CAHIERS DU CINEMA

FEVRIER 2022

EN SALLE

Les Promesses de Thomas Kruithof 68
Scream de Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett 60

2 FÉVRIER

Arthur Rambo de Laurent Cantet 64
H6 de Yé Yé 66
Introduction de Hong Sang-soo 42
Les Jeunes Amants de Carine Tardieu 67
Les voisins de mes voisins sont mes voisins d'Anne-Laure Daffis 69
Petite Solange d'Axelle Ropert 36
Red Rocket de Sean Baker 56
The Souvenir – Part I et *II* de Joanna Hogg 46
Jean Dupuy Ypudu de Gilles Coudert, *Super-héros malgré lui* de Philippe Lacheau, *Vaillante* de Laurent Zetoun, *Vanille* de Guillaume Lorin

9 FÉVRIER

*Enquête sur un scandale d'État** de Thierry de Peretti 59
Golda Maria d'Hugo Sobelman 65
Great Freedom de Sebastian Meise 66
Pour toujours de Ferzan Ozpetek 67
Sous le ciel de Koutaïssi d'Alexandre Koberidze 52
The Innocents d'Eskil Vogt 68
Vous ne désirez que moi de Claire Simon 63
White Snake d'Amp Wong et Zhao Ji 69
Buladó d'Eché Janga, *La Disparition ?* de Jean-Pierre Pozzi, *L'Horizon* d'Émilie Carpentier, *Marry Me* de Kat Coiro, *Moonfall* de Roland Emmerich, *Mort sur le Nil* de Kenneth Branagh, *Les Vedettes* de Jonathan Barré

16 FÉVRIER

After Blue (Paradis sale) de Bertrand Mandico 57
La Vraie Famille de Fabien Gorgeart 69
Les Affluents de Jessé Miceli 64
Nous d'Alice Diop 33
Piccolo corpo de Laura Samani 67
The Power de Corinna Faith 68
Un autre monde de Stéphane Brizé 19
Dans les yeux de Thomas Pesquet de Pierre-Emmanuel Le Goff, *Hopper et le Hamster des ténèbres* de Ben Stassen, *King* de David Moreau, *La jungle est mon jardin* d'Enrico Alexander Giordano, *Maison de retraite* de Thomas Gilou, *Soutien de famille* de Maxime Berthou, *Uncharted* de Ruben Fleisher

23 FÉVRIER

Ils sont vivants de Jérémie Elkaïm 66
La Campagne de France de Sylvain Desclous 65
La Légende du Roi Crabe d'Alessio Rigo de Righi et Matteo Zoppis 58
La Nature d'Artavazd Pelechian 61
Les Graines que l'on sème de Nathan Nicholovitch 65
Les Poings desserrés de Kira Kovalenko 62
Sous le ciel de Koutaïssi d'Alexandre Koberidze 52
*Un peuple** d'Emmanuel Gras 27
Zaï zaï zaï zaï de François Desagnat 69
Ambulance de Michael Bay, *À nos enfants* de Maria de Medeiros, *Compagnons* de François Favrat, *Devil's Light* de Daniel Stamm, *Kombinat* de Gabriel Tejedor, *Le Chêne* de Laurent Charbonnier, *Maigret* de Patrice Leconte, *Pas pareil et pourtant* de Jesús Perez, *Selon la police* de Fréderic Videau

*** Film (co)produit ou distribué par une société dans laquelle l'un des actionnaires des Cahiers du cinéma a une participation.**

Sous le ciel de Koutaïssi d'Alexandre Koberidze

En attendant le Messi

par Charlotte Garson

Au début d'*Annette*, Leos Carax intime en voix off au spectateur : « *Ne respirez plus.* » Peu après qu'un jeune footballeur (Giorgi Ambroladze) et une préparatrice en pharmacie (Oliko Barbakadze) sont tombés amoureux en se croisant par hasard dans la ville, Alexandre Koberidze formule un autre impératif : « *Chers spectateurs, fermez les yeux quand vous entendrez le premier signal.* » Dans le fondu au noir qui suit un tintement se loge un tour de passe-passe de distribution, une substitution d'acteurs d'autant plus étonnante que les deux jeunes gens nous sont en ce début de film à peine connus : esquissés, ces corps paraissent déjà fantomatiques quand la caméra s'attarde sur les tenues des joueurs de l'équipe de Giorgi, au vestiaire, ou que les amies de Lisa lui parlent du mauvais œil.

