CNC

Fiche technique 1

Réalisatrice 2
Iryna Tsilyk, cinéaste en temps de guerre

Contexte 3
La guerre russo-ukrainienne

Genèse 4
Une histoire de transmission

Découpage narratif 5

Récit 6
Une famille particulière

Personnages 8
Un monde de femmes

Décor 9
La maison, refuge et prison

Mise en scène 10
Jeux sur le hors-champ

Montage 11
Fabriquer un monde

Séquence 12
Des soldats devenus acteurs

Motif 14
Une mise en abyme

Son 16
Un agent de liaison

Document 18
Tout ce qui est humain de Sofia Andrukhovych

Parallèle 20
Filmer malgré tout

Couverture : photographie de plateau recadrée © Juste Doc

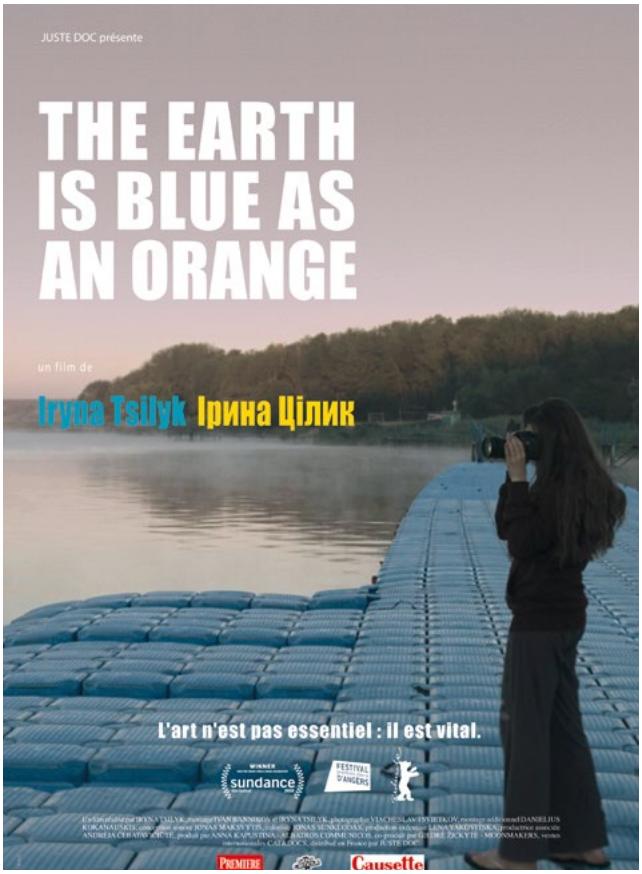
● **Rédactrice du dossier**

Olivia Cooper-Hadjian est critique aux *Cahiers du cinéma* et membre du comité de rédaction de la revue. Elle est également programmatrice pour la plateforme Tënk et a travaillé pour des festivals tels que le Cinéma du réel ou les États généraux du film documentaire.

● **Rédactrice en chef**

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



Affiche française, 2022 © Juste Doc

Synopsis

Myroslava (dite «Mira»), lycéenne, vit à Krasnohorivka, dans le Donbass, en Ukraine, avec sa mère Anna, sa sœur Anastasiia (Nastya) et ses deux petits frères, Vladyslav et Stanislav (Vlad et Stan). Depuis plusieurs années, la région se trouve au cœur du conflit russo-ukrainien. Nous observons le quotidien presque ordinaire de cette famille sans père, tandis que la guerre se poursuit au-dehors. Mira veut étudier le cinéma et travaille sur un film avec sa mère et sa sœur. Ensemble, elles discutent du scénario et de la mise en scène à adopter. Elles jouent des situations inspirées de leur vie : une mère s'enferme dans une cave pour protéger ses fils des bombes, une institutrice donne des consignes de sécurité à un groupe d'élèves.

Son diplôme de fin d'études secondaires en poche, Mira se rend à Kiev avec sa mère pour essayer d'entrer dans une faculté de cinéma. Elle y est acceptée et s'installe dans un logement étudiant. Mère et fille vivent désormais loin l'une de l'autre – Mira anonyme dans la ville, Anna seule pour s'occuper de ses trois autres enfants. Pour les fêtes de fin d'année, l'étudiante en cinéma retourne à Krasnohorivka. On décore un arbre de Noël et la famille élargie se réunit, célèbre un anniversaire et entonne des chansons. Mira, Nastya et Anna tournent de nouvelles scènes de leur film : une mère jouée par Anna court après un tank et demande de l'aide à des soldats pour trouver des médicaments, une vieille dame jouée par la mère d'Anna met du bois dans un poêle, une jeune femme (Nastya) se réfugie dans une cave. Mira installe aussi un studio de tournage dans la maison et interroge les membres de la famille sur leur perception de la guerre, face caméra. Des souvenirs et réflexions font surface. Anna procède au montage du film, puis le présente avec ses enfants aux habitants de la ville, partageant avec eux l'émotion qui y est capturée.

Générique

THE EARTH IS BLUE AS AN ORANGE
Ukraine, Lituanie | 2022 | 1h14

Réalisation et scénario
Iryna Tsilyk
Image
Vyacheslav Tsvietkov
Son
Iryna Okhota,
Mykhailo Nikolaiev
Conception sonore
Jonas Maksvytis
Montage
Ivan Bannikov, Iryna Tsilyk
Production
Albatros Communicos,
Moonmakers,
Ukrainian State Film Agency
Distribution
Juste Doc
Format
16:9, couleur
Sortie
8 juin 2022 (France)

Interprétation
(dans leur propre rôle)
Anna Gladka
Myroslava Trofymchouk ou Mira
Anastasiia Trofymchouk ou Nastya
Vladyslav Trofymchouk ou Vlad
Stanislav Gladky ou Stan

Réalisatrice
Iryna Tsilyk, cinéaste en temps de guerre

Le parcours d'Iryna Tsilyk, réalisatrice et écrivaine, a été marqué par le contexte culturel de son pays, l'Ukraine, et par le déclenchement de la guerre.

Sur le tournage de *The Earth Is Blue as an Orange* © Iryna Tsilyk

Sans prédestination

Iryna Tsilyk est née en 1982 à Kiev. Sa famille n'étant pas issue du monde de l'art, elle est arrivée à la réalisation par accident grâce à une connaissance qui était interprète pour la télévision et qui l'a incitée à étudier dans l'audiovisuel. En découvrant les différents métiers enseignés à l'université nationale de théâtre, de cinématographie et de télévision Karpenko-Kary de Kiev, elle s'intéresse à la réalisation. À sa sortie de l'université, en 2005, elle constate le manque de dynamisme du cinéma ukrainien et le peu de possibilités qui s'offrent à elle. Elle commence à travailler dans une société de production spécialisée dans la publicité. Là, elle continue d'apprendre et de rencontrer des professionnels, rêvant de cinéma, mais ne voyant pas d'opportunités pour en faire son métier. Elle décide alors d'interrompre son parcours et de passer trois ans à la campagne avec son époux, le romancier Artem Chekh.

« J'aime l'idée d'attraper le moment parfait en sachant qu'il ne se reproduira pas »

Iryna Tsilyk

Premiers films

À son retour dans la capitale, Tsilyk trouve la situation changée : le centre national du cinéma ukrainien soutient davantage les jeunes auteurs. C'est ainsi qu'elle peut tourner son premier court métrage de fiction, *Home* (2016), qui fait partie de la collection *Ukrainian New Wave 20/16+*[1]. Elle participe ensuite au documentaire *Bataillon invisible* (2017), coréalisé avec Alina Gorlova et Svitlana Lishchinska. Ce film en six parties rassemble des portraits de femmes ukrainiennes engagées dans la guerre contre l'armée russe commencée en 2014. Tsilyk en réalise deux volets, *Tayra* et *Kid*, suivant notamment une ambulancière du Donbass, ce qui lui donne l'envie de réaliser un film sur ces Ukrainiens vivant depuis des années au cœur du conflit. Lors d'un atelier de cinéma en zone de guerre, elle rencontre Myroslava et Anastasiia et développe un projet documentaire autour d'elles, qui deviendra *The Earth Is Blue as an Orange* [Genèse]. Il est présenté au festival de Sundance aux États-Unis en janvier 2020, où il remporte le prix de la meilleure réalisation dans la catégorie « Documentaire international ». Il est ensuite montré pour la première fois en Europe à la Berlinale, et en France au Festival international du film de La Roche-sur-Yon. Le film voyage ainsi dans plus de cent festivals à travers le monde.

En novembre 2020, le président ukrainien Volodymyr Zelensky décerne à la cinéaste le titre d'« Artiste méritante d'Ukraine ». Elle refuse cette consécration, estimant qu'elle commence à peine sa carrière de réalisatrice et qu'il est « *inapproprié d'accepter de telles récompenses le cœur léger en période d'incertitude* »[2].

Au-delà du documentaire

Iryna Tsilyk réalise ensuite le long métrage de fiction, *Rock. Paper. Grenade*, présenté en 2022 au festival de Varsovie. Il est adapté du roman autobiographique *Qui es-tu ?* écrit par son époux. Ce récit initiatique situé dans les années 1990 met en scène un petit garçon et sa relation avec le mari de sa grand-mère, vétéran de la guerre menée par l'URSS en Afghanistan (1979-1989).

Tsilyk est également écrivaine. Elle a publié des recueils de poésie, de nouvelles, un roman et des livres pour enfants. Certaines de ses œuvres ont été traduites et présentées dans des festivals littéraires internationaux.

Malgré la guerre, la cinéaste n'a pas quitté l'Ukraine. Son mari est engagé dans l'armée. Elle souhaite désormais travailler sur un projet documentaire d'animation.

Rock. Paper. Grenade (2022) © ForeFilms

Bataillon invisible (2017) © Tabor Productions

1 Ce programme rassemblant plusieurs courts métrages fut distribué dans les salles ukrainiennes en 2016.
2 Citation tirée de la page Wikipédia anglaise consacrée à la réalisatrice : en.m.wikipedia.org/wiki/Iryna_Tsilyk

Contexte
La guerre russo-ukrainienne

Tourné en 2017 et 2018, le film se déroule dans le Donbass en guerre. Le conflit déclenché suite à la révolution de Maïdan perdure, la Russie ayant envahi l'Ukraine à grande échelle en 2022.

L'influence contestée de la Russie

L'Ukraine est un pays un peu plus étendu que la France, situé en Europe de l'Est, entre la Russie, la Biélorussie, la Pologne, la Slovaquie, la Hongrie, la Roumanie et la Moldavie. En 1922, elle est rattachée à l'URSS et le restera jusqu'à la chute de l'Union soviétique en 1991. En 2004, la révolution orange marque une tension au sein de l'État indépendant entre une population pro-européenne vivant principalement à l'ouest du pays, et une population russophone et russophile à l'est. À la suite du refus du gouvernement de Viktor Ianoukovytch (président de 2010 à 2014) de signer des accords de rapprochement avec l'Union européenne, le mouvement pro-UE Euromaïdan prend de l'ampleur. Dans son documentaire *Maïdan* (2014), le cinéaste ukrainien Sergueï Loznitsa montre l'occupation de la place centrale de Kiev par les manifestants de novembre 2013 à mars 2014. Il filme la montée en puissance du mouvement pro-européen et antirusse, ainsi que les affrontements de plus en plus violents entre manifestants et forces de l'ordre. Le cinéaste observe une révolution en marche : en février 2014, le président Ianoukovytch est destitué.

