieux lointains  
Regarde le soleil, regarde-le se lever dans tes yeux  
Allons-y maintenant, mon compagnon chéri  
Partez pour les cieux lointains  
Voir le soleil, le voir se lever  
Regarde-le monter, monter dans tes yeux  
Ils nous ont dit que nos dieux nous survivraient  
Ils nous ont dit que nos rêves nous survivraient  
Ils nous ont dit que nos dieux nous survivraient  
Mais ils ont menti  
Allons-y maintenant, mon seul compagnon  
Partez pour les cieux lointains  
Bientôt les enfants se lèveront, se lèveront  
Ce n'est pas pour nos yeux*

Écrite par Nick Cave, la chanson fait partie de l'album *Skeleton Tree*, sorti en septembre 2016. À l'instar de la tragédie vécue par Snyder, Cave a été touché, au cours de l'enregistrement de l'album, par la mort de son fils, Arthur, qui a chuté d'une falaise à l'âge de 15 ans. Bien que les chansons étaient presque toutes terminées, le drame poussa Cave à réécrire certaines paroles et à réenregistrer certaines chansons<sup>210</sup>, l'album abordant désormais les thématiques de la mort, de la perte et du chagrin. Dès lors, l'utilisation de *Distant Sky* se fait dans une séquence où Lois part se recueillir sur le monument en hommage à Superman, la chanson faisant donc référence à son propre deuil, mais également à celui du monde entier. Le choix de cette chanson n'est pas

<sup>210</sup> Simpson Dave, *Nick Cave and the Bad Seeds: Skeleton Tree first-listen review – a masterpiece of love and devastation* [en ligne], The Guardian, 2016, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/09/nick-cave-and-the-bad-seeds-skeleton-tree-first-listen-review-a-masterpiece-of-love-and-devastation>.

irrfléchi et l'est encore moins quand on s'aperçoit que Snyder fait un caméo au cours de cette séquence précise. Ce qui devait être originellement un caméo anodin constitue, par l'utilisation de *Distant Sky*, un lien entre les tragédies de Cave et de Snyder, chacun utilisant leur propre art pour extérioriser leur deuil ; ce qui atteste que l'œuvre tout entière est bien empreinte du deuil du cinéaste et que ce que vivent les personnages, le passage du deuil à la rédemption, reflète le propre vécu de Snyder par rétroactivité et explicite l'une des raisons d'être du *director's cut*.



Caméo de Snyder au milieu du plan (à gauche) ; insertion d'un panneau de prévention de l'American Foundation for Suicide Prevention, disant « *You are not alone* » (« Tu n'es pas seul »), dans un plan (à droite).

Par conséquent, comme les chansons utilisées dans la version de Snyder ont chacune été minutieusement sélectionnées par le cinéaste, cela met en évidence l'un de ses gestes récurrents dans sa filmographie, qui est d'intégrer des morceaux dans ses films (*Watchmen*, *Sucker Punch* ou encore *Army of the Dead* étant là pour le démontrer) avec chaque fois une articulation précise entre la musique, les paroles et l'image. Pour cette version de *Justice League*, ses choix se sont faits postérieurement au décès d'Autumn<sup>211</sup>, les chansons n'étant plus celles prévues à l'origine. En comparaison, dans la version de Whedon, la chanson du générique de fin est *Come Together* de The Beatles, interprétée par Gary Clark Jr., (choix initial de Snyder) et celles des séquences analogues à celles de *Distant Sky* et *There Is a Kingdom* sont respectivement *Everybody Knows* de Leonard Cohen, interprétée par Sigrid, et *Icky Thump* de The White Stripes (la séquence de *Song to the Siren* étant absente de cette version). Elles fonctionnent toutes contextuellement et sont toutes beaucoup plus rythmées que celles de la version de Snyder, s'illustrant plus par leur mélancolie. Cela atteste à nouveau d'une différence de ton entre les deux versions du film, que l'on sait maintenant due au fait que Snyder a cherché à développer la thématique du deuil avec

<sup>211</sup> Larsen Peter, *Zack Snyder says new 4-hour «Snyder Cut» of «Justice League» honors his late daughter and the fans* [en ligne], Daily News, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.dailynews.com/2021/03/15/zack-snyder-says-new-4-hour-snyder-cut-of-justice-league-honors-his-late-daughter-and-the-fans/amp/>.



les outils de la post-production, qui est en accord avec l'esthétique habituelle du cinéaste, celle-ci connaissant une résurgence dans le *director's cut* et venant souligner cette thématique.

