

LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE

Numéro 19

*Revoir le
cinéma géorgien*

*Dossier réuni par
Jerry White*



LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE

Numéro 19

Revoir le cinéma géorgien

*Dossier réuni par
Jerry White*

Publié en 2018 par

Centre for European Studies
Dalhousie University
1376 LeMarchant Street
Halifax (Nouvelle-Écosse)
B3H 4P9
Canada



**DALHOUSIE
UNIVERSITY**

Chaire de recherche du Canada
en études européennes

La Cinémathèque Québécoise
335 , boul. de Maisonneuve est
Montréal (Québec)
H2X1K1
Canada



© Centre for European Studies / La Cinémathèque Québécoise

ISBN 978-0-7703-0128-6

Dépôt légal : 2e trimestre 2018
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

Traduction et corrections: Justine Pignato et Henri Biahe

Sur la couverture: *Le Repentir* (Tenguiz Abouladzé, 1984)

Avant Propos

Après une longue période d'hibernation post-soviétique, le cinéma géorgien commence à emprunter sa propre voie, devrions-nous plutôt dire : « à emprunter *de nouveau* sa propre voie » ? En effet, il fut une époque, pas si lointaine, où il était considéré comme un modèle de « petit cinéma ». Le critique britannique Derek Elley l'a baptisé « Lumière dans le Caucase », titre qu'il donna à son article paru en 1977 dans un numéro du magazine *Films and Filming*, dans lequel il soutient que « le cinéma géorgien est probablement le plus vivant au sein des industries cinématographiques présentes dans les différentes républiques soviétiques, totalement débarrassé des lenteurs qui touchent fréquemment la production cinématographique habituelle de Mosfilm ou de Lenfilm, et constamment en porte-à-faux sur le plan politique avec ces studios ».¹ À partir des années 1950 et jusqu'aux années 1980, il était perçu en Occident de la même manière dont, des années 1990 aux années 2010, ce public accueillait le cinéma iranien : un ensemble d'œuvres poétiques et exceptionnellement accomplies provenant d'un pays n'étant pas particulièrement connu pour son soutien à une créativité non conventionnelle. À certains égards, « cette compréhension iranienne » allait préparer le terrain à ce qui allait arriver, surtout au cours des dix dernières décennies. Mais elle occultait une histoire beaucoup plus complexe du cinéma géorgien, celle qui mettrait en valeur son rôle historique dans la production de documentaires originaux et de films trans-nationaux.

Notre but, dans le cadre de cette « Semaine du cinéma géorgien », est de faire découvrir au public ses richesses, de donner une idée de ce qu'est ce petit cinéma national dont le passé renferme des trésors importants à redécouvrir, et dont la situation actuelle est celle d'un progressisme en ébullition. Les films que nous présentons, et les notes qui leurs sont consacrées dans ce dossier, tentent de faire valoir cet argument. Cependant, nous voudrions également dire quelques mots au sujet des films qui ne font pas partie de cette série, des films susceptibles d'être soit (1) complètement méconnus du public contemporain, soit (2) très connus d'un tel public, mais un public qui pourrait ne pas savoir qu'ils appartiennent au cinéma géorgien.

Origines documentaires

Les racines profondes du cinéma géorgien se trouvent dans le documentaire, quoique pas tout à fait à l'image du cinéma en général qui, lui, est le fils des frères Lumière. Selon Paata Zakašvisli, le documentariste Vasili Amaškeli est l'une des premières figures de proue du cinéma de Géorgie. Résumant ses premières *actualités*, elle écrit : « Ses premiers travaux... trouvaient une audience considérable. Dans ces films, c'étaient les prises de position de l'auteur et ses centres d'intérêt qui plaisaient au public : le réalisateur nous entraîne tantôt dans les rues de sa ville natale [Tbilissi] en nous initiant à son histoire, tantôt nous fait connaître les éminentes personnalités culturelles ou bien les classes laborieuses et le monde du travail ».² Cependant, l'œuvre pour laquelle il s'est surtout fait connaître est davantage ambitieuse et d'un tout autre ordre que ses courts-métrages. Il s'agit de *Le Voyage d'Akaki Cereteli en Rača Lečxumi* (1912), un travelogue qui suit l'un des grands « poètes

nationaux » de Géorgie, Akaki Cereteli (souvent orthographié Akaki Tsere-teli), durant son voyage de Kutaisi (« deuxième ville » de Géorgie) jusqu'à sa région natale de Svanétie (une région qui allait bientôt révéler le cinéma géorgien au reste du monde, une fois encore à travers le documentaire). Le film est assez direct du point de vue formel, bien que Amashukeli ait un flair pour la mise-en-scène ; ses compositions sont à la fois fortement remplies d'informations et pleines de mouvements sur plusieurs plans. Les fins connaisseurs du cinéma géorgien vous diront certainement que ce film est « le premier long métrage documentaire *au monde ! Pas seulement en Géorgie !* » Cette affirmation semble découler d'une lettre rédigée par Georges Sadoul et adressée à l'historien du cinéma géorgien et scénariste Karlo Gogodze : « Autant que je sache, avant 1912, dans aucun pays on n'avait tourné un documentaire long métrage (plus de 1 200 m) sur un personnage célèbre ». ³ Cependant, bien plus qu'une simple question de longueur, la réputation de ce film comme étant « le premier long métrage documentaire dans le monde » semble s'expliquer par le fait qu'il s'écarte de la forme documentaire de l'époque, axée sur l'*actualité*, pour relater une histoire assez linéaire qui serait plus proche d'une nouvelle organisation de la narration de longs métrages.

Les autres travaux clés, qui comptent parmi les premiers, sont diversement connus sous les noms de « Independence Chronicle » et de « Menchevik Chronicles ». ⁴ Il s'agit d'un ensemble de 6 films d'actualité tournés par Germane Gogiditze entre 1918 et 1920, qui correspond à la première période d'indépendance de la République démocratique de Géorgie. Un pays qui avait pu voir le jour, à la suite de la chute de l'empire tsariste, avant d'être réassimilé, au lendemain de son invasion en février 1921, par les Bolcheviks. Dans l'ensemble, la *Chronique Menchevik* s'emploie à présenter une Géorgie indépendante de façon très générale ; elle se préoccupe des images assez génériques de souveraineté, telles que les défilés militaires, les politiciens se saluant, et ainsi de suite. Deux épisodes, cependant, concentrent l'analyse sur le fait que, dans l'ensemble, la *Chronique* traite de l'émergence de la Géorgie en tant qu'État indépendant. En effet, pour le téléspectateur géorgien, le troisième film de la *Chronique*, *L'arrivée de l'armée menchevik en Adjara* (1920), porte indiscutablement sur la consolidation du territoire national, puisqu'il se focalise sur la région semi-autonome d'Adjara, qui abrite la majorité des musulmans de Géorgie. La séquence commence par quelques plans de soldats au garde-à-vous, de dignitaires sur un balcon, etc. Cependant, la première fois où Gogiditze présente un plan de la foule de badauds, on peut voir, au centre, une banderole flottante sur laquelle est inscrit en géorgien, le mot « Autonomie » (« ავტონომია »). Cette idée de pluralisme ethnique illustre ce qui est mis de l'avant dans *L'arrivée de l'armée menchevik en Adjara*, mais permet surtout de faire ressortir la différence entre une version géorgienne du socialisme et la version bolchevique, plus agressive et en définitive homogénéisante, qui s'étend au nord. Le sixième et dernier film de la *Chronique*, *L'arrivée de la délégation socialiste de l'Europe en Géorgie*, tente de mettre l'accent sur les liens de la Géorgie avec l'Europe de l'Ouest, ainsi que le socialisme démocratique en documentant la visite d'une délégation envoyée par la Deuxième internationale socialiste, une alliance de politiciens socialistes européens qui avait volé en éclats au cours de la Première Guerre mondiale avant de se réformer en 1920, et qui était désireuse de réaffirmer sa stature internationale.

L'intégration de la Géorgie à l'URSS l'a également conduite à incorporer un système cinématographique émergent, et un certain nombre de films géorgiens ont eu une incidence majeure sur le cinéma soviétique à ses débuts. *Les Diablotins rouges* (1923) d'Ivan Perestiani est considéré comme l'un des premiers succès du cinéma soviétique. Il s'agit d'une comédie sur deux jeunes partisans ukrainiens qui rencontrent un jeune garçon Afro-Américain, Tom Jackson (joué par Cadour Ben-Salim⁵) et qui se mettent dans toutes sortes de situations difficiles mais politiquement justes. Le *New York Times* a qualifié ce film de « version révolutionnaire russe de *Huckleberry Finn* ou de *Tom Sawyer* produit dans le style et le tempo de Tarzan ». ⁶Progressivement, un groupe de cinéastes géorgiens importants a commencé à émerger. Gogiditze en faisait partie (en sa qualité de directeur des Studios cinématographiques de l'État géorgien de 1921 à 1928, il a réalisé bon nombre des premiers films soviético-géorgiens, avant d'être limogé et finalement emprisonné), de même que Perestiani (parmi ses derniers films figurent trois suites à *Les Diablotins rouges*, tous réalisés à partir de 1926 : *Le Crime de Shirvanskaya*, *Le Châtiment de Shirvanskaya*, et *Ilan-Dili*). Parmi les autres noms importants, on compte Nikoloz Shengelaia (rendu célèbre par son mélodrame pastoral *Eliso* de 1928 et en tant que père de deux cinéastes majeurs de la génération suivante, Giori et Eldar Shengelaia) et Alexandre Cucunava (l'un des rares cinéastes à avoir réalisé des films aussi bien avant qu'après l'invasion soviétique : *Christine* en 1916 et *Xanma* en 1926). La figure du cinéma muet géorgien la plus susceptible d'être connue des spectateurs est Kote Mikaberidze, qui a réalisé la comédie anarchique *Ma grand-mère* en 1929. Il s'agit d'une satire de la vie de bureau et de l'arrogance bureaucratique, son chaos chorégraphié se situe dans la lignée de Harold Lloyd. Ce film a donné lieu à de nombreuses tournées en Amérique du Nord après que la Pacific Film Archive eut commandé, en 2000, une musique auprès du Beth Custer Ensemble de San Francisco. ⁷

