

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

78 | 2016
Varia

Festival du film d'archives de Belye Stolby

29 février-4 mars 2016

Valérie Pozner



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5127>

DOI : 10.4000/1895.5127

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 187-192

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Festival du film d'archives de Belye Stolby », *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/1895/5127> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5127>

Festival du film d'archives de Belye Stolby

29 février-4 mars 2016

Pour sa XX^e édition, le festival organisé par le Gosfilmofond avait cette année vu grand : quatre journées complètes de projections de 10 heures à minuit, avec en matinée des sections parallèles. La programmation, signée par un collectif (comprenant Natalia Noussinova, Evgueni Margolit, Naoum Kleïman, mais aussi de nouvelles recrues, comme Alissa Nasrdinova, employée des archives depuis quelques mois) placé sous la direction de son directeur artistique, Piotr Bagrov, actuellement à la tête des collections du Gosfilmofond, était à la fois plus variée que les années précédentes et plus ouverte sur les échanges avec les autres archives. Cette programmation comprenait, comme il se doit, plusieurs sections avec des échos, renvois et clins d'œil de l'une à l'autre : trouvailles archivistiques ; restaurations ; quatre rétrospectives partielles (Franciska Gaal, Viktor Sokolov, Mikhaïl Guélovani, les frères Fischinger) ; une sélection de travaux d'étudiants du VGİK de 1930 à 1980 ; et un florilège international, fictions et documentaires, placé sous le signe du « cinéma à l'écran ». Du côté des trouvailles, outre un certain nombre de comiques américains des années 1910-1920 distribués en URSS, on retiendra quatre courts métrages des frères Fischinger en Gasparcolor (trois d'Oskar et un de Hans), positifs nitrate d'origine (présentés en DCP), que Piotr Bagrov a tout récemment identifiés : *Quadrate* (1934, incomplet – le fragment conservé est de 16,9 m.), une publicité pour la pâte dentifrice Euthymol (1934), une autre pour les cigarettes Meluka (1934-1935), et *Tanz der Farben* (Hans Fischinger, 1939) conservé sur deux bobines présentant trois tirages à la suite. Cet ensemble particulièrement intéressant au vu de ce qu'on savait du corpus Fischinger jusqu'à présent, provient probablement de copies rapportés de Berlin par les Soviétiques en 1945 (le catalogue se borne à dire que ces copies se trouvaient « dans les collections du Gosfilmofond »).

Moins connu, le film *Aïna* (Nikolaï Tikhonov, 1930) d'après le récit d'Andreï Platonov, *l'Institutrice des sables*, dont deux bobines de la version distribuée aux États-Unis par Amkino ont été retrouvées, est d'une grande beauté formelle dans les plans du désert, comme ceux, documentaires, des éleveurs nomades (l'image est due à Nikolaï Frantsisson). Il est vrai que la liste des personnages du scénario mentionnait : 1) le sable ; 2) le pouvoir soviétique ; 3) les nomades... Le conflit entre la jeune institutrice et son père, chef du clan et « koulak » refusant la collectivisation du cheptel, la sédentarisation et la modernisation, est assez classique pour la période, mais s'éloigne fortement du scénario originel – dont Platonov espérait qu'il serait réalisé par Poudovkine. Dans le passage conservé, la séquence centrale est celle où une jeune femme meurt en couches faute de soins, car Aïna n'a pu prévenir à temps l'équipe médicale. Mais ce qui aujourd'hui frappe le plus, c'est le contraste souligné entre les représentants de la tribu nomade (enfants morveux, femmes voilées, peureuses, mais surtout noiraudes et sales) et le bâtiment constructiviste des autorités soviétiques locales (maquette posée au milieu du désert) avec voiture flambant neuf circulant dans les sables, emportant à son bord de sympathiques hommes blancs vêtus à la citadine. Pareille image n'aurait pas déparé un film colonial occidental.