La guerre du Donbass

Suite à ce renversement, des manifestations anti-Maïdan (en réaction au mouvement Euromaïdan) éclatent dans plusieurs villes du sud-est de l'Ukraine. Le 11 mars 2014, la Crimée, région située au sud du pays, cédée par la Russie en 1939, proclame son indépendance. À la suite d'un référendum organisé par le pouvoir russe, elle est rattachée le 18 mars à la Fédération de Russie, malgré les condamnations de l'Ukraine et d'une large part de la communauté internationale, qui ne reconnaissent pas la validité de cette consultation. En avril 2014, les manifestations anti-Maïdan dans le Donbass et ses environs se transforment en une insurrection armée contre le nouveau gouvernement ukrainien, avec le soutien de la Russie. Ce conflit, communément appelé « guerre du Donbass », est considéré par certains comme une guerre civile, par d'autres comme une guerre hybride. Le 5 septembre 2014, le premier accord de Minsk est signé pour mettre fin aux affrontements, mais le cessez-le-feu ne tient pas plus de quelques semaines. En janvier 2015, les opérations s'intensifient, avec une avancée de l'armée séparatiste prorusse. Un nouvel accord de cessez-le-feu est conclu en février 2015. Cependant, des combats sporadiques perdurent. C'est dans ce contexte qu'a été tourné *The Earth Is Blue as an Orange*, dans la région de Donetsk, dans le Donbass. Sergueï Loznitsa a livré un autre point de vue sur cette période à travers une fiction, *Donbass* (2018). Il y met en évidence les particularités de cette guerre, notamment le rôle crucial qu'y joue une campagne de propagande visant à faire passer les Ukrainiens antirusses pour des fascistes.

Maïdan (2014) © ARP Sélection

Attaque de grande ampleur

Après le tournage de *The Earth Is Blue as an Orange*, la guerre qui, pendant quelques années, ne touchait qu'une partie du pays va s'étendre. Le 21 février 2022, le président russe Vladimir Poutine annonce la reconnaissance de l'indépendance des Républiques populaires autoproclamées de Donetsk et de Louhansk, dans le Donbass. Il ordonne concomitamment le déploiement de ses troupes dans la région, présentant cette action comme une « *mission de maintien de la paix* ».

Le 24 février 2022, la Russie lance des attaques de missiles contre plusieurs villes ukrainiennes, Kiev comprise, et ses troupes entrent en territoire ukrainien, marquant le début de l'invasion du pays. Le 30 septembre 2022, lors d'une cérémonie au Kremlin, le président russe revendique l'annexion de plusieurs régions ukrainiennes (à Donetsk et Louhansk s'ajoutent Kherson et Zaporijjia), une action non reconnue par l'ONU.

En 2024, la guerre se poursuit. Depuis le début des combats, des centaines de milliers de personnes ont été tuées et des millions déplacées, principalement à l'intérieur de l'Ukraine, vers la Russie et les pays de l'Union européenne.

« Il ne faut pas se méprendre, cette guerre [du Donbass] n'était pas une guerre civile comme on l'a parfois présentée, mais bien une guerre d'occupation »

Iryna Tsilyk

L'Ukraine au 24 mai 2014, date de création des « États fédérés de Nouvelle-Russie » à l'Est © DR

Genèse
Une histoire de transmission

Le film est né de la rencontre entre Iryna Tsilyk et deux adolescentes lors d'un atelier de réalisation. Documentaire d'observation, il procède d'un tournage en immersion dans leur famille.

Un atelier de cinéma en zone de guerre

Dans une de ses scènes, *The Earth Is Blue as an Orange* propose une ébauche de récit de sa propre genèse, quand Nastya raconte avoir participé à un atelier quelques années plus tôt. «*On y a appris comment réaliser des films, et notre amour pour le cinéma est né*», ajoute-t-elle. Dans le cadre d'un projet appelé «Yellow Bus» («le bus jaune»), des réalisateurs et réalisatrices ukrainiens avaient été invités à enseigner les techniques cinématographiques à des enfants vivant dans le Donbass en guerre. Depuis 2017, Iryna Tsilyk était l'une des formatrices de l'atelier d'Avdiivka, une ville située sur la ligne de démarcation séparant la zone occupée du reste du pays. Les participants étaient initiés à toutes les étapes de la fabrication d'un film : on leur expliquait les bases du jeu d'acteur et de la mise en scène, les différents postes composant une équipe de tournage, puis ils devaient écrire un scénario, se partager les rôles, tourner le film, le monter et enfin en organiser une projection, dans leur école par exemple.

Iryna Tsilyk avait initialement imaginé réaliser un portrait de groupe autour de cette initiative, mais la rencontre de Mira et Nastya la mit sur une autre piste. Les deux sœurs avaient participé aux ateliers plusieurs fois et avaient introduit chez elles, à Krasnohorivka, leur nouvelle passion pour le cinéma. Leur mère avait commencé à les aider, notamment en apprenant le montage, et avait réalisé avec elles de courtes vidéos.

À l'issue de l'un de leurs ateliers, Mira et Nastya invitèrent Iryna Tsilyk, son directeur de la photographie Viatcheslav Tsvietkov et son ingénieure du son Iryna Okhota à passer du temps chez elles. La cinéaste se prit d'affection pour leur famille et repensa alors son projet documentaire pour le centrer sur Anna et ses filles.

Un tournage en immersion

The Earth Is Blue as an Orange est tourné principalement à Krasnohorivka, mais aussi à Avdiivka, Kurakhovo et Kiev, où Mira entame des études pendant le tournage du film. Iryna Tsilyk souhaite que les membres de la famille soient aussi naturels que possible devant la caméra, que leur comportement ne soit pas trop influencé par la présence de l'équipe de tournage. Cela implique de passer du temps en immersion dans leur maison : le fait de séjourner plusieurs semaines avec la famille permet à ses membres de s'habituer à la présence de la caméra et de se laisser filmer tels qu'ils sont. Iryna Tsilyk estime avoir été aidée par la connaissance qu'ont les protagonistes de la réalisation d'un film et par leur amour du cinéma.

L'équipe travaille sur le montage après chaque session de tournage. En tout, ce dernier s'étend sur neuf mois, et le récit évolue durant cette étape. De premiers visionnages rendent nécessaire de montrer plus clairement que la guerre est toujours en cours, en incluant la scène du bombardement de la maison des voisins, tournée par une autre équipe plusieurs mois avant que Tsilyk n'entame son propre tournage [Réalisatrice].

> **«Je suis immédiatement tombée amoureuse de cette famille, de sa maison et de son univers»**
>
> Iryna Tsilyk

Après le clap de fin

Suite au décès de sa mère, victime du Covid, Anna accepte de quitter Krasnohorivka pour venir à Kiev avec ses enfants. Deux jours plus tard, la capitale commence à subir les bombardements russes [Contexte] et la famille doit se réfugier, comme tant d'autres, dans le métro. L'équipe du film fait alors jouer ses contacts pour l'aider à s'installer à Vilnius, en Lituanie. La famille y vit toujours en 2024. Sa maison du Donbass a été partiellement détruite depuis son départ. Quant au film, il sort en France le 8 juin 2022, alors que la montée en puissance de la guerre replace l'Ukraine au cœur de l'actualité.

Découpage narratif

1 PROLOGUE
[00:00:00 – 00:06:41]
Mira, sa sœur Nastya, toutes deux adolescentes, et leur mère Anna installent un studio de tournage de fortune dans leur maison. Les membres de la famille, parmi lesquels les petits frères de Mira, Vlad et Stan, défilent devant la caméra et se préparent à témoigner, avec plus ou moins d'appréhension. Un clap de début de prise coïncide avec le son d'une explosion qui nous projette dans le passé : une bombe a endommagé une maison toute proche. Anna sort dans la nuit et constate les dégâts avec des voisins.

2 UNE JOURNÉE PRESQUE ORDINAIRE
[00:06:42 – 00:12:52]
La famille se réveille et prend son petit-déjeuner. Mira photographie son petit ami avec son skate dans les ruines, puis tous deux regardent les photos ensemble. Une femme vient couper les cheveux d'Anna et de Vlad. Les deux femmes discutent de l'absence des hommes. La nuit venue, la famille réunie sur un lit regarde *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov.

3 UN CINÉMA DOMESTIQUE
[00:12:53 – 00:19:50]
Mira travaille sur le découpage d'une séquence de film avec sa mère et sa sœur, puis la famille tourne une scène dans la cave : Anna tente de protéger et rassurer ses deux fils pendant un bombardement. Une autre scène est tournée : Nastya joue l'institutrice, expliquant à un groupe d'élèves comment réagir en cas d'attaque.
Le soir tombé, avec l'aide de sa mère, Stan s'arrache une dent de lait. La nuit venue, allongée contre Anna, Mira lit un manuel de prise de vues.

4 UN ÉTÉ D'INCERTITUDE
[00:19:51 – 00:31:07]
Anna se réveille avant tout le monde. C'est l'été. Mira chante sur scène avec deux camarades, avant de poser avec son diplôme de fin de scolarité. Au bord du lac, son groupe d'amis lance une chandelle romaine qui ne parvient pas à s'envoler. Mira et sa mère dorment dans un train, puis se réveillent et arrivent dans une grande ville : Kiev. Devant l'université où Mira veut étudier le cinéma, elles attendent nerveusement qu'on appelle la jeune fille. Celle-ci finit par entrer, puis ressort un peu plus tard, l'air déçu. Elle retrouve sa mère qui patientait dehors. Le soir, toutes deux font un tour de grande roue. Anna passe un appel téléphonique pour savoir si Mira a obtenu la bourse d'études. Une femme lui donne une réponse positive. Mère et fille pleurent de joie. Anna appelle sa propre mère pour lui annoncer la nouvelle.

5 DES VIES PARALLÈLES
[00:31:08 – 00:39:05]
Mira emménage dans un logement étudiant avec l'aide de sa mère, puis lui fait ses adieux sur le quai de la gare. Anna l'enjoint à se confier à elle en cas de problème. Leurs quotidiens respectifs sont montés en parallèle. Mira va chez le coiffeur et prend un *selfie* avec sa tresse coupée. Anna fait la queue pour une distribution alimentaire. À l'université, Mira suit un cours pratique sur l'éclairage, puis mange seule dans la rue. Anna ramone la cheminée du poêle qui chauffe la maison.

6 UN NOËL HAUTEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE
[00:39:06 – 00:56:30]
C'est Noël. Mira prend le train. Au téléphone, elle dit que c'est la première fois que la famille se retrouvera au complet depuis le début de la guerre, cinq ans plus tôt. De retour à la maison, elle sort une photo d'elle et de son petit ami d'un cadre et la découpe en deux, séparant son image de la sienne. Un arbre de Noël est installé et décoré. Mira discute avec sa mère et sa sœur du séquençage du film : comment montrer la destruction de la ville ? Leurs opinions divergent.
Anna court après un tank et demande aux deux soldats qui le conduisent des médicaments pour son fils. Il s'avère qu'il s'agit d'une séquence du court métrage que réalise la famille : Mira et sa sœur filment leur mère de loin. Une fois la scène tournée, les trois femmes discutent avec les soldats acteurs et posent avec eux pour des photos souvenirs. Mira et Nastya filment une scène avec leur grand-mère qui met du bois dans un poêle. La vieille femme fait ressurgir avec émotion des souvenirs de guerre. Un soir, cette même grand-mère, la tante et le cousin de Mira viennent à la maison. Anna souffle des bougies d'anniversaire. La famille réunie chante, puis tourne dans la cave une scène dont Nastya est l'actrice principale.

7 UNE TRACE DE CE QUE L'ON A VÉCU
[00:56:31 – 01:03:53]
Retour à la scène montrée au début du film : devant un drap noir, les membres de la famille se succèdent et, à travers des entretiens face à la caméra de Mira, livrent leurs souvenirs du début de la guerre, évoquant la façon dont ils en ont été marqués. La mère observe ses enfants, les écoute avec attention, puis c'est à elle de témoigner, et à ses enfants de découvrir ses pensées. Elle explique sa décision de rester en ville malgré les bombardements : elle n'a pas voulu y abandonner ses parents et sa sœur.

8 MONTAGE SOUS LA NEIGE
[01:03:54 – 01:06:34]
C'est l'hiver, la campagne environnante est recouverte de neige. Devant un logiciel de montage, Anna regarde des images du film qui a été tourné, les larmes aux yeux.