Contextes transnationaux

Cependant, Mikhaïl Kalatozov demeure le cinéaste qui s'est fait le plus connaître au cours des années 1920 et 1930. Son premier film *Their Kingdom* (avec Nutsa Ghoghoberidze, 1928) est une satire corrosive du gouvernement menchevik social-démocrate déchu (à l'époque en exil à Paris), constitué en partie d'extraits réadaptés de la *Chronique Menchevik*. *Le sel de Svanétie* reste toutefois le moyen-métrage documentaire qui lui a permis de faire son entrée sur la scène internationale. Aujourd'hui, le film revêt une importance capitale en ce sens qu'il sert en quelque sorte de modèle à l'« ethnographie critique », notamment les travaux hautement formalistes émanant du centre de recherche interdisciplinaire de l'Université Harvard : le *Sensory Ethnography Lab*. Kalatozov utilise le montage de façon saisissante, ses angles de prise de vue extrêmes et son mouvement de caméra imprévisible concourent à en faire, du point de vue formel, un film impressionnant à l'image de tout ce qui concerne le cinéma soviétique muet, mais les détails avec lesquels la vie quotidienne en Svanétie est rendue ici relèvent d'une ethnographie d'une nature très différente de celle du modèle dominant d'alors : Flaherty/Cooper-Schoedsack. Mikhaïl Kalatozov est beaucoup plus proche de l'esprit de

Joris Ivens, et Erik Barnouw s'est d'ailleurs souvenu que Ivens avait en réalité vu le film lors de sa visite au studio cinématographique géorgien en 1930.⁸ *Le sel de Svanétie* est également exemplaire en ce sens qu'il incarne une certaine idée du cinéma géorgien qui allait disparaître progressivement à mesure que le projet soviétique vacillait. Après son tournage, il fut interdit au motif qu'il montrait la façon dont le projet de modernisation soviétique, tant loué, n'avait pas atteint des régions périphériques telles que les montagnes de Géorgie, où des cultures fortement distinctes, opposées à l'homogénéisation, demeuraient obstinément intactes. Kalatozov ne tourne pas ce film en tant qu'« initié » – il est originaire de Tbilisi, et non de la Svanétie – mais le fait en tant que Géorgien, en tant que personne ayant une conscience profonde de l'expérience marginale, d'abord au sein de la l'Empire russe, puis à l'intérieur de l'URSS. Ainsi, en plus d'avoir créé un modèle formel particulièrement important pour les ethnographes critiques contemporains, il a également élaboré un point de vue qui se situe entre le partisan « initié » et le « non-initié neutre », un geste qui continue de définir un cinéma ethnographique novateur.

Kalatozov sera donc parvenu à la position paradoxale d'être le cinéaste géorgien le plus connu qui, à toute fin pratique, arrêta de faire des films en Géorgie, soit l'équivalent de David Cronenberg au Canada ou de Denis Villeneuve au Québec. Dans les années 1940 et 1950, il a réalisé un certain nombre de films en Russie qui ont eu une incidence minime, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'URSS. Toutefois, en 1957, *Quand passent les cigognes*, qui a remporté la Palme d'or au Festival de Cannes de 1958, lui a apporté une reconnaissance qui indiquait que sa vision esthétique renouait avec les sommets qu'il avait atteint avec *Le sel de Svanétie*. Du point de vue narratif, il s'agit d'un conte patriotique qui se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale, opposant d'une part des soldats russes coriaces et les femmes qui s'occupent d'eux, à, d'autre part, des artistes dépravés et hédonistes qui échappent à la conscription militaire en versant des pots-de-vin. Toutefois, l'héroïne est beaucoup plus complexe, du point de vue moral, que la plupart de ces figures socialistes-réalistes, et les mouvements de caméra sont tout simplement stupéfiants. Ces mouvements deviennent même plus élaborés dans le film suivant de Kalatozov, notamment dans *La Lettre inachevée*, le plus minimaliste sur le plan narratif, qui met en scène un groupe de scientifiques qui se bat contre un paysage inhospitalier sibérien. Ce film n'a jamais atteint le public de *Quand passent les cigognes*, mais il est, à bien des égards, le meilleur film, une étude paysagère incroyablement viscérale et rigoureusement organisée. Nulle part, dans le cinéma soviétique, on ne trouve un film semblable.

Il en va de même de *Soy Cuba* (1964), le film le plus tristement célèbre de Kalatozov. Ce film tourné peu de temps après la révolution cubaine visait, en quelque sorte, à servir de projet de l'amitié soviético-cubaine. Une fois de plus, Kalatozov a travaillé avec son cameraman attiré, Sergei Urusevsky, et les mouvements de caméra, non seulement défient les lois de la physique, mais sont tout aussi acrobatiques que dans *Quand passent les cigognes* ou *La Lettre inachevée*. Néanmoins, ce film manque visiblement de tonus, et il s'en dégage un sentiment de langueur et de radotage qui n'avait pas été bien accueilli par les autorités cinématographiques de Cuba (qui avaient interdit

sa sortie) ou d'URSS (où il a été projeté seulement un nombre limité de fois). Cependant, cette langueur est particulièrement agréable à ressentir, au fur et à mesure qu'un enchaînement de mouvements de caméra, virtuoses, se déploient, contribuant à rendre ce film authentiquement impressionnant. Ce dernier a été redécouvert en 1992, dans le cadre de la présentation d'une rétrospective sur Kalatozov au Festival du film de Telluride. Au moment où cet événement a eu lieu, il y a longtemps que Kalatozov et Urushevsky étaient décédés, mais le cadreur du film, Sasha Calzatti, était présent. « Le film était basé sur les discours de Fidel Castro », a-t-il déclaré au public, « même s'il est vrai qu'aucun d'entre nous n'avait connaissance de ces discours ! ». Lorsque Tom Luddy⁹, le co-directeur de Telluride, le présenta à Martin Scorsese, et Francis Ford Coppola (qui était un grand admirateur de *La Lettre inachevée*), ils acceptèrent de soutenir financièrement la restauration du film et d'en assurer sa sortie dans les années 1990. Le film suivant de Kalatozov, *La Tente rouge* (1969), une coproduction soviéto-italienne, était une production internationale encore plus ambitieuse, une aventure dans l'Arctique mettant en scène Sean Connery dans le rôle de l'explorateur polaire norvégien Roald Amundsen. Paula Michaels a déclaré qu'en dépit de la réputation de *Soy Cuba* comme *film maudit*, « l'expérience de Kalatozov avec une équipe de tournage et des acteurs internationaux, sur *I Am Cuba* (1964), a sans doute contribué à rassurer la direction de Mosfilm que ce projet de haut calibre serait entre des mains expertes ».¹⁰ Qu'il ait connu une sortie limitée ou non, ce film a révélé un Kalatozov, qui avait commencé à tourner des films dans la région la plus reculée de Géorgie, et qui finit par devenir l'internationaliste *par excellence* du cinéma soviétique.

Une forme très différente de multinationalisme se trouve au cœur de l'œuvre de Sergei Paradjanov, un autre cinéaste géorgien ayant rencontré un vif succès en Amérique du Nord. La carrière de Paradjanov est indissociable du caractère multinational de l'Union soviétique : c'est un natif de Tbilissi, d'origine arménienne, qui a étudié à Moscou, tourné ses premiers longs métrages en Ukraine (*Les chevaux de feu*, 1964), et qui a terminé sa carrière par un film réalisé en Azerbaïdjan (*Achik Kérib*, 1988). Dans l'intervalle, il a produit ses films les plus regardés : *Sayat Nova* (1969), qui met en scène un poète national arménien, et *La Légende de la Forteresse de Souram* (1984), interprétation hallucinatoire d'un conte populaire géorgien. Giorgi Gvakharia soutient que la diversité culturelle qui se trouve au centre de la production cinématographique de Paradjanov se démarque par son caractère de Tbilissi fort distinct, une partie de ce qu'il appelle sa « vision œcuménique ». Il souligne que « le caractère unique de Tbilissi réside dans l'absence de toute synthèse culturelle véritable. Ici, les cultures coexistent à l'image d'un tapis qui transforme un motif éclectique en une image artistique ».¹¹ Paradjanov a amplement été célébré sur la scène internationale, principalement grâce aux films *Les chevaux de feu* et *Sayat Nova*, qui ont été largement diffusés dans le circuit des festivals de films internationaux. Tous semblent avoir apporté la preuve de la fécondité du cinéma soviétique post-Staline, en particulier à l'extérieur de la Russie (c'est-à-dire, dans les « Républiques »). Dans un article intitulé « Roots », paru en 1994 dans le *Village Voice*, J. Hoberman affirme au sujet de *Les chevaux de feu* que : « le film a été structuré comme une ballade, composé pour une musique presque-continue, rempli de rituels

traditionnels, et (grâce au brillant chef opérateur, et plus tard réalisateur, Yuri Ilyenko) il ressemblait à un film maison de consommateur de LSD – une explosion du panthéisme lyrique qu'on n'avait plus observé dans le cinéma soviétique depuis la fin du cinéma muet ». ¹² Il s'agit là d'une évocation très saisissante des deux éléments esthétiques clés du cinéma paradjanovien : un mode iconique de représentation et l'aspiration à un cinéma poétique.

