

THÉORÈME



Le mythe du director's cut

Sous la direction
de Michel Marie
et François Thomas

Presses
Sorbonne
NOUVELLE

Les versions réalisateur existent-elles en Asie ?

L'expression de « cinéma asiatique », dans son usage le plus courant, regroupe les cinématographies de cinq pays dont les films bénéficient d'une exploitation commerciale en Occident et notamment en France : le Japon, la Corée du Sud, la Chine, Hongkong et Taïwan. Parfois, et depuis peu, sont également assimilés les cinémas vietnamien et thaïlandais. Le Vietnam est surtout connu grâce à Tran Anh Hung qui, bien que d'origine vietnamienne, est un réalisateur français produit grâce aux subventions du CNC et au soutien d'Arte. Le cinéma « thaïlandais », quant à lui, s'est notamment fait remarquer par *Bangkok Dangerous* (1999) et *The Eye* (2002) de Danny et Oxide Pang, or ces deux frères sont des Hongkongais qui, au moment de la rétrocession de leur pays à la Chine en 1997, ont émigré en Thaïlande. À l'exception toute récente d'Apichatpong Weerasethakul, les cinéastes thaïlandais de souche sont bien moins connus, même si des films comme *Bang Rajan* (2000) de Thanit Jitnukul ou *Ong-bak* (2003) et *L'Honneur du dragon* (2005) de Prachya Pinkaew ont été montrés en festivals ou sont sortis en salles en France. Toutes ces cinématographies ont peu de points communs, et le continent asiatique comporte une multitude de pays, comme l'Iran, qui n'ont jamais été assimilés au cinéma asiatique.

Mon attention ne se portera que sur trois pays : le Japon, la Corée du Sud et Hongkong. Ils sont clairement distincts les uns des autres, en termes tant de cinématographies, de cultures ou d'histoire que d'espaces géographiques. Aborder la Chine et Taïwan en plus de Hongkong risquerait de déplacer le propos vers des questions d'identité culturelle et d'identité politique (d'autant que la différence entre Hongkong et la Chine en termes d'« espace politico-économique » devient très complexe). Les trois pays retenus suffiront à montrer que la question du *director's cut* révèle des différences fondamentales au sein du prétendu « cinéma asiatique », ensemble bien plus hétérogène qu'il n'y paraît. Leur point commun est que la notion de *director's cut* est liée essentiellement au support DVD et non à l'exploitation en salles, mais les usages de chaque pays diffèrent profondément.

Le Japon

Sur le marché japonais du DVD, les films de cinéma nationaux ne portent jamais la mention *director's cut*, alors que cette dernière peut leur être attribuée dans des éditions disponibles sur d'autres marchés. C'est le cas du seul film japonais dont un second montage nommé « *special version* » soit sorti en salles avant d'être édité en DVD, *Battle Royale* (2000) de Kinji Fukasaku, dont de nombreuses éditions en Occident ou en Corée du Sud sont vendues sous le nom de *director's cut*.

De manière générale, on peut distinguer la version salle, qualifiée parfois sur les jaquettes de DVD de « version standard », des autres qui peuvent s'y ajouter. On parle de version spéciale, de version longue, de version intégrale, de version complète, mais jamais il n'est fait allusion à une version spécifiquement voulue par le réalisateur. En un sens, c'est l'intégrité de la version salle qui est conservée, puisque la sortie d'un *director's cut* donnerait de cette version une idée d'œuvre abâtardie. Ces dénominations posent ces nouvelles versions comme des dérivés de la version salle, des variations sur celle-ci, sans « nuire » à son image.

Sur quoi porte alors la mention *director's cut* dans le marché japonais du DVD ? Comme un peu partout dans le monde, elle concerne d'abord des films à gros budget dont l'exploitation en salles a été rentable, mais avec cette particularité qu'ils sont toujours étrangers (souvent américains) et jamais nationaux. Trois catégories principales de films se dessinent : les *blockbusters*, les films d'horreur, et enfin des films plus anciens qui ont résisté à l'usure du temps.