9 UN FILM POUR TOUS
[01:06:35 – 01:14:15]
C'est de nouveau la belle saison. La famille s'apprête, puis se dirige à pied vers l'école de musique où son film va être projeté. Anna et ses enfants le présentent devant un petit public. Les spectateurs et spectatrices semblent émus, tout comme Nastya, Mira et Anna, qui versent quelques larmes.

Récit
Une famille particulière

Centré sur l'adolescente Mira et sa mère Anna, le film prend la forme d'une chronique de leur quotidien, qui ne se laisse pas réduire à la guerre. La famille apparaît comme une microsociété organique, où les aspirations de chacun et chacune s'articulent autour d'un projet commun, tel un pays qui fait corps.

La texture du quotidien

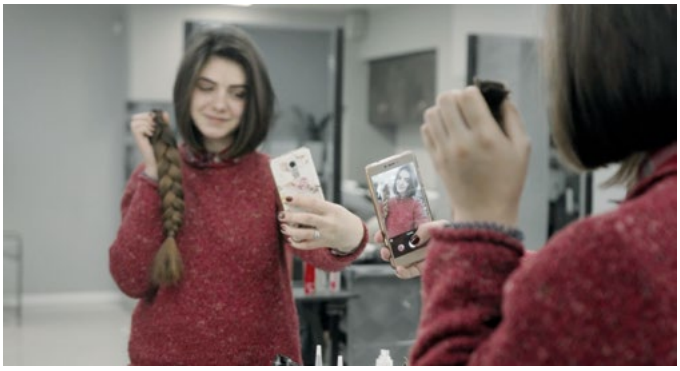
Si *The Earth Is Blue as an Orange* traite de la guerre, c'est de façon oblique : plutôt que d'adopter un point de vue général sur cette situation, d'expliquer ses enjeux, sa genèse, Iryna Tsilyk fait un film sur le présent. Elle raconte l'histoire d'une famille particulière, et c'est à travers celle-ci qu'il nous faudra nous figurer la réalité quotidienne du conflit. L'année n'est pas précisée, la région n'est pas nommée, et même la mention des Russes et des Ukrainiens ne fait irruption qu'à mi-chemin du récit. C'est là une façon de rendre justice à une vérité : la guerre n'est pas un phénomène clos sur lui-même, mais s'inscrit dans la continuité de la vie, et surgit sans crier gare dans des existences ordinaires.

Après le prologue et la scène racontant le bombardement voisin, qui pose le contexte tendu, *The Earth Is Blue as an Orange* nous propose de faire la connaissance de la famille à travers la description d'une matinée [séq. 2]. L'ambiance est en demi-teinte : Mira, Nastya, leur mère et leurs frères ne sont ni particulièrement joyeux ni tristes. Le film décrit une humanité ordinaire, dans sa vulnérabilité, ses humeurs, comme lorsque Nastya tend un morceau de saucisse à Mira pour l'embêter et que celle-ci fait la grimace. Des gestes anodins trouvent leur place dans le récit – des mains mettent un appareil photo dans un sac, la mère aide Stan à s'habiller –, qui accueille aussi des moments de vacance, montrant certains protagonistes immobiles et inactifs.

Les mirages du drame

La cinéaste n'instaure pas d'intrigue, l'enjeu de son récit ne peut se résumer en une phrase. Il s'agit plutôt d'apprendre à connaître des personnes qui traversent une situation dramatique, mais restent avant tout des individus ordinaires, qui pourraient être nos voisins. Peu bavard, le film n'explique pas les enjeux de chaque scène, les relations entre les personnages, mais nous installe dans une observation qui ressemble à notre expérience du réel : nous saisissons les éléments qui nous sont donnés et les interprétons à notre façon, sans certitudes. Les différentes scènes ne sont pas univoques, elles renferment une part d'ambiguïté. Par exemple, lorsque Anna et Mira se rendent à Kiev [séq. 4], la raison de leur voyage en train n'est éclairée qu'après coup, lorsqu'elles arrivent à l'université où Mira veut étudier. Le genre documentaire autorise plus facilement une distance avec la teneur dramatique que comporte la grande majorité des films de fiction : faire connaissance avec des personnes réelles représente un enjeu suffisant et peut dispenser de fabriquer une tension narrative. La fin du film est révélatrice à cet égard : la réalisatrice ne cherche pas à créer artificiellement une résolution heureuse, ce qu'elle aurait pu faire en montrant des réactions enthousiastes suite à la projection. Elle n'inclut d'ailleurs que de courts fragments du film, qui ne permettent pas exactement d'assimiler la séance à un aboutissement. Le récit ne règle rien, mais documente un projet collectif qui soude une famille et une communauté dans la tourmente.

Le quotidien est rythmé par des événements particuliers pour Mira : la remise des diplômes qui marque la fin du lycée, une visite chez le coiffeur pour se délester de sa longue chevelure, une rupture amoureuse… mais il fait partie d'un « tout » plus vaste. À ce titre, il est crucial que le film rende compte du passage des saisons : des images montrant



des rues ou la nature environnante, insérées à intervalles réguliers dans le récit, témoignent de changements qui ne sont pas visibles depuis l'intérieur de la maison. Outre leur vocation pratique – nous permettre de nous repérer dans le temps –, ces plans lient notre vécu à celui des personnages, nourrissant une forme d'universalisme : notre quotidien ne ressemble pas strictement à celui de cette famille, mais, quel que soit l'endroit où nous nous trouvons, nous partageons avec elle l'expérience des cycles naturels. Les saisons et les sentiments qui leur sont associés reflètent par ailleurs les différentes facettes d'une même existence : même en temps de guerre, la vie est faite de mille nuances, et les périodes difficiles ne sont pas dépourvues de joie. L'alternance de paysages enneigés et de ciels bleus au cours du film traduit aussi cette complexité.

Des sorts intimement liés

Le personnage principal de *The Earth Is Blue as an Orange* est Mira, adolescente qui s'apprête à quitter la maison pour entamer des études et apprendre le cinéma. Cependant, le film n'est pas centré sur elle ; il s'attache à décrire son parcours dans le contexte de ses relations familiales, notamment avec sa mère. Celle-ci l'accompagne dans ses démarches pour s'inscrire dans une formation de cinéma à Kiev, et lorsque son admission est confirmée, c'est elle qui annonce la nouvelle à la grand-mère de Mira. L'adolescente n'est jamais présentée comme un individu isolé, indépendant ou autodéterminé, mais comme un membre d'une famille. Le film dont *The Earth Is Blue as an Orange* suit la réalisation est une création collective : Nastya tient le micro pour la prise de son ou fait l'actrice, comme les autres membres de la famille. À toutes les étapes de fabrication du film, le travail reste collaboratif : Anna débat de questions de mise en scène avec Mira et aménage avec elle le studio de tournage. Lors de la projection du film, la famille entière est réunie pour le présenter.

« Pour capturer un matériau très vivant et naturel, il faut passer le plus de temps possible avec les héros : faire partie de leur vie »

Iryna Tsilyk

L'image d'une société

À travers ce portrait de groupe, cette analyse des interactions et des collaborations entre les membres de la famille, Iryna Tsilyk donne forme à un microcosme qui apparaît comme une métaphore d'une société entière. L'événement central autour duquel s'articule le récit est la réalisation du film, soit une conséquence de la guerre plutôt que la guerre elle-même : ce qui intéresse surtout la cinéaste, c'est la façon dont cette famille tente de continuer à se construire, à poursuivre sa route, à ne pas se laisser figer par ce contexte générateur de peur et de mort. À travers elle, le film évoque une question qui concerne tous les Ukrainiens, et au-delà, toutes les personnes confrontées à la violence ou à l'oppression : comment continuer à vivre dans l'adversité ? Quelle est la meilleure parade ?

Dans le film, la réponse est nécessairement collective, tant les destins des différents membres sont liés. Leur interdépendance dans la création de leur court métrage est à l'image de celle qui constitue le corps social. Lors de son entretien face caméra [séq. 7], Anna explique qu'elle a décidé de demeurer dans sa maison malgré les bombardements, car elle ne voulait pas la quitter en sachant que ses parents et sa sœur resteraient dans la région. « *Si tout le monde part, qui reconstruira la ville ?* » ajoute-t-elle. À son échelle individuelle, ces préoccupations reflètent celles d'un pays : la guerre enchevêtre les problèmes des uns et des autres et pousse à faire front commun. Anna le dit elle-même lors de la présentation du court métrage à la fin de *The Earth Is Blue as an Orange* [séq. 9] : « *Ce film raconte l'histoire d'une famille, notre famille, mais c'est aussi l'histoire de notre ville.* » [Motif] De même que le projet artistique a soudé la famille en lui donnant un but partagé, il permet à une communauté plus vaste de se retrouver et de prendre conscience des liens qui la font tenir. Le dispositif de la salle de cinéma a la vertu de nous rappeler ce qui nous unit. C'est ce que souligne la réalisatrice par les différents gros plans sur les visages des spectatrices lors de la scène finale : la projection produit sur chacune une émotion unique, mais à la couleur similaire.

Personnages
Un monde de femmes

Le film décrit un monde où les femmes sont les cheffes de leur famille et les garantes de sa sécurité.

Empathie et soin

Dans la maison d'Anna, la position de pouvoir traditionnellement dévolue aux hommes, celle de chef de famille, est laissée vacante. La mère est seule pour prendre soin de ses enfants. Cela prend la forme d'une assistance matérielle : c'est elle qui les nourrit, les habille et ramone la cheminée de la maison. Lorsqu'elle fait ses adieux à Mira à la gare, elle l'affirme sans ambages : «*Si tu as un problème, maman viendra et s'occupera de tout.*»

C'est aussi par son empathie qu'Anna prend soin de ses enfants. Lorsque Mira va s'inscrire à l'université [séq. 4], la mère semble aussi anxieuse que la fille en attendant que l'on appelle son nom, puis aussi heureuse lorsqu'on leur apprend que Mira est admise dans sa formation. Le rapport entre la mère et ses enfants paraît parfois fusionnel : lorsque Mira emménage à Kiev [séq. 5], c'est Anna qui la présente à la jeune fille qui va partager sa chambre, comme si Mira n'était pas encore capable de s'exprimer seule. La coupe de cheveux courte et fonctionnelle de la mère apparaît symptomatique de sa situation : elle ne se conforme pas aux codes de la séduction féminine, car elle emploie son énergie ailleurs ; son rôle social transcende les assignations de genre.

«C'est bien Anna, la mère, qui, même en retrait, décide du film, comme elle préside au sort de sa progéniture»

Camille Nevers, critique de cinéma

Mettre son grain de sel

Le travail sur le film révèle pourtant qu'Anna éduque ses enfants sans condescendance. Un rapport d'égale à égale entre Anna et Mira se dessine dès le premier plan, lorsque la première participe à la création du studio de cinéma installé dans la maison. Il se confirme lors de leurs discussions sur le découpage de leur film : le fait même que mère et fille expriment leur désaccord témoigne d'une égale implication et d'un respect mutuel. Lors de la scène montrant le tournage des entretiens [séq. 7], Iryna Tsilyk ne cesse de revenir sur le visage d'Anna observant ses proches qui témoignent. Lorsque c'est Mira qui s'exprime, son visage est flou ; le point est fait sur Anna, qui l'observe : le regard caméra de la jeune réalisatrice apparaît tributaire de celui, attentif et bienveillant, qui a d'abord été porté sur elle par sa mère. À plusieurs reprises, Anna devient aussi actrice pour sa fille, jouant devant la caméra son propre rôle de mère. Elle est en quelque sorte la «réalisatrice» de la vie de ses enfants, celle qui campe le décor en choisissant de rester à Krasnohorivka. Quant à ses tentatives de les préserver de la violence qui les entoure, de garder celle-ci hors de leurs vies, elles s'apparentent à une forme de montage : Anna sélectionne ce qui doit faire partie de l'histoire de ses enfants et ce qui doit en rester exclu, autant que possible. En se laissant diriger par son aînée pour leur film familial, Anna accepte de s'en remettre à sa fille, comme si elle commençait à passer le relais à la génération suivante.