L'importance de la tradition iconique dans la culture visuelle du Caucase pouvait difficilement passer inaperçue. La représentation iconique constitue, bien entendu, une composante essentielle de la tradition chrétienne orthodoxe, dont l'imagerie est omniprésente dans l'œuvre de Paradjanov. Cela n'est pas surprenant puisque selon Patrick Cazals, « l'icône a eu une vocation non négligeable dans la vie même de Paradjanov. Elle était présente sur tous les murs de son appartement de Kivel, puis dans sa demeure de Tbilissi.... Enfin, l'admiration qu'il portait à Tarkovsky était née de son film *Andrei Roublev* et l'œuvre si secrète de l'auteur de l'icône de la Trinité lui tenait tant à cœur, que l'une des seules photos où les deux cinéastes posèrent ensemble reprit la même composition ». ¹³ Mais cela dépasse le cadre d'un simple penchant esthétique. Yuri Méitchitov soutient que « bien que, dans les films de Serguéï, les héros prient et se signent sans cesse, Paradjanov lui-même n'a jamais été, à mon avis, un homme dévot au sens propre du terme. Mais il était profondément religieux, en dehors d'une foi concrète ». ¹⁴ Une des façons dont ce profond sentiment religieux se manifeste, se trouve dans la croyance littérale qu'il a investie dans l'image. Nous faisons ici référence à la fameuse division qu'a établie André Bazin entre « deux grandes tendances opposées : les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité ». ¹⁵ Il s'ensuit un sentiment « d'esthétique bazinienne », basée sur des plans-séquences, la mise-en-scène, et hostile au montage. Par ailleurs, Paradjanov crée des tableaux vivants élaborés et complexes, employant souvent une caméra en position fixe, mais définis par un espace aplani et une utilisation fréquente de l'artifice qui rappelle fortement Georges Méliès, difficilement considéré comme le porte-étendard du cinéma bazinien. Probablement, le plus célèbre exemple de ce type de cinéma se trouve dans *La Légende de la Forteresse de Souram*, dans laquelle Paradjanov met en scène une sorte de pantomime stylisée, basée sur les motifs visuels du célèbre tableau iconique de Saint-Georges terrassant le dragon. Le tableau se présente dans un plan qui ne relève pas totalement du plan-séquence ; celui-ci étant interrompu par des coupes franches, une stratégie qui met en relief seulement la qualité iconique de l'image dans la mesure où elle renforce l'artificialité et fait en sorte qu'il est encore plus difficile pour le spectateur d'entrer en relation avec l'image en tant que forme de mimesis. Évidemment, c'est particulièrement le cas de *Sayat Nova*, qui est la recreation de la vie d'une figure sainte (le film met en scène le poète national d'Arménie) exclusivement par l'entremise d'une série de tableaux vivants fortement artificiels, qui renferment tous des jeux de couleurs riches, complexes, dont l'importance est rehaussée par un jeu entièrement factice et gestuel. La séquence, qui se situe à peu près à la 29^e minute du film, et qui se déplace à l'intérieur d'une église, consiste en un montage de gros plans de silhouettes, avec des éléments d'icônes se balançant doucement en arrière-plan (un chérubin, un carré rouge vif avec des guirlandes de fleurs, un cadre photo) est un exemple frappant de la volonté

constante de Paradjanov de créer une forme cinématographique entièrement composée de représentations iconiques. Serge Daney l'a bien compris : dans un reportage pour les *Cahiers du cinéma*, dans le cadre du Festival international du film de Rotterdam de 1980, où une nouvelle version de *Sayat Nova* fut projetée, il écrit : « Il faudrait imaginer un genre inconnu du cinéma, l'hagiographie filmée, chaque plan fonctionnant comme icône, fétiche et trésor culturel (on pense à Syberberg) ». ¹⁶ Lorsque cette version d'origine restaurée est sortie en France, Daney en fit une critique pour le quotidien *Libération*, et cette fois-ci il semblait davantage déconcerté par la qualité, radicalement différente, de l'esthétique : « Prenons deux "scènes" (plan ? tableau ? image ? icône ? aucun mot ne va) ». ¹⁷

Cette qualité qui défie la parole constitue une partie importante du cinéma poétique en général, ce dernier étant une pratique visant à restaurer les qualités visuelles intrinsèques du médium. Tel fut le projet phare de la génération des cinéastes expérimentaux américains des années 1960, et le livre d'Érik Bulloot consacré à *Sayat Nova* soutient brièvement qu'il s'agit là d'une comparaison importante. Évoquant *Visionary Film*, un ouvrage de P. Adams Sitney faisant autorité, il souligne que « le cinéma visionnaire, dont Paul Adams Sitney a dressé le tableau comparatif, désigne un courant du cinéma expérimental américain soucieux d'explorer les puissances du rêve et du rituel, qui prend naissance au milieu des années quarante ». ¹⁸ Bulloot discute la pertinence des comparaisons avec Maya Deren et Kenneth Anger, mais le principal admirateur expérimental américain de Paradjanov est Stan Brakhage, qui a écrit au sujet de ses films en termes élogieux, et qui les a enseignés avec enthousiasme dans le cadre de ses cours à l'Université du Colorado à Boulder. ¹⁹ Ces motifs, denses, de couleurs et de formes, présents dans *Ashik Kerib* sont évocateurs de la combinaison infinie de ce que Laura U. Marks considère comme étant caractéristique des aspects clés de l'art islamique, ²⁰ une telle structuration est clairement déployée par Paradjanov pour évoquer une certaine « qualité d'être islamique ». Un jeu abstrait de couleurs a certainement été caractéristique des films peints à la main de Brakhage depuis le début des années 1960, mais à partir de la fin des années 1980, un changement notable est apparu dans son approche du film peint à la main. Les motifs et les répétitions de couleurs sont devenus des éléments artistiques clés ; les formes de ces films peints à la main n'étaient pas aussi linéaires et prévisibles à l'image que ce qu'on peut voir dans le plan de coupe des tapis dans *Ashik Kerib*, mais ce n'est pas loin de ce qu'on peut observer concernant le jeu de la pierre, de la terre et du tissu dans les plans de Paradjanov présentant des forteresses ou des montagnes. *Dante Quartet*, le film peint à la main de Brakhage, a recours à des couleurs denses, rigoureusement structurées et répétées (en particulier la troisième partie, « Purgatoire », et la quatrième et dernière partie, « L'Existence est une chanson », les deux ont recours à « l'arrêt sur image » et au « ralenti »). On est vraiment au cœur de l'esthétique paradjanovienne ; les arrêts sur images et les ralentis attirent explicitement l'attention du spectateur sur les motifs du film et les répétitions de couleurs, de même que les éléments mimétiques et abstraits s'imbriquent aisément.

Notre projet

Jusqu'à maintenant, nous avons présenté des travaux qui ne font *pas* partie de notre « Semaine du cinéma géorgien ». Toutefois, aucune tentative visant à esquisser les grandes lignes du cinéma géorgien ne serait complète si l'on ne discutait pas des ressources dont l'accès est pratiquement impossible en dehors d'un contexte archivistique (c'est-à-dire, les premiers documentaires et les longs métrages) et qui, en réalité, sont très largement disponibles (la société *The Criterion Collection* a publié d'excellentes versions de *Quand passent les cigognes*, de *La Lettre inachevée* et de *Sayat Nova* ; tous les autres films de Kalatozov et de Paradjanov, dont nous discutons ici, sont facilement disponibles en DVD). Dans l'ensemble, le but de cette série vise à faire découvrir le cinéma géorgien à un large public, en choisissant nos films, nous avons mis l'accent sur les ressources de la Cinémathèque québécoise (qui constitue la source de tous les films des années 1960 aux années 1990) et nous nous sommes également efforcés de présenter un programme qui rend compte du jeu délicat entre le mondial et le local, caractéristique de la situation actuelle. Cependant, il y a aussi d'autres aspects du cinéma géorgien. Certains méritent que leur soit consacré un travail archivistique des plus rigoureux (nous republions une déclaration de la part d'archivistes inquiets à la fin de ce Dossier). D'autres occupent une place si importante dans le cinéma mondial, ils font tellement partie de la vie de cinéphiles contemporains, qu'il semble presque criminel que leurs particularités géorgiennes aient été oubliées ou négligées. Paradjanov et Kalatozov sont les cas les plus exemplaires de cet enjeu.