Les *blockbusters* au caractère commercial évident bénéficient d'une édition *director's cut* dans la foulée de leur exploitation en salles et de leur première édition DVD en « version standard » : c'est la formule la plus classique, sur le modèle américain. Elle sert aussi bien des films hollywoodiens comme *Daredevil* (2003) de Mark Steven Johnson ou *Le Roi Arthur* d'Antoine Fuqua (2004) que des films coréens comme *La Princesse du désert* (2001) de Kim Seong-Su.

Les films d'horreur, dont le marché japonais est très demandeur, s'attirent de nombreux *director's cuts* qui ont un vrai potentiel de rentabilité. *L'Exorciste* (1973) de William Friedkin, *L'Armée des ténèbres* (1994) de Sam Raimi, *The Grudge* (2004), film américain du Japonais Takashi Shimizu, ou encore *Land of the Dead : le territoire des morts* (2005) de George A. Romero ne sont que quelques exemples de titres réédités sous la forme d'un *director's cut*.

Quant aux classiques réputés des années 70 et suivantes, ayant bien marché en leur temps, ils sont peu nombreux à bénéficier d'une telle résurrection. Le phénomène est très récent puisqu'il ne commence qu'en 2005. Sont ainsi sorties des éditions *director's cut* du *Jeu de la mort* (1978) de Samo Hung et Robert Clouse, *Alien : le huitième passager* (1979) de Ridley Scott, *Amadeus* (1984) de Milos Forman ou *JFK* (1991) d'Oliver Stone, ainsi que du plus ancien *Un tramway nommé Désir* (1951) d'Elia Kazan. On peut même recenser deux éditions du *director's cut* pour *Amadeus*, trois pour *Un tramway nommé Désir*...

En définitive, seules deux catégories de films nationaux accueillent l'appellation *director's cut*, mais il ne s'agit plus d'œuvres cinématographiques : les séries d'*animés*¹, destinées à la télévision, et les films pornographiques, destinés au marché de la vidéo domestique.

¹ Contrairement à l'idée reçue, lorsqu'on parle d'*animé* japonais, on francise un mot japonais.

ré
H
M
de
po
20
av
toi
qu
à l
op
de
po
poi
DV

dir
mo
ani
dir

réca
con
don
Rog
dan
écri
ajou
japo
dans

La C
n'y a
les a
nomi
et le
lation

Au Japon, la question de la valeur artistique du dessin animé est parfaitement intégrée et les réalisateurs d'*animés*, qu'il s'agisse des films de cinéma ou des séries télévisées, sont reconnus. Hayao Miyazaki, réalisateur de longs métrages comme *Nausicaä de la vallée du Vent* (1984), *Mon voisin Totoro* (1988) ou *Le Château ambulante* (2004), s'est ainsi fait connaître par le biais de séries telles que *Conan, le fils du futur* (1978) ou *Sherlock Holmes* (1984-1985). Les séries, pour entrer dans la grille des programmes du petit écran, ont un impératif strict de durée (environ 20 minutes). Comme les épisodes réalisés dépassent fréquemment cette durée, ils sont raccourcis avant diffusion. Puis, le cas échéant, la version complète est éditée en DVD sous le nom de *director's cut*. L'exemple de la série *Ken le survivant*, réalisée en 1984 par Toyô Ashida, pose une autre question, celle de la censure. Le protagoniste Kenshiro, grand maître des arts martiaux chinois, à la recherche de sa compagne enlevée par son meilleur ami, se bat pour défendre la population opprimée. Cette série a fait grand bruit lors de sa diffusion à cause de la violence extrême de l'intrigue, située dans un monde postapocalyptique où des hordes barbares s'entretuent pour trouver de l'eau ou de la nourriture, mais également à cause de la violence des images ponctuées de corps qui explosent en déversant leurs entrailles. Le *director's cut* édité en coffret DVD est simplement une version non censurée.

