

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

78 | 2016  
Varia

---

### *Lumière ! Le Cinématographe 1895-1905. Les films Lumière présentés par Bertrand Tavernier et Thierry Frémaux*

Coffret 2 DVD ou 2 Blu-Ray, francetv distribution, collection Institut  
Lumière, 2015

Benoît Turquety

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5137>

DOI : 10.4000/1895.5137

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 209-214

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Benoît Turquety, « *Lumière ! Le Cinématographe 1895-1905. Les films Lumière présentés par Bertrand Tavernier et Thierry Frémaux* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5137> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5137>

---

part le problème (attendu) des pratiques de censure, qui est assez succinctement évoqué, on se doute que la prise en compte des films aurait pu éclairer d'autres aspects des croisements entre cinéma et aviation : le rôle persuasif des films industriels ou publicitaires des compagnies aériennes ; l'imaginaire technophobe véhiculé par les « films catastrophe » d'Hollywood ; les usages touristiques des caméras portables pendant le trajet aérien. Sortir des archives des promoteurs de l'aviation commerciale (entrepreneurs, publicitaires) semble une autre difficulté que l'étude ne parvient pas toujours à surmonter, de sorte qu'on peut se demander par quelles sources il aurait été possible d'appréhender les articulations entre technologies et usagers. Cela dit, Groening s'applique, dans cet ouvrage à la fois novateur, consciencieux et en prise avec des problématiques actuelles, à considérer les dimensions économiques et politiques d'une constellation de médias. En nous rendant attentifs aux stratégies d'implantation des écrans, de commerce de l'attention et de promotion des machines, il nous incite à développer une réflexion critique sur les relations entre industrie, technique et rhétorique, à un moment où le numérique renouvelle d'anciennes promesses de liberté. Cette réflexion passerait inévitablement par le décryptage d'un imaginaire de l'immatériel, qui semble constituer aujourd'hui le socle de discours ambigus mais répandus sur les moyens de production, de diffusion et de conservation des images en mouvement.

Stéphane Tralongo

***Lumière! Le Cinématographe 1895-1905. Les films Lumière présentés par Bertrand Tavernier et Thierry Frémaux***, coffret 2 DVD ou 2 Blu-Ray, francetv distribution, collection Institut Lumière, 2015.

« Enfin ! », fut sans doute le premier mot qui nous vint à l'esprit lorsque nous apprîmes que, dans la suite de l'exposition *Lumière! Le cinéma inventé* réalisée au Grand Palais pour le cent-vingtième anniversaire de « l'invention du cinéma », une édi-

tion vidéographique serait réalisée qui présenterait un ensemble des vues Lumière. Depuis de nombreuses années, comme beaucoup d'entre nous enseignant les premières années de l'exploitation cinématographique, nous ne pouvions revoir pour la recherche et montrer aux étudiants que quelques vues éparses, glanées sur les rares DVD où elles apparaissaient de manière plus ou moins cohérente, ou reprises de VHS anciennes, enregistrées parfois lors d'émissions télévisées. La production Lumière se trouvait ramenée de fait pratiquement à ses monuments les plus célèbres, sans qu'une perception d'ensemble de sa diversité ou de sa cohérence pût être reconstruite. Nous nous réjouissions donc que l'on puisse, *enfin!*, voir, revoir et montrer, dans le cadre pédagogique ou ailleurs, « Lumière ! ». Nous rêvions bien sûr que fût ainsi éditée l'ensemble de la production de l'entreprise, tout en n'osant y croire, les mille quatre cent vingt-deux vues recensées excédant quelque peu le format commercial habituel – quoique après tout, d'autres cinéastes ont eu droit à des coffrets parfois massifs, avec des perspectives de ventes pourtant moindres a priori (l'intégrale João Cesar Monteiro comportait onze DVD, ce qui eût largement suffi à la tâche). Nous avions raison de ne point trop y croire : non seulement le coffret ne comporte que deux disques (DVD ou Blu-Ray, au choix de l'acheteur), mais un seul est consacré aux vues elles-mêmes, qui en présente un montage de cent quatorze.