Notes :

1. Derek Elley, « Light in the Caucasus », *Films and Filming* 23.5 (février 1977), p.16.
2. Paata Zakašvisli, « Les premiers pas », in Jean Radvanyi, dir., *Le cinéma géorgien* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1988), p.43.
3. Radvanyi, *Le cinéma géorgien*, p.93.
4. « Menchevik » était le nom (parfois peu flatteur) donné aux partisans de l'aile sociale-démocrate du socialisme russe. En Géorgie, cette appellation est synonyme de Parti social-démocrate de Géorgie, dont le chef de file, Noé Zhordania, fut l'unique « chef du gouvernement » (il s'est battu contre l'instauration d'un système présidentiel) de la République démocratique de Géorgie.
5. Ben Salim est également apparu dans le premier film sonore en yiddish de l'URSS, *Le retour de Nathan Becker* (1932), et a aussi joué, sous le nom de « Jim », le rôle d'un Afro-Américain.
6. Cité dans Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Princeton : Princeton University Press, 1983), p.168.
7. Un DVD avec la musique du Beth Custer Ensemble est disponible sur son site Web, www.bethcuster.com. The Pacific Film Archive possède une excellente collection sur le cinéma

géorgien, presque l'ensemble de sa production cinématographique, avec des bandes sonores originales en géorgien (avec, pour pratiquement tout, des sous-titres anglais).

8. Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Oxford : Oxford University Press, 1974), p.133.
9. Luddy est un grand défenseur du cinéma de Géorgie. En 1977, il a organisé la première grande rétrospective d'Amérique du Nord à la Pacific Film Archive. C'est la raison pour laquelle la PFA possède une collection si importante consacrée à ce pays. Il a également mis en vedette d'autres cinéastes géorgiens au Festival du film de Telluride, en particulier Serguei Paradjanov et Tengouiz Abouladzé.
10. Paula A. Michaels, « Mikhail Kalatozov's *The Red Tent*: A Case Study in International Coproduction Across the Iron Curtain », *Historical Journal of Film, Radio and Television* 26.3 (2006), p.313.
11. Giorgi Gvakharia, « Sergei Parajanov's Ecumenical Vision », *Armenian Review* 47.3-4 / 48.1-2 (2001-02), p.96.
12. J. Hoberman, *The Magic Hour: Film at Fin-de-Siècle* (Philadelphie : Temple University Press, 2003), p.94. À l'origine publié dans le *Village Voice*, 24 mai 1994.
13. Patrick Cazals, *Serguei Paradjanov* (Paris: Cahiers du cinéma collection « Auteurs », 1993), p.94.
14. Yuri Métchitov, *Serguei Paradjanov dans les photos et récits* (Tbilisi: MD Workshop, 2014), p.104.
15. André Bazin, « L'évolution du langage du cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Cerf, 2000), p.64.
16. Serge Daney, *La maison cinéma et le monde. 1. Le Temps des Cahiers* (Paris : POL éditeur, 2001), p.450. À l'origine publié dans les *Cahiers du cinéma* 310 (avril 1980).
17. Serge Daney, *Ciné journal. Volume 1: 1991-1982* (Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998), p.114. À l'origine publié dans *Libération*, 29 Janvier 1982.
18. Érik Bullot, *Sayat Nova de Serguei Paradjanov* (Paris : Yellow Now, 2007), p.59.
19. Cette question occupe une place centrale dans notre ouvrage *Stan Brakhage and Rolling Stock: 1980-1990* (Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2018), dans lequel nous reproduisons (avec annotations) des textes de Brakhage sur le Festival du film de Telluride (où il a découvert l'œuvre de Paradjanov et en est devenu admiratif). Nous proposons une analyse de la façon dont son œuvre est en phase avec cette génération de cinéastes soviétiques qui furent extrêmement importants à ses yeux (en particulier Paradjanov, Andrei Tarkovsky et Larissa Cheptiko).
20. Voir Laura U. Marks, *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art* (Cambridge : MIT Press, 2010).

Déclaration sur la nécessité d'établir une archive filmique en géorgie (janvier 2007)

11-12 janvier 2007, un atelier organisé à l'initiative du Centre National Géorgien du Film, avec le soutien de l'ambassade de France et du Goethe-Institut, a eu lieu à Tbilisi. À la fin de l'atelier, la déclaration suivante a été publiée comme document final.

D'après le premier paragraphe de la *Recommandation pour la Sauvegarde et la Préservation des Images en Mouvement*, adoptée par la Conférence Générale de l'UNESCO du 27 octobre 1980, les images en mouvement, considérées comme étant une expression de l'identité culturelle des peuples, font partie intégrante de l'héritage culturel d'une nation « en raison de leur valeur éducative, culturelle, artistique, scientifique et historique... ».

Depuis les débuts de son cinéma, en 1909, la Géorgie peut se targuer d'un héritage cinématographique exceptionnellement riche qui inclut des longs métrages, des documentaires, des films éducatifs et d'autres séquences cinématographiques uniques. Incontestablement, son influence culturelle est immense; par conséquent, cette forme de mémoire visuelle étant notre lien privilégié avec le passé, ses contenus doivent être valorisés non seulement comme œuvres d'art mais aussi en tant que documents historiques.

Malheureusement, la durée de vie des films est terriblement courte, même avec les meilleures conditions de conservation, et tôt ou tard les nations devront faire face à la tâche ardue de les sauvegarder et de les protéger, en prenant aussi en considération le fait que leur survie et leur accessibilité sont aussi sensibles à l'évolution rapide de la technologie. D'où un besoin de préservation qui doit être guidé par des compétences spécialisées appropriées, les structures devant également être expressément reconnues.

Actuellement, une grande partie de l'héritage audiovisuel géorgien est dispersé dans diverses archives qui se trouvent à l'intérieur et à l'extérieur du pays et fait face à des problèmes qui ont eu lieu à la suite de difficultés économiques de long-terme. Bien sûr, certains des problèmes les plus urgents ont été traités par endroits, mais cela n'a pas affecté l'état général des films qui sont dans les archives. Malgré la meilleure volonté de ceux qui travaillent aujourd'hui aux archives, la Géorgie doit réfléchir très sérieusement à la sauvegarde et à la préservation de l'héritage national des images en mouvement. En raison de problèmes avec les archives filmiques existantes — à savoir, le mauvais état du bâtiment des archives et des salles de conservation; un manque d'espace pour les collections; un manque, ou dans la plupart des cas, une absence totale d'équipements adéquats; un manque de ressources, de compétences, et de structures; et par-dessus tout, aucun accès aux collections — les politiques publiques nationales et internationales appellent à des solutions immédiates, si le pays est sérieusement déterminé à préserver et à sauvegarder sa culture et son histoire telles que dépeintes dans les films.

Nous croyons que, sans traiter ces problèmes, la Géorgie pourrait irrévocablement perdre la part la plus précieuse de sa mémoire visuelle. Aussi, le moment est venu de commencer à considérer les moyens d'établir une archive filmique nationale qui respectera toutes les exigences internationales et sera soutenue par une législation nationale appropriée. Cela, sans aucun doute, sera la principale initiative qui améliorera radicalement la préservation et l'accessibilité de la part la plus fragile d'une culture visuelle nationale unique.

Le groupe d'experts internationaux continuera à travailler avec le Centre National du Film Géorgien sur la rédaction d'un plan d'urgence pour la création d'une archive filmique nationale.

Eva Orbanz

Présidente, FIAF (Fédération Internationale des Archives de Films)/Programmatrice, Cinémathèque allemande

Ad Pollé

Conservateur, Musée du film à Amsterdam

Boris Todorovitch

Directeur des actions patrimoniales, Centre national de la cinématographie

João S. de Oliveira

Directeur des Laboratoires Prestech Film Ltd et consultant indépendant en matière d'archives filmiques; ancien responsable du comité technique de la FIAF

Harald Brandes

Expert indépendant

Lasha Bakradze

Président du département « patrimoine cinématographique », Centre National Géorgien du Film

Il était une fois un merle chanteur

Otar Iosseliani, URSS, 1970, 85 min., 35mm, VOSTF

Otar Iosseliani a quitté la Géorgie au début des années 1980, après avoir lutté, sans succès, contre les restrictions de l'industrie cinématographique soviétique pendant les deux premières décennies. Son travail avait toujours présenté la Géorgie soviétique avec une certaine nostalgie qu'il était difficile de ne pas lire comme étant une satire mécontente. Et bien que son travail se soit toujours très clairement déroulé dans le présent, Iosseliani est plus fortement influencé par le cinéma muet que n'importe lequel des cinéastes ayant atteint l'âge de maturité pendant les années 1950 et 1960, avec une exception possible pour Mikhaïl Kobakhidzé, dont les courts métrages, renfermés dans les collections de la Cinémathèque québécoise, seront diffusés avant la plupart des films de cette Semaine du cinéma géorgien.

On peut lire tout cela, « entre les lignes », dans l'interview qu'il a accordé à Michel Ciment, en 1969, pour la revue *Positif*. Lorsque Ciment lui a demandé : « Comment vois-tu le cinéma géorgien ? », il a répondu : « Il a des vieilles traditions et existe depuis soixante ans. A l'époque muette on tournait jusqu'à quatre-vingt longs métrages par an. Il y avait des salles de cinéma géorgien à Moscou, à Léninegrad, à Kiev ».¹ La première chose à savoir sur Iosseliani est que sa mise en scène, son approche du jeu, son sens de l'humour, se tournent tous vers les premières années, cette âge d'argent du cinéma géorgien. Ceci est nettement visible dans *Il était une fois un merle chanteur*, bien que son protagoniste, joué par Guéla Kandelaki, soit aussi non-muet qu'on puisse l'être : percussionniste dans un orchestre symphonique. Le voir partir en courant de sa performance puis arriver juste au moment où le tambour est appelé, fait fortement penser à Keaton dans la cabine de projection, dans *Sherlock Jr.*, tout comme les quelques relations mélancoliques qu'il entretient avec le sexe opposé.