Parmi les restaurations, signalons *Drifting* (Tod Browning, 1923), copie réalisée par la George Eastman House à partir d'un positif nitrate tchèque viré, d'un négatif hongrois et d'un contre-type triacétate du Gosfilmofond (le film avait été distribué en URSS à partir de 1925, après remontage par la censure, sous le titre *Au nom de l'opium*). Un autre exploit est celui réalisé par le laboratoire hollandais Haghefilm Digitaal sur les près de 600 m. en très mauvais état d'un film d'aventures produit par Drankov, *Shelkovaïa paouïna* (*les Fils de soie de la toile d'araignée*, Iouri Iourevski, 1916), sombre histoire d'espionnage allemand visant un ingénieur russe, inventeur d'une bombe aéroportée de forte puissance. Des deux boîtes fortement hydrolisées, il a été possible

de sauver environ 500 m., et même si, par endroits, l'image est fortement endommagée, certaines scènes sont parfaitement conservées et l'action reste facile à suivre. Il s'agit là d'un des rares exemples parvenu jusqu'à nous de ces films d'espionnage des années 1910 dont le cinéma russe était pourtant prolifique.

Enfin *Nel'zia li bez menia?* (*Ne pourrait-on se passer de moi?*, Viktor Chestakov et Nikolai Tarkhanov, 1932), est une pure merveille du cinéma muet soviétique. En réalité il ne s'agit pas de l'œuvre d'un duo, mais de la reprise par un second réalisateur d'une version initiale refusée par la censure. Et si l'on sent bien l'hybridité du genre (mi-film d'agitation, mi-comédie satirique), les coutures, compléments de tournage et remontage ne gênent aucunement. Le premier réalisateur, décorateur au théâtre de Meyerhold, constructiviste et membre du Front gauche de l'art (LEF), impose certainement dans cette œuvre de propagande en faveur de l'alimentation collective (qui s'accompagne d'une dénonciation de l'état réel des cantines) un style très graphique dans la vision des bâtiments, de l'intérieur des habitats, de la cantine, aux formes géométrisées à l'extrême. Mais vient s'y mêler une comédie de mœurs pleine de gags savoureux, filmés avec tendresse, quelque part entre Barnet et Lubitsch : tandis que son épouse fait les courses, le père, seul à la maison avec les gosses, le chat et un réchaud récalcitrant, se montre totalement incapable d'assumer les tâches ménagères et accumule les gaffes. La mère de famille de retour, il croit trouver son salut dans la cantine et sort expérimenter ce qu'on vient de lui vanter dans le journal. Sa première tentative est infructueuse – quand son tour arrive enfin, c'est l'heure de fermeture. De retour le ventre creux, il vante néanmoins les mérites du lieu à son épouse, partisane de la cuisine familiale. Le deuxième essai lui révèle toutes les tares de l'alimentation collective – manque de couverts, de sièges, mais surtout saleté, immondices, qualité infecte des plats, cohue à l'entrée et dans la salle, etc. Après avoir tenté en vain de déposer une plainte, il est interpellé par deux jeunes gens prêts à se mobiliser pour changer

les choses – alors qu'ils ont trouvé des clous dans la soupe, le directeur de l'établissement les a envoyés promener –, mais il préfère rentrer au logis (d'où le titre : *Ne pourrait-on se passer de moi?*) et jure qu'on ne l'y prendra plus. Heureusement, l'action des deux activistes porte ses fruits et bientôt, un nouvel encart dans le journal annonce des changements. Dès lors toutes les scènes précédemment filmées font l'objet d'une nouvelle présentation, toute en contraste, qui culmine lors de la visite de l'établissement par la famille au grand complet : propreté idyllique, plats fumants, personnel vêtu de blanc, souriant et prévenant. Le cuisinier (joué par l'interprète du marin Vakoulintchouk du *Cuirassé Potemkine*) et la plongeuse (amante et veuve de *la Terre* de Dovjenko) forment un réjouissant duo, clin d'œil au cinéma d'avant-garde de la décennie précédente, à cette différence près qu'au lieu de figures tragiques, les personnages constituent ici un couple comique. D'abord dans une scène de séduction, ils accumulent des maladresses qui sont autant de preuves du mépris dans lequel ils tiennent leur profession et leur clientèle. Puis, une fois leurs noms épinglés sur le tableau (« Vous êtes aujourd'hui servis par... »), redoutant les sanctions, ils changent d'attitude du tout au tout. Les intertitres inventifs, le jeu sur les objets, le rythme soutenu, le scénario, certes didactique, mais ne faisant pas mystère des graves dysfonctionnements du système (l'affaire des clous est inspirée de cas réels), en font un témoin rare des potentialités du genre satirique, déjà bien à la peine en ce début des années 1930. Il resterait bien sûr à examiner la distribution (probablement hors circuit « commercial ») dont ce film méconnu bénéficia.