Très clairement, l'Institut Lumière a opté, dans l'agencement de ces coffrets de disques comme d'ailleurs dans l'exposition du Grand Palais, pour un principe d'accessibilité au plus grand nombre qui, dans l'esprit des organisateurs, semble avoir exclu une scientificité qui leur paraissait sans doute « rébarbative ». Il est révélateur que l'exposition n'ait pas fait l'objet d'un catalogue en bonne et due forme, absence mal compensée par l'édition d'un numéro hors série du magazine *Télérama* intitulé *Moteur! Les Lumière font leur cinéma* « qui interroge de façon vivante et dynamique le parcours de Louis et Auguste, inventeurs et entre-

preneurs de génie», explique-t-on sur le site de l'Institut. L'omniprésence des points d'exclamation (« Lumière! », « Moteur! ») souligne ce dynamisme au point de laisser entrevoir une confiance finalement plutôt mitigée des organisateurs dans la force d'attraction de leur objet.

Ce parti pris d'orientation vers un « grand public » supposé peu s'intéresser à l'histoire a déterminé l'organisation de ces coffrets DVD/Blu-ray. Thierry Frémaux et Bertrand Tavernier, responsables de cet ensemble *Lumière!*, ont fait entrer la production de la firme lyonnaise dans la forme la plus traditionnelle de l'édition commerciale de disques vidéographiques. L'objet est donc centré sur un long métrage, « Le film », durant les quatre-vingt-dix minutes conventionnelles. Il donne son titre au coffret et occupe le premier disque. Il dispose, là aussi comme beaucoup des DVD sur le marché, d'une piste sonore optionnelle par laquelle on peut entendre les commentaires du réalisateur, c'est-à-dire Thierry Frémaux. Sur le second disque figurent les habituels « suppléments », divisés en deux sections. « Les suppléments d'hier » affiche trois documents intéressants à divers titres, qui ne sont malheureusement pas contextualisés : *Lumière, la naissance du cinéma* de Paul Paviot (1953), connu pour le témoignage d'Auguste Lumière et pour sa reconstitution (aussi intéressante que discutable historiquement) de la séance inaugurale du 28 décembre ; *Aller au cinéma : Louis Lumière* (1968), réalisé pour la télévision scolaire par Eric Rohmer, passionnante conversation avec Jean Renoir et Henri Langlois, où sont montrées une trentaine de vues dont certaines ne figurent pas dans *Lumière!*; et *Pierwszy Film* (1984), de Jozef Piwowski, série de variations sur la *Sortie d'usine*. « Les suppléments d'aujourd'hui » sont réalisés pour l'exposition et l'édition par Thomas Valette avec Frémaux et Tavernier, incluant les *Nouvelles Sorties d'usine* commandées à Quentin Tarantino, Pedro Almodóvar, Michael Cimino, Jerry Schatzberg, Paolo Sorrentino et Xavier Dolan. Ces dernières, filmées sur le lieu d'origine à Lyon, apparaissent sous la forme d'un « split-screen » de six écrans dont on ne

voit guère ni ce qui s'y déroule, ni quel peut être l'enjeu. On ne peut s'empêcher de regretter, face à toutes ces *Sorties d'usines*, l'absence du film d'Harun Farocki *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), qui eût rendu à ces images leur épaisseur historique et politique réelle. On aurait pu imaginer aussi que fussent intégrées là les « sorties d'usines », mais aussi d'églises ou de fête, filmées partout en Europe pendant les premières années du xx<sup>e</sup> siècle par les exhibiteurs itinérants. Mieux que les parodies contemporaines, elles montrent souvent splendidement l'historicité singulière de ces productions, ainsi que par contraste les spécificités de la forme des vues Lumière.

C'est donc sous la forme d'un long métrage que les vues Lumière sont présentées ici. Cela a plusieurs implications. Ainsi que Frémaux s'en explique dans le livret qui accompagne les disques, ce choix a pour origine la pratique, à l'Institut Lumière, de la projection de « programmes » Lumière, montages de vues destinés à composer une « séance » cohérente pour le spectateur contemporain. Le film *Lumière!*, explique-t-il, « consiste à prendre “des” films Lumière pour faire “un” film Lumière. Il s'agit ainsi d'intégrer le travail de Louis Lumière et de ses opérateurs à l'histoire du cinéma en fabriquant et en leur octroyant cet objet traditionnel et sacré qu'est un long métrage » (p. 32). Cet énoncé n'a bien sûr aucun fondement ; mais s'y laisse entendre que la forme du long métrage, présentée comme un *don* de l'éditeur à Louis Lumière et à ses opérateurs, serait le seul moyen réel, dans notre média, d'accéder au statut d'artiste, « intégré à l'histoire ». Ce don permet plus sûrement de rétablir un « droit d'auteur » sur ces vues, puisque *Lumière!* est un film signé, pour le montage et la réalisation, de Frémaux, Valette, Fabrice Calzavara et Maelle Arnaud.