Iosseliani a finalement exprimé son opinion concernant la situation actuelle. Il a félicité le cinéaste Nikoloz Shengalia, un géant du cinéma muet, mais n'a pas pris la peine de mentionner que, les fils de Shengalia, Giorgi et Eldar, contemporains de Iosseliani, poursuivaient aussi une carrière de cinéastes. À la place, il a dit à Ciment que : « Actuellement, il y a dizaine de cinéastes qui peuvent faire des films intéressants, mais on ne peut parler d'école géorgienne. Nous faisons sept films par an ». Petite remarque alors qu'il avait très envie de voir la France, là où les pâturages cinéphiles semblaient plus nombreux et plus verts. Cependant, cette copie 35mm issue des fonds de la Cinémathèque québécoise, montre les façons dont il faisait vraiment partie de cette « école géorgienne », voire qu'il en était à la tête. *Il était une fois un merle chanteur* nous montre un cinéaste qui fut, comme le très différent Tengouiz Abouladzé, un humaniste fortement engagé, tout en restant aussi quelqu'un qui joue avec le style, tout comme Mikhaïl Kobakhidzé.

Note: 1. Michel Ciment, "Retour de l'U.R.S.S.," *Positif* n°110 (Novembre 1969), p.46.

Le Repentir

Tenguiz Abouladzé, URSS, 1984, 153 min., 35mm, VOSTF

La période 1960-1980 est largement considérée comme l'âge d'or du cinéma géorgien. Comme mentionné en introduction, le critique britannique Derek Elley a vu ce cinéma national comme une « Lumière dans le Caucase », et en a parlé d'une façon dont beaucoup de critiques occidentaux en viendraient à considérer le cinéma iranien dans les années 1990-2000. Cette Semaine du cinéma géorgien présente plusieurs films qui sont fortement liés à cette « tendance iranienne » dans le cinéma géorgien. Tenguiz Abouladzé est probablement le plus iranien des cinéastes géorgiens, au moins jusqu'à l'émergence de Giorgi Ovashvili (dont le très iranien *Khibula* fait partie de notre Semaine du cinéma géorgien).

Comme cela avait été le cas pour la « première vague » de cinéastes iraniens des années 1960, Abouladzé a été fortement influencé par le néo-réalisme italien, et ceci est clairement visible dans son premier grand succès : *L'Âne de Magadana* en 1955. Il a co-réalisé ce film avec Rezo Chkeidze (un cinéaste qui a également été influencé par le néo-réalisme, particulièrement dans son chef-d'oeuvre *Notre Cour* de 1956). *L'Âne de Magadana* a remporté le prix du meilleur court métrage à Cannes, en grande partie parce qu'il semblait tant en phase avec ce qui se passait dans le cinéma réaliste international; il est sorti la même année que *Pather Panchali* de Satyajit Ray (une influence également sur Kiarostami), Abouladzé porte d'ailleurs la même attention délicate à la vie dans les petits villages.

Mais c'est la très célèbre trilogie d'Abouladzé *L'Incantation* (1968), *L'Arbre du désir* (1977) et *Le Repentir* (1984) qui fait que le cinéma géorgien semble autant anticiper le contexte qui sera celui du cinéma iranien. *L'Incantation* est une méditation sur l'histoire géorgienne, spécifiquement sur le conflit entre ses factions chrétiennes et musulmanes, bien que les aspects les plus importants du film soient les sonorités de la poésie géorgienne de la bande-son ainsi que les jeux de lumière, le paysage et l'archaïque de l'architecture qui définissent ses visuels. « Méditatif » est un mot qui tend à être utilisé de manière excessive dans la critique filmique, ne désignant souvent rien de plus spirituel que la « lenteur ». *L'Incantation* est réellement méditatif dans la mesure où son modèle d'esthétique primaire est clairement celui de la prière dans la chrétienté orthodoxe : c'est répétitif, allusif, soucieux de relier l'immanent et le transcendant, tout en étant parfaitement conscient des limites de ce dont on peut parler et ainsi préciser entièrement les détails des expressions. C'est vrai de sa sensibilité visuelle également, qui est riche, complexe et extraordinaire, mais qui est aussi définie par une certaine planéité bidimensionnelle, résultat de l'influence manifeste des peintures iconographiques orthodoxes. Son style général rappelle fortement les premiers films d'Abbas Kiarostami.

Le film *L'Arbre du désir* de 1977 montre Abouladzé en Mohsen Makhmalbaf. On trouve ici l'élément clé de la connexion avec le *Gabbeh* (1994) de Makhmalbaf, qui utilise les motifs des tapis traditionnels persans comme

tremplin pour explorer le paysage, les couleurs et les cultures nomades traditionnelles. Pour Abouladzé, l'image clé est l'arbre à souhaits, parfois appelé arbre du désir : une tradition dans laquelle de petits morceaux de tissus colorés, chacun représentant un souhait ou une requête auprès de Dieu, sont attachés aux branches d'un arbre. Ces arbres parsèment la campagne géorgienne et sont emblématiques d'une certaine vie de village : reculée, étriquée mais aussi créative et pleine de possibilités. La composition de Abouladzé est ici toute aussi évocatrice et son usage de la lumière est tout aussi précis qu'il l'était dans *L'Incantation*. Il a ajouté à cela des couleurs dont il prend tout autant au sérieux les possibilités expressives.

Le Repentir (1984), dernier de ses films et conclusion de cette trilogie, ajoute les allégories à cette boîte à outils. C'est le film le plus narratif de la trilogie, il raconte l'histoire d'un fonctionnaire soviétique corrompu qui est originaire de Géorgie. Bien qu'il y ait clairement des aspects du plus célèbre géorgien de tous, Joseph Staline, le dictateur de *Le Repentir* est plus probablement inspiré de Lavrenti Beria, un géorgien qui fut à la tête de la police secrète de Staline pendant la Seconde Guerre mondiale. Quand le film a été montré pour la première fois en Amérique du Nord (il était sur les étagères en URSS depuis trois ans et on a souvent dit de sa sortie qu'elle était un signe que la Glasnost était bel et bien entamée). Tom Luddy a écrit que « *Le Repentir* est fidèle à la griffe de son réalisateur qui est celle d'un surréalisme géorgien, très proche, à plusieurs égards, du réalisme épique et magique de la littérature Latino-américaine ».¹

Il est difficile de s'opposer à cela, surtout compte tenu de la façon dont les romans latino-américains ont considérablement contribué à défier les régimes oppressifs. Peut-être que *Le Repentir* nous présente Abouladzé comme le cousin longtemps perdu de vue de Gabriel García Márquez. Mais en des termes iraniens, *Le Repentir* nous présente Abouladzé comme un dissident défiant l'État; il nous montre Abouladzé comme le grand-père de Mohammad Rasoulof dont le film, *Les Manuscrits ne brûlent pas* (2013) est banni en Iran, et comme Abouladzé, le cinéaste a mené son art au royaume du cinéma ouvertement d'opposition. Cependant, ce fut une naissance étrange, une naissance dont la sage-femme fut le ministre des affaires étrangères de Gorbatchev et le potentiel président de la Géorgie indépendante (jusqu'à ce qu'il soit démis par la révolution des Roses), Édouard Shevardnadze.

Le petit livre de Josephine Woll et Denise J. Youngblood traite des détails du film et de sa difficile production qui a débuté en 1984, et qui a été terminée seulement lorsque Édouard Shevardnadze a suggéré que le film soit achevé sous les auspices de la télévision géorgienne, « contournant les pires canaux bureaucratiques... même de cette manière, *Le Repentir* n'a pas été diffusé avant 1986, une année charnière pour les arts dans l'Union Soviétique ».²

Voici donc la dernière œuvre du véritable « homme de la Renaissance » du cinéma géorgien, un travail qui résume une vie entière passée à promouvoir l'art cinématographique d'une façon indéniablement enracinée dans les traditions locales et les réalités politiques. Il est également fondamental,

vraisemblablement le premier travail cinématographique de la Perestroïka. La copie 35mm, utilisée pour cette Semaine du cinéma géorgien, est tirée des collections de la Cinémathèque québécoise. C'est une occasion unique d'assister à la fin d'un monde cinématographique, au moment même où un autre, quelques kilomètres plus à l'est, était en train de naître.

Notes:

1. Tom Luddy, « Tribute To Tengiz Abuladze », *14th Telluride Film Festival Yearbook* (Hanover, NH : National Film Preserve, 1987), p.29. Comme évoqué dans l'introduction, Luddy a été un ardent défenseur du cinéma géorgien en Amérique du Nord, il a constitué la collection géorgienne de la Pacific Film Archive lorsqu'il en était le directeur, dans les années 1970, et il a organisé de nombreuses programmations de films géorgiens à la PFA, au Festival du Film de Telluride et partout ailleurs.
2. Josephine Woll et Denise Youngblood, *Repentance* (London : IB Tauris, 2001), p.90

Seule, Géorgie, partie 3

Otar Iosseliani, France, 1993, 85 min., Betacam, VF

Dès les années 1990, Otar Iosseliani a trouvé sa place dans le cinéma français après avoir réalisé des films appréciés et farfelus comme *Les favoris de la lune* en 1985 et *Et la lumière fut* en 1989 (les deux ayant gagné un Prix Spécial du Jury au festival international du film de Venise) ainsi que *La chasse aux papillons* en 1993 (qui, ce qui était auparavant inimaginable pour Iosseliani, gagna un prix au Festival international du film de Moscou). Ces films anarchiques sont aussi définis par une certaine mélancolie qui les rend indissociables de l'expérience de l'exil. Durant cette période en France, Iosseliani a aussi réalisé des projets pour la télévision, et a montré un réel intérêt pour les « petites cultures » européennes. Son documentaire assez direct sur le Pays basque, *Euzkadi* (1983), est clairement marqué par son identité de cinéaste géorgien, un pays dont la langue est aussi éloignée du russe que le basque l'est du français (de plus, le basque et le français utilisent le même alphabet, ce qui n'est pas le cas du russe et du géorgien). C'est de cette façon qu'il faut regarder *Seule, Géorgie* : le travail de quelqu'un qui a de l'expérience avec les conventions du documentaire télévisuel français, qui a été en exil pendant une période relativement longue, et qui voit le pays dont il est parti, changer de manière absolument prometteuse (la Géorgie est devenue indépendante en 1991) et toute aussi tragique (l'indépendance a presque immédiatement pris fin suite à un coup d'État, une guerre civile, et des nettoyages ethniques).