Contre toute attente sans doute, le marché du film pornographique est celui où la vogue des *director's cuts* est la plus foisonnante, juste après les *blockbusters* américains. Il s'agit d'un mouvement très général depuis 2002. Le Japon, tout en affichant la sexualité (les films, les *animés*², les bars à hôtesse, les *love hotels*, etc.), est aussi un pays où la censure est extrême. Le *director's cut* fait office, là encore, de version non censurée.

Un dernier point se situe dans le champ plus vaste de l'audiovisuel : le jeu vidéo. Les jeux récents revendiquent de plus en plus fréquemment leur filiation avec le cinéma au point de commencer avec des génériques détaillés, similaires à des génériques de film. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'un petit nombre de jeux s'octroient l'appellation de *director's cut*. C'est le cas de *Rogue Galaxy*, un RPG (*role playing game*) réalisé en 2007 par Akihiro Hino. Après sa sortie dans l'archipel, pendant que les équipes travaillaient aux transcriptions linguistiques (orales et écrites) pour l'édition américaine, les développeurs se sont attachés à perfectionner le jeu en y ajoutant des zones. Devant le succès de cette nouvelle version et « afin de ne pas léser les joueurs japonais », *Rogue Galaxy* est ressorti au Japon comme *director's cut*, avant de sortir en Europe dans une « version standard », tirée en réalité du *director's cut* japonais.

La Corée du Sud

La Corée du Sud élimine pour ainsi dire de la question un rapport à la censure d'État. Non qu'il n'y ait pas de censure dans ce pays, mais celle-ci est avant tout politique et économique. Dans les années 70, en pleine dictature militaire, le gouvernement du général Park a lancé ce qu'il nommait la politique des 3 S : *sex, screen and sport*, ou le sexe, les écrans (cinéma et télévision) et le sport comme moyens fondamentaux de garder le contrôle de la population. La grande peur du régime était les mouvements de contestation et les

² Le *hentai* (« pervers ») est un genre à part entière, très répandu dans l'animation japonaise.

manifestations, car elles tournaient très vite au drame. Témoin les protestataires qui s'immolaient par le feu. Les écrans gagnent en puissance lorsqu'ils offrent de surcroît une représentation des deux autres pôles, sexe et sport. L'industrie politico-économique comprend très tôt que les esprits qu'il faut impérativement distraire sont principalement les hommes, et que de jolies femmes à la sexualité affichée sont un excellent moyen d'attirer ces spectateurs dans les salles.

En Corée du Sud, la question de la version réalisateur se réduit peu ou prou au premier des groupes que nous avons trouvés au Japon, à savoir les *blockbusters*, mais cette fois l'appellation *director's cut* est fréquemment revendiquée. La grande différence est que les films nationaux sont eux aussi concernés, mais, à ma connaissance, uniquement les films récents. Les *director's cuts* et variantes sortent, là encore, dans la foulée de l'exploitation en salles et de la première édition DVD, mais plus rapidement car le marché coréen est plus étroit. Le marché coréen pratique aussi l'édition *collector* dans laquelle on regroupe l'« édition standard » et le *director's cut*. On assiste simplement à une sorte de flux où les variations se succèdent avant de disparaître.

À titre d'exemple, est sorti en DVD en août 2005 le *director's cut* de *My Sassy Girl* (2001) de Kwak Jae-yong, adaptation cinématographique d'une histoire vraie racontée sur un blog et connue de tous. Un garçon rencontre par hasard une fille, en tombe amoureux et se fait martyriser à souhait par elle. Devant la popularité du blog, des producteurs décident d'en tirer un film qui sera avant tout un produit. Ils en confient la réalisation à Kwak Jae-yong, qui n'a encore jamais réalisé de long métrage et qui se fera un nom par la suite avec *The Classic* (2003). *My Sassy Girl* est un succès au-delà de toute espérance en Corée, ainsi qu'au Japon et à Hongkong. Il est présenté dans nombre de festivals et exploité sur différents continents. Les droits de remake sont achetés par un producteur américain. Dans ce contexte, l'édition du *director's cut* est comme une seconde vie donnée à un produit en bout de course qui profite de la publicité gratuite offerte par l'annonce du *remake* américain dont la sortie internationale est prévue en 2008. Le *director's cut* a ici davantage à voir avec la résurrection du potentiel commercial qu'avec la mise en valeur du réalisateur.