Comme il se doit, *Lumière!* est scindé en « chapitres », au nombre de onze, comportant chacun entre six et vingt-cinq vues, plus un épilogue. Après une ouverture qui, intitulée « Au commencement », rassemble les plus connues des premières vues tournées ou de celles qui y ont été associées,

les chapitres sont organisés autour de thèmes : Lyon ou Paris, l'enfance, les loisirs ou le travail, la modernité ou l'exotisme. Une section plus singulière déploie l'intérêt de la firme pour ce que le titre nomme la « comédie », et le « film » se clôt sur deux chapitres plus généraux, « Déjà le cinéma », qui explicite la visée radicalement téléologique et rétrospective qui fonde tout le discours (il y a déjà tout le cinéma dans Lumière), et « À bientôt Lumière »... Le chapitre de beaucoup le plus développé est le septième, intitulé « Le monde tout proche » : il réunit des vues tournées partout dans le monde (Angleterre, Egypte, Japon, Tunisie, Russie, etc.) par des opérateurs presque chaque fois identifiés (Lumière, Mesguich, Promio, Veyre, Moisson). Cet accent sur la pratique lumiérienne des opérateurs voyageurs correspond à l'émerveillement décrit par Tavernier dans les suppléments lors de la découverte de ces vues provenant d'aires géographiques si diverses.

« Émerveillement » est sans doute le terme le plus juste pour décrire ce que provoque la vision, nouvelle ou répétée, de ces images. Charme des objets, beauté des cadres, surprise dans l'organisation des mouvements, splendeur des tons, aura historique des sujets et de la matière, il est difficile d'échapper à une certaine mystique concernant les vues Lumière, mystique que les commentaires audibles ou lisibles dans ce coffret tendent à alimenter plutôt qu'à expliquer. Rien n'y est en effet précisé ou interrogé de la pratique concrète des opérateurs, de leur formation ou des instructions qui leur étaient données, de l'organisation des tournages, etc. Le texte important d'André Gaudreault et Jean-Marc Lamotte sur « Fragmentation et segmentation dans les "vues animées" : le corpus Lumière » (dans F. Albera, M. Braun et A. Gaudreault, dir., *Arrêt sur image, fragmentation du temps*, Lausanne, Payot, 2002) par exemple aurait pu permettre une problématisation de ces pratiques qui dépasse la simple stupéfaction esthétique.

Si l'avancée de la recherche scientifique universitaire sur la production Lumière n'a très manifestement pas été prise compte par les éditeurs de ces disques – quand bien même elle eût pu faire l'ob-

jet d'une vulgarisation tout à fait accessible au plan le plus pragmatique –, ceux-ci s'en tenant à la doxa la plus conventionnelle, il reste néanmoins étrange que le travail imposant réalisé sous la direction de Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin voici maintenant vingt ans sur *la Production cinématographique des frères Lumière* (Paris, Bifi/CNC, 1996) ne soit jamais intégré. L'analyse pourtant du catalogue Lumière, les datations de vues, etc., auraient dû permettre d'éviter nombre d'erreurs et approximations regrettables, ou du moins de clarifier pour le lecteur les positions historiques prises. Le premier chapitre du DVD pose de manière exemplaire un certain nombre des problèmes en jeu. Le « chapitrage » y constitue déjà un obstacle : jamais le disque ne fournit d'accès à chaque vue individuellement. Cela est extrêmement frustrant, et constitue un parti pris révélateur du statut donné au « film » – le montage *Lumière!* – par rapport aux vues singulières, qui apparaissent ici instrumentalisées. Pourquoi ne pas permettre au spectateur du DVD d'accéder spécifiquement à chacune de ces vues ? N'était-ce pas la moindre des choses que l'on pût attendre d'une telle opération, que chaque vue Lumière soit valorisée en tant que telle, comme objet singulier – et que le spectateur, pour le plaisir ou pour l'étude, pût se constituer un programme différent, personnel ? Lorsque le British Film Institute réalisa en 2005 le DVD d'anthologie du cinéma des premiers temps *Primitives and Pioneers*, il donna bien sûr un accès séparé à chacune des vues Lumière incluses – comme à chacun des films en général. Le BFI avait en outre proposé une reconstruction du premier programme Lumière en Angleterre, ce qui était une perspective potentiellement intéressante. Ici, les vues ne sont accessibles *que* par chapitre, dans l'ordre imposé par les éditeurs, ce qui implique qu'il continuera d'être impossible par exemple d'isoler une vue pour analyse dans un cadre pédagogique. Ceci est plus pénible encore pour le premier chapitre, qui commence avec le générique du film (qui dure une minute et trente secondes), et joue avec un effet de mise en mouvement de l'image qui altère la cohérence de la