Le film a été tourné en trois parties, et dure 235 minutes au total. Nous projetons ici la troisième partie qui est tirée d'une cassette Betacam SP se trouvant dans les collections de la Cinémathèque québécoise. Il y a quelques scènes émouvantes, telle une manifestation aux chandelles sur l'avenue Rustaveli à Tbilissi qui est défaite lors de l'arrivée de tanks et qui à leur tour font face à un mur de manifestants qui scandent des slogans et entonnent des chants traditionnels géorgiens. Mais c'est avant tout une implication assez directe dans une situation politique qui n'était en aucun cas résolue (comme les images de fin de villages boueux, déchirés par la guerre, dont témoignent les coups de feu entre militaires et réfugiés désespérés). Les toutes dernières images de chaises vides sur fond de musique mais sans musicien en vue, évoque le souvenir extrêmement mélancolique de *Il était une fois un merle chanteur*.

Voici comment Iosseliani a décrit le projet dans l'introduction de la première partie du film : « Nous allons vous parler de la Géorgie, vous présenter son art, ses traditions et son passé. Nous allons vous raconter la sombre période bolchevique qui a directement produit les drames actuels (...) A travers les documents filmés et extraits de films qui nous ont été confiés pour réaliser ces deux soirées, cinq générations de cinéastes géorgiens ont voulu faire connaître l'histoire et la culture de ce pays que nous aimons, dont nous sommes fiers et dont parfois nous avons honte ».¹

Note:

1. Anthony Fiant, (*Et*) *Le cinéma d'Otar Iosseliani (fut)* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 2002), p.233

Something About Georgia

Nino Kirtadzé, France, 2010, 100 min., num., VOSTF

Nino Kirtadzé est l'une des grands métamorphes du cinéma géorgien. Elle est actrice et documentariste, intéressée par les petits pays du Caucase et par la Russie, et est à la fois française et géorgienne.

En tant qu'actrice elle est généralement connue pour son travail avec la cinéaste géorgienne Nana Djordjadze et, comme elle et Otar Iosseliani, elle réside à Paris depuis longtemps. En 1996, elle débuta dans *Les Mille et Une Recette du cuisinier amoureux*, une comédie romantique mélancolique qui se déroule principalement sous forme de flashbacks pendant la première période de l'indépendance géorgienne, 1918-1921 (le gouvernement social-démocrate a été destitué par l'invasion bolchevique et a fui à Paris où il a mis en place un gouvernement en exil). Elle a aussi eu un petit rôle dans *L'Arc-en-ciel* (2008) de Djordjadze, une romance plus fantastique dans laquelle elle joue une version de la Mort. Ces films l'ont faite entrer dans le cercle de ces cinéastes responsables de l'une des grandes tendances du cinéma géorgien (peut-être plus notoirement incarnée par les frères Shengalia) : des comédies joviales et chaleureuses qui sont aussi étonnamment incisive vis-à-vis de la culture géorgienne dans son ensemble (comme elle existe, parfois tragiquement, à la fois dans et hors de la Géorgie même).

En tant que documentariste, elle est peut être plus connue pour un film qui n'est que marginalement sur la Géorgie : *Durakovo: Village of Fools* (2008). C'est un portrait féroce de l'état de la Russie de Poutine, une saisissante évocation de la façon dont le nationalisme conservateur remplit le vide laissé par la mort de l'Union Soviétique. Sa vision sardonique de la collusion entre l'église, l'État et les militaires pouvait seulement être rendue par un étranger; c'est en effet une perspective expressément géorgienne de la transformation de la Russie.

Something About Georgia est une sorte de suite très ciblée. Cela commence avec des nuages glissant au-dessus des montagnes géorgiennes; l'orage qui se prépare symbolise la guerre entre cette Russie qui militarise et réimpérialise et une Géorgie qui, dirigée par le jeune Mikheil Saakashvili qui a étudié à l'université Columbia, se battait pour devenir un pays européen « normal ». C'était, d'une certaine manière, une relecture de la guerre civile géorgienne, qui (comme les spectateurs de *Seule, Géorgie* de Iosseliani se le rappelleront) combattait sur plusieurs fronts, parmi eux, les régions dissidentes d'Abkhazie à l'ouest et au sud, et l'Ossétie au nord, dont les aspirations séparatistes continuent d'être soutenues par la Russie. Le film de Kirtadzé devient comme un portrait de Saakashvili lui-même, qui montre une énergie parfois frénétique et qui est en contraste flagrant avec les villageois sobres, moqueurs qu'elle nous montre aussi avec force détails.

L'Europe, ou l'idée de l'Europe, est toujours en arrière-plan. Kirtadzé insiste sur cela en nous montrant le discours prononcé par le président français

Nicolas Sarkozy sur les marches du parlement géorgien, un moment qui a toujours des résonances considérables dans la vie politique géorgienne. Mais durant ce film il y a un léger scepticisme qui est : le « rêve européen » deviendra-t-il vraiment réalité ?

Comme son impression de la Russie dans *Durakovo, le village des fous*, il est difficile de séparer ce scepticisme de sa longue expérience en France, un pays dans lequel elle est arrivée un peu par hasard. Elle rappelle dans une entrevue à *Bare Magazine* que : « il y avait un bureau de l'Agence-France-Presse en Géorgie, ainsi qu'un bureau d'Associated Press, et ils m'ont demandé si je voulais accompagner un de leur principaux correspondants à Chechnya. Et j'ai dit oui. J'ai passé quatre ans là-bas, à couvrir la première guerre... et c'est quelque chose qui a forgé ma personnalité et qui je suis devenue par la suite ». ¹ Elle s'est installée en France à la fin des années 1990 et continue à faire des films entre Paris et Tbilissi, ainsi que de la fiction et du documentaire, comme le montre son dernier film : *La Faille* (2015).

Il y a ici une vision spécifiquement française de l'endroit d'où elle vient, une façon qui pourrait d'ailleurs rappeler Otar Iosseliani mais qui est en fait complètement différente. Elle mérite d'être aussi célèbre que lui car elle est également symbolique du lien cinématographique entre la France et la Géorgie.

Note:

1. « Bare Interviews: Nino Kirtadze », *Bare Magazine*, 25 Avril 2015, <http://www.baremagazine.org/bare-interviews-nino-kirtadze>.

The Machine Which Makes Everything Disappear

Tinatin Gurchiani, Géorgie, 2012, 101 min., num., VOSTA

Tout au long de ce dossier, nous démontrons l'existence d'une « tendance iranienne » dans le cinéma géorgien récent; celle-ci est incarnée de manière manifeste par des cinéastes comme Tengouz Abouladzé et Giorgi Ovashvili. Nous montrons que les deux ont des liens avec le profond humanisme de Abbas Kiaorstami et également, pour des raisons légèrement différentes, avec des cinéastes comme Mohsen Makhmalbaf et Bahman Ghobadi. Mais un aspect du cinéma iranien qu'il est facile d'oublier est son grand artifice; ses plus grands cinéastes (Kiaorstami, Makhmalbaf, Jafar Panahi) font des films qui, de manières variées, attirent l'attention sur le dispositif filmique lui-même. Pensez à la fin dans *Le Goût de la cerise* (1997) ou à la totalité de son œuvre méta-cinématographique, *Close-up* (1990). Et pensez plus particulièrement à *Salaam Cinema* (1995) de Mohsen Makhmalbaf, un montage d'acteurs se présentant devant la caméra et espérant apparaître dans un film.

C'est de cette façon qu'on entre dans l'étrange objet qu'est *The Machine Which Makes Everything Disappear*, premier long métrage de Tinatin Gurchiani. Comme Nana Ekvtimishvili, Gurchiani a passé quelques temps en Allemagne à étudier l'art, plus spécifiquement la peinture et la danse, il y a d'ailleurs un peu des deux dans le film. L'objet ici n'est ni un récit ni une exposition documentaire mais plutôt une étude dans la vieille tradition de l'étude à la fois en peinture et en danse. Le sujet de cette étude est l'état des marges de la société géorgienne, toujours un indicateur fiable de la façon dont un pays aspire véritablement à la justice et à la décence. Il y a donc aussi une autre manière de penser aux propriétés iraniennes de *The Machine*, au-delà son utilisation des auditions clairement à la manière de Makhmalbaf; sa façon de faire avec les enfants à la manière de Kiarostami. Gurchiani découvre des perspectives, impensables pour des adultes, dans la vision du monde des très jeunes, nous montrant une société qui est définie par une lutte qui semble sans issue, précisément parce qu'il est si difficile de la nommer.