Hongkong

À ma connaissance, il n'existe aucune édition DVD *director's cut* d'un film sur le marché hongkongais (je signalerai un cas exceptionnel plus tard). Il y a une raison simple à cela : la population de Hongkong est trop réduite pour que l'investissement dans plusieurs versions d'un même film puisse présenter un quelconque intérêt économique. Seuls des « films événements » bénéficient parfois d'une édition *collector* en tirage limité, mais cette édition ne modifie pas le film ni même l'objet DVD : l'éditeur se contente de sertir le DVD standard et son boîtier d'une simple boîte cartonnée plus grande, et d'ajouter des photos des acteurs, des photos du tournage ou des gadgets. *Seven Swords* (2005) de Tsui Hark est ainsi vendu en tirage limité avec des reproductions en taille réelle des sept épées utilisées pour le film. La situation de Hongkong est pourtant, en un sens, plus complexe que celle des deux autres pays. Bien qu'on n'emploie pas les mots *director's cut* sur ce marché, la question de l'auteur est continuellement présente.

À Hongkong, les réalisateurs sont souvent également producteurs. Les deux cas les plus connus sont ceux de Tsui Hark et de Johnnie To. En 1984, Tsui Hark fonde la Film Workshop, studio de production où travailleront les plus grands noms du cinéma hongkongais des années 80 et 90 (John Woo, Kirk Wong, Ching Siu-tung, Maggie Cheung, Leslie Cheung, Jet Li, Chow Yun-fat...). Suite au déclin de la Film Workshop et à l'arrivée en 1997 de la rétrocession, Johnnie To fonde sur le même modèle la Milkyway Image. Cette double casquette assure aux deux cinéastes une grande autonomie, même si, avec le temps, leurs collaborateurs respectifs finissent par se sentir utilisés. C'est grâce à sa société que Tsui Hark a pu régner pendant presque vingt ans sur le cinéma de Hongkong. Cette polyvalence dans la filière audiovisuelle est aujourd'hui très répandue sur l'île et concerne tout autant Stephen Chow, Jeff Lau et bien d'autres dont le public occidental n'a pas l'occasion de voir les films, tel Yonfan Manshih qui a commencé sa carrière de cinéaste à la Shaw Brothers en 1970 avant d'assurer le triple rôle de réalisateur, producteur et éditeur vidéo. La majorité des réalisateurs ont un grand contrôle sur leurs films, autant pour la version salle que pour l'édition DVD, ce qui rend peu plausible un *director's cut* ultérieur.

Un cas étrange est pourtant celui de *Shaolin Soccer* (2001), un film dont Stephen Chow est tout à la fois la vedette, le réalisateur, le producteur et l'éditeur DVD (en partenariat avec Universe). Le film raconte l'histoire de disciples de Shaolin (ce temple bouddhiste dont une des activités traditionnelles est la pratique et la transmission des arts martiaux) qui utilisent leur art pour former une équipe de football. Le DVD hongkongais édité en 2001 comporte la version sortie en salles sur le territoire national, et aussi une sorte de « version complète » qui amalgame la version nationale et la version internationale. Cette dernière, en effet, présente des variantes pour un grand nombre de scènes, supprime certaines scènes (comme la toute première, qui introduit un des enjeux de l'intrigue), tandis que d'autres sont remplacées par des variantes (certaines scènes ont été tournées plusieurs fois avec de petits changements à chaque prise, d'autres ont été conçues dans plusieurs logiques parfois différentes, parfois complémentaires). Diverses anomalies de la « version complète » nous assurent qu'il ne s'agit pas là d'une version réalisateur, mais d'un assemblage ludique que Stephen Chow a voulu présenter au public, comme un bonus. Par exemple, à la fin du film, un des membres de l'équipe, avant de prendre la place du gardien de but, passe un dernier coup de téléphone comme s'il était condamné. La version hongkongaise et la version internationale comportent chacune une version distincte du coup de téléphone. Ces deux variations d'un même appel se succèdent dans la « version complète », et offrent une sorte de bégaïement redondant.