première vue. Cette première vue est la *Sortie des usines Lumière*, comme il se doit ; mais c'est la version indiquée comme la troisième, à laquelle on a fait succéder la deuxième puis la première... L'ordre du montage dans le « film » est l'ordre inverse de la chronologie (supposée) des tournages, effet de « suspense » sur le « tout-premier-film » que le spectateur ne peut corriger, et qui empêche un usage raisonné du DVD.

Le refus d'un accès vue par vue au corpus s'agence par ailleurs avec le refus d'une présentation des vues qui intégrât une dimension historique : elle eût constitué une avancée majeure dans les études lumiériennes. Imaginons qu'en sus du « film », nous eussions disposé de la possibilité de présenter l'ensemble des vues par ordre chronologique (éventuellement pondéré par opérateur ou zone géographique) : cela eût permis une historicisation des pratiques des opérateurs et de la politique de production Lumière, et eût singulièrement aidé à la compréhension de cet aspect jusqu'ici à peine effleuré de leur travail.

Dans ce premier chapitre donc, une fois passé le générique et les photogrammes s'accéléraient entrecoupés de noir de la première *Sortie d'usine* montrée (la supposée troisième filmée), le spectateur accède enfin à la possibilité de *voir*. Ce « Au commencement » présente quelques-unes des plus anciennes (avec exception, j'y reviendrai) et aussi des plus connues des vues Lumière. Or déjà sur ces monuments de la production lumiérienne, d'importants problèmes se posent. Comme je l'ai mentionné plus haut, les *Sorties d'usine* sont présentées d'abord, en ordre chronologique inverse. Le commentaire affirme de la troisième (et, donc, plus ancienne) version présentée que c'est « sans doute bien celle tournée en mars 1895 ». Si le « sans doute » constitue une précaution oratoire réelle quoique minimale, que faire alors du fait qu'Aubert et Seguin mentionnent non pas trois, mais quatre versions existantes (copies positives seules, sans négatif), tout en affirmant qu'aucune de celles-ci n'est la version présentée le 22 mars 1895, lors de la première présentation connue du Cinématographe (« De ce qui fut certainement la

première vue Lumière jamais tournée sur celluloïd [car il y en eut auparavant sur papier], aucun élément filmique ne subsiste », p. 214) ?

Quelques vues plus loin dans le même chapitre, le disque présente *Forgerons*, autre vue tournée en 1895. Les éditeurs là se taisent sur un autre aspect : pourquoi cette restauration est-elle présentée en noir et blanc, quand on pouvait voir en « bonus » du DVD *les Premiers Pas du cinéma : un rêve en couleur*, une version colorisée au pinceau de cette vue ? En fait, les restaurations présentées ici sont systématiquement en noir et blanc, à la seule exception de la *Danse serpentine* ; le DVD de Lobster faisait voir quatre vues Lumière colorisées – même si l'on sait par ailleurs que cette pratique était rare chez les Lyonnais. Bien sûr, la prise en compte de la couleur pose de nombreux problèmes, puisqu'on ne peut souvent pas savoir quand et par qui le coloriage a été réalisé, et que les problèmes de restauration se trouvent compliqués d'autant. Néanmoins, ces vues colorisées pourraient participer à renouveler utilement l'image parfois stéréotypée que l'on entretient de la production Lumière.

Ce premier chapitre « Au commencement » présente aussi l'*Arrivée d'un train à la Ciotat*. Le livret le précise toutefois explicitement : cette vue ne fait pas partie des premières, puisque « *l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* ne sera tourné que deux ans plus tard [c'est-à-dire, en 1897] et n'est pas, contrairement à une idée reçue, "l'un des tout premiers films" » (Frémaux, livret du DVD, p. 15). Or là encore les choses sont plus complexes, et comme dans le cas de la *Sortie d'usine*, la précision historique est rendue impossible par la confusion maintenue entre vues, versions, copies, etc. La version qui nous reste aujourd'hui de cette *Arrivée à La Ciotat* a été effectivement datée de l'été 1897, sur la base notamment de l'âge des enfants Lumière qu'on y reconnaît. Pourtant, comme le rappellent encore Aubert et Seguin, « une reproduction de 32 photogrammes [tournés sur le même quai] illustre un article intitulé "Le Cinématographe" » dans *la Science française* n° 59, daté du 13 mars 1896 (p. 89). Cela implique

qu'une *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* a été tournée avant le printemps 1896, ce qui pourrait bien après tout la placer parmi les « tout premiers films ».