En faisant sa critique pour *Artforum* dans le cadre du Festival International du Film Documentaire de Sao Paulo (É Tudo Verdade), Ela Bittencourt a écrit que : « *The Machine Which Makes Everything Disappear* est la conclusion morose du communisme, à travers de jeunes géorgiens — un garçon qui se souvient des bombardements, une fille qui affronte sa mère absente — parmi les protagonistes hantés. À la place du ciné-œil [kino-pravda] cosmique de Vertov, qui accentue le collectif, Gurchiani...[utilise] la caméra comme un microscope social pour célébrer l'individu ». ¹ La vision est ici sombre mais la présence de ces jeunes, comme Kiarostami le savait si bien, signifie toujours qu'une histoire plus complexe se cache juste sous la surface.

Note:

1. Ela Bittencourt, « Truth and Circumstance », *Artforum*, Mai 2013, <https://www.artforum.com/app.php/film/ela-bittencourt-at-the-18th-e-tudo-verdade-40849>.

Eka et Natia, chronique d'une jeunesse géorgienne

Nana Ekvimishvili et Simon Groß, Géorgie/Allemagne/France, 2013, 102 min., num., VOSTF

Dans ce dossier, nous plaidons en faveur d'une « connexion iranienne » avec le cinéma géorgien, surtout via Tengviz Abouladzé et Giorgi Ovashvili. Les « connexions françaises » sont aussi très fortes durant cette Semaine du cinéma géorgien, en particulier à travers Otar Iosseliani et Nino Kirtadzé. Ce que nous pouvons voir clairement dans le cinéma de Nana Ekvimishvili et Simon Groß (qui sont souvent appelés simplement « Nana et Simon ») est une « connexion roumaine » qui est toute aussi forte. Ils ont co-réalisé jusqu'à maintenant deux long métrages, les deux scénarios ayant été écrits par elle — *Une Famille heureuse* (2017) et *Eka et Natia, chronique d'une jeunesse géorgienne* (2013). Les deux films ont été tournés par un des directeurs de la photographie de Cristian Mungiu; *Une Famille heureuse* a été filmé par Tudor Vladimír Panduru qui était le directeur de la photographie sur *Graduation* (2016) de Mungiu; *Eka et Natia, chronique d'une jeunesse géorgienne* a été filmé par Oleg Mutu qui était responsable de *4 mois, 3 semaines, 2 jours* (2007).

Tout comme *4 mois, 3 semaines, 2 jours*, le film est ponctué de moments de pure tragédie (et de violence dans le cas Géorgien) mais avant tout, c'est une étude délibérément lente et photographiée de la façon dont des sociétés éclatées détruisent aussi les vies de filles et de femmes. La vision de Nana et Simon est empreinte d'une austérité notable vis-à-vis de cela, et l'intensité sardonique des deux jeunes femmes au coeur du film (jouées par Lika Babluani et Mariam Bokeria) trouve un fort écho dans leur style visuel : imperturbable mais pas impitoyable et qui frôle occasionnellement la transcendance (comme lorsque Eka entame une danse géorgienne traditionnelle au mariage catastrophique de sa meilleure amie).

Le film annonçait quelque chose de la nouvelle génération du cinéma géorgien à venir. Nana et Simon sont extrêmement engagés dans l'évocation des détails de la vie quotidienne à Tbilissi mais ils sont aussi ouverts sur l'extérieur. Ils ont tous les deux de forts liens avec l'Allemagne (Ekvimishvili a étudié l'écriture de scénarios à Potsdam), et *Eka et Natia*, comme *Une Famille heureuse*, est une coproduction entre la France et l'Allemagne, en plus de faire un usage si viscéral de leur collaborateur roumain. C'est une vision qui parvient presque à racheter les possibilités de la mondialisation et qui équilibre le local et l'international avec assurance. Le film se déroule pendant la guerre civile géorgienne, on a d'ailleurs l'impression que le spectateur doit déjà savoir cela ou qu'en tout cas il sera capable de le deviner, et qu'il comprendra donc que la violence temporaire qui guide le film est le produit d'une période historique assez spécifique. Bien sûr, cette réalité locale n'excuse rien, parce que ce que nous voyons également ici, c'est la manière avec laquelle cette sorte d'instabilité retombe toujours, et pas seulement en Géorgie, *sévèrement* sur les femmes, particulièrement les jeunes femmes qui vivent en marge de la société. Nana et Simon dépeignent ensuite une nou-

velle génération de cinéastes politisés qui maintiennent le même engagement envers une analyse radicale de notre condition présente et un effort constant, en cherchant un style qui pousse de l'avant la forme filmique de façon à préserver clarté et accessibilité. Comme le, quoique plus âgé, Giorgi Ovashvili, ils sont en train de renouveler la narration cinématographique en s'ouvrant au monde qui les entoure ainsi qu'aux réalités qui se trouvent juste devant leurs yeux.

The Dazzling Light of Sunset

Salomé Jashi, Géorgie/Allemagne, 2016, 74 min., num., VOSTF

La Géorgie est un pays bien plus diversifié que ce que l'on peut imaginer. La majorité sont des Géorgiens, principalement chrétiens orthodoxes. Mais les communautés juives et musulmanes sont aussi présentes dans tous les pays; les communautés turques, grecques et arméniennes sont tout aussi fortes, particulièrement à Tbilissi. Les régions séparatistes comme l'Ossétie du sud et l'Abkhazie (qui sont importantes à la fois dans *Seule, Géorgie* et dans *Something About Georgia*) ont été les catalyseurs de la guerre civile (1991–1993) et de la guerre de 2008 contre la Russie. Il y a également des minorités ethniques qui existent seulement en Géorgie : les Svanes (sujet du classique documentaire de 1930 de Mikhaïl Kalatozov : *Le sel de Svanétie*) et les Mingréliens. C'est ce dernier groupe qui est au cœur du nouveau film de Salomé Jashi, *The Dazzling Light of Sunset*.

Tout comme Nino Kirtadzé, dont le *Something About Georgia* est présenté dans notre Semaine du cinéma géorgien, Jashi a un bagage en journalisme, travaillant pour la chaîne de télévision géorgienne Rustaveli 2 depuis le début des années 2000. Là encore, comme Kirtadzé, elle a une expérience internationale significative, elle a d'ailleurs obtenu une maîtrise en arts médiatiques de la Royal Holloway de Londres. Ainsi, c'est sans surprise que ce film se concentre si intensément sur la vie quotidienne d'une télévision locale, c'est sans surprise non plus qu'il trouve tant de résonance dans la vie professionnelle de la journaliste en chef de la chaîne et de ses techniciens. Là où Jashi se distingue de Kirtadzé, c'est dans sa vision profondément axée sur la culture géorgienne contemporaine. Plutôt que des considérations générales, qu'une vision globale des querelles politiques géorgiennes, Jashi va en profondeur et se concentre sur les travailleurs des médias de Tsalenjikha, une petite ville de Mingrélie. Le film est majoritairement en mingrélien et c'est aussi l'un des rares portraits, dans le cinéma géorgien, de ce groupe ethnique particulier mais pourtant complètement géorgien.

La vision de Jashi est en effet ici très loin de celle de Kalatozov dans *Le sel de Svanétie*. Comme nous en avons discuté dans l'introduction, le style de Kalatozov est totalement différent, marqué par des mouvements de caméra sauvages et, dans ce film, un montage très rapide. Jashi a une démarche ethnographique plus traditionnelle, prenant un sujet et adoptant à certains moments l'approche d'un peintre en laissant les rythmes de la ville, et de ses médias, se dérouler devant l'objectif. Kalatozov était aussi, avec tout le mérite qui lui revient en tant que cinéaste, un véritable « homme soviétique », peut-être pas un idéaliste comme Vertov mais certainement pas un dissident. Jashi, de son côté, utilise cette démarche ethnographique non seulement pour défendre les individus à la marge, dans un style agit-prop mais plutôt pour présenter de manière réfléchie et presque méditative, les difficultés que la Géorgie, en tant que nation issue de l'Union soviétique, traverse encore, une génération entière après la chute de l'URSS.

Le film est ainsi être mieux compris comme une tension dans le cinéma géorgien qui est à la fois poétique et engagé, un tension qui traverse à la fois la fiction et le documentaire. Dans cette Semaine du cinéma géorgien nous allons aussi présenter *Khibula* de Giorgi Ovashvili et *City of the Sun* de Rati Oneli, tous les deux de 2017, et qui ressemblent à l'approche que l'on retrouve dans *The Dazzling Light of Sunset*; dans la mesure où ils mènent des interventions politiques complexes en même temps qu'ils s'échinent à cultiver une esthétique méditative. La génération précédente du cinéma géorgien pouvait être vue comme définie par une division qui se situe entre Kalatozov et Abouladzé; l'un cinématique et viscéral, l'autre lent et précis. Jashi, Ovashvili et Oneli, d'autre part, nous montrent que la situation actuelle est caractérisée par certains des cinéastes les plus prometteurs du pays, créant des passerelles entre ces deux formes de cinéma, et trouvant de nouvelles manières de faire ce qui peut seulement être fait en cinéma.