Où sont les hommes ?

Au-delà du cas particulier de la famille d'Anna, les seuls hommes sur lesquels le film s'arrête, brièvement, sont le petit copain de Mira, que l'on ne voit jamais de face, et des soldats en uniforme. On peut supposer que dans une région en guerre, la plupart des hommes en âge de combattre ont été mobilisés, et l'on constate en effet que dans les scènes de groupe, comme dans le public du spectacle de fin d'année scolaire ou de la projection finale, il n'y a presque que des femmes. Cette réalité a aussi été accentuée par la réalisatrice dans le choix de ses images. Par exemple, lors de la scène de distribution alimentaire **[séq. 5]**, les hommes qui donnent le sac de ravitaillement à Anna sont vus de dos ou laissés hors champ, alors que la cinéaste consacre un plan à une femme qui attend avec une poussette.

Ni Anna ni sa sœur ni sa mère ne semblent vivre avec un homme à leurs côtés. Dans une scène du film, cette absence est évoquée : la femme qui vient couper les cheveux de la famille **[séq. 2]** explique que son mari a émigré au Canada et qu'elle n'en a reçu aucune nouvelle, ce qui la pousse à se demander si les hommes ont un cœur. Anna répond que sa famille est dans la même situation : il y a bien un père, il n'est pas mort, seulement absent. Cette désertion semble dépasser le cas individuel ; elle est assimilée à un phénomène de société. «*C'est un problème que, dans notre pays, seules les mères soient responsables des enfants, pas les pères*», dit la coiffeuse. La défection masculine ne serait donc pas uniquement due à la guerre, mais aussi à une culture attribuant aux hommes et aux femmes des rôles différents.

Décor
La maison, refuge et prison

La maison est un lieu chaleureux et protecteur qui peut aussi devenir étouffant. En tournant son court métrage, la famille le transfigure.

Un lieu préservé

Décor principal du film, la maison apparaît comme un environnement complet, où peuvent se manifester différents aspects de l'existence. Sa salle à manger se montre comme un lieu joyeux où l'on partage des repas, fête un anniversaire et Noël, chante et rit. Elle offre aussi des espaces pour des tête-à-tête (entre Mira et son petit ami, entre Anna et ses fils) ou pour des temps solitaires consacrés à des loisirs ou des passions. Entre l'individu et le groupe, les regards circulent, comme le suggèrent ces plans filmés depuis le seuil d'une porte ou dans un couloir. Ce foyer apparaît ainsi comme un lieu autosuffisant, où il est presque possible de vivre en sûreté, comme si la guerre n'avait pas lieu, et même d'oublier le dehors. L'éclairage artificiel en soirée fait perdre la notion du temps. Chaque plan en extérieur se présente comme une surprise : on ne sait jamais à quelle heure du jour il va nous projeter, ni à quelle saison.

À deux reprises, la violence du monde fait irruption dans ce cocon. Au début du film [séq. 1], le son d'une explosion indique que la maison voisine a été touchée, forçant la famille à sortir de la sienne. La violence revient à la fin par l'intermédiaire de la parole : lors de leurs entretiens face caméra [séq. 7], les différents membres de la famille expliquent comment cette guerre, qui ne les a pas atteints physiquement, a tout de même pénétré leurs esprits, les a altérés.

« *The Earth Is Blue as an Orange* trouve sa poétique dans son idée du beau envisagé comme horizon salvateur, catharsis qui fait tenir »

Marilou Duponchel, critique de cinéma

Transcender l'enfermement

Si la maison est un refuge, son caractère sécurisant comporte une part d'ombre : les scènes montrant les personnages inactifs ou au repos peuvent donner un sentiment de sérénité, mais aussi de vacuité et d'ennui. La cave apparaît à ce titre comme une métonymie, qui met en évidence le lien entre ces deux faces : c'est à la fois le lieu le plus sûr – celui où l'on peut s'abriter des bombes – et le plus étouffant. En même temps qu'elle protège, la maison peut enfermer et mettre en péril l'équilibre de ses habitants. Les fenêtres incarnent cette ambiguïté : le verre préserve la famille de l'air froid du dehors, mais le souffle d'une explosion peut transformer ses éclats en projectiles mortels.

C'est en se faisant lieu de création que le foyer dépasse la dichotomie entre protection et oppression, et fait renaître une circulation entre intérieur et extérieur. Dans la salle à manger, on prépare la liste des plans à tourner pour le film à venir. La cave sert à stocker les conserves de légumes aussi bien qu'à tourner une scène dramatique. Dans un recoin, on improvise un studio avec des projecteurs bricolés, dans un autre, le film est monté. La maison autorise autant à vivre sa vie qu'à la mettre en scène, à la recréer. Il est parfois difficile de faire la distinction entre les deux. Ainsi, lorsque la famille descend dans la cave la première fois pour tourner une scène montrant la mère et ses deux fils se protégeant des bombardements [séq. 3], elle entend des bruits sourds qui semblent être ceux de bombes frappant réellement les environs.

La ville comme toile de fond

Dans la continuité de la discussion sur leur film entre Anna et ses filles, les élèves pourront se demander en quoi les sorties des protagonistes hors de la maison permettent de mieux comprendre le contexte dans lequel ils vivent.

Les scènes se déroulant dans la ville de Krasnohorivka sont l'un des moyens de rendre visible la violence qu'ils subissent. La ville bombardée devient le décor de leur vie, comme lorsque Mira, ayant obtenu son diplôme de fin d'études secondaires, pose pour une photo souvenir devant un bâtiment dévasté flanqué d'échafaudages **[séq. 4]**. De même, l'école de musique où a lieu la projection a été dépouillée de ses apprêts et certaines de ses fenêtres ont été remplacées par des planches de bois **[séq. 9]**. Néanmoins, il s'agit aussi de se réapproprier activement cette nouvelle réalité, comme lorsque Mira photographie son ami skateur devant des immeubles touchés par les bombes ou dans un hangar abandonné **[séq. 2]**. Dans ce qui a été détruit, elle cherche à trouver de la beauté.

D'autres endroits peuvent laisser croire que la guerre n'a pas eu lieu, comme le lac embrumé au bord duquel Mira retrouve ses amis, ou un vaste champ de coquelicots qui fleurissent au printemps. Les oiseaux chantent et volent de part et d'autre du film : certaines forces transcendent les drames humains.

Mise en scène
Jeux sur le hors-champ

Tout au long du film, la réalisatrice reste hors champ, effaçant sa présence de la réalité des personnages. La violence de la guerre n'est pas non plus montrée frontalement, mais rendue sensible par les effets qu'elle produit.

Effacement du rapport filmeuse-filmées

Si le film comporte une forte valeur documentaire, l'effacement de la réalisatrice contribue dans le même temps à le rattacher à une écriture fictionnelle. Tsilyk n'est pas un personnage de l'histoire, et les protagonistes n'ont aucune interaction avec elle. Hormis la séquence du bombardement au début du film, les scènes sont toujours «installées»: la caméra donne l'impression d'être «déjà là», les cadres et la lumière sont travaillés, ce qui confère au film une allure élégante, mais le prive de la spontanéité que l'on peut trouver dans d'autres documentaires. De plus, le bannissement des regards caméra qui tendent à advenir dans une situation de tournage documentaire produit lui aussi un effet de fiction.

Par conséquent, les protagonistes du film semblent vivre leur vie comme ils le feraient si la caméra n'était pas là, ce qui est bien sûr impossible: comme une réalisatrice de fiction, Tsilyk nous propose de suspendre notre incrédulité, d'oublier nous aussi la présence de l'équipe de tournage pour plonger dans cette réalité et nous identifier aux personnages. Ce parti pris est à double tranchant: ces techniques associées à la fiction peuvent renforcer l'intensité dramatique, la sensation de vérité, de proximité avec les protagonistes, puisqu'on peut oublier qu'elles sont filmées. Cependant, l'effet peut être inverse: le degré de mise en scène requis pour donner l'impression que la caméra est absente fait planer un doute sur l'ensemble du film. Il incite à se demander dans quelle mesure la réalisatrice a remodelé la réalité des protagonistes.

En s'ouvrant sur une scène de tournage d'entretiens, le film assume sa nature hybride et équivoque. Certes, il s'agit d'un documentaire montrant la vie d'une famille réelle traversant une guerre réelle, mais tout film comporte une part d'artifice: lorsque Mira filme ses entretiens [séq. 7], elle-même utilise un drap pour masquer un mur et un projecteur pour mettre en valeur les visages. Le style de mise en scène dont procède *The Earth Is Blue as an Orange* apparaît aussi comme une façon de se démarquer de la prétendue objectivité journalistique: à une époque où l'on connaît la facilité avec laquelle des images même «réelles» peuvent être chargées d'un sens exogène lorsqu'on les isole de leur contexte, Iryna Tsilyk assume la part de fiction inhérente à tout documentaire et la met à profit pour susciter l'émotion.

Une violence indirecte

Ce choix détermine un autre parti pris de mise en scène: si le film est tourné pendant une guerre, il ne comporte aucune image violente. La réalisatrice prend le contrepied des représentations habituelles qui assimilent la guerre au sang, aux blessures et à la mort. *The Earth Is Blue as an Orange* suggère que lorsque l'on est civil, la réalité d'un conflit est plus sourde et insaisissable. La violence reste donc hors champ; elle se présente indirectement à travers ses effets – les bâtiments détruits – ou ses conséquences – la distribution de nourriture à laquelle se rend Anna [séq. 5] évoque l'une de ces situations de pénurie que la guerre produit immanquablement. La présence de soldats dans des contextes extramilitaires constitue un autre moyen pour la cinéaste de rendre compte de la façon dont la guerre imprègne le quotidien. On les voit assister à la cérémonie de fin d'année du lycée de Mira [séq. 4] et participer au tournage [séq. 6].

La guerre est avant tout présente dans le film que réalise la famille, qui reconstitue des scènes typiques d'une telle période. Tsilyk suggère que l'effet principal du conflit est psychique. Les paroles recueillies par Mira lors de ses entretiens filmés sont finalement les plus à même de susciter une représentation juste de la guerre: montrer la famille tentant de se protéger d'un bombardement ne nous donne pas accès à ce qu'elle ressent, tandis que les souvenirs évoqués par les enfants font naître des images mentales fortes, imprégnées de sentiments et de sensations. Les conséquences les plus profondes ne sont pas visibles à l'œil nu, mais convoquées par l'introspection: Nastya estime ainsi que la guerre a fait d'elle une personne différente. En ouvrant le film sur le tournage des entretiens, la réalisatrice suggère que tout le récit est englobé dans cette approche réflexive.

«C'était très douloureux pour la mère d'entendre ses enfants parler de leurs traumatismes»

Iryna Tsilyk

Montage
Fabriquer un monde

VIDÉO EN LIGNE

Le film rassemble des fragments de réel pour créer un récit fluide et dense. Son montage opère comme un pansement.

Modeler le réel comme une matière

Iryna Tsilyk affirme d'emblée sa liberté envers un récit chronologique des faits par la construction qu'elle choisit : lors de la scène de tournage qui ouvre le film [séq. 1], le clap coïncide avec un bruit d'explosion qui nous projette dans un autre temps. La séquence initiale reviendra plus tard : tout ce qui précédait n'était donc qu'un flash-back.