### 3.3.5. La rédemption

D'un point de vue musical, outre les chansons, la bande-originale est différente entre les deux versions. Pour celle de Whedon, elle est composée par Danny Elfman et se caractérise par une instrumentation relativement classique qui, étonnamment, reprend les thèmes iconiques de Batman, composé par lui-même en 1989 pour le film de Tim Burton, et de Superman, composé par John Williams pour le film de Donner. Ces thèmes agissent comme des leitmotifs pour leur personnage respectif, or leur utilisation est anachronique, ni l'un ni l'autre ne représentant cette version particulière de Batman et de Superman qui est caractéristique à l'univers de Snyder. Le choix de revenir aux thèmes originaux de ces deux super-héros semble finalement plus révéler le souhait du studio de se rapprocher, dans un élan nostalgique, de ces versions des personnages que d'une véritable réflexion sur l'évolution qu'ils ont vécue. Ainsi donc, il sera fait peu de cas des thèmes initiés par Hans Zimmer dans *Man of Steel* et dans *Batman v Superman*, hormis en ce qui concerne celui de Wonder Woman, engendrant une absence de continuité musicale.

Pour la version de Snyder, la bande-originale a été composée par Tom Holkenborg qui, en tant que collaborateur de Zimmer, avait déjà travaillé sur les deux films précédents. Mettant de côté les thèmes originaux des super-héros, il reprend ceux utilisés au sein du DCEU, assurant la continuité musicale en les développant et en les utilisant à bon escient. Ses compositions sont plus électroniques, plus spectaculaires, plus *rock-and-roll* que celles d'Elfman et correspondent surtout mieux aux bandes-originales des autres œuvres de Snyder ; ce que démontre le contraste entre le conventionnel *Wonder Woman Rescue* d'Elfman et le sensationnaliste *Wonder Woman Defending/And What Rough Beast* d'Holkenborg, deux morceaux utilisés pour immortaliser la même séquence. Si la musique du compositeur est souvent très héroïque, il n'en reste pas moins qu'elle peut être également empathique et souligner la tonalité sombre du film, à l'exemple de *Cyborg Becoming/Human All Too Human*, morceau employé dans la séquence de présentation de Cyborg et dont la progression lente et répétitive fait rejaillir la tragédie du personnage. Cela n'est pas sans rappeler l'utilisation que fit Snyder d'un *medley* de *Pruitt Igoe* et de *Prophecies* de Philip Glass, morceaux composés pour *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio, dans une séquence semblable de *Watchmen* : celle où le Dr Manhattan, lui aussi victime d'un accident, se retrouve avec des super-pouvoirs qui changent la perception des autres à son égard.

D'un point de vue visuel, la première différence entre les deux versions se retrouve dans le format d'image, passant du classique 1,85:1 dans la version de Whedon à un inhabituel 1,33:1

dans celle de Snyder. Pour le cinéaste, il s'agit d'un choix artistique qui se rapporte au support d'exploitation initialement prévu pour le film : l'écran de cinéma IMAX dont le format est égal à 1,43:1 : « Tout est composé et filmé de cette façon, et une grande partie de la restauration fut en quelque sorte d'essayer de remettre tout cela en place. Faire revenir ces gros carrés [...] C'est une esthétique complètement différente [...] Personne ne fait ça<sup>212</sup> ». Ce format octroie une plus grande ampleur aux images et révèle le mode de visionnement pour lequel elles ont été pensées, ce qui permet d'affirmer que celui de la version de Whedon ne pouvait que les dénaturer. Cette décision originale sera pleinement assumée par Snyder étant donné qu'il favorisera, malgré que sa version n'allait pas être exploitée au cinéma (mais sur des écrans domestiques moins aptes à rendre compte du 4/3), la réhabilitation de ce format. C'est le 30 avril 2023, dans le cadre d'un événement caritatif pour l'American Foundation for Suicide Prevention (AFSP)<sup>213</sup>, que pour la première fois, la version de Snyder sera projetée sur un écran IMAX, face à un public.

La deuxième différence se rapporte à l'étalonnage, l'ambiance visuelle de la version de Snyder étant beaucoup plus sombre que celle de Whedon, dans laquelle les couleurs ressortent davantage et sont plus lumineuses. C'est pour cette raison que les *reshoots* sont aussi flagrants et que la qualité visuelle des deux versions se distingue l'une de l'autre : les images n'ont pas été filmées avec les configurations de caméra adéquates pour être assujetties à l'étalonnage de la version de Whedon. Cela se remarque clairement avec la qualité des effets spéciaux, ceux-ci ne s'harmonisant pas avec les images et manquant de réalisme. Au contraire, dans la version de Snyder, la patte visuelle du cinéaste est réhabilitée grâce à un étalonnage où la désaturation des couleurs engendre une meilleure précision des contrastes et des zones d'ombre. En plus d'être homogène avec celui des autres films de la trilogie DC, cet étalonnage est également en accord avec celui des autres œuvres du cinéaste. Son intégration permet donc, contrairement à celui de la version de Whedon dont il est à l'opposé, une résurgence du style auteuriste de Snyder, tout en renforçant, de par ses caractéristiques, la thématique du deuil. En cela, la nuance de l'aspect visuel de la mise en scène de la discussion entre Lois et Martha, coloré chez Whedon et morne chez Snyder, illustre la tonalité divergente des versions et le rôle qu'y joue l'étalonnage.

---

<sup>212</sup> Fowler Matt, *Why The Snyder Cut of Justice League Isn't Widescreen* [en ligne], IGN, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.ign.com/articles/zack-snyder-cut-justice-league-widescreen-fullframe>.