City of the Sun

Rati Oneli, Géorgie/États-Unis/Qatar/Pays-Bas, 2017, 100 min., num., VOSTA

L'un des courants que nous essayons de mettre en valeur dans cette Semaine du cinéma géorgien est le documentaire poétique. Il s'agit d'un développement relativement récent dans le cinéma géorgien; la génération précédente de Tenguis Abouladzé et les autres avait été fortement influencée par les formes poétiques, mais les travaux qui ont eu une large diffusion et un fort impact sur le cinéma géorgien étaient des fictions. Cependant, ces dix dernières années nous avons vu la pleine émergence d'un secteur documentaire vigoureux et divers, en partie du fait des changements technologiques. Certains sont politiques ou historiques tout en étant légèrement didactiques d'une façon intéressante mais commune, comme nous le voyons dans des films comme *Seule*, *Géorgie* ou *Something About Georgia*. Mais comme nous pouvons aussi le voir avec *The Dazzling Light of Sunset*, certains jeunes cinéastes ont appréhendé la tâche documentaire de manière plus ouverte mais non moins politique. Un autre excellent exemple de cette école du jeune documentaire est le film *City of the Sun* de Rati Oneli.

Oneli est autant influencé par l'idéalisme ethnographique que Salomé Jashi semble l'être dans *The Dazzling Light of Sunset*. Son film est un portrait de la ville minière de Chiatura et, dans une entrevue pour le *Eastern European Film Bulletin*, il se souvient combien il était contrarié que son film ait été utilisé dans une publicité « tel un arrière-fond sans âme ». Il a donc quitté la province new-yorkaise, où il vivait, pour venir à New-York. Il déclare au *Eastern European Film Bulletin*.

À cette période, je ne pensais pas que j'avais un droit moral de faire quoi que ce soit sans comprendre entièrement la ville et ce que les gens traversaient. Cela aurait été très facile d'adopter une perspective d'observateur et de dire simplement, « voici ce que je vois », à la manière d'un mauvais porno. C'est donc pourquoi je suis resté seul en ville pendant environ 6 mois et que j'ai essayé de m'immerger dans la vie d'ici, pour rencontrer des gens et respirer le même air qu'eux, si je puis dire. Et une fois que j'ai eu rencontré les protagonistes, ce qui a pris beaucoup de temps, je suis devenu très proche d'eux. Ils m'ont laissé entrer dans leurs vies. Je suis devenu très proche de leurs familles et je suis, en gros, tombé amoureux d'eux et des gens là-bas. Et j'ai ensuite compris que je croyais avoir le droit, le droit moral, de raconter leur histoire.¹

Cette idée de venir à un endroit et d'essayer de s'intégrer dans le but de raconter l'histoire de quelqu'un d'autre, devrait rappeler au public de la Cinémathèque québécoise la célèbre déclaration de Pierre Perrault à propos de *Pour la suite du monde* : « Je deviens participant, complice, et ces gens-là sont à l'aise avec moi parce qu'ils voient bien que je fais partie de l'île en quelque sorte.... Je ne vais pas là pour faire mon film; je vais là pour faire leur film... ».² L'analogie n'est pas parfaite mais la forme, à la fois lente et

patiente, de la poésie du quotidien recherchée par Oneli est plus proche du cinéma vécu qu'elle ne l'est de modèles plus anciens du cinéma poétique en Géorgie (ce que nous pouvons voir non seulement chez Abouladzé mais aussi chez Paradjanov qui est radicalement différente de la vision de *City of the Sun*).

L'autre élément de contexte international qui est crucial est l'USA. Le film est coproduit par Jim Stark, un des héros méconnus du cinéma indépendant américain et européen. Stark est probablement plus connu pour avoir produit les films de Jim Jarmusch *Down by Law* (1986) et *Une nuit sur terre* (1992) mais il a aussi travaillé partout dans le monde, y compris en tant que producteur des films islandais *À köldum klaka* (1995, qu'il a également co-écrit) et *Sveitabrúðkaup* (2008). C'est dans cet état d'esprit que Stark a commencé à travailler avec la Géorgie, il a suivi de près ses cinéastes et a dispensé occasionnellement des classes de maître (comme il l'a fait en 2013 à l'Université Rustaveli de Théâtre et de Cinéma). Oneli a aussi lancé sa propre société de production indépendante, avec Stark, le Office of Film Architecture, qui a produit, entre autres, les courts métrages du co-scénariste de *City of the Sun*, Dea Kulumbegashvili. Ils se sont montrés des plus astucieux afin d'obtenir une place sur la scène internationale, à la manière d'un producteur battant, sécurisant les fonds du Doha Film Institute en 2016 pour *City of the Sun* (il a un diplôme en études moyen-orientales de l'Université de Tbilissi). C'est ainsi un bel exemple de la version mondialisée du cinéma géorgien, engagée de manière critique contre les ravages de la post-industrialisation mais aussi très profondément enracinée dans un lieu précis, et qui le fait de manière à exploiter au maximum la collaboration internationale.

Notes:

1. Zoe Aiano, « Rati Oneli on City of the Sun », *Eastern European Film Bulletin* 72 (Février 2017), <https://eefb.org/countries/georgia/rati-oneli-on-city-of-the-sun/>.
2. Il a déclaré cela à Peter Wintonick dans son film de 1999 pour l'ONF : *Cinéma vérité, le moment décisif*.

Khibula

Giorgi Ovashvili, Géorgie/Allemagne/France, 2017, 97 min., num., VOSTF

Tout au long de ce dossier, nous essayons de retracer ce quelque chose d'une « ligne iranienne » dans le cinéma géorgien. La relation entre ces deux cinémas nationaux est plus forte que tout dans le travail de Giorgi Ovashvili, dont les films incluent à la fois des collaborateurs iraniens, et porte clairement la marque de films iraniens majeurs. Son premier long métrage, *L'Autre Rive* (2009) porte sur un garçon nommé Tedo qui vit au début du film avec sa mère, en tant que réfugiés, dans la banlieue incroyablement sinistre de Tbilissi et qui part seul en voyage dans l'idée de retrouver son père, toujours en Abkhazie. Le film a été tourné par Shahriar Assadi, qui a été le directeur de la photographie sur les films de Bahman Ghobadi, on peut citer *Les chansons du pays de ma mère* (2000) et *Les tortues volent aussi* (2004); le récit est également fortement influencé par le premier film de Ghobadi, *Un temps pour l'ivresse des chevaux* (2000), sur des enfants kurdes à la frontière Iran-Irak.

Le film le plus récent d'Ovashvili est *Khibula* (2017), l'un des films géorgiens dont on a le plus entendu parlé l'année de sa sortie et il a justement une forte connexion iranienne. Le film narre les derniers jours de Zviad Gamsakhurdia, le premier président de la Géorgie indépendante, qui a régné pendant moins d'un an avant d'être destitué par un coup d'État militaire. Gamsakhurdia demeure une figure qui divise grandement dans la Géorgie contemporaine car, comme l'écrit Stephen Jones : « L'ère Gamsakhurdia (1990-1992) est vue comme le zénith du nationalisme ». Jones le décrit de cette façon : « Il était un conservateur social qui éveillait un désir nostalgique parmi les Géorgiens pour l'innocence des temps pré-soviétiques, représentés par les rôles traditionnels dans la famille, la camaraderie, la religion et l'abnégation, représentant ce que Gamsakhurdia voyait comme intrinsèquement géorgien. Il plaisait au "petit homme" qui a laissé passer le style de vie privilégié de la *nomenklatura* géorgienne, ainsi qu'à la jeunesse idéaliste et aux intellectuels ».¹ Il incarne, en résumé, une sorte de bête noire pour l'élite géorgienne modernisatrice qui regarde du côté de l'Ouest bien que, durant la période soviétique, il ait été un dissident et un militant des droits de l'homme.

La vision d'Ovashvili, cependant, n'est ni celle de la critique sévère ni celle du romantisme; Ovashvili imagine le président déchu comme un personnage mélancolique et sombre, quelqu'un qui en fait n'en dit que très peu. Il s'agit là de la connexion iranienne, Gamsakhurdia est joué par l'acteur iranien Hosein Mahjoub, certainement plus connu pour son rôle de père dans le film de Majid Majidi, *La couleur du paradis* (1999), le petit dialogue qu'il a, a été doublé en géorgien par Shota Khristesashvili. Le fait d'avoir choisi que cette figure immensément importante de l'histoire de la Géorgie soit jouée par un non-géorgien semble provocateur, mais le voir interprété par une grande figure du cinéma iranien envoie le film dans la sphère de l'abstraction totale mais certainement pas apolitique. Ovashvili engage la discussion avec le nationalisme populiste d'une façon qui ramène au même plan le global et

le méditatif, en présentant ce personnage généralement connu pour sa fougue oratoire, du style « La Géorgie aux Géorgiens! », comme un non-géorgien quasi silencieux. C'est l'échappatoire trouvée par Ovashvili face au « êtes-vous pour ou contre lui », dilemme que représente Gamsakhurdia pour un public géorgien. C'est aussi sa façon de déplacer les questions concernant l'identité nationale et l'allégeance politique (qui sont très certainement encore présentes dans *Khibula*) vers une réconciliation qui est bien plus définie par les ambiguïtés que la modernité géorgienne a créé, que quoi que ce soit qui aurait pu être anticipé durant la brève présidence de 1991-1992. En fait, Ovashvili nous montre comment le cinéma peut parfois faire ce que l'histoire pure ou l'analyse politique ne peut faire.

Note:

1. Stephen Jones, *Georgia: A Political History Since Independence* (London : I.B. Taurus, 2013), p.52

Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tel sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHEQUE.

ISBN 978-0-7703-0128-6