Guélovani avant Staline

La rétrospective consacrée à « Mikhaïl Guélovani avant Staline » a permis de découvrir ou redécouvrir quelques films transcaucasiens des années 1920-début des années 1930, avant que cet acteur et réalisateur ne soit choisi par le dictateur pour interpréter son personnage à l'écran et ne se voie

du même coup interdire tout autre rôle. La vaste palette de cet homme de théâtre lui permet d'être aussi convaincant dans le rôle du père devenu fou après la mort de sa fille (*Zloi dukh [l'Esprit du mal]*, Patvakhan Barkhoudarian, Mikhaïl Guélovani, 1927) que dans celui du révolutionnaire inspiré et humain (*Do skorogo svidania! [À tout bientôt!]*, Guéorgi Makarov, 1934) : au-delà des personnages et du style imposé par le genre, on passe d'un travail sur le grotesque et l'hallucination (l'étrange ange gardien de l'héroïne du premier film) à un réalisme romantique teinté de comique dans le second... dont le scénario fait étrangement écho aux légendaires aventures de jeunesse du révolutionnaire clandestin Djougachvili. Mais c'est surtout comme réalisateur que Guélovani révèle son talent. D'abord associé à un autre débutant, il livre sous la houlette de Amo Bek Nazarov, auteur du scénario, un premier mélodrame dénonçant les excès et la cruauté des coutumes, croyances et superstitions (il y joue le personnage de Dannel, le père fou). Cependant – et on sent là l'influence de Bek Nazarov et de son *Namus* (1926) – ce mélodrame n'a rien d'un Bauer caucasien : l'attention aux gestes du travail (la mère lavandière, remarquablement interprétée par la grande actrice du théâtre arménien Asmik ou le père à la forge), les paysages du village de montagne, les plans remarquables de la scène d'ouverture montrant les jeux des enfants dans les vergers, puis des cérémonies au monastère, la finesse dans la restitution de la psychologie des personnages, l'intérêt pour les tensions sociales rendues à travers des objets et des pratiques – non sans une dose d'ironie – auguraient d'un fort potentiel et livra à Armenkino en 1927 une deuxième production de grande qualité.

Molodos' pobejdaet (La jeunesse l'emporte) tourné au Goskinprom de Géorgie l'année suivante sur un scénario de Chklovski et Mdivani, est signé de Guélovani seul. Il décline, cette fois sur le mode de la comédie, le même thème de l'obsolescence des traditions (vendetta chez les hommes, tchador chez les femmes – le film évoque l'Adjaristan, région musulmane du sud-ouest de la Géor-

gie). La trame didactique est ici et là détricotée à l'aide de gags, tournant notamment autour d'une poule blanche, blessée au début par le rejeton d'un des deux clans ennemis et cause des premières hostilités, qui ponctue ensuite tout le film de sa démarche boitillante, avant d'être à la fin l'héroïne de la réconciliation générale. Le thème rebattu à cette époque des « préjugés du passé » oppose logiquement les générations, mais au lieu de l'agressivité, de l'intolérance et des excès de la politique de modernisation contrainte menée par les Bolcheviks, Guélovani met en scène le débat, la persuasion et résout les tensions par le rire. Surtout, la négociation prévaut. Le fils rentré de la ville se coiffe à nouveau du bonnet de fourrure traditionnel pour pouvoir pénétrer dans la maison de son père ; la jeune fille accepte elle aussi de se voiler quand c'est nécessaire pour ne pas heurter les anciens... mais cachée derrière son journal, fait de l'œil au jeune agitateur politique.

Cette verve pleine de tendresse culmine dans *Nastoïachchii Kavkazets (Un authentique Caucasien)*, 1931). On y voit un employé de banque tout à fait ancien régime, et son épouse femme au foyer dans le Leningrad des années 1920, pris au piège de l'engouement général pour un Caucase exotique dont l'imagerie est abondamment déclinée dans la littérature populaire, par les agences de voyages officielles, et surtout par la production cinématographique... du Goskinprom. Il s'agit donc d'une satire à ressort parodique. L'épouse et son amie tombent amoureuses du héros du dernier film de Perestiani (*Trois vies*, dont on voit des extraits, tout à fait conformes au style du cinéma d'aventures oriental) dont l'interprète se trouve justement dans la ville à l'occasion d'une tournée de promotion, rare occasion de découvrir un aspect assez méconnu de l'activité cinématographique soviétique. La réception que donne la bourgeoise en l'honneur de l'acteur est le prétexte d'une séquence savoureuse où ce dernier, costumé comme dans le film, prend un malin plaisir à répondre aux attentes de ses admirateurs en narrant de prétendues échauffourées avec des brigands, le rapt d'une princesse ou des cavalcades