Dernière vue de ce premier chapitre, *Démolition d'un mur* est, comme il est devenu d'usage car cela correspond à une pratique attestée à l'époque, montré d'abord à l'endroit puis à l'envers, le mur se « reconstruisant » alors tout seul... Or sur le livret aussi bien que dans les sous-titres, cette vue est datée de 1897. Pourquoi alors est-elle incluse dans ce chapitre des commencements ? Et pourquoi porte-t-elle cette date, alors qu'Aubert et Seguin citent des sources attestant d'une projection de *Démolition d'un mur* au Photo-Club de Lyon le 6 mars 1896 ? Pourquoi ne nous dit-on rien du fait qu'il existe deux versions de *Démolition d'un mur*, et que de ce fait, il est impossible d'être certain que la version montrée ici – qu'Aubert et Seguin nomment *Démolition d'un mur, II*, dans laquelle « joue » Auguste Lumière – est bel et bien celle que Louis Lumière a filmée, s'étant attribué la vue dans le catalogue qu'il a remis à Georges Sadoul en 1946 ? Les éditeurs ont-ils des raisons objectives d'attribuer cette version à Louis Lumière et de la dater de 1897 ? Rien ne nous en est dit... Il faut noter d'ailleurs que dans l'ensemble du « film », le commentaire montre une conception large de l'attribution. Pour *Quai de l'archevêché*, tourné à Lyon pendant les inondations de novembre 1896, Frémaux dit « Lumière avait trois choses à filmer... ». Or, l'opérateur qui tourna cette « vue Lumière » reste inconnu, comme le livret d'ailleurs l'admet (p. 24).

Ce livret est lui aussi un objet révélateur des préoccupations des éditeurs. L'essentiel en est occupé par un texte de Frémaux (qui remercie Bernard Chardère) où sont développés quelques éléments biographiques autour de l'invention du Cinématographe par les deux frères. De manière intéressante, Antoine, le père, en ressort comme la figure dominante : c'est de lui, « Antoine le fastueux, qui voyait loin, et qui avait de la suite dans les idées » (p. 16), que semblent provenir bon nombre d'idées « clés » (la première impulsion de la recher-

che, mais aussi l'idée de la séance du 28 décembre, etc.). Plus loin sont présentées des « Notes sur le programme *Lumière!* ». Frémaux y revient sur le processus de restauration qui aboutit, notamment mais pas seulement (on s'en réjouit!), à cette édition vidéographique sur disques. Après donc une première restauration basée sur une numérisation en 2K en 2009, « il fut décidé » (par qui exactement ?) en 2013 une restauration d'environ cent cinquante films « en 4K, soit la plus ultime des méthodes de restauration » (! – on pourrait se demander en quoi elle est « plus ultime » qu'une restauration argentique par exemple), « et à partir des éléments négatifs et positifs issus des collections de la Cinémathèque française, de l'Institut Lumière et du CNC ». Il faut regretter d'ailleurs que, si les vues intégrées au « film » *Lumière!* sont détaillées dans le livret et présentées avec leur (éventuel) numéro dans le catalogue Lumière, jamais ces éléments sources ne nous sont explicités vue par vue (alors que d'autres éditeurs de supports vidéographiques ont adopté cette pratique, que ce soit le BFI ou le Filmmuseum de Vienne). Cette restauration aboutira à un nouveau négatif, à des copies 35 mm, à un DCP, et « elle permet aussi d'éditer pour la première fois en France le DVD et le Blu-ray que vous avez entre les mains » (p. 33). Bien sûr, 2K ou 4K ne font aucune différence lorsqu'il s'agit de repasser les fichiers numériques dans des formats vidéo dont la résolution est bien inférieure à 2K, mais il est agréable sans doute d'être informé de ce *nec plus ultra* technique.