<sup>213</sup> American Foundation for Suicide Prevention, *FULL CIRCLE: A Special Three-Day Celebration of the Snyderverse Trilogy* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://supporting.afsp.org/index.cfm?fuseaction=donorDrive.event&eventID=9480>.



Format, étalonnage et effets spéciaux dans la version de Whedon (à gauche) ; version de Snyder (à droite).



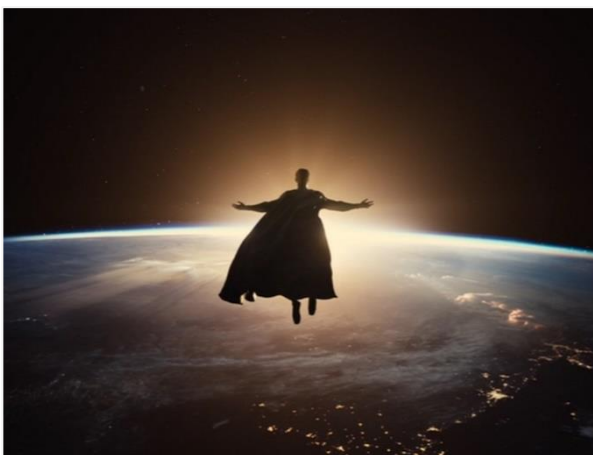
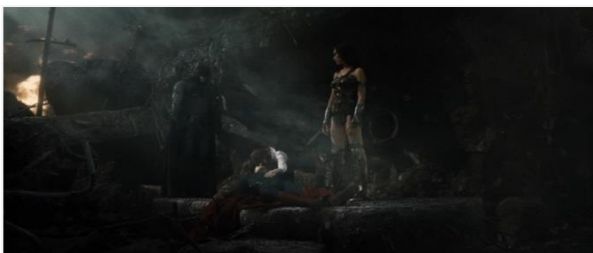
Format, étalonnage et effets spéciaux dans la version de Whedon (à gauche) ; version de Snyder (à droite).

La troisième différence se situe au niveau des effets visuels, Snyder ayant pu retravailler de nombreux effets spéciaux du film, à la manière des éditions spéciales remastérisées de *Star Wars*. À nouveau, ces transformations impactent l'ambiance générale de l'œuvre avec, en guise d'exemple, une nouvelle apparence pour Steppenwolf qui se veut plus menaçante et plus affinée que celle dans la version de Whedon ou encore le changement de la couleur du ciel au cours du combat final, passant du rouge sang à la nuit noire. De plus, Snyder, fidèle à lui-même, a ajouté de nombreux ralentis en *slow-motion* tout au long de sa version (Whedon utilise aussi cet effet, mais avec plus de parcimonie, reste probable du montage de Snyder puisqu'ils se retrouveront tous dans son *director's cut*). Que ce soit dans les séquences d'action (lors du combat final entre la Justice League et Steppenwolf), dans les séquences plus dramatiques (quand Lois se rend sur le monument en hommage à Superman) ou dans les séquences héroïques (au moment où Flash remonte le cours du temps pour défusionner les Boîtes-Mères), l'*effet-veejay* consolide toujours les émotions respectives de ces scènes en décortiquant les mouvements de ses protagonistes.

Enfin, dans sa version, Snyder perpétue un parallèle entre Superman et Jésus-Christ qui est inhérent à sa trilogie DC, mais qui n'a pas été appuyé par la version de Whedon. Le 16 mars 2023, le cinéaste annonce sur les réseaux sociaux l'évènement de l'AFSP avec une publication où il est écrit : « La vie est un cycle, de la naissance à la mort et à la renaissance. Ainsi le voyage du héros est lui aussi un cycle, un voyage continu de croissance et de transformation<sup>214</sup> ». Cela est une référence au personnage de Superman qui naît dans *Man of Steel*, meurt dans *Batman v Superman* et renaît dans *Justice League*, parcours qui n'est pas sans rappeler celui de Jésus dans la religion chrétienne. À l'aide de références visuelles picturales (comme ce plan inspiré par les tableaux symbolisant la Lamentation du Christ), le cinéaste renvoie d'ailleurs à cette association tout au long de sa trilogie DC et notamment dans *Justice League*, quand Superman recharge ses pouvoirs face au soleil, écartant les bras telle la statue du Christ Rédempteur. Plan représentant l'achèvement de la résurrection du super-héros, il le montre en train de se préparer à descendre sur Terre afin d'apporter la rédemption à l'humanité, à l'instar de son homologue biblique ; tout cela mettant en exergue la dialectique entre le deuil et la rédemption dans le cinéma de Snyder. Naissance, mort, renaissance ; n'est-ce pas finalement le trajet d'un *director's cut* ?

---

<sup>214</sup> Snyder Zack, *MOS BVS ZSJL* [en ligne], Vero, 2023, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://vero.co/zacksnyder/4H-NdHhT45tZhG81vzVXpv9Q>.