Un exemple emprunté à Tsui Hark permettra d'illustrer le fait que les *director's cuts*, à défaut d'exister, sont fantasmés. En 2005, Tsui Hark coproduit et réalise un film que j'ai déjà mentionné et qui porte à controverse, *Seven Swords* : la légende de sept guerriers, chacun pourvu d'une épée légendaire et reflétant sa personnalité, qui se battent pour libérer le pays d'un terrible tyran. Selon ce qui se raconte un peu partout, la première mouture du film durerait pas loin de 4 heures et, pour qu'il soit plus exploitable, le film aurait été ramené à 2 h 30. L'idée que le film aurait été amputé d'une heure et demie trouve sa justification dans les évidentes sautes narratives d'une intrigue qui avance par bonds précipités, éliminant une grande partie des explications. Il ne reste

que des bribes d'événements sortis de leur contexte. Cela dit, si les publics chinois et hongkongais, comme certains cinéphiles français et d'ailleurs, parlent d'une version de 4 heures, celle-ci n'a jamais été annoncée, jamais été vue. Aucune information, aucune déclaration de Tsui Hark ou de ses collaborateurs ne permet de confirmer son existence. Il me semble que nous sommes pleinement dans ce que François Thomas nomme le « mythe de la version originelle » et que ce mythe trouve un écho tout particulier sur le territoire de Hongkong, là où aucun *director's cut* n'existe vraiment, mais où un grand nombre de films ont une version réalisateur perdue, rêvée.

Un film de Tsui Hark antérieur à la fondation de la Film Workshop, *L'Enfer des armes* (1980), certes, a été interdit par le comité de censure de Hongkong. Le motif premier, avant la violence dont le film déborde, était le sujet même. *L'Enfer des armes* racontait l'histoire d'un groupe d'adolescents rebelles (quatre garçons dirigés par une jeune fille) rendus anormaux par la société et qui dynamitent des salles de cinéma lors de projections. La psychose que pouvait engendrer le film sur l'île parut d'autant plus évidente au comité de censure que Tsui Hark s'inspirait de faits réels et récents. *L'Enfer des armes* est le seul cas connu d'un film hongkongais ayant été interdit de sortie sur le territoire national. Son producteur Ng See Yuen était au bord du gouffre financier. Après *Butterfly Murders* (1979) et *Histoires de cannibales* (1980), c'est la troisième fois qu'il produisait Tsui Hark, et la sortie en salles des films précédents s'était soldée par une déroute. Tsui Hark tourne de nouvelles scènes, bouleverse la structure du film et en modifie le sujet même : le nouveau montage conte une histoire de trafic d'armes à laquelle un groupe de jeunes est mêlé. Cette fois la censure demande des changements car le film reste d'une violence intense (il commence par l'image d'un rat auquel on transperce le crâne à l'aide d'une aiguille avant de le remettre dans sa cage), mais elle en autorise la sortie en salles. Le film est un échec commercial, au point de ne jamais être édité en vidéo à Hongkong alors que des versions pirates circulent assez tôt dans d'autres pays asiatiques en VHS ou en VCD³. En 1999, la revue française *Extrême Orient HK Cinéma* publie un dossier sur *L'Enfer des armes*⁴ dans lequel David Martinez déplore l'irréparable perte de la version originelle. En 2004, HK Vidéo, appartenant au même groupe, édite un coffret comprenant *L'Enfer des armes* et un *director's cut*.

