POITIERS FILM FESTIVAL

FÖLDIEK

D'Ádám Freund

CAHIER PÉDAGOGIQUE

Rédaction :
Coralie Bour, Luana Coudot, Pauline Fleury

Poitiers Film Festival
TAP – Théâtre Auditorium de Poitiers
tap-poitiers.com / poitiersfilmfestival.com

TAP THÉÂTRE AUDITORIUM POITIERS SCÈNE NATIONALE

Sommaire

1. La famille **p. 4**

A. Une séquence d'ouverture cocasse p. 4

B. Caractérisation et définition des rôles des personnages p. 6

C. Relations : paroles, gestes et objets de transition p. 8

2. La réalité et le rêve **p. 12**

A. Un quotidien morne mais teinté de bizarrerie p. 12

B. Le réalisme contaminé p. 15

C. L'imaginaire prend le pas sur le réel p. 17

D. Analyse de la séquence du rêve p. 19

Conclusion : *Földiek* **p. 22**

Cahier pédagogique réalisé dans le cadre du 41e Poitiers Film Festival, rencontres internationales des écoles de cinéma (30 novembre - 7 décembre 2018).
Rédaction : Coralie Bour, Luana Coudot, Pauline Fleury, étudiantes en Master Cinéma et Théâtre Contemporains, Université de Poitiers.

FÖLDIEK

Un film d'Ádám Freund

University of Theatre and Film Arts Budapest, Hongrie

SYNOPSIS

Abel, 12 ans, doit affronter le fait que ses parents vivent dans deux galaxies complètement différentes. Entre quotidien morne et imaginaire teinté de science-fiction, Abel semble devoir choisir. À moins qu'il ne parvienne à les réconcilier...

1. La famille

A. Une séquence d'ouverture cocasse

Le film débute sur une séquence au ton plutôt léger. Nous sont d'abord montrés des fruits et légumes en cagette, que trois personnages entassent sur une sorte de vélo de livraison.

Les gros plans (aussi appelés "inserts") sur les aliments nous révèlent dès le début du film la condition des personnages, qui travaillent et cultivent la terre, comme le film y insistera à plusieurs reprises. L'accent est mis sur les gestes du travail et les fruits du labeur.

La séquence nous présente les lieux, les personnages, avec sobriété et humour. En effet, le véhicule lourdement chargé de la jeune Mirtill ne peut avancer sans l'aide de sa famille qui le pousse. Cette situation curieuse devient plus amusante encore lorsque la mère lance à sa fille un banal : « *Fais attention* ». Mais Mirtill ne parvient pas à l'entendre et s'arrête pour faire répéter. Le gag se décline en plusieurs étapes.

Abel et sa mère poussent le vélo de Mirtill, nous les voyons unis tous les trois, s'entraidant.

Le passage au plan d'ensemble et le changement d'angle de la caméra créent un effet cocasse. On découvre la faible distance qui a été parcourue par la jeune fille. À peine a-t-elle fait quelques mètres, que sa mère l'interrompt déjà.

La scène se répète, les personnages recommencent à pousser l'étrange véhicule. Le couinement grotesque que produit le vélo souligne son côté bancal et participe lui aussi du gag.

Le comique de répétition joue à nouveau lorsque les personnages reprennent les mêmes paroles qu'au début : « *Trois, et...* » sur un fond noir où s'inscrit le titre du film.

La répétition du geste mais aussi des paroles suscite une drôlerie évidente. Le film s'ouvre sur une note légère.

B. Caractérisation et définition des rôles des personnages

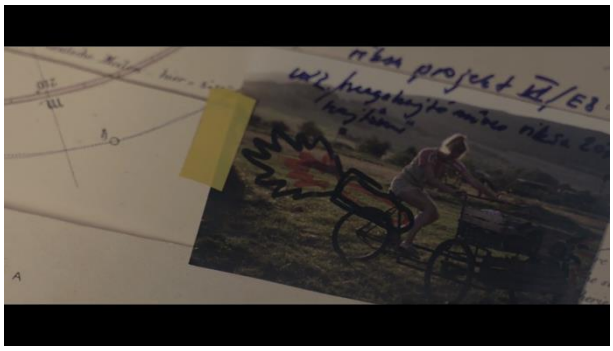
La mère comme figure d'autorité et de raison

Malgré son apparente légèreté, la scène d'ouverture nous présente une famille incomplète, dont est totalement exclue la figure paternelle. Le père n'est ni montré ni évoqué lors de cette introduction alors qu'il est un personnage essentiel du film. La mère est la figure d'autorité de la famille, elle seule travaille et assure la subsistance du foyer. Elle supervise les tâches de ses enfants et garantit leur sécurité. Mais elle est également présentée comme un frein à leur émancipation.