Quant aux principes qui ont pu concrètement guider la restauration, ils ne font l'objet que de notules quelque peu cryptiques, sans que les éditeurs ne s'étendent sur la description des problèmes et enjeux. Leur évocation se réduit au paragraphe 8 de ces « Notes », qui donne, dans son intégralité : « Pour cette restauration, il a fallu tenter de retrouver la “sincérité technique” des films mais aussi assumer que la potentialité illimitée des moyens technologiques de restauration peuvent aujourd'hui conduire à des propositions nombreuses et diverses » (p. 33). Que signifie précisé-

ment ce moyen terme entre la « sincérité technique » et les « potentialités illimitées », énoncé qui passerait pour une déclaration de principes n'était qu'elle ne dit que le compromis ? Pourquoi ne pas avoir explicité pour le spectateur cette diversité, en présentant plusieurs restaurations d'une même vue par exemple ? Les seules indications un peu concrètes sont données quelques lignes plus loin : « Le cadre et la vitesse ont fait l'objet d'une réflexion. L'étalonnage ne fut pas nécessaire : une fois restaurés, les films Lumière retrouvent naturellement la splendeur de leur noir et blanc voulu par Lumière le photographe » (p. 33). Le lecteur aurait vraiment aimé qu'on daigne lui expliquer ce que fut la réflexion annoncée sur le cadre et la vitesse (nous espérons bien qu'elle a eu lieu !) : cela aurait, encore une fois, potentiellement permis de faire avancer la recherche sur les pratiques des opérateurs Lumière, leur manière notamment de tourner la manivelle, point capital et subtil de leur art. Et autour du cadre : quelle réflexion exactement ? Et qu'entend-on par « une fois restaurés » dans la seconde phrase ? Et qu'en est-il de la splendeur du noir et blanc dans le cas des vues colorisées ?

La comparaison de ces pratiques est intéressante avec les vues Lumière intégrées par Rohmer dans *Aller au cinéma : Lumière*, visible sur le second disque du coffret. Ces vues sont montrées là « brut de copie », avec rayures et poussières. Chaque fois qu'elles sont montrées, les discussions avec Renoir ou Langlois cessent, et ne subsistent dans la bande sonore qu'un léger bruit de projecteur atténuant le silence. Les vues y apparaissent autrement : moins « parfaites », moins piquées, leur noir et blanc moins contrasté, ou un peu trop, au contraire, de provenir d'un contretype de ènième génération. Pourtant autre chose s'y joue : l'histoire, là, a passé. On dira que nous fétichisons l'imparfait ou la « sincérité technique » au détriment de l'exigence du joli, du propre, et de l'expression des « potentialités illimitées » de la technique moderne. Cela se peut (« La netteté est un concept bourgeois », disait Cartier-Bresson) ; nous nous réjouissons simplement que l'histoire

et la matière marquent autant le spectateur de ces vues que ce que peut y découvrir un scanner 4K. Nous ne pouvons que remercier l'Institut Lumière d'avoir – *enfin!* – procédé à une édition vidéo accessible d'un tel ensemble de vues Lumière. Cela permettra un travail pédagogique et de recherche certainement nouveau, et cela donnera beaucoup de plaisir à nombre de spectateurs. Mais notre impatience demeure, et nous ne pouvons qu'espérer que bientôt, grâce à ces versions numériques – fussent-elles « seulement » 2K –, soit réalisée une édition vidéographique véritablement ambitieuse scientifiquement de la production Lumière. Accessible vue par vue, organisée chronologiquement ou selon quelque principe historiographiquement rationnel, elle pourra enfin servir d'outil pour l'historien, et permettre une compréhension visuelle de l'évolution historique et esthétique de cette production, de ses opérateurs et de sa politique. Nous osons penser qu'une telle édition ne donnera pas moins de plaisir à n'importe quel « grand public ».

Benoît Turquety

### DVD : *Joan of Arc* de Victor Fleming

« Le film de Victor Fleming, la version la plus populaire – mais aussi la plus vilipendée – de la vie de Jeanne d'Arc, est un de ces cas d'école où l'historique de production se révèle hélas plus intéressant que le résultat à l'écran » écrit Hervé Dumont dans sa recension de « toutes » les Jeanne d'Arc que compte l'histoire du cinéma et de la télévision (*Jeanne d'Arc, de l'histoire à l'écran*, 2012 – réactualisé sur son site voué à « L'Encyclopédie du film historique »). On ne saurait mieux dire et sans doute l'édition en DVD de ce film de 1948 est-elle un nouvel épisode de ce phénomène parafilmique. Pourquoi, en effet, éditer ce film aujourd'hui sinon parce que Jeanne est interprétée par Ingrid Bergman et que l'attachement-identification de la star au personnages historico-légendaire nourrit une bonne part de ses biographies (Christian Dureau, *Ingrid Bergman*, 1982 ; Laurence Leamer, *Ingrid Bergman*, 1991 ; Donald