*Lamentation sur le corps du Christ* (1857) d'Eugène Delacroix (en haut à gauche) ; mort de Superman (présence d'une croix formée par des débris dans le coin supérieur gauche) dans *Batman v Superman* (en haut à droite). Photo du Christ Rédempteur par Felipe Dana (en bas à gauche) ; Superman chez Snyder (en bas à droite).

En 2019, interrogé au sujet de sa carrière et de *Justice League*, Snyder répondit : « Est-ce qu'il y a un lien entre ce film et mes autres films ? Bien sûr qu'il y en a un. Et est-ce qu'il y a un trou dans ma filmographie ? Oui, il y en a un. Je veux dire, c'est juste un fait<sup>215</sup> ». En 2021, de par toutes ses transformations au montage (thématiquement, musicalement et visuellement), *Zack Snyder's Justice League* donne lieu à une résurgence du style auteuriste de son cinéaste ; dans ce cas précis, la notion du *director's cut* peut finalement s'inscrire au sein de la politique des auteurs. De toute évidence, si Snyder avait pu terminer à l'époque lui-même *Justice League*, bien des choses auraient été différentes : la durée n'aurait jamais été de 4h, la nouvelle séquence finale n'aurait pas été tournée et, si Autumn n'était pas tragiquement décédée, Snyder n'aurait ni inséré un panneau de prévention de l'AFSP dans l'un de ses plans, ni dédié le film à sa fille comme il l'a fait. Alors, *Zack Snyder's Justice League* se révèle être une version assez éloignée de la version sur laquelle le cinéaste travaillait avant ce jour fatidique de mars 2017 car, comme tout artiste, Snyder, en quête de rédemption, manifeste sa peine pour la disparition de sa fille à travers son art et, à l'inverse de la version de Whedon qui en fait peu de cas, imbibe son œuvre artistique de ce qui l'afflige en tant qu'être humain, en tant qu'auteur, en tant que père.

<sup>215</sup> O'Connell Sean, *op. cit.*, p.127.

## Conclusion

En raison de sa place dans l'actualité, le *director's cut* de *Justice League* est l'œuvre qui a motivé la rédaction de ce mémoire. Cette nouvelle version du film, réhabilitée par son cinéaste d'origine, Zack Snyder, contient la réponse à la grande question, fil rouge de ces chapitres : de quelle manière la pratique du *director's cut* peut-elle être articulée à la notion d'auteur, au-delà de sa simple finalité commerciale ? En effet, avec les transformations qui la caractérisent, cette version alternative de *Justice League* suscite la réhabilitation du style auteuriste de son cinéaste. La mise en scène visuelle de Snyder, souvent spectaculaire quitte à manquer de subtilité, renait à travers l'exploitation du format 4/3, de nouveaux effets spéciaux et de l'*effet-veejay*. Il en est de même pour la mise en scène sonore avec l'intégration d'une bande-originale qui s'apparente à celles des autres œuvres de sa filmographie, mais également de quatre chansons qui renforcent l'ambiance générale du long-métrage. Cette dernière est intensifiée par l'étalonnage, singularisé par une désaturation des couleurs en accord avec le style de Snyder, qui est sans doute l'élément le plus flagrant pour se rendre compte que le *final cut*, supervisé par Joss Whedon, est l'extrême opposé du film souhaité par son cinéaste ; d'autant plus qu'il ne fait aucune référence au drame qui a touché Snyder et qui se trouve au cœur d'une lecture possible de son *director's cut*.

Or, sur cette base, on s'aperçoit que l'attribution du *final cut* à Snyder, son nom étant au générique en tant que cinéaste, est impertinente car seule une version qui contient les éléments cités précédemment, embrassant son style auteuriste, peut être certifiée comme faisant partie de ses œuvres. C'est d'ailleurs cette réflexion qui a permis aux fans de comprendre que le *final cut* était loin de la vision du cinéaste et qui les a motivés à entreprendre leur campagne pour soutenir Snyder et lui permettre de réhabiliter sa version. En ce sens, le *director's cut* est bien supérieur au *final cut* et peut s'inscrire aisément dans la filmographie du cinéaste, là où la version cinéma ne laissait qu'un vide. La finalité du *director's cut* est donc d'entraîner une résurgence du style de son metteur en scène, permettant ainsi son articulation à la notion d'auteur. Néanmoins, cette affirmation doit être nuancée : tous les *director's cut* ne conduisent pas à une telle réhabilitation du style auteuriste de son cinéaste, *Justice League* étant un exemple qui surpasse les autres, car il est souvent déjà présent dans le *final cut*. C'est le cas de *Kingdom of Heaven* et de *The Abyss* qui sont, dans leur version cinéma et dans leur *director's cut*, les films de leur cinéaste respectif, la différence entre les versions résidant dans le fait que la seconde apporte des transformations développant l'œuvre, diégétiquement ou thématiquement, sur base d'une volonté artistique.