La mère assure son emprise, elle retient son fils par ses paroles mais également par des gestes très significatifs.

La mère cantonne sa fille à des tâches matérielles et empêche Abel de se construire à travers la relation avec son père. Cette mère est pourtant aimante et le montre à son fils par des attentions répétées.

Le père, introduit avec retard dans le film, est au contraire un inventeur, un créateur, comme l'indiquent les schémas et les machines bizarres qu'Abel découvre dans sa cabane. On ne le voit jamais travailler, il vit dans une cabane bricolée au fond du jardin et semble être un parasite. Mais en réalité, il est tout aussi aimant que la mère et cherche à être utile. Abel découvre après son départ qu'il observait de loin les membres de sa famille avec un périscope et s'efforçait d'améliorer leur quotidien.



Ici, on voit le schéma d'une invention du père destinée à rendre plus facile, pour sa fille, le transport des légumes en vélo.

Les personnages du père et de la mère sont présentés en constante opposition. Le père incarne la figure du rêveur ; il est celui qui s'évade d'une vie quotidienne dédiée au travail, alors que la mère, elle, incarne l'autorité, la contrainte, l'absence de joie et d'espérance. Elle ne sort jamais d'un espace restreint (cuisine, devant de la maison) et effectue des gestes répétitifs.

La mère cuisine pour toute la famille tandis que le père prend des mains d'Abel l'ustensile de cuisine (une écumoire) pour mettre au point ses propres expériences.

La différence entre les deux figures parentales se constate également travers le montage qui distingue le lieu où vit la mère de celui où vit le père, comme s'ils constituaient deux espaces inconciliables : celui, rationnel, de la travailleuse et celui, fantaisiste, du créateur. Le père passe en effet tout son temps à construire une fusée pour gagner le ciel, symbole de rêve et de liberté.

Les deux espaces paternel et maternel ne coexistent jamais dans le même plan.

C. Relations : paroles, gestes et objets de transition

Les problèmes de communication

Les parents refusent de se parler. Jamais le père et la fille ne communiquent. Seul Abel fait le lien entre le père et le reste de la famille, passant de la maison familiale à la cabane. C'est lui, par exemple, qui apporte à son père le repas.

Abel se dirige vers la maison de son père, il fait le lien entre deux sources de lumière : celle de son père au premier plan et celle de sa mère, à l'arrière-plan.
C'est seulement en sa présence que les deux espaces coexistent enfin au sein du même plan.

Les regards comme alternative à la parole

Dans *Foldiek*, faute de passer par les mots, les émotions, les intentions passent souvent par les regards. Le côté aimant de la mère se manifeste constamment par les regards qu'elle pose sur Abel.

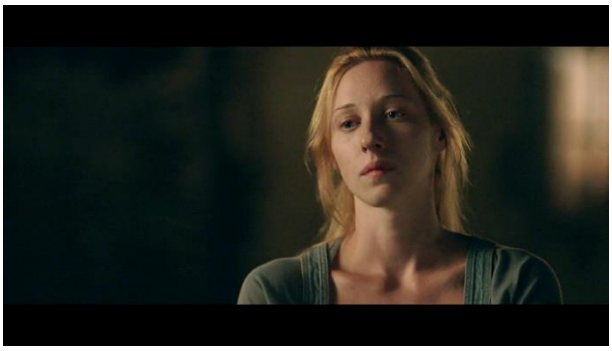
Les regards de la mère sur son fils montrent à quel point elle l'aime et souhaite le protéger.