Donc, sous le ciel de Koutaïssi, il était deux fois : Lisa et Giorgi, dont le coup de foudre est fulgurant, se réveillent peu après s'être rencontrés dans une enveloppe physique différente (Ani Karseladze et Giorgi Bochorishvili, respectivement). Si l'autre est autre y compris à lui-même, les chances de retrouver un quasi-inconnu furtivement désiré avoisinent le zéro. Déjà, le soir de leur rencontre, la nuit anticipait cette césure, quand leur collision imperceptible les engageait à repartir chacun dans le mauvais sens, Koberidze ne filmant que leurs pieds désorientés et un livre tombé sur la tranche, comme un récit ouvert à la mauvaise page. Ce changement de « joueurs » du film (il était jadis écrit à certains génériques hollywoodiens : *the players*) affirme avec un aplomb renversant le caractère profondément ludique de *Sous le ciel de Koutaïssi*. Selon une logique d'ardoise magique, chaque séquence, et même chaque plan, appelle à repenser ce qui l'a précédé. Un trottoir désert succède au même trottoir encombré d'enfants à l'entrée d'une école, un arbre à fleurs rouges sur lequel l'écran se referme à l'iris devient la plante de la pharmacie où travaillait Lisa – le sac et le ressac du champ occupé et inoccupé postule la mise en scène comme succession complexe de volumes et de rythmes, d'hémorragie et de recrudescence de personnages, de romanesque, d'objets chargés d'une présence qui n'a pas l'arrogance du signe. Au courant du fleuve Rioni que l'on aperçoit de la fenêtre de chez Lisa, au ciel qui s'y précipite plutôt qu'il ne s'y reflète, s'adjoint le roulement de télécabines à l'arrière-plan. La basse continue de ces mouvements aperçus par l'œil dans l'immense profondeur de champ crée imperceptiblement l'attente d'une rupture.

Sur ce fond de quiétude provinciale, le changement physique de Lisa et Giorgi, frappés d'un sort, devrait faire l'effet d'un coup de tonnerre réaliste-magique. Or, au lieu de nouer serré le mélodrame amoureux, la métamorphose détache les protagonistes de leur réseau d'amis, de leurs domaines propres (la médecine, le foot) et les ouvre à une chanceuse déroute. Lisa cède son travail à une amie ; Giorgi, bras ballants devant un terrain de foot où personne ne l'accueille, ne sait que faire de sa stature soudain trop robuste. Dépourvus du tropisme de la reconnaissance amoureuse, elle et lui arpentent la ville en tournant sans le savoir autour du café où ils s'étaient initialement donné rendez-vous. Cette remise à zéro psychologique libère à son tour le récit : délesté d'une forme dramatique repérable, il se met à proliférer autour de ce glacier-buvette du pont en d'autres films possibles, avec la même cocasserie, la même légèreté insistante que celle du patron du café (Vakhtang Panchulidze). Le premier de ces films-surgeons est collectif : c'est la dramaturgie propre des matches de football de Coupe du monde, qui agglutinent chaque soir les citadins devant des postes de télé de bars, et dont la grammaire audiovisuelle (plans de coupe et ralentis) contamine la façon dont est filmé un match amateur entre enfants un après-midi au parc.

L'autre film qui croît sous le ciel de l'histoire d'amour avortée pourrait être un court métrage muet : pour attirer le chaland, le patron du café posté sur un petit

pont embauche Giorgi et lui fait installer un écran où projeter les matches. Sa difficulté à mettre sur pied le dispositif (encore faut-il qu'il fasse suffisamment sombre pour que l'image soit visible) modélise discrètement l'emmerdement que c'est de faire un film ; *« il ne suffit pas d'une chanson pour changer les règles du jeu »*, entend-on d'ailleurs off dans le tube italien (de Coupe du monde) « Un'estate italiana ». Une autre mini-allégorie du cinéma – ce bricolage, cette attraction de foire à deux sous – éclot encore sur le pont : l'attrape-nigaud qu'installe le même patron (une barre de gymnastique à laquelle il propose aux passants de rester accrochés deux minutes pour multiplier leur mise, faute de quoi celle-ci lui revient) figure un drôle de cadre-dans-le-cadre, un champ dans lequel quiconque est mis au défi de tenir, de *faire film*.