Contrairement à ce que l'on pouvait attendre, celui-ci n'est pas la première version interdite du film, mais une reconstitution de la seconde version telle qu'elle se présentait avant l'intervention de la censure. Cette reconstitution a été obtenue en retrouvant des scènes ou des plans isolés dans les versions vidéo qui ont circulé en Asie⁵. On peut aisément identifier ces ajouts par la piètre qualité de leur image et de leur son. Ce *director's cut* est en fait une imposture, étrangement mise en avant par ceux-là même qui regrettaient la disparition de la première version.

Le cas de Wong Kar-wai est lui aussi singulier dans l'économie du cinéma hongkongais. Aucun film de ce metteur en scène n'est sorti avec le label *director's cut*. Seul « indice » trouvé, une édition *collector* nommée *Happy Together : Buenos Aires Affairs*⁶, éditée en 2007 pour célébrer le dixième anniversaire du film et probablement de la rétrocession. Le marché

³ Le VCD (*video compact disc*) est l'ancêtre du DVD. Le support est un simple CD contenant le film en compression numérique standard. Du fait de son faible coût, le VCD est un support très répandu en Asie.

⁴ *HK Orient Extrême Cinéma* n° 11, juin 1999.

⁵ Beaucoup des VCD pirates proviennent de Thaïlande. La Chine est aussi très réputée pour cela, mais, étant donné la violence de *L'Enfer des armes*, c'est une provenance peu probable pour les VCD pirates de ce film.

⁶ *Buenos Aires Affairs* était le titre initialement prévu, remplacé au dernier moment par *Happy Together*, sauf au Japon où le film est sorti sous le titre *Buenos Aires*.

du cinéma hongkongais ne se limite pas à l'île et aux Nouveaux Territoires. Les réalisateurs hongkongais doivent compter sur les marchés sud-coréen, japonais et taïwanais. Or, pour chacun de ces pays, Wong Kar-wai fait un montage spécifique de chacun de ses films⁷. Ces changements peuvent être infimes, comme un plan en couleurs qui devient en noir et blanc, ou très importants, comme de modifier radicalement la place ou la portée de certains éléments, ou même l'intrigue proposée. Par exemple, la version sortie dans les salles sud-coréennes des *Anges déchus* (1995) met en avant les relations amoureuses (celles des personnages de Leon Lai et Michelle Reis, de Takeshi Kaneshiro et Charlie Young) alors qu'elles sont presque invisibles dans la version hongkongaise⁸. C'est une situation inattendue car tous ces montages sont voulus, assumés et revendiqués. S'il est possible de privilégier la version hongkongaise, c'est seulement parce qu'il s'agit du lieu de production. Mais aucun élément ne permet de prétendre que l'une de ces versions aurait davantage l'*imprimatur* de Wong Kar-wai que les autres. Nous sommes en présence d'une pluralité de versions d'un même film qui sont toutes des versions réalisateur.

Je ne peux interroger la place du *director's cut* à Hongkong sans m'arrêter sur le légendaire *Jeu de la mort*, film commencé en 1972 par Bruce Lee et à jamais inachevé puisque le réalisateur et comédien est décédé avant la fin du tournage. En 2001, Warner Bros. a édité en DVD aux États-Unis un montage de 45 minutes intitulé *Bruce Lee : A Warrior's Journey*. John Little est présenté comme le réalisateur de cette version qui contient des cartons « dialogues perdus » (le film a été tourné sans prise de son et n'a pas été postsynchronisé en son temps). En 2003, HK Vidéo, dans un coffret *collector* regroupant la quasi-totalité des films de Bruce Lee, propose ces mêmes 45 minutes sous le titre *Le Jeu de la mort*, en les présentant cette fois comme un film réalisé par Bruce Lee, sans préciser qui en a effectué le montage ni qui a ajouté des bruitages et des dialogues en anglais (alors que la langue originale des films de Bruce Lee à Hongkong est le cantonais). La version la plus connue du *Jeu de la mort* demeure cependant celle coréalisée en 1978 par Samo Hung et Robert Clouse en hommage à Bruce Lee. Les deux hommes ont récupéré des « bouts de rushes » du film de 1972 (dont le célèbre combat avec le joueur de basket-ball noir américain Kareem Abdul Jabbar) ainsi que d'autres films de Bruce Lee et ont tourné des scènes *ad hoc* destinées à raccorder et qui forment la majorité du métrage. Le film commence par le duel final entre Bruce Lee et Chuck Norris de *La Fureur du dragon* (1972), puis nous entendons un réalisateur fictif crier : « *Cut !* » et, dans le plan suivant, les deux vedettes sont remplacées par des doublures. Deux versions du film de 1978 ont été établies : l'une pour le marché national, l'autre pour le marché international. En 2005 est sortie en DVD au Japon une édition *director's cut* qui semble être la version hongkongaise. *Le Jeu de la mort* est probablement l'exemple type du film dont les versions se multiplient tout en se revendiquant chacune plus authentique que les autres. Mais comment aboutir au *director's cut* d'un film qui n'a jamais été fini et qui ne pourra jamais l'être ?