Parfois, les regards échangés sont au contraire un moyen d'exprimer le manque d'affection. On le voit par exemple dans la scène qui précède le départ du père dans sa fusée. Les deux camps se défient : par le regard, le père cherche désespérément une approbation, alors qu'en réponse, le regard des trois autres membres de la famille reste inexpressif.

Le regard méprisant de la mère

Le regard perdu du père

Entre le père et la fille montrés en champ/contrechamp, aucune compréhension, aucun soutien. À la tristesse du père répond la froideur de la fille, résolument passée dans le camp de la mère.



Les regards incompréhensifs de la famille

Enfermé dans sa fusée, le père se coupe des autres.
Le double cache constitué par le hublot et par les lunettes opaques l'isole définitivement.

L'absence et la mort du père

Le père a terminé la construction de sa fusée et quitte la terre. Son départ laisse une absence soulignée par le vide de la cabane qu'il occupait et par plusieurs inserts sur des objets qui lui ont appartenu.

Il n'y a aucun personnage dans ce plan large de la cabane.

L'assiette qu'Abel a portée à son père au début du film est restée à moitié pleine.

Le lit du père, derrière Abel, est vide. Les draps en désordre indiquent qu'il y a eu quelqu'un dans ce lit, mais ce quelqu'un a disparu.

L'envol de la fusée est filmé de manière à suggérer que le père est mort dans l'expérience. Après le décollage, la pelouse est en feu, à cause des réacteurs, et la mère va remuer la terre brûlée.

La fusée vient de décoller. En bas, au centre, de l'image, on voit des flammèches.

Un plan rapproché sur l'herbe montre des braises, suggérant que la fusée a brûlé.

Le lendemain, un plan fait voir la mère remuant la terre brûlée pour pouvoir replanter de la pelouse.

Lorsque que quelqu'un meurt, on l'enterre ou on l'incinère. Le feu et les cendres suggèrent l'incinération du corps, et la terre remuée représente la mise en terre.

<u>Le passage de relais</u>

Au début du film, le père donne à Abel une boîte mystérieuse dont l'enfant ne connaît pas l'usage. Dans la dernière séquence du film, il a compris comment elle fonctionne. Elle contient la voix enregistrée du père qui lui souhaite un « *joyeux dixième anniversaire* ».

Depuis l'espace où il s'est enfui, le père s'adresse à son fils par l'intermédiaire d'un objet transitionnel. La voix venue d'ailleurs énumère une foule de surnoms affectueux.

La boîte passe de la main du fils à celle de la mère. Ce signe d'affection scelle la réunion du cercle familial et rétablit le contact avec le père.

2. Le rêve et la réalité

A. Un quotidien morne mais teinté de bizarrerie

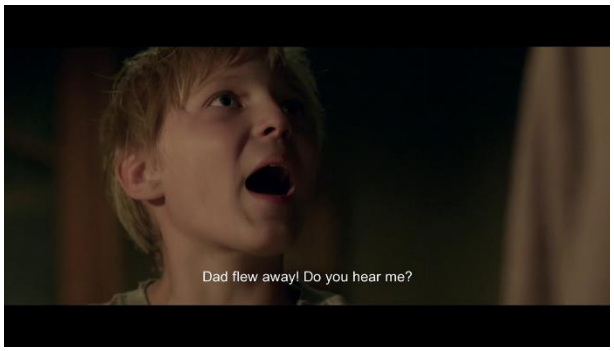
La vie quotidienne de cette famille est monotone et laborieuse.

La mère travaille la terre sans cesse.
Ici, elle replante de la pelouse.

<u>Le déni du rêve et la négation de la figure du rêveur</u>

Non seulement le père est mis à l'écart, mais, après son départ, il semble même tabou d'en parler. Lorsqu'Abel l'évoque, soit on l'interrompt sans qu'il ait terminé sa phrase, soit il est obligé de crier pour se faire entendre.

Abel dit « *Personne ne se sent concerné par... ?* » mais n'a pas le temps de terminer sa phrase puisque sa mère l'interrompt pour lui répondre « *Non ! Personne ne l'est.* ».



Plus tard, à table, Abel évoque une seconde fois l'absence de son père. Il crie à plusieurs reprises : « *Papa est parti ! Vous m'entendez ?* ».