Si la fiction s'effiloche comiquement en de telles échappées documentaires, la deuxième partie du *Ciel*, inaugurée après qu'un ballon a chu dans le fleuve, se met à l'inverse à faire de tout documentaire, de toute saisie à la Louis Lumière, une graine de fiction : qu'un chien passe, qu'un autre traverse le pont, et la voix off leur invente un prénom, désignant tout un peuple de supporteurs de foot canins, affairés au même titre que les humains à trouver une télé où visionner le quart de finale à l'heure dite. Il n'y a guère récemment, outre le prologue intimidant d'*Annette*, que Mariano Llinás pour avoir ainsi osé étoiler son récit dans l'anti-monumental *La Flor*, et imposé au cœur de ses fictions sa présence à la fois frontale et percluse de doutes. Koberidze, lui, ne se montre guère à l'écran, mais sa voix est la seule à nouer des éléments qui, sans elle, ne feraient pas récit. Parfois au contraire, elle n'intervient que pour faire ressentir sa propre distance, son renoncement à une posture démiurgique, et délester le film de tout impératif de sujet – l'auteur, à l'état gazeux, libère une deuxième fois ses personnages. Quand un couple de documentaristes débarque à Koutaïssi pour interroger des amoureux sur ce qui les lie et qu'il installe son équipement au café, on craint la mise en abyme de trop – pourquoi appuyer sur cette autoréflexivité saupoudrée ailleurs de manière plus subtile ? Mais ces tenants de l'enregistrement analogique, de la captation du « réel », ne sont convoqués in fine que pour achever de soustraire à toute efficacité social-réaliste la broderie qui vient tranquillement de se tisser. Dans l'obscurité d'une salle redoublée par une fausse manipulation qui a voilé la pellicule (écho au fondu au noir du début), ces étrangers venus projeter en ville le résultat de leur enquête se révèlent seuls à même de recréer le couple que la fiction avait, comme impuissante, laissé séparer. ■

SOUS LE CIEL DE KOUTAÏSSI

Géorgie, Allemagne, 2021
Réalisation, scénario, montage **Alexandre Koberidze**
Image **Faraz Fesharaki**
Son, musique **Giorgi Koberidze**
Décors **Maka Jebirashvili**
Costumes **Nino Zautashvili**
Interprétation **Giorgi Ambroladze, Oliko Barbakadze, Giorgi Bochorishvili, Ani Karseladze, Vakhtang Panchulidze, Sofio Tchanishvili, Irina Chelidze, David Koberidze**
Production **Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB)**
Distribution **Damned Films**
Durée **2h30**
Sortie **23 février**

Des rythmes impossibles

Entretien avec Alexandre Koberidze

© MARIUS LAND ET ELENE MIKABERIDZE

Alexandre Koberidze et Faraz Fesharaki, directeur de la photographie, sur le tournage de *Sous le ciel de Koutaïssi*.

Le titre original de *Sous le ciel de Koutaïssi* signifie « Que voit-on quand on regarde le ciel ? ». Entre VO et VF, on a l'impression d'un gouffre : d'un côté la ville réelle, de l'autre, peut-être, une allusion au destin qui présiderait à la rencontre des protagonistes ?