endiablées. S'ensuit une série de quiproquos qui finissent par conduire l'employé de banque à Tbilissi, en compagnie de l'acteur. Les traditions d'hospitalité transforment alors le rival potentiel en hôte faisant les honneurs de la capitale culturelle du Caucase. Là, les jeunes Géorgiennes vêtues à la dernière mode européenne apprécient le fox-trot plus que les danses traditionnelles. Toutefois le banquier, toujours fidèle à son imagerie exotique, fait l'acquisition d'un costume « authentique », et après de longues libations, reprend le train pour rentrer, dépouillé de toutes ses économies. Mais voilà qu'arrivé à Leningrad, il ne parvient plus à se débarrasser du costume, beaucoup trop serré pour son embonpoint. Le voici pris pour un « bandit caucasien » dans les bureaux de la banque... avant d'être finalement déshabillé à l'aide de la bonne et du concierge. Ce film fut certainement la meilleure réponse qu'apporta le Goskinprom aux critiques virulentes des autorités contre la production des studios du Caucase et d'Asie centrale, accusés à partir de 1928 de spéculer sur l'imagerie orientaliste : le film tend un miroir à son spectateur russe, fort demandeur d'aventures exotiques ! Cet *Authentique Caucasien* ne fut toutefois pas présenté par les Géorgiens à Moscou, par crainte d'une interdiction en ces temps de traque de tout « rire inadéquat ». Et c'est seulement trois ans après son achèvement qu'il put sortir, à un moment où « le spectateur a[vait] un besoin irrépressible de rire, se détendre et blaguer » et pouvait « regarder avec condescendance, mais sans éprouver d'ennui, des films un peu simplets, mais drôles », tel que celui-ci, selon le critique des *Izvestia*. Quoi qu'il en soit on ne peut que regretter que Guélovani ait dû interrompre sa carrière, pour des rôles qui furent, selon l'expression de l'acteur Boris Ténine, « une pierre tombale » et eurent un effet certain sur son équilibre psychique. Sur le tournage du *Serment* (Mikhaïl Tchaourelï, 1946), il déclara à la presse : « J'ai tant pensé à Staline durant ces journées, j'étais si concentré, j'ai travaillé si intensément sur ce rôle que durant le tournage j'avais l'impression de la présence constante du camarade Staline en per-

sonne. Le sentiment de sa proximité atteignait parfois l'hallucination. J'avais alors la sensation qu'il était là, quelque part à mes côtés, qu'il se tenait derrière moi, qu'il suivait mon jeu, qu'il me contrôlait ».

Une autre redécouverte fut celle de l'œuvre de Viktor Sokolov, cinéaste de Leningrad récemment disparu, dont on a notamment pu voir le superbe *Den' solntsa i dojdïa* (*Une journée de soleil et de pluie*, 1967), très caractéristique de ce cinéma du Dégel à faible trame narrative, centré autour de deux jeunes camarades de classe (l'un fort en thème, l'autre cancre) qui font l'école buissonnière, et errent dans une ville qui aujourd'hui n'existe plus : flottage du bois sur les petits affluents de la Neva, baraquements de planches, arrières-cours peuplées de remises et de poulaillers, à travers lesquels on circule dans un étroit lacs de sentiers boueux. La journée les conduit successivement dans l'appartement communautaire de l'un, puis brièvement à Lenfilm où on les a conviés à faire de la figuration sur le tournage d'un film *kitsch* sur les années 1910. Le monde des adultes est avant tout brutal (conflit avec la caissière d'un magasin qui les accuse injustement de vol) et incompréhensible (la sœur du héros ayant caché la raison pour laquelle elle « découchait », son père veut la chasser, alors qu'elle était de garde à la pharmacie où elle travaille), et seule la nouvelle amitié qui lie les deux enfants constitue un rempart dans une société où le mythe collectif a disparu et où règne désormais le chacun pour soi.