De son immersion dans la famille d'Anna, la cinéaste ressort avec une matière qu'elle assemble librement pour recréer des atmosphères et transcrire des émotions plutôt que des faits. Des actions filmées à des moments distincts sont placées côte à côte pour former une unité narrative. C'est par exemple le cas lors du retour de Mira à la maison pour Noël, dans la deuxième moitié du film [séq. 6] : une scène délimitée par la présence au son d'un air de ukulélé montre Mira dormant dans son lit, puis Vlad traînant difficilement un arbre coupé à l'intérieur de la maison, puis l'arbre décoré par Vlad et Mira, et enfin Nastya jouant dans sa chambre l'air de musique que l'on entend depuis le début. Paradoxalement, la reconstruction de la continuité grâce aux outils du cinéma [Son] permet de recréer un aspect du réel : la cohabitation dans un espace commun.

> « *The Earth Is Blue as an Orange* tente de donner un sens à ce qui semble échapper à toute logique »
>
> Maroussia Dubreuil, critique de cinéma

Une panoplie d'astuces

Au sein d'une même scène, la cinéaste oscille parfois entre plusieurs angles de caméra. L'impression de continuité qui s'en dégage est une construction : le film a été tourné avec une seule caméra ; la cinéaste ne pouvait donc enregistrer chaque moment que depuis un angle à la fois. Le montage permet de créer différentes illusions, comme celle héritée de la fiction du raccord-regard : après avoir ramoné la cheminée [séq. 5], Anna lève les yeux, et le plan suivant montre la cheminée fumant, donnant l'impression que ce plan correspond à ce que voit Anna.

La superposition d'images à des sons enregistrés à d'autres moments est parfois employée pour rythmer une scène. Par exemple, lorsqu'une femme coupe les cheveux du petit Vlad [séq. 2], on voit Anna regarder hors champ et écouter la coiffeuse, puis cette dernière poursuivre sa phrase, et un troisième plan montrer Stan qui s'impatiente. En réalité, les plans des personnages silencieux ont été tournés avant ou après la conversation que l'on entend, et montés « sur » elle pour créer l'impression de simultanéité. Le montage revêt alors une portée symbolique : les techniques du cinéma permettent de recoudre une réalité morcelée. Lors du tournage de la scène où Nastya explique à un groupe d'enfants que faire en cas de bombardement [séq. 3], des plans sur eux courent « sur » son discours. Lorsque Mira passe un coup de téléphone depuis le train qui l'emmène de Kiev à Krasnohorivka [séq. 6], des plans sur différents autres passagers semblent filmés en même temps que la conversation. Cette technique est monnaie courante dans la fiction comme dans le documentaire, mais refusée par certains cinéastes (tel que le Québécois Pierre Perrault), qui préfèrent préserver la continuité réelle des événements, ne pas « tricher ».

Tsilyk, elle, l'emploie à plusieurs autres reprises afin de densifier son récit.

Autre cas de figure : lorsque la famille défile devant la caméra pour se faire interviewer, à la fin du film [séq. 7], le montage permet de dissimuler les ellipses. Ainsi, une phrase d'un des frères se termine sur un plan de ses mains, puis une autre phrase commence sur un plan de son visage : puisque l'on ne voyait pas son visage au moment de la coupe, on ne peut pas voir que le témoignage a été tronqué, seulement le deviner. L'utilisation de plans sur les mains est souvent employée de cette façon dans le documentaire : c'est ce que l'on appelle des « plans de coupe ». Ce terme peut désigner toute image insérée entre deux plans successifs d'une même scène afin de masquer un raccord, d'apporter une information supplémentaire ou de rythmer la séquence.

Des raccords parlants

S'il est généralement employé pour créer une impression de continuité, l'agencement des plans peut aussi permettre de donner une coloration émotionnelle à une scène. Ainsi, lorsque Mira entame ses études à Kiev [séq. 5], le montage alterné entre son quotidien et celui de sa mère préserve le lien entre les deux femmes tout en marquant la distance qui les sépare : plutôt que de se concentrer sur Mira ou sur Anna, l'alternance entre les deux souligne le fait que chacune poursuit son existence, mais isolément. Les plans de paysage pluvieux et de gouttes d'eau tombant dans un évier, qui mettent le silence en évidence, suggèrent les émotions qu'Anna ressent loin de sa fille aînée : solitude et mélancolie.

1

2

3

4a

4b

4c

5a

5b

Séquence

Des soldats devenus acteurs

[00:45:48 – 00:49:05]

Dans la seconde moitié du film, Mira rentre de Kiev et reprend le film qu'elle réalise avec sa famille. Le tournage d'une séquence avec la collaboration de soldats condense différents aspects de *The Earth Is Blue as an Orange* : concision de l'écriture, mise en abyme, brouillage fiction/documentaire.

Différer l'information

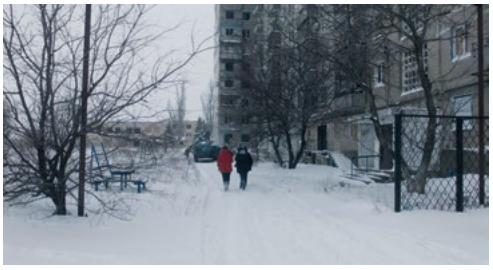
Dans cette séquence, Iryna Tsilyk utilise d'emblée les raccords dont elle est friande et qui sont typiques du cinéma de fiction [Montage]. Elle oscille d'abord entre l'extérieur [1, 3] et l'intérieur d'un tank [2], la continuité de l'action (le tank avance) donnant l'impression d'une suite temporelle, même si les plans n'ont pas été tournés immédiatement l'un après l'autre, le cadreur n'ayant pas le don d'ubiquité. Une autre action vient se raccorder à cette traversée de la ville : on entend une voix féminine interpeller les soldats, hors champ [3], et le plan large suivant montre une femme courant derrière le tank [4a, 4b, 4c]. On comprend donc que la voix qui criait à la fin du plan sur le char était celle de la femme qui court. La cinéaste compte sur nos réflexes de spectateurs de fiction pour rendre son récit plus dense. Elle n'hésite pas pour cela à différer la compréhension de ce qui est en train de se jouer : il est d'abord étrange de se retrouver à bord d'un tank alors que, jusqu'à présent, nous n'avons pas quitté la famille. Lorsque nous sommes soudain projetés à distance de la scène, derrière deux figures l'observant de loin [4c], nous commençons à comprendre qu'il s'agit d'une séquence tournée pour le film de Mira, ce qui est confirmé lorsque l'on entend « *Coupez !* ». Au plan suivant, Tsilyk s'approche des protagonistes à une distance qui permet de les reconnaître [5a, 5b] : c'était Mira qui filmait, Nastya qui prenait le son et Anna qui jouait le rôle de la mère. Nous comprenons ainsi, après coup, que nous n'avons jamais quitté la famille, mais simplement été projetés dans son film.

Un film en éclaire un autre

Il paraît clair que Tsilyk produit ce brouillage à dessein, pour renforcer la mise en abyme qu'elle met en œuvre tout au long du film [Motif]. Le fait que certains plans puissent appartenir aux deux films souligne la porosité entre les deux gestes.

Dans les plans suivants, Tsilyk travaille la mise en abyme d'une autre manière : en montrant la façon dont Mira travaille, elle livre des clés sur la réalisation de son propre film. On voit les outils du cinéma : une caméra, un support fixé aux épaules qui permet de la stabiliser, un enregistreur audio, un clap [8, 9]. On découvre aussi le rituel du mot « *Coupez !* » adressé aux acteurs pour leur indiquer que la caméra n'enregistre plus et qu'ils peuvent donc arrêter de jouer. On voit surtout que Mira demande à sa mère et aux soldats de jouer la même scène plusieurs fois, afin de pouvoir la filmer sous différents angles : d'abord depuis le tank [1, 2, 3], puis en plan

6a


6b

7a

7b

8

9

10

11

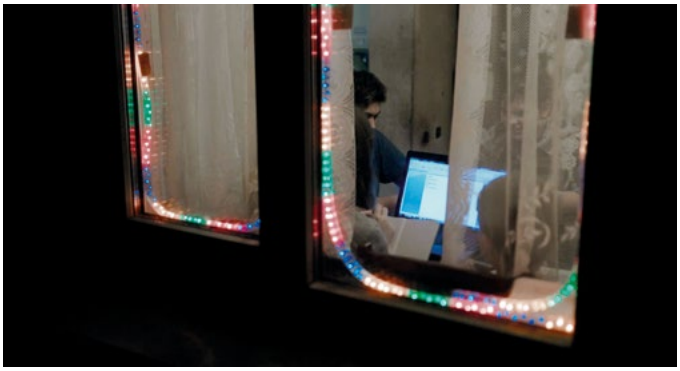
général [4a, 4b, 4c], en caméra portée derrière la mère courant [6a, 6b], et enfin de l'autre côté, pour filmer la mère de face lorsqu'elle s'approche des soldats [7b] et s'entretient avec eux [7a]. Tsilyk elle-même a peut-être aussi demandé à ses protagonistes de rejouer certaines scènes plusieurs fois, afin de les montrer sous différents angles [Mise en scène].

Une partie de la vie

Même si la scène que tourne Mira est de nature fictionnelle, elle comporte un aspect documentaire. Dans le plan initial, les soldats jouent pour la caméra, et le parcours de leur tank a possiblement été déterminé par la réalisatrice (Mira). Il s'agit donc, d'un certain point de vue, d'un plan de fiction. Pour autant, il montre la ville telle qu'elle est véritablement. Des bâtiments endommagés, aux vitres remplacées par des planches ou murées, signalent que la zone subit des bombardements [1, 4a, 5a, 8]. De même, on peut supposer que l'intérieur du tank n'a pas été modifié pour la scène, et que les images d'icônes religieuses qui l'ornent [2] sont réellement présentes dans le véhicule des soldats. Ainsi, à travers la fiction, Mira documente tout de même un aspect de sa ville et de sa vie. Par ailleurs, la discussion entre Anna et les soldats entre deux prises [5a, 5b, 7a] permet de comprendre que la scène qui est tournée avant et après est une reconstitution d'une scène réelle : la mère raconte avoir dû un jour s'adresser à l'armée pour trouver des médicaments pour un fils fiévreux, comme le personnage qu'elle joue. Mira n'a pas forcément respecté les détails exacts de cet épisode, mais en le mettant en scène, elle cherche encore à documenter une réalité dont pourrait ne subsister aucune trace : ce que sa mère a vécu est un fait ordinaire en période de guerre, le genre de petit événement qui marque les individus, mais ne reste pas dans l'Histoire. En rejouant cette scène, peut-être qu'Anna se sentira un peu soulagée de l'angoisse qui semble ressurgir lorsqu'elle l'évoque.

Autre façon dont la vie réelle et la fabrication d'images communiquent : après le tournage de la scène, les militaires sortent de leur rôle, ils redeviennent des soldats qui ont, pendant quelques minutes, échappé à la réalité de leur fonction. Les poses qu'ils prennent devant les appareils photo [9, 10] révèlent leur envie de conserver une trace de ce moment plaisant qui les a extraits de leur routine guerrière. Il en va de même pour la famille, qui s'amuse à se prendre en photo avec les soldats [11] : le tournage du film égaie sa vie, suscite des situations inédites et des rencontres. En saisissant à leur tour des images [9], les soldats deviennent aussi acteurs d'un processus de médiatisation du réel : pour eux comme pour la famille, les images permettent de renégocier son propre rapport au monde, de se souvenir de ce que l'on veut retenir comme de panser des plaies.

Par ce passage de la scène filmée à la scène « réelle », ce sont aussi différents niveaux d'intensité dramatique qui coexistent : on passe en un instant de la description de l'angoisse d'une mère qui n'a pas de médicaments pour traiter son enfant malade à des interactions joyeuses. La gravité cohabite avec la légèreté, l'extraordinaire avec la banalité, et ce de façon un peu surréaliste. Mira lie le tout lorsqu'elle demande au groupe, pour le faire sourire, de dire le mot « *kino* » (« cinéma ») [11].



Motif
Une mise en abyme

Alter ego de la réalisatrice, la jeune Mira tourne une fiction sur le quotidien de sa famille qui sera projetée à un public à la fin du récit. Ce film dans le film révèle une fonction de l'art : il permet aux protagonistes de se ressaisir de leur expérience pour mieux la dépasser.