J'ai toujours pensé qu'on croyait soit au hasard, soit à l'idée que tout était écrit ; mais j'ai accepté récemment qu'il existe un troisième terme. Encore faut-il être à même de le déceler, ce troisième terme : il y a mille ans, on pouvait interpréter comme un signe la manière dont vole un oiseau ; qui s'en souvient ? En fait, le titre français rend compte de l'importance croissante que Koutaïssi a prise en cours d'écriture. Elle n'est qu'à trois heures de voiture de chez moi, je connais son histoire, mais je ne la connaissais pas au présent. Avec mon directeur de la photographie, Faraz Fesharaki, nous nous y sommes installés pendant un an, pour nous familiariser, et durant ce temps j'ai écrit. J'ai d'abord repéré le petit pont sur le Rioni ; je me suis dit : là, il devrait y avoir un café ! L'importance du fleuve, dans la mise en scène et le rythme, en a découlé. Nous avons renoncé à nous limiter au décor unique du pont, et le scénario a pris différents embranchements, à partir d'une fenêtre qui donnait sur le fleuve, ou d'une lumière, par exemple. C'était un an avant le tournage, pendant la Coupe du monde de football de 2018. Comme c'était ma première collaboration avec ce chef opérateur, pour voir si nous pouvions travailler ensemble, nous avons décidé de filmer, avec son assistant et mon frère qui est ingénieur du son, les gens qui regardaient les matches de foot dans la ville, sur des postes de télé ou des écrans. Nous filmions d'abord le soir, puis, peu à peu, nous avons aussi tourné la journée, d'où les scènes des enfants qui jouent au foot, au parc. J'ai conservé de nombreux plans de ce premier tournage dans le film.

Il y a deux régimes d'images, le 16 mm et le numérique.

En fait, dès que le « sort » est jeté sur Lisa et Giorgi, après le fondu au noir où je demande au spectateur de fermer les yeux, on passe en numérique. La caméra HD Arri Alexa est difficile à utiliser : le 4K est tellement précis qu'il faut s'employer à « cacher » des choses. L'Alexa donne plus d'informations que l'œil n'en voit naturellement, elle aiguise le regard de façon extrême. Dire que j'ai tourné mon film précédent *(*Let the Summer Never Come Again*, 2017, ndlr)* au téléphone portable ! Mais cette caméra, l'industrie du cinéma a décidé d'en faire le standard, la norme, et de considérer les autres formats comme étranges. Avec mon chef opérateur, nous avions pour but de comprendre cet outil en le comparant au 16 mm, format qui revient à la fin du film, dans la salle de cinéma où le couple se reconnaît sur l'écran.

La différence entre les repérages documentaires et le récit fictionnel n'est pas flagrante dans le film.

Visuellement, elle est indécelable, car nous avons utilisé la grosse caméra dès le premier tournage. Et puis nous avons mêlé acteurs de métier et non-professionnels. Les « deux » Lisa, Oliko Barbakadze et Ani Karseladze, viennent de Koutaïssi et de ses environs ; le patron du café, Vakhtang Panchulidze, était une star de cinéma en Géorgie dans les années 70 et 80. Giorgi Bochorishvili, le Giorgi « principal », est un acteur professionnel et un ami d'enfance. La Lisa « principale » apparaît pour la première fois à l'écran. Le personnage de la réalisatrice est joué par ma mère, et celui du chef-op par mon père.

C'est un choix de casting un peu « chargé » affectivement !

Mon père m'a toujours dit qu'adolescent il voulait devenir acteur, j'ai donc exaucé son souhait, il était ravi. Ma mère, elle, a refusé pendant des semaines. Je savais qu'eux deux porteraient dans leur regard, leur posture, la marque de cette génération géorgienne qui a vécu trop de choses, à commencer par l'effondrement de l'empire soviétique. Ils ont dans les yeux cette tristesse que j'ai même remarquée sur les photos d'enfance de ma mère. Et puis, quand elle est assise, qu'on la regarde assez longuement, avec la musique, c'est moins intrusif que si j'avais filmé quelqu'un dont j'ignore le passé et dont j'aurais surinterprété les expressions.

Votre frère, l'ingénieur du son Giorgi Koberidze, a également composé la musique.

Oui, il l'a aussi en partie jouée, ce qui va dans le sens d'un seul processus sonore, de la prise de son à la partition en passant par le *sound design*. Cette organicité me semble importante, et d'emblée je voulais beaucoup de musique. J'ai même dit à mon frère : « *On fait un film muet !* » Parce que je savais que certaines scènes seraient sans dialogues et ne prendraient vie qu'une fois la musique composée. C'est le cas pour la première rencontre de Lisa et Giorgi.