Dans l'univers prosaïque de la mère et de la sœur, le rêve n'a pas sa place. Pourtant, dès le départ, plusieurs phénomènes viennent inscrire des notes de fantaisie dans ce quotidien rébarbatif.

Des sons impertinents

Durant tout le film, à commencer par la scène d'ouverture, le son ne paraît pas naturel. Des bruissements d'insectes et d'oiseaux que l'on ne voit jamais créent dès le début un fond sonore sans rapport avec le décor visible. Le même son ambiant, qui était associé à l'extérieur, est ensuite utilisé alors que les personnages sont dans la maison, à table. Il est clairement étranger à la scène, et suscite notre curiosité.
Plus tard, de nombreux bruits mécaniques émanent de la cabane du père lorsqu'on s'en approche, donnant à imaginer des expériences insolites sans pour autant les montrer au spectateur.
Par la suite, les bruits ambiants deviennent de plus en plus forts et de plus en plus étranges : ils viennent greffer sur un quotidien dépourvu de rêve, la fantaisie née de l'imagination paternelle.

Des noirs intempestifs

Au sein de certaines séquences, de brusques plans entièrement noirs marquent une rupture, comme dans ce montage de quatre plans :

Le visage du père dans la fusée.

Le visage d'Abel qui regarde son père.

Un noir qui précède...

...le décollage de la fusée paternelle sous le regard des trois autres membres de la famille.

Ou encore, dans cette succession de trois autres plans :

Après avoir bu le breuvage sorti du magnétophone-percolateur inventé par le père, Abel décolle du lit où il est assis.

Un noir survient.

Abel se retrouve au milieu des étoiles.

Ces deux noirs cassent la logique de la séquence. On ne peut que les interpréter comme une rupture avec le réel. Abel refuse de se soumettre à la triste réalité. Le noir est le seuil qui marque l'entrée dans l'imaginaire.

B. Le réalisme contaminé

<u>Un mélange des genres</u>

La séquence dans l'espace, en écho à l'apparition de la fusée du père, vient contaminer le réalisme du film, mélangeant et confondant les genres, entre comédie musicale et science-fiction.

La musique vient contaminer en *off* l'espace sonore pour la première fois. Il y a basculement dans la comédie musicale : les personnages chantent, le montage est rythmé par la musique.

Ici, la transition entre deux plans se fait par le tournoiement d'une planète, et nous fait passer dans le registre de la science-fiction.

Cette séquence contredit le style « naturaliste » jusque-là adopté dans le film. Et nous conduit à interroger le réalisme du récit dans son ensemble.

Une tension autour d'un espace imaginaire

Tout au long du film, existe une tension entre la réalité et l'imaginaire. Abel s'efforce de rejoindre l'univers onirique de son père, s'enfuyant de la maison familiale pour explorer la cabane de ce dernier. La manière dont celle-ci est filmée tend à en faire un lieu imaginaire.

Première apparition de la cabane lorsqu'Abel apporte son repas à son père. Elle est représentée comme une zone de lumière vers laquelle se dirige le personnage, mais les murs de la bâtisse restent bien visibles.
L'endroit conserve une forme et une structure réalistes.

Seconde apparition de la cabane. Elle est mise en relation avec la lune et a perdu sa forme concrète : elle se trouve désormais du côté de l'imaginaire, quelque part entre la terre et le ciel.

L'endroit perd petit à petit son existence tangible pour se perdre dans l'espace.

Troisième apparition de la cabane alors que le père est sur le point de s'envoler. Elle n'est plus qu'un élément flou à l'arrière-plan.

La forme de la cabane s'efface, seule une lumière et un toit restent reconnaissables.

Quatrième et cinquième apparition de la cabane alors qu'Abel tente de la rejoindre la nuit, après le départ de son père. Elle a perdu toute forme concrète pour devenir un simple point lumineux au loin.

L'existence même de l'endroit est mise en doute. La cabane est devenue un point de fixation pour le désir de l'enfant. À mesure qu'elle se fait plus incertaine, l'empressement d'Abel se fait plus fort : marchant dans le premier plan, alors qu'il apporte son repas au père, il va courir puis se précipiter vers un lieu de plus en plus abstrait et insaisissable.

C