Mira est-elle Iryna ?

En même temps que le travail de la documentariste est dissimulé [Mise en scène], il est exhibé par le récit, centré autour de la réalisation d'une œuvre cinématographique. Comme celui d'Iryna Tsilyk, le film de Mira semble mêler documentaire et fiction : l'adolescente filme des entretiens avec ses proches, ainsi que des scènes où les protagonistes sont dirigés comme des acteurs. À sa grand-mère qui allume un poêle [séq. 6], Mira demande explicitement de ne pas s'adresser à elle pendant le tournage du plan, de faire comme si elle et sa soeur n'étaient pas là. La jeune Mira s'inspire-t-elle alors des méthodes de Tsilyk ? Ou bien la cinéaste professionnelle a-t-elle suggéré à l'étudiante de l'imiter ? Mira demande aussi à sa grand-mère de ne pas s'approcher de la fenêtre, comme si elle avait peur des bombes : pour évoquer l'atmosphère de la guerre, il faut un peu tricher. Alors une autre prise s'impose. La plupart des scènes relèvent plus franchement d'une forme de fiction ou de reconstitution fréquente dans le documentaire (souvent désigné par le terme anglais de *reenactment*, qui met davantage l'accent sur son aspect performatif) : on fait rejouer aux protagonistes des épisodes qui ont réellement eu lieu, mais n'ont pas été filmés sur le vif [Séquence].

« En fait, je fais la même chose que mes personnages – nous filmons pour nous échapper »

Iryna Tsilyk

Une autre scène fait écho au processus de création de Tsilyk : lorsque Anna et Mira se disputent au sujet de la meilleure façon de montrer la destruction de la ville [séq. 6], Anna dit : « *Le film doit être logique, je ne veux pas un lot de plans incohérents.* » La phrase apparaît comme un commentaire du geste de la cinéaste professionnelle, qui modèle le réel par la mise en scène et le montage, pour en tirer un récit dense et harmonieux [Montage].

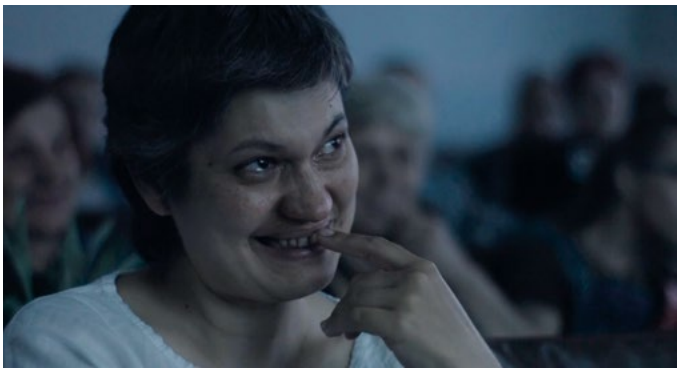
Un plan en particulier fait aussi office de clin d'œil : on y voit Mira, Anna et Nastya en train de discuter de leur court métrage, filmées depuis l'extérieur de la maison. Le cadre de la fenêtre par laquelle nous les voyons redouble celui que dessine la caméra, et attire ainsi l'attention sur le geste de la réalisatrice : c'est ce que l'on appelle un surcadrage. La fenêtre, entourée d'une guirlande lumineuse, fait aussi écho à l'écran de l'ordinateur sur lequel le film réalisé par la famille sera monté plus tard.

Plusieurs plans d'intérieur adoptent ce type de composition : les habitants de la maison sont régulièrement filmés de loin, à travers l'embrasure d'une porte. Ces effets de surcadrage semblent poser une sorte de distance pudique à l'intérieur de la représentation de cette intimité familiale. Ils prolongent aussi l'effet de mise en abyme et agissent comme un rappel discret de la présence de la caméra.

Les frontières se brouillent

L'opération de mise en abyme qu'apporte la réalisation d'un film dans le film dote *The Earth Is Blue as an Orange* d'une dimension réflexive, renforcée par un jeu sur l'indistinction entre documentaire et fiction. Ainsi, la scène qui débute par des plans sur des pieds d'enfants allongés face contre terre [séq. 3] peut d'abord évoquer une scène réelle de bombardement, ou bien une scène réelle de simulation de bombardement. Il s'agit en réalité d'une simulation de simulation, qui voit Nastya jouer le rôle d'une instructrice devant la caméra de sa sœur.

Pratique présentée à travers les gestes concrets qui la composent, intégrée à la vie quotidienne, le cinéma, même lorsqu'il est fictionnel, n'est pas une usine à rêves, un simple moyen de divertissement, mais une activité humaine qui revêt un caractère vital. Entre la vie et la création, une circulation opère. Ainsi, après le tournage de sa scène [séq. 6], la grand-mère se met à raconter des souvenirs traumatiques : « *Le dos de ton grand-père a été balafré par les bombardements. Vingt-quatre ou vingt-huit bombes sont tombées.* »



Révéler la fonction du cinéma

À travers la réalisation de Mira, Tsilyk relève différentes fonctions du cinéma, pour ses protagonistes et probablement pour elle-même. Au-delà de la vocation évidente de dépeindre des événements réels, sur le vif ou par une recréation *a posteriori*, le tournage du film permet aux protagonistes de surmonter leurs traumatismes en réinventant l'histoire, en en devenant autrices plutôt que victimes, et de retrouver ainsi une forme de souveraineté. L'art apparaît alors comme un instrument de résilience. La recréation permet aussi de faire advenir une parole : ce que les uns et les autres révèlent de leur expérience intime de la guerre lors des entretiens finaux n'a pas été formulé précédemment dans le film, et l'émotion de la mère lorsqu'elle découvre ces propos suggère qu'ils n'ont peut-être jamais été énoncés auparavant. C'est le cinéma qui offre l'opportunité de regarder en arrière, de mettre des mots sur des impressions fuyantes. L'autre forme d'expression qui advient grâce au film réalisé par la famille est celle de Mira elle-même, qui réécrit le réel selon sa sensibilité, choisit une façon de raconter et forme ainsi, à travers les images plutôt que les mots, une trace de sa propre expérience.

Le cinéma semble cimenter le groupe social que constitue la famille élargie qui se mobilise pour participer à sa fabrication. Il crée ensuite du lien au-delà de ce cercle restreint, par l'expérience collective de la projection qui conclut le film [Récit] et tend un miroir aux habitants de Krasnohorivka, indiquant une communauté d'expériences. Cette façon de révéler l'impact sur le réel de la fabrication d'un film, ainsi que le lien social produit par le tournage et l'expérience collective du cinéma, évoque le long métrage de Michel Gondry *Soyez sympas, rembobinez*. Dans cette fiction de 2008, un employé de vidéoclub et son ami s'initient à la réalisation pour remplacer des cassettes vidéo malencontreusement effacées. Aussi bricolés soient-ils, leurs *remakes* de films à grand succès plaisent beaucoup à leurs voisins, qui s'impliquent eux aussi dans la réalisation d'autres opus. Le projet culmine avec la fabrication d'un dernier film réinventant l'histoire de la ville, alors que le vidéoclub, situé dans un bâtiment qui n'est plus aux normes, est voué à la destruction. Le temps de la projection de ce film collectif, cette menace de disparition est suspendue, et tous les habitants du quartier dans le vidéoclub et aux alentours immédiats semblent communier autour d'un même acte mémoriel. La mise en abyme de Gondry éclaire celle de Tsilyk : avec la fantaisie et la flamboyance permises par la fiction, son récit montre que le cinéma a le pouvoir de rassembler à la fois ceux qui le confectionnent et ceux qui en font l'expérience ensemble, en tant que spectateurs. Loin de constituer une simple échappée hors du réel, l'imagination qui s'y déploie contribue modestement à redéfinir les contours du monde.

Un titre qui convoque la poésie

Un autre art est convoqué par le titre du film, transmettant l'idée que les formes communiquent entre elles. Empruntée à un poème de Paul Éluard paru dans *L'Amour la poésie* en 1929, la formule « *the earth is blue as an orange* » (« la terre est bleue comme une orange ») est ici employée pour souligner le caractère surréaliste de la vie en temps de guerre. Le paradoxe de l'expression du poète français renvoie à la bizarrerie d'une telle époque, où l'existence, d'un certain point de vue, continue de se dérouler presque normalement (il faut toujours dormir, manger…) et où, dans le même temps, tout est profondément bouleversé. Cet aspect s'exprime dans le film lui-même par les contrastes entre les moments de joie et la destruction environnante, par exemple lorsque Mira pose devant les décombres avec son diplôme de fin d'études. La présence incongrue d'une tortue se baignant dans le lavabo devant lequel Mira se brosse les dents [**séq. 2**] fait partie de ces détails qui nourrissent l'atmosphère surréaliste du film.

La référence à la littérature en général et à la poésie en particulier que constitue le titre pointe aussi la liberté de la réalisatrice : art souvent contraint par l'injonction au réalisme et à la vraisemblance, le cinéma peut trouver dans la poésie une inspiration. Le cinéaste soviétique Dziga Vertov le revendiquait dans un manifeste de 1922, où l'on peut lire : « [N]*ous composons des ciné-poèmes avec les flammes et les centrales électriques.* »[1] Iryna Tsilyk revendique cet héritage en filmant la famille regardant son chef-d'œuvre, *L'Homme à la caméra* (1929). Ce film emblématique du cinéma d'avant-garde russe redouble par ailleurs l'effet de mise en abyme déjà à l'œuvre dans *The Earth Is Blue as an Orange*, puisqu'il met en scène la traversée d'une ville par un caméraman, sous une forme libre et expérimentale marquée par un montage très inventif.

1 « Nous », de Dziga Vertov (1922) :
↳ cineclubdecaen.com/realisateur/vertov/manifestenous.htm

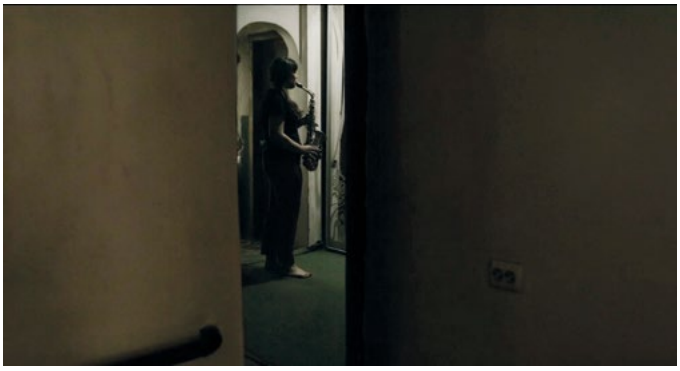
L'Homme à la caméra (1929) © Théâtre du Temple

Son
Un agent de liaison

Dans le film, le son relie différents temps et espaces et crée des échos entre eux. Il permet aussi de rendre compte de la cohabitation entre un quotidien souvent musical et les échos chaotiques de la guerre.

Délimiter les scènes

Dans un film qui s'affranchit de toute dramatisation, le son joue un rôle essentiel pour nous aider à comprendre que certains plans forment une séquence, même si aucune action ne les relie. Plusieurs scènes où les membres de la famille s'adonnent à leurs activités respectives dans différentes pièces de la maison en témoignent. Au début du film [séq. 2], la description d'une matinée, du réveil au départ pour l'école, est délimitée par la présence d'un air de saxophone. La demeure est d'abord silencieuse, puis quelques notes s'élèvent tandis que l'on voit depuis la cuisine un chat faire sa toilette. L'air se poursuit sur des plans montrant Mira se brossant les dents, puis Stan s'éveillant. C'est alors que le saxophone apparaît : c'est Nastya qui joue approximativement cet air, comme pour réveiller la maisonnée. La mélodie se poursuit au plan suivant, qui montre Vlad assis sur son lit. Puis l'on voit Anna et les deux fils dans la cuisine ; alors que l'air de saxophone continue, une petite saute temporelle a eu lieu, « téléportant » les deux enfants dans la cuisine avec leur mère, tordant ainsi légèrement la logique documentaire. Par un fondu enchaîné sonore, c'est alors la conversation de la famille au petit-déjeuner qui prend le dessus. Iryna Tsilyk interrompt le son du saxophone au moment où l'on voit Nastya à la table familiale : conserver le son de l'instrument sur cette scène reviendrait à rendre la jeune musicienne présente à deux endroits en même temps.