Ce que vous dites du son se ressent plus généralement sur l'ensemble du rythme du film, qui alterne sans heurt des vitesses très différentes.

Oui, quand les gens regardent le foot, le montage enchaîne rapidement des gros plans sur différentes parties du corps, alors que d'autres scènes sont tournées en quelques plans, voire en plan-séquence. La musique m'a souvent permis de ménager des ruptures. De même pour les bruitages : on entend parfois une voiture qui passe bruyamment ou quelqu'un qui siffle, avant de revenir au flux ou au silence. Koutaïssi dégage cette atmosphère lente, plaisante, mais parfois traversée d'accélérations, prise d'une certaine folie. En dérushant, la sensation de durée et de rythme est très différente de celle que l'on a eue en tournant. Il faut parfois beaucoup raccourcir au montage pour que cela devienne regardable. Dès que je doute du rythme, je revois *Les Vacances de monsieur Hulot* de Jacques Tati. La plus grande réussite d'un film, je crois, c'est de vous faire percevoir quand vous sortez de la salle un décalage dans votre expérience de la ville, un changement dans la façon dont les gens parlent ou dont vous parlez vous-même.

Quand Lisa et Giorgi, chacun de leur côté, se réveillent un matin avec un corps différent, on est frappé de les voir réagir de manière aussi peu dramatique. Pourquoi cette métamorphose presque feutrée ?

J'invite à ce moment-là le spectateur à fermer les yeux. La métamorphose a donc lieu différemment pour chacun, dans sa tête, avec ou sans images. Je ne voulais pas utiliser de morphing. Dans les tours de magie, on ne voit que l'avant et l'après ; ces trucages à la Méliès ne me servent pas à contourner une difficulté technique mais à préserver l'intimité de ces personnages introvertis. Je les filme surtout en public. Même quand Giorgi comprend qu'il ne pourra plus jouer au foot et que, frustré, il casse un verre chez lui, on ne le voit pas lancer le ballon sur les verres ; je fais entendre le bris par la balle, mais on ne voit que le résultat. Quand Lisa et lui se rencontrent, on ne voit que leurs pieds, on ne sait pas si leurs regards se croisent ; sans ma voix off, on ne saurait pas qu'ils tombent amoureux. Dans la version initiale du scénario, on les voyait se fréquenter la moitié du film, mais finalement, j'ai commencé par dix minutes de coïncidences dans la ville : des convergences qui finissent par ce coup de foudre. C'est peut-être le meilleur moyen de circonscrire ce qui reste au fond indescriptible.

Y a-t-il un rapport entre ces plans de pieds quasi bressoniens et votre amour du football ?

Le football est pour moi une passion : courir après un ballon, c'est irrationnel, regarder des gens le faire, aussi. J'ai adoré ce sport la première fois où j'ai eu le trac avant un match. Quand on entend la musique et que le public, surexcité, ne peut rester assis… C'est inexplicable. Je joue au foot une ou deux fois par semaine, ce qui est encore trop peu, mais ce sport informe mon approche du cinéma, à la fois par sa dramaturgie (gagnant/perdant) et par son rythme. Quand je regarde un match, j'ai l'impression de voir des joueurs pris dans le rythme de l'univers, un flux dont les humains ne font généralement pas partie, contrairement aux animaux. Les humains doivent faire beaucoup d'efforts pour y participer. Lionel Messi arrive à saisir des rythmes impossibles ; cette puissance titanesque ne relève pas seulement des muscles, elle est mentale, à moins qu'elle ne se situe encore à un autre niveau. Au cinéma, les longues prises, la musique, toute la mise en scène visent à faire apparaître une chorégraphie, une logique dans ce qui reste autrement un chaos. La musique organise ; ses règles et celles de la Nature doivent se correspondre, d'où le côté agréable des films animaliers ! Avec les limites visuelles du cadre, il me semble que les choses arrivent plus vite devant la caméra. Ce n'est pas une théorie. J'apprends. Je continue d'apprendre.

Entretien réalisé par Charlotte Garson le 6 janvier, en visioconférence.