Ce film dans le film faisait écho à la section « Cinéma à l'écran » où l'on a pu voir une bobine retrouvée de *Kulissy èkrana* (*les Coulisses de l'écran*, Guéorgui Agazarov/Alexandre Volkov [?], 1917) où Mosjoukine joue un « roi de l'écran » dont la carrière d'acteur s'est interrompue après qu'un accident l'a privé d'un bras. Accompagnant sa femme, vedette de cinéma (Nathalie Lissenko), au studio (les scènes sont tournées chez Ermoliev), il découvre qu'un jeune premier occupe désormais sa loge, et contemple dans une séquence étrangement prémonitoire, des photos de sa période de gloire. Ce fragment avait fait l'objet d'une pre-

mière reconstitution en 1992 qui a été corrigée au vu de nouveaux éléments.

La comédie *Kinokarera zvonaria* (la Ciné-carrière d'un carillonneur, Nikolaï Verkhovski, 1927), écrite et réalisée par un collectif issu de l'école (privée) moscovite Boris Tchaïkovski, était sans doute moins connue. Ce moyen métrage parodique met en scène une équipe de tournage venue à la campagne filmer un « eastern » soviétique et se moque tant des situations empruntées aux films américains que du comportement de l'équipe, et de la mode du « typage » qui conduit à écarter l'interprète principal au profit du carillonneur de l'église locale. Dans la même section, on a pu découvrir un chef d'œuvre méconnu, sobrement intitulé *Kino* (Vladimir Ervaïs, 1970), moyen métrage documentaire consacré à un projectionniste itinérant œuvrant dans les hautes montagnes du Tadjikistan. Les paysages splendide-ment filmés alternent avec des plans du public qui découvre des films (vieilles paysannes du Pamir, ouvriers d'un chantier, ou routiers de passage), tandis que le projectionniste, dans un russe au fort accent, évoque son métier avec enthousiasme et poésie : le trait d'union que trace le cinéma entre ces populations et le monde lointain, la réflexion à laquelle il ouvre, les liens qu'il crée entre les spectateurs. La scène la plus forte alterne images du *Hamlet* de Grigori Kozintsev (1964) et gros plans des visages bouleversés des spectateurs tandis que la voix de Innokenti Smoktunovski dit les vers de Shakespeare dans l'admirable traduction de Pasternak qu'eux écoutent dans la traduction simultanée que leur en fait le projectionniste dont on voit les lèvres muettes s'entrouvrir dans la pénombre de la salle.

Enfin, Naoum Kleiman a présenté des images rares d'Eisenstein, notamment de la cérémonie de sa veillée funèbre à la Maison du cinéma, le 13 février 1948 (plusieurs plans en couleur grâce à de la pellicule Agfa conservée par l'opérateur Moskvine après le tournage d'*Ivan le Terrible...* au cas où), puis de ses obsèques. Deux extraits très brefs, mais plus réjouissants, le montrent bien vivant, d'abord donnant un cours de mise

en scène au VGIK en 1940, où il recommande fortement à ses étudiants, pour la direction d'acteurs, de suivre précisément la méthode de Stanislavski ! Choix du conformisme par prudence face à la caméra ou simple jeu devant la caméra ? Cette dernière option est flagrante dans le second fragment de 1941 où, alors directeur artistique de Mosfilm, il vient en superviseur contrôler le bon déroulement des prises de vues de Mikhaïl Romm sur *le Rêve*. Là, trois prises successives ne parviennent pas à lui faire garder son sérieux, lorsqu'à une question sur le délai d'achèvement du tournage, Romm répond avec assurance qu'il ne reste que trois décors à filmer et quelques compléments, et que tout sera terminé fin mai. Là, immanquablement, Eisenstein, puis Romm, éclatent de rire : les délais intenablement de la production soviétique, l'obligation de tout planifier quand rien n'était jamais prévisible restaient apparemment un sujet d'une cocasserie irrésistible parmi les professionnels.

La pellicule à l'ère numérique et la destruction du nitrate

La traditionnelle table ronde du festival était consacrée cette année à « la pellicule à l'ère numérique ». Ouverte par la représentante de Kodak en Russie, on a pu y entendre des interventions très fermes sur la pérennité du support film par Eric Le Roy (premier président de la FIAF à mettre les pieds au Gosfilmofond depuis 1973), puis par Piotr Bagrov, soutenu par le chef du laboratoire des archives (récemment converti). Une brève polémique a opposé Bagrov à Nikolaï Maïorov, auteur de très controversées « restaurations » numériques (on risquerait plutôt le terme de « coloriage ») des films d'animation en tricolor soviétique des années 1930-40 dont on a pu voir quelques exemples durant ces journées. La représentante des archives du film documentaire (RGAKFD de Krasnogorsk) a évoqué l'existence d'un bunker (fondé au début des années 1950, en pleine guerre froide, comme l'auteur de ces lignes en a trouvé confirmation dans les archives du ministère du cinéma), destiné à conserver les