Cette logique permet de démarquer les deux types de versions alternatives abordés dans ces pages : tandis que la version longue est majoritairement élaborée sous l'impulsion du studio

dans un but commercial, le *director's cut* doit avant tout, pour être reconnu comme tel, émaner de son cinéaste, lui seul pouvant lui conférer une ambition artistique (à l'instar de la volonté de Ridley Scott de mettre au point un *director's cut* de *Blade Runner* pour supplanter la *workprint*, trop brouillonne à son goût, ou de la restauration par Richard Donner de sa version personnelle de *Superman II*, très différente de celle de Richard Lester). Les changements envisagés par son cinéaste apportent des transformations, s'opposant aux simples ajouts des versions longues, qui entraînent des nouveautés capables de modifier la perception du spectateur par rapport au film. Si le lien de causalité entre les séquences, pour reprendre Laurent Le Forestier, semble superflu dans la version longue, ce n'est pas le cas dans le *director's cut* où, au contraire, les nouveautés s'insèrent bien en suggérant de nouvelles liaisons entre les séquences. À l'inverse de la version longue, le *director's cut*, clairement identifié comme tel par son auteur et non selon une mention *marketing*, répond aux souhaits artistiques de son cinéaste, démontrant qu'il peut être également lié à la notion d'auteur en l'absence d'une véritable résurgence d'un style auteuriste.

Alors, le *director's cut* est-il un mythe ? Au terme de ce mémoire, il est envisageable de répondre à cette question : dans son sens strict, celui de la DGA, le *director's cut* semble bel et bien n'être qu'un pur fantasme des cinéphiles, cette version n'étant jamais, ou dans de très rares exceptions, exploitée. De toute façon, bien qu'elle ait existé à un moment donné, cette version n'était qu'un *work in progress* qui ne rencontrait pas les exigences finales de son cinéaste. Dès lors, une tentative de la restaurer, sans la participation de son auteur, est peine perdue car il sera impossible de confirmer qu'elle correspond à ses attentes. De plus, cette restauration ne pourrait jamais ressembler à cette version initiale de l'œuvre, ne serait-ce que parce qu'elle sera élaborée grâce aux nouvelles technologies ou parce qu'elle ne correspondra pas forcément à la vision de son cinéaste, celle-ci ayant pu évoluer au cours du temps. Cela amène à la conclusion effective que toute version s'inscrit dans l'époque de sa réalisation, à l'instar de la version 2021 de *Justice League* qui contient probablement des différences par rapport aux versions antérieures au décès d'Autumn, un principe que le *director's cut*, dans son sens large, adopte totalement. C'est selon la logique qu'une œuvre d'art est évolutive et que, comme le signalait Ridley Scott, son auteur peut désirer la retravailler par le biais du geste de reprise, pour l'améliorer, pour la transformer, pour l'aligner sur ses exigences du moment, que le *director's cut* fait sens ; tout un procédé que la remastérisation vient parachever. Alors, le *director's cut* se révèle être une réalité pleinement ancrée dans la conception artistique du cinéma et la qualité auteuriste du cinéaste. Au final, une seule question reste en suspens : par rapport à une même œuvre cinématographique, est-ce que cette quête auteuriste du cinéaste peut-elle, ou plutôt doit-elle avoir forcément une fin ?



## Remerciements

Je tiens à remercier Carine Denis pour ses très nombreuses heures passées à la correction orthographique de ce mémoire, Laetitia Dubois pour sa relecture finale, Didier Thyse pour son soutien indéfectible, Hélène Collignon pour nos discussions sur ce sujet et pour nos récurrentes sorties au cinéma (passées et futures), mais également toutes les autres personnes qui ont montré leurs encouragements quant à la rédaction de ce travail. Enfin, je souhaite grandement remercier mon promoteur, Dick Tomasovic, pour sa supervision, ses conseils et ses retours, sans lesquels ce mémoire n'aurait jamais pu être écrit. Merci à vous tous ! Chose promise, chose due, je vais laisser le mot de la fin à cette réplique d'un film d'animation qui est on ne peut plus adéquate :

« *J'ai mis longtemps à faire mon trou, mais c'est fini, c'est le bout du tunnel !* »

– Le Démolisseur dans *The Incredibles* (2004) de Brad Bird.

# Bibliographie

## Ouvrage de référence

- Marie Michel & Thomas François (dir.), *Le mythe du director's cut*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème », n°11, 2008 :
  - Berthomé Jean-Pierre, « Le fantasme de l'œuvre perdue », pp.17-26.
  - Bougerol Dominique, « La version réalisateur en droits français et américain : une étape obligée du processus de production ? », pp.27-43.
  - Rosenbaum Jonathan, « Les pièges cachés des versions réalisateur », pp.47-57.
  - Kitsopanidou Kira, « Le *director's cut*, ou le commerce de l'auteur à Hollywood », pp.59-72.
  - Le Forestier Laurent, « La version réalisateur comme *attraction* des éditions DVD », pp.73-81.
  - Lefeuvre Morgan, « *Ludwig* ou le paradoxe d'une version réalisateur *post mortem* », pp.115-128.
  - Cadoret Erwan, « Les métamorphoses des *Alien* », pp.129-138.