Créer une continuité

D'autres scènes fonctionnent sur ce même principe : un son fait office d'agent de liaison, sans lequel le récit paraîtrait confus. Ainsi, avant la présentation publique du film de la famille, Stan est à l'origine du son qui conférera une continuité à la scène : celui d'un accordéon, dont il ponctue les notes de sa voix, tandis qu'Anna fait du repassage, que Mira se maquille et que Nastya se brosse les cheveux [séq. 9]. Cet exemple laisse percevoir que le son est régulièrement utilisé pour annoncer la fin d'une scène et le début imminent d'une autre ; on appelle cela un pont sonore. En effet, l'accordéon de Stan avait débuté sur un plan montrant Anna à la table de montage. L'arrivée de la mélodie aura accompagné un glissement temporel, de la postproduction du court métrage familial à sa version définitive. Lors de la scène de remise des diplômes [séq. 4], le chant des oiseaux signalant la belle saison, posé sur les images de nature verdoyante qui précèdent, se poursuit sur le plan montrant Mira prête à monter sur scène pour chanter. La brève superposition du son des deux scènes permet de faire comprendre que la seconde se trouve dans la continuité de la première (la remise des diplômes a lieu lors de la saison évoquée par les images de nature et le chant des oiseaux).

Résonances domestiques

Conformément à son esthétique sobre, tout en retenue, le film ne contient aucune musique de fosse (musique qui n'appartient pas à l'univers du récit, ajoutée sur l'image au montage). On entend seulement au début du film [séq. 2] un air dont la source n'est pas montrée à l'image : un morceau au piano, qui commence sur le carton-titre et se poursuit sur le plan suivant, où l'on voit l'instrument, mais personne devant. Cette musique, qui ne semble pas jouée par un(e) professionnel(le), mais plutôt par l'un(e) des protagonistes du film,

Le fracas des bombes

Après une énumération des sons entendus dans le film et une réflexion sur leur pouvoir d'évocation, les élèves pourront repérer les moments où ce que l'on entend est différent de ce que l'on voit. Quelle est la fonction de cette séparation entre image et son ?

C'est par le son que Tsilyk installe le contexte dans lequel vit la famille qu'elle filme : alors que Mira s'apprête à tourner des entretiens **[séq. 1]**, Vlad annonce la description de la scène, comme il est d'usage de le faire sur un plateau, et fait claquer le clap ; mais à la place du son sec qu'il devrait émettre, on entend un grand bruit d'explosion. Ce son nous transporte dans une scène du passé (que l'on n'identifie peut-être pas immédiatement comme telle, à moins de percevoir le changement de vêtements des personnages) : une nuit où une bombe est tombée tout près de la maison des protagonistes. Si le film ne montre pas la violence de l'impact, cette explosion initiale permet de faire ressentir le danger dans lequel vit cette famille, de faire entrer dans le film l'horreur de la guerre, sans la montrer **[Mise en scène]**. Autant que la vue, l'ouïe peut être source de terreur : rien de plus angoissant que d'entendre un son évoquant un danger sans pouvoir en identifier la provenance. On entendra d'autres explosions plus lointaines, lorsque la famille tournera sa première scène dans la cave **[séq. 3]**. Les enfants les percevront sans réagir, ce qui nous permet de comprendre qu'ils ont déjà pris l'habitude de la guerre.

Ce que les animaux ont à nous dire

Un certain nombre d'animaux apparaissent dans le film. On pourra proposer aux élèves de les lister, et leur demander ce que cette présence leur inspire.

On peut considérer que chats, chiens, tortue et oiseaux font écho à l'impuissance des civils pris dans le conflit. Ce n'est pas « leur » guerre… et pourtant, ils la subissent. Il en va de même pour les habitants du Donbass : ils endurent une attaque militaire dont ils ne sont pas responsables, et qu'ils ne peuvent ni empêcher ni stopper. Les humains sont piégés dans leur ville devenue dangereuse, qu'ils ne veulent néanmoins pas abandonner. Comme eux, les animaux doivent continuer à vivre malgré tout : les chats font leur toilette, la sieste, et donnent la vie (un plan montre un chaton s'étirant contre sa mère) ; les chiens remuent la queue et explorent les rues ; les oiseaux chantent toujours, signalant l'arrivée du printemps. Et puisque la famille les câline volontiers, les animaux domestiques incarnent aussi l'affection et l'empathie qui circulent dans la maison.

Par contraste, la présence des animaux peut aussi permettre de souligner l'absence des humains : sous le ciel gris de l'automne, un chien solitaire évoque un climat de morosité. Et lorsque Mira part seule à Kiev pour ses études de cinéma, on remarque d'autant plus son absence que la tortue est toujours dans le lavabo et les chats dans la salle à manger.

charge le début du film d'intensité dramatique et suggère le passage du temps : la dernière note de piano résonne sur la maison vide, comme pour annoncer que le film va décrire les échos de la scène de bombardement que nous venons de voir.

Mélodies vitales

La musique apparaît aussi comme une façon d'évoquer la vie émotionnelle de la famille. Elle revêt un caractère métaphorique : moyen d'expression des états intérieurs, source de gaîté ou de tristesse, elle dénote le fait que l'existence des protagonistes ne se réduit pas à la guerre qui fait rage autour d'eux. Leur envie de créer, de s'amuser, de partager subsiste dans la tourmente, comme l'exprime la réalisation de leur film. C'est aussi ce qui se dégage des scènes où la musique est pratiquée collectivement, de façon ritualisée : lors de la remise des diplômes dans le lycée de Mira [séq. 4] et lors de l'anniversaire d'Anna [séq. 6], lorsque la famille élargie réunie entame en chœur un air traditionnel. Jouer de la musique apparaît ici comme une façon d'infléchir la situation de guerre en y insufflant de l'entrain et du lien. Comme tout le film, la tonalité de ces différents moments musicaux est en demi-teinte : l'espoir et la joie sont mâtinés de mélancolie.

Vers la fin du film, deux sons se combinent pour isoler un moment d'inactivité au sein de la maison [séq. 7] : le bruit d'une machine à laver et celui des roues d'un tank en plastique que Vlad fait rouler sur la table de la salle à manger. Entre deux scènes de tournage, ces sons plutôt désagréables renforcent l'impression d'ennui et, par contraste, l'exaltation que suscite le projet de film.

Document
Tout ce qui est humain de Sofia Andrukhovych

Le récit de l'autrice ukrainienne Sofia Andrukhovych fait écho à l'atmosphère du film d'Iryna Tsilyk.

« La Mustang blanche explose »

« Peut-on boire du café à petites gorgées lentes, en étalant son goût sur le palais ? Peut-on se régaler d'un morceau de fromage ou d'une truffe au chocolat ? Et acheter des produits de beauté, se maquiller, se teindre les cheveux, mettre un manteau rouge, est-ce possible ? Est-il permis de flirter avec le vendeur de nourriture pour chiens ? Peut-on se réjouir des rayons de soleil et des bourgeons sur les arbustes ? Et se promener sans se presser, en bavardant sur des sujets anodins ? Se rendre au lac pour voir une tortue ? Ou bien des couples de canards ? Ou observer comment les cygnes s'envolent de la surface de l'eau ? Peut-on aller dans les librairies et acheter de nouveaux livres ? Peut-on lire ? […]

Dès le début de la guerre, on ne peut pas faire les choses même les plus simples et les plus basiques : on ne parvient plus à manger ni dormir. La nourriture perd son odeur et sa saveur à peu près comme avec le Covid, et le corps refuse de l'admettre. Tout comme il ne te laisse pas te détendre, ne relâche pas ta tête. La tension apparaît comme la première réaction, comme un moyen de protection. D'un côté, tu es constamment en alerte, de l'autre, tu es dans un état d'étrange sidération corporelle et intellectuelle, presque paralysé. Comme si, en arrêtant de bouger et d'accomplir tout geste, tu devenais invisible, tu te cachais.

Mais cette sidération conduit à la perte de la capacité à accomplir les choses les plus simples, indispensables pour la survie : tu es incapable d'établir un plan, de réunir tes affaires, de réfléchir à un moyen de transport et à un itinéraire. Et, dès lors, tu ne parviens pas à quitter tout de suite – ou même à quitter tout court – ta maison, pour partir quelque part, là où les explosions ne sont pas aussi fréquentes. Tu n'arrives pas à la quitter avant tout parce que c'est ta maison et, par conséquent, c'est une partie de toi. En la quittant, tu te scindes en morceaux. L'un restera à la maison, avec toutes tes plantes qui dépérissent lentement, avec tes livres qui prennent la poussière. Quelques autres morceaux vont se disperser dans différents points géographiques avec tes proches, qui souffrent bien plus que toi. Mais cela arrivera un peu plus tard, lorsque passera la première réaction à l'approche de la mort, lorsque tu émergeras de la sidération.

Une autre réaction est l'excès – des actions, des sentiments, des intonations, des jugements. Les énergies remuent et poussent l'être humain vers la nécessité de déployer des efforts : sauver, aider, partager, collecter l'argent pour les médicaments et les gilets pare-balles, acheter le nécessaire, envoyer, téléphoner, écrire des messages, fabriquer des *varenyky*[1] pour les militaires, leur coudre des sous-vêtements, transférer l'argent, emballer les paquets, écrire des messages sur les réseaux sociaux, diffuser l'information. Ces courants sont innombrables, et souvent ils se fondent en de puissants torrents coordonnés, qui coulent dans une seule et même direction. Mais parfois ils se croisent, se coupent la route, s'enroulent sur eux-mêmes. Les énergies engendrent les énergies, et les émotions produisent encore plus d'émotions de toutes sortes. […]

Katia a raconté comment sa petite sœur de huit ans jouait dans la cour d'une maison de village, où elles se sont réfugiées en fuyant Kiev. Au-dessus des toits des maisons, au-dessus de la tête penchée de la fillette, a grondé un avion de chasse, immédiatement touché par un missile. En laissant échapper des volutes de fumée noire, il est tombé dans le champ voisin. Après cet incident, Katia a évacué sa sœur et son frère dans l'ouest de l'Ukraine. Elle m'a dit que, pendant un certain temps, elle n'osait pas raconter sa vie à son copain qui était dans l'armée, lui dire qu'elle se promenait avec sa sœur, faisait du yoga et buvait du café. Cela étant, Katia s'achète le café le moins bon, et son goût infect apaise un peu sa conscience.

En fin de compte, le copain de Katia lui a demandé de parler de son quotidien paisible : parle-moi du café, décris-moi le goût des gâteaux et quelle veste tu t'es achetée et raconte-moi encore une fois l'histoire du chat de la voisine qui s'est échappé.

1 Sorte de gros raviolis sucrés ou salés, ndlr.

La maman de ma maman, qui a 93 ans, se trouve sous les bombardements constants à Tchernihiv. Chaque matin, ma mamie oublie tout. En se réveillant, elle demande à son fils, étonnée, ce qu'il se passe. Pourquoi soudain l'eau a disparu ? Pourquoi il n'y a plus d'électricité ? Pourquoi il fait si froid ? Qu'est-ce que c'est que ce bruit ? Ce sont les voisins qui font des travaux ? (Oui, ce sont les voisins, répond mon oncle.)

Ma mère, n'oubliant pas un seul instant sa propre mère sous les bombardements, ne permet pas d'éteindre la télévision, qui diffuse en continu les informations sur la guerre, elle n'autorise même pas à baisser le son. On ne peut pas se permettre d'oublier la guerre.