seuls « chefs d'œuvre » du cinéma (documentaire seulement?) soviétique, puis russe. En effet, un conseil de treize sages préside toujours au choix des films destinés à y être mis à l'abri... Ces belles paroles sur l'importance du retour sur pellicule des productions filmées en numérique ont été jugées bien éloignées des réalités par plusieurs protagonistes. Le représentant des archives de Lituanie a évoqué la politique de ses prédécesseurs qui, dans les débuts de l'indépendance, demandèrent et obtinrent du gouvernement des subsides pour détruire purement et simplement tout le fonds nitrate, tandis que le fondateur du festival Okraïna et président du ciné-club de Riazan, Alexandre Nikitine, parla de la destruction générale des copies des antennes de la distribution étatique de l'époque soviétique (Kinoprokat) à travers tout le pays. Ainsi en 2005, des milliers de bobines conservées dans une mosquée de Kassimov furent enterrées dans une fosse, puis écrasées au bulldozer, tandis que le bâtiment était rendu au culte. Plus près de nous, en 2013, le bureau de la distribution de Riazan qui en conservait encore 3 000, fut liquidé et toutes les copies détruites, alors que les locaux étaient réaffectés au tout nouveau service de contrôle des migrations de la ville. De quoi modérer l'enthousiasme des promoteurs de la pellicule... d'autant qu'aucune aide du Ministère de la culture ne soutient le retour sur pellicule en Russie aujourd'hui (contrairement, par exemple, au CNC).

Réservé autrefois à quelques collègues triés sur le volet, ce festival reste fréquenté par des fidèles, aux trois-quarts russes, principalement moscovites, avec quelques provinciaux (Riazan, Ekaterinburg, Kazan), des étrangers spécialistes du cinéma russe et soviétique, et des responsables d'archives (Lituanie, République tchèque, Hongrie, Ukraine, Biélorussie). Il présente pourtant un intérêt croissant, en dépit de sa localisation (Biélye Stolby, où se trouve le Gosfilmofond, se situe à une soixantaine de kilomètres de Moscou), et des conditions d'accueil rustiques (« pensionnat » spartiate et cantine basique... mais aux frais du Gosfilmofond). La salle n'est toujours pas équipée d'un variateur de

vitesse, mais on aura cette année apprécié la présence d'un accompagnement au piano par deux jeunes musiciens aux approches très différentes. L'un improvisant avec brio sur des motifs connus, pour ne pas dire des rengaines (Philipp Tchelstov), l'autre explorant avec sobriété des lignes mélodiques intéressantes, bien accordées à l'image (Galina Nedbaï-Dardiïa).

Le catalogue (sous la direction éditoriale de Bagrov) est de bien meilleure facture que les années précédentes, très complet et fort bien illustré. Chaque notice de film est accompagnée d'un court article dû à l'un des nombreux collaborateurs de cette excellente programmation.

Valérie Pozner

Le cinéma néo-réaliste exposé au Museo Nazionale del Cinema de Turin

Lo splendore del vero nell'Italia del dopoguerra

Cette exposition est, à notre connaissance, la première de cette importance sur ce sujet. Les plus récentes sur le néo-réalisme ne furent que des expositions photographiques. Comme celle faite à l'Italian Cultural Institute of Los Angeles en 2011, intitulée *The Neo-Realist Moment: Film Frames 1941-1952*, ou encore celle de 2008 intitulée *L'attimo neorealista*. Exposition, qui a eu lieu en Italie, à Mestre, mais qui étonnamment s'est tenu au centre culturel canadien.

Si l'exposition du Museo Nazionale del Cinema de Turin ne réserve pas de grandes surprises, elle a le mérite d'être sérieuse dans son approche historique, tout en étant accessible, pédagogique, et bien présentée.

Comme le titre de cette exposition nous l'indique, « la splendeur du vrai dans l'Italie d'après-guerre », le choix est ici fait de s'intéresser aux films réalisés après 1945, période considérée comme l'apogée du cinéma néo-réaliste, avec pour point de départ le film de Roberto Rossellini, *Roma città aperta* (*Rome, ville ouverte*). Quelques films réalisés peu avant cette date importante ne sont pourtant pas oubliés. C'est notamment le cas d'*Ossessione* (*les Amants diaboliques*) de Luchino Visconti, film