## Livres

- Asadi Aaron (dir.), *SciFiNow's 80s Sci-Fi Almanac*, Bournemouth, Imagine, 2016.
- Benghozi Pierre-Jean, *Le cinéma : entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Casetti Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.
- Esquenazi Jean-Pierre (dir.), *Politique des auteurs et théorie du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Gauthier Christophe & Vezyroglou Dimitri (dir.), *L'auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2013.
- O'Connell Sean, *Release the Snyder Cut: the crazy true story behind the fight that saved Zack Snyder's Justice League*, Guilford, Applause Theatre & Cinema Books, 2021.
- Sammon Paul, *Future Noir – Revised & Updated Edition: the Making of Blade Runner*, New York, HarperCollins, 2017.
- Spoto Donald, *La face cachée d'un génie : la vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris, Albin Michel, 1989.

- Truffaut François, *Hitchcock*, New York, Simon & Schuster, 1984.

## Périodiques

- Champomier Emmanuelle & Billaut Manon, « La restauration des films à l'ère du numérique » dans *1895*, n°70, pp.185-189, Paris, 2013, récupéré à l'adresse <https://journals.openedition.org/1895/4692>.
- Dubois Matthieu, « Incohérence et transgression dans *Sucker Punch* : une esthétique du secret. Lecture phénoménologique d'un (dé)voilement du sens » dans *Cinémas*, vol.25, n°2-3, pp.141-158, Montréal, 2015, récupéré à l'adresse <https://doi.org/10.7202/1035776ar>.
- Eisenreich Pierre, « Le masque des milliardaires : Tony Stark & Bruce Wayne » dans *Positif*, n°729, pp.109-111, Lyon, 2021, récupéré à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/2600979221>.
- Fabre Jérôme, « Chronique d'automne » dans *Jeune Cinéma*, n°356, pp.58-63, Montreuil, 2013, récupéré à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/1548162519>.
- Gaussuin Bérénice, « Eugène Viollet-le-Duc : une œuvre entre restauration et création » dans *Apuntes*, vol.30, n°2, pp.60-71, Bogota, 2017, récupéré à l'adresse <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc30-2.evld>.
- Gombeaud Adrien, « *Watchmen, les gardiens* » dans *Positif*, n°578, p.58, Lyon, 2009, récupéré à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/233253943>.
- Jullier Laurent, « Des nouvelles du style postmoderne » dans *Positif*, n°605-606, pp.160-163, Lyon, 2011, récupéré à l'adresse <https://www.proquest.com/docview/884236688>.

## Articles

- Bardinet Elodie, *30 ans après, Le Grand bleu est toujours le plus gros succès de Luc Besson* [en ligne], Première, 2018, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.premiere.fr/Cinema/30-ans-apres-Le-Grand-bleu-est-toujours-le-plus-gros-succes-de-Luc-Besson>.
- Belga, *Hong Kong adopte une loi pour renforcer la censure sur les films et documentaires* [en ligne], Cinenews, 2021, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.cinenews.be/fr/cinema/actualites/152654/hong-kong-adopte-une-loi-pour-renforcer-la-censure-sur-les-films-et-documentaires/>.

- Breznican Anthony, *Justice League: The Shocking, Exhilarating, Heartbreaking True Story of #TheSnyderCut* [en ligne], Vanity Fair, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/02/the-true-story-of-justice-league-snyder-cut>.
- Chitwood Adam, *Zack Snyder Says «Batman v Superman» R-Rated Cut Is 30 Minutes Longer; Talks DC Universe* [en ligne], Collider, 2016, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://collider.com/batman-v-superman-directors-cut-runtime-zack-snyder-dc-universe/>.
- Chitwood Adam, *Zack Snyder Says the Original «Justice League» Script Was Never Shot* [en ligne], Collider, 2019, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://collider.com/zack-snyder-justice-league-original-version/>.
- Defore John, *«Zack Snyder's Justice League»: Film Review* [en ligne], The Hollywood Reporter, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/zack-snyders-justice-league-film-review-4148509/>.
- Fowler Matt, *Why The Snyder Cut of Justice League Isn't Widescreen* [en ligne], IGN, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.ign.com/articles/zack-snyder-cut-justice-league-widescreen-fullframe>.
- Galloway Stephen, *«Superman», The Inside Story: Director Richard Donner Remembers Meeting Stallone to Play the Lead, Working With Brando, and a Near-Fatal Knife Attack* [en ligne], The Hollywood Reporter, 2016, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/superman-inside-story-director-richard-879894/>.
- Kit Borys, *Zack Snyder Steps Down From «Justice League» to Deal With Family Tragedy* [en ligne], The Hollywood Reporter, 2017, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/zack-snyder-steps-down-justice-league-deal-family-tragedy-1006455/>.
- Larsen Peter, *Zack Snyder says new 4-hour «Snyder Cut» of «Justice League» honors his late daughter and the fans* [en ligne], Daily News, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.dailynews.com/2021/03/15/zack-snyder-says-new-4-hour-snyder-cut-of-justice-league-honors-his-late-daughter-and-the-fans/amp/>.
- Lausson Julien, *Vous n'avez jamais vu la vraie version originale de Star Wars sortie au cinéma* [en ligne], Numerama, 2022, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse

<https://www.numerama.com/pop-culture/1003516-vous-navez-jamais-vu-la-vraie-version-originale-de-star-wars-sortie-au-cinema.html>.