Quand j'affirme qu'il n'y a aucun *director's cut* à Hongkong, ce n'est pas tout à fait vrai. Un coffret *collector* édité par Megastar en 2004 apporte un démenti, mais reste unique en son genre à ma connaissance. Ce coffret contient les trois épisodes d'*Infernal Affairs* réalisés par Andrew Lau et

⁷ Passons ici sur les discussions de paternité du montage entre Wong Kar-wai et William Chang, son monteur attitré depuis *As Tears Go By* (1988).

⁸ Pour compliquer les choses, le DVD sud-coréen des *Anges déchus* sorti en 2006 reproduit, lui, la version hongkongaise.

Alan Mak en 2002-2003 ainsi qu'une version supplémentaire baptisée *director's cut*, inédite en salles. *Infernal Affairs*, *Infernal Affairs II* et *Infernal Affairs III* forment une fresque policière déchronologisée (l'intrigue du troisième film précède celle des deux autres) mais cohérente. Le *director's cut* est un remontage des trois films en un seul d'une durée approximative de 3 h 50, offrant de nouveaux éléments dramatiques. L'ensemble est extrêmement bien fait et la seule ombre au tableau vient de l'impossibilité de ce nouvel objet d'être une version réalisateur, au sens de version originellement voulue par les auteurs. Le projet initial ne prévoyait que deux épisodes : l'histoire policière proprement dite, puis une sorte de *prequel* retraçant l'origine de ses protagonistes. Face au succès national et international d'*Infernal Affairs*, la production a demandé à Lau et Mak de réaliser une suite avant de donner le feu vert au *prequel*. Cet usage unique du terme *director's cut* sur le marché hongkongais n'a aucune relation avec l'idée d'une version réalisateur, et même ne cherche pas particulièrement à en avoir. C'est un simple signe marketing destiné à faire passer le message que ce coffret contient une version inédite.

Dans nos trois cinématographies, les usages de la notion de *director's cut* diffèrent donc radicalement, témoignant de trois rapports spécifiques à l'objet film. Le Japon utilise avec parcimonie le terme *director's cut*, lui préférant des formulations liées davantage au film lui-même qu'à son metteur en scène. Pour la Corée du Sud, le *director's cut* s'intègre dans une procédure marketing prise dans le rythme frénétique du pays, le film étant envisagé ici comme un pur produit de consommation. Et la version réalisateur hongkongaise est si rare que l'on vient à en fantasmer l'existence pour certains films et que l'on ne peut en trouver d'éditions vidéo inégalement authentiques que sur des marchés étrangers. Loin de l'unité parfois supposée du cinéma asiatique, ces trois problématiques confirment que l'usage du *director's cut* est fonction de l'image que se font l'industrie et le public, sur un territoire national, du réalisateur de cinéma et de ses rapports avec la production. Or ce qui sépare ces trois pays est plus important que ce qui les unit.