Hier, avec Katia, nous avons passé du temps dans une librairie : nous regardions les livres, nous échangions des conseils. Je lui ai montré le dernier livre que j'avais lu avant la guerre : *L'Homme en rouge*, de Barnes. Katia m'a conseillé *La Passion*, de Jeanette Winterson. Je me suis souvenue que Barnes et Winterson étaient liés par l'épouse de Barnes. […]

Un autre couple de mes amis, des architectes, ont décidé de prendre enfin ce risque et de franchir l'encerclement, en quittant leur magnifique maison bien soignée au milieu d'immenses pins. Le mari a pris dans sa voiture leur fille de 14 ans, autiste, alors que sa femme conduisait une Mustang de couleur blanche, en installant derrière elles des voisines avec leurs enfants de tous âges. À peine avaient-ils rejoint la route qu'ils se sont retrouvés sous les tirs de mortiers. La première voiture a fait demi-tour à toute vitesse, mais la Mustang avait déjà été touchée : les femmes avec les enfants avaient à peine eu le temps de sortir de l'habitacle et de se jeter vers l'autre voiture, que l'onde de l'explosion les avait recouverts.

Nastya était alors assise à côté de son père. Lorsque sa mère s'est précipitée sur le siège arrière en entraînant ses copines et leurs enfants, et que son papa appuyait sur le champignon pour arracher la voiture à ce lieu, Nastya, concentrée, continuait de dessiner un paysage extrêmement détaillé dans son carnet.

Est-ce qu'on oublie vraiment la guerre en la niant un instant ? Est-ce qu'on y pense quand on dort ? Probablement qu'en se distrayant avec les choses du quotidien, on essaie de fuir, de se cacher, d'expulser de sa conscience le fait que tout a été changé irrémédiablement. Ou bien, au contraire, on prend davantage conscience de la guerre, des pertes, des morts, en les faisant pénétrer dans une nouvelle perception de la vie, celle qu'on vient d'acquérir.

La guerre continue, et on ne peut y échapper, même en fermant les yeux très fort. Mais on ne doit pas la laisser prendre tout l'espace. Tant qu'on achète des livres, qu'on boit du café, qu'on observe l'envol des cygnes au-dessus de l'eau, tant qu'on porte un manteau rouge, on protège pour soi-même et pour les autres une part de ce qui compte dans ce monde. »

Chapitre « La Mustang blanche explose », *Tout ce qui est humain* de Sofia Andrukhovych (Bayard, 2023).

Ce texte fait écho à plusieurs questions qui traversent *The Earth Is Blue as an Orange*. Il évoque le caractère surréaliste du temps de guerre : s'il est toujours possible de mener certaines activités ordinaires, celles-ci ont perdu leur évidence en raison de l'anormalité qui les entoure. Andrukhovych évoque également une tension palpable entre activité et inactivité. Cela invite à considérer sous un autre angle toutes les scènes qui montrent les protagonistes inactifs dans le film de Tsilyk : peut-être faut-il y voir l'état de sidération dont il est question dans le texte de l'autrice ukrainienne ?

Un autre type de tension est analysé ici, entre la volonté d'oublier que la guerre a lieu et la nécessité de s'en souvenir. Comme on le voit dans le film, il est vital de pratiquer une forme de déni, par moments, pour pouvoir continuer à vivre.

Enfin, ce chapitre évoque le soin qui circule entre les personnes, la façon dont on tente de protéger ceux auxquels on tient, soit en les préservant du peu de paix qu'il nous reste alors qu'eux sont au front, soit en restant solidaires, au mépris de sa propre sécurité, comme Anna restant à Krasnohorivka pour ne pas laisser ses parents et sa sœur derrière elle.

Parallèle
Filmer malgré tout

Dans *Et la vie continue* (1991), Abbas Kiarostami raconte le périple d'un père cinéaste et de son fils dans une région d'Iran sinistrée par un séisme. Comme *The Earth Is Blue as an Orange*, cette mise en abyme de la création cinématographique aborde la question de la transmission et de la représentation d'une communauté en crise.

Et la vie continue (1991) © Carlotta Films

Et la vie continue (1991) © Carlotta Films

Deux films hybrides

Tandis que *The Earth Is Blue as an Orange* est un documentaire s'inspirant dans son écriture de la fiction, l'hybridité d'*Et la vie continue* est inverse : le film se présente comme une fiction, mais se nourrit du réel. Dans les deux cas, le brouillage entre l'expérience des personnages et celle des cinéastes repose sur une mise en abyme.

Dans *The Earth Is Blue as an Orange*, Mira réalise un film et pour cela, elle met en scène sa famille, ce que fait aussi, en parallèle, Iryna Tsilyk. Dans *Et la vie continue*, un réalisateur retourne sur les lieux d'un tournage sinistrés par un tremblement de terre. Pour raconter cette histoire, Kiarostami lui-même effectue ce retour : il a réellement tourné son film précédent dans cette région – et y tournera le suivant, achevant ce qu'on a nommé la *Trilogie de Koker* : *Où est la maison de mon ami ?* (1987), *Et la vie continue* (1991), *Au travers des oliviers* (1994). Dans les deux cas, le personnage principal du film est une sorte d'alter ego de Kiarostami.

Les deux œuvres jouent aussi sur l'idée d'une perméabilité entre le cinéma, même fictionnel, et la vie réelle. Une image récurrente du film de Kiarostami l'exprime très bien : on voit le paysage défiler fugacement par les vitres de la voiture, et c'est ainsi un déplacement dans le monde qui produit l'image cinématographique (le critique de cinéma et essayiste Alain Bergala parle de la voiture comme « *machine à cadrer* »[1]). Pour Kiarostami, le fait de revenir dans la région de Koker pour y tourner un second film apparaît comme un prétexte pour prendre des nouvelles de ses acteurs d'alors. La coïncidence entre le personnage de la fiction et le réalisateur réel est troublante : lorsque le comédien qui l'incarne montre l'affiche du film qu'il a tourné là, où est imprimé le visage du garçon qu'il recherche, il s'agit de l'affiche véritable du film de Kiarostami. Et lorsque le personnage du réalisateur discute avec une adolescente qui raconte sa survie, on comprend qu'elle a réellement vécu le tremblement de terre. Il serait indécent de lui faire dire autre chose que la vérité, alors que l'actrice a probablemen ttraversé ce traumatisme.

Le refus de la mort

La question de l'art et celle de la survie sont liées dans le film de Kiarostami en une phrase clé : « *Peut-être que l'art le plus sublime est de rester vivant.* » Les deux films formulent ainsi une interrogation sur la façon dont la vie peut cohabiter avec la mort, et mettent en scène à cette fin des personnages d'enfants. Dans *Et la vie continue*, le cinéaste, double de Kiarostami, voyage avec son jeune fils et discute avec d'autres enfants en chemin. Dans *The Earth Is Blue as an Orange*, la subsistance repose sur la mère de famille, qui donne à ses enfants la possibilité de vivre presque innocemment. La pulsion de vie s'y exprime à travers la musique et le tournage du film familial ; Kiarostami la place quant à lui dans une rencontre sportive. Il trouve une dimension métaphorique dans le fait que certains aient quitté leur village le jour du tremblement de terre pour aller regarder un match de la coupe du monde de foot dans un hameau voisin, et qu'ils aient ainsi échappé au désastre : c'est comme si leur envie de s'amuser leur avait permis de survivre. La gaîté et l'insouciance apparaissent comme des antidotes contre la mort, capables de terrasser la peur et le chagrin. Dans les deux films, les personnages d'enfants sont inspirants à cet égard : ils savent s'adapter à toutes les situations et aller de l'avant. S'ils n'ont pas toujours la notion d'une hiérarchie entre les faits, il faut peut-être tirer des enseignements de cette façon de mettre des événements graves et anodins sur le même plan. Ainsi, quand le cinéaste demande à l'un des enfants rencontrés en chemin ce qu'il s'est passé, celui-ci raconte le match plutôt que le tremblement de terre, comme si le souvenir traumatique avait été effacé pour laisser toute la place au spectacle sportif joyeusement partagé avec les villageois.

« Ma perception du réel est toujours la source, la force motrice qui me pousse à réaliser des films »

Abbas Kiarostami

1 Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma, coll. Les petits Cahiers/SCEREN-CNDP, 2004, p. 76.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

The Earth Is Blue as an Orange, DVD, Film Movement.

Autres documentaires sur l'Ukraine

Maïdan (2014) de Sergueï Loznitsa, disponible en VOD, Orange.

Donbass (2018) de Sergueï Loznitsa, DVD, Pyramide Vidéo.

Pierre Feuille Pistolet (2023) de Maciek Hamela, DVD, New Story.

Fictions sur la puissance de l'art

L'Homme à la caméra (1929) de Dziga Vertov, DVD, Arte Éditions.

Et la vie continue (1991) d'Abbas Kiarostami, DVD, Les Films du Paradoxe.

Soyez sympas, rembobinez (2008) de Michel Gondry, DVD et Blu-ray, EuropaCorp.

BIBLIOGRAPHIE

Livre sur la Guerre en Ukraine

- *Tout ce qui est humain* de Sofia Andrukhovych, Bayard, 2023.

SITES INTERNET

Textes critiques

Maroussia Dubreuil, « *The Earth Is Blue as an Orange* : une famille rejoue son quotidien en temps de guerre face caméra », *Le Monde*, 8 juin 2022 :
↳ lemonde.fr/culture/article/2022/06/08/the-earth-is-blue-as-an-orange-une-famille-rejoue-son-quotidien-en-temps-de-guerre-face-camera_6129379_3246.html

Marilou Duponchel, « *The Earth Is Blue as an Orange*, un puissant manifeste poétique », *Les Inrockuptibles*, 7 juin 2022 :
↳ lesinrocks.com/cinema/the-earth-is-blue-as-an-orange-un-puissant-manifeste-poetique-474840-07-06-2022

Camille Nevers, « *The Earth Is Blue as an Orange*, plans d'attaque », *Libération*, 8 juin 2022 :
↳ liberation.fr/culture/the-earth-is-blue-as-an-orange-plans-dattaque-20220608_SL5257SSQZHBJA7UHPYWKE73AA

Jean-Michel Frodon, « *The Earth Is Blue as an Orange* et *All Eyes Off Me* : deux lueurs en mouvement », *Slate*, 7 juin 2022 :
↳ slate.fr/story/228838/earth-blue-orange-iryna-tsilyk-all-eyes-off-me-hadas-ben-aroya-deux-lueurs-mouvement-cinema

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

RÉSISTER PAR LE CINÉMA

2017, Donbass, Ukraine. Alors que l'armée russe bombarde la région, Anna élève seule ses quatre enfants. L'aînée, Mira, s'apprête à terminer le lycée et rêve d'étudier le cinéma. Avec sa mère, ses frères, sœur, tante, cousin et grand-mère, elle commence à tourner un film qui racontera leur expérience de la vie en temps de guerre. Alors qu'elle quitte le foyer pour entamer ses études, sa famille reste unie autour de son projet de film qui, une fois achevé, sera projeté aux habitants de la ville. La création devient autant une façon de survivre psychiquement à la violence endurée que de faire communauté. La réalisatrice Iryna Tsilyk décrit avec délicatesse et dextérité un quotidien auquel la guerre confère une teneur surréaliste. En documentant la fabrication d'une œuvre par ses protagonistes, elle instaure une mise en abyme qui lui permet d'interroger la porosité entre le réel et l'art. Le film en train de se faire rend Anna et ses deux filles, Mira et Nastya, actrices de leur vie, au sens propre comme au sens figuré.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS DU CINEMA

Directeur de la publication : Olivier Henrard | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédactrice en chef : Amélie Dubois, Cahiers du cinéma | Rédactrice du dossier : Olivia Cooper-Hadjian | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo - 75003 Paris.