- Léger François, *Justice League est une énorme déception* [en ligne], Première, 2020, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Justice-League-est-une-enorme-deception>.
- Orozco Edouard, *Justice League : le budget du Snyder Cut grimpe à 70 millions de dollars* [en ligne], Première, 2020, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Justice-League-le-budget-du-Snyder-Cut-grimpe-a-70-millions-de-dollars>.
- Pierrette Maximilien, *Justice League par Zack Snyder : « C'est un miracle que ce film existe »* [en ligne], AlloCiné, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18697918.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18697918.html).
- Plumb Ali, *Bryan Singer On Rogue Being Cut From X-Men: Days Of Future Past* [en ligne], Empire, 2014, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.empireonline.com/movies/news/bryan-singer-rogue-cut-x-men-days-future-past/>.
- Raja Norine, *Huit choses que vous ignorez encore sur « Le Grand Bleu »* [en ligne], Vanity Fair, 2018, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/story/tout-ce-que-vous-ignorez-encore-sur-le-grand-bleu-de-luc-besson/2064>.
- Romano Nick, *Suicide Squad reshoots explained by Jai Courtney* [en ligne], Entertainment Weekly, 2016, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://ew.com/article/2016/04/07/suicide-squad-reshoots-jai-courtney/>.
- Sardet Yoann, *Box-office : Avatar dépasse Avengers Endgame comme plus gros succès mondial* [en ligne], AlloCiné, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18697740.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18697740.html).
- Simpson Dave, *Nick Cave and the Bad Seeds: Skeleton Tree first-listen review – a masterpiece of love and devastation* [en ligne], The Guardian, 2016, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/09/nick-cave-and-the-bad-seeds-skeleton-tree-first-listen-review-a-masterpiece-of-love-and-devastation>.
- Tobias Scott, *Heaven's Gate at 40: how we learned to love a notorious flop* [en ligne], The Guardian, 2020, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse

<https://www.theguardian.com/film/2020/nov/19/heavens-gate-at-40-how-we-learned-to-love-a-notorious-flop>.

## Vidéos

- AlloCiné, « X-Men : Days of Future Past – MAKING OF VO "Bryan Singer présente le Rogue Cut" » [en ligne], *Dailymotion*, 2015, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.dailymotion.com/video/x8a1xuo>.
- Entertainment Tonight, « EXCLUSIVE: The One Scene James Cameron Changed in "Terminator 2" Re-Release: "It Just Bugged Me" » [en ligne], *YouTube*, 2017, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=wpXkN-uVYY0>.
- Wired, « Zack Snyder Answers the Web's Most Searched Questions » [en ligne], *YouTube*, 2021, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=QDCowfgaHLA>.
- Yahoo Movies UK Videos, « Bryan Singer On X-Men Rogue Cut New Scenes (Exclusive) » [en ligne], *Yahoo! Actualités*, 2015, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://fr.news.yahoo.com/video/bryan-singer-x-men-rogue-140000967.html>.

## Sites

- American Foundation for Suicide Prevention, *FULL CIRCLE: A Special Three-Day Celebration of the Snyderverse Trilogy* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://supporting.afsp.org/index.cfm?fuseaction=donorDrive.event&eventID=9480>.
- Box Office Mojo, *Batman v Superman : Dawn of Justice* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt2975590/>.
- Box Office Mojo, *Gladiator* [en ligne], consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0172495/>.
- Box Office Mojo, *Justice League* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0974015/>.
- Box Office Mojo, *Kingdom of Heaven* [en ligne], consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/release/rl1448904193/>.
- Box Office Mojo, *Man of Steel* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0770828/>.

- Box Office Mojo, *Top Lifetime Grosses* [en ligne], consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse [https://www.boxofficemojo.com/chart/top\\_lifetime\\_gross/](https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/).
- Box Office Mojo, *300* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0416449/>.
- Brew Simon, *Steven Spielberg, and the E.T. tinkering he'd come to regret* [en ligne], Film Stories, 2021, consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://filmstories.co.uk/features/steven-spielberg-and-the-e-t-tinkering-hed-come-to-regret/>.
- CNC, *Législation et droits d'auteur* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.cnc.fr/professionnels/jeunes-professionnels/ressources-auteurs/legislation-et-droits-d-auteur>.
- Directors Guild of America, *About the DGA* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.dga.org/the-guild/History.aspx>.
- Directors Guild of America, *Basic Agreement* [en ligne], 2020, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.dga.org/Contracts/Agreements/BasicAgreement2020.aspx>.
- Directors Guild of America, *Creative Rights* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.dga.org/Contracts/Creative-Rights.aspx>.
- Donati Monica & Gilard Anne-Charlotte, *Dossier de presse « Metropolis »* [en ligne], mk2 Films, 2011, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://mk2films.com/film/metropolis-version-integrale/>.
- IMDb, *Alexander* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0346491/>.
- IMDb, *Close Encounters of the Third Kind* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0075860/>.
- IMDb, *Metropolis* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0017136/>.
- IMDb, *Once Upon a Time in the West* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0064116/>.
- IMDb, *The Big Blue* [en ligne], consulté le 31 janvier 2023, à l'adresse <https://www.imdb.com/title/tt0095250/>.
- Larousse, *Diriger* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diriger/25796>.

- Larousse, *Réaliser* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réaliser/66830>.
- Motion Picture Association, *Film Ratings* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.motionpictures.org/film-ratings/>.
- Snyder Zack, *Deconstructing the Mythological* [en ligne], ArtCenter College of Design, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.artcenter.edu/about/support/storyboard/zack-snyder.html>.
- Snyder Zack, *MOS BVS ZSJL* [en ligne], Vero, 2023, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://vero.co/zacksnyder/4H-NdHhT45tZhG81vzVXpv9Q>.
- The Criterion Collection, *Heaven's Gate* [en ligne], consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.criterion.com/films/28036-heaven-s-gate>.
- The Numbers, *Box Office History for DC Extended Universe Movies* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/DC-Extended-Universe>.
- The Numbers, *Box Office History for Marvel Cinematic Universe Movies* [en ligne], consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Marvel-Cinematic-Universe>.
- U.S. Copyright Office, *Copyright Law of the United States* [en ligne], 2022, consulté le 30 septembre 2022, à l'adresse <https://www.copyright.gov/title17/>.
- Williams Bill, *The Circle is Now Complete* [en ligne], CapedWonder, 2009, consulté le 30 avril 2023, à l'adresse <https://www.capedwonder.com/superman-ii-article/>.

## **DVD/Blu-ray**

- Cameron James (réalisateur), *The Abyss* (1989), DVD (édition spéciale), 20<sup>th</sup> Century Fox Home Entertainment, France, 2012.
- Fuqua Antoine (réalisateur), *King Arthur* (2004), DVD (*director's cut*), The Walt Disney Company, France, 2005.
- Fuqua Antoine (réalisateur), *Tears of the Sun* (2003), DVD (*director's cut*), Sony Pictures Home Entertainment, France, 2005.
- Mob Scene, « Road to Justice League » (documentaire) dans Snyder Zack (réalisateur), *Zack Snyder's Justice League* (2021), Blu-ray, Warner Bros Home Entertainment, France, 2021.



- New Wave Entertainment, « Restoring the Vision » (documentaire) dans Donner Richard (réalisateur), *Superman II : The Richard Donner Cut* (2006), DVD (édition *collector*), Warner Bros Home Entertainment, France, 2007.
- Scott Ridley (réalisateur), *Gladiator* (2000), DVD (version longue), Universal Pictures Video, France, 2005.
- Yates David (réalisateur), *Fantastic Beasts : The Crimes of Grindelwald* (2018), Blu-ray, Warner Bros Home Entertainment, France, 2019.

# Table des matières

Introduction .....	1
1. La notion du <i>director's cut</i> .....	5
1.1. Au sens strict .....	5
1.2. Au sens large .....	7
1.3. Le statut d'auteur au sein du <i>director's cut</i> .....	12
1.4. Les problématiques de sens du <i>director's cut</i> .....	14
1.5. La coexistence des versions alternatives .....	17
2. L'ambiguïté entre version longue et <i>director's cut</i> .....	20
2.1. Le phénomène des versions longues .....	20
2.2. Le pouvoir labellisant au service du <i>marketing</i> .....	25
2.3. Les différences de la version longue et du <i>director's cut</i> .....	31
2.3.1. La version longue de <i>Gladiator</i> .....	32
2.3.2. Le <i>director's cut</i> de <i>Kingdom of Heaven</i> .....	35
2.3.3. La comparaison d'une version longue et d'un <i>director's cut</i> .....	37
2.4. Le cas des <i>special edition</i> de James Cameron .....	38
2.5. L'édition spéciale remastérisée, la nouvelle vie d'un film .....	44
3. Le <i>director's cut</i> comme réhabilitation artistique .....	54
3.1. L'exemple canonique de <i>Blade Runner</i> .....	54
3.2. Le geste de reprise d'une œuvre cinématographique .....	64
3.3. <i>Justice League</i> , l'aboutissement du <i>director's cut</i> .....	75
3.3.1. Le cinéaste .....	75
3.3.2. La trilogie DC .....	78
3.3.3. Le <i>director's cut</i> .....	82
3.3.4. La confrontation des versions .....	85
3.3.5. La rédemption .....	95
Conclusion .....	101
Remerciements .....	103
Bibliographie .....	104
Table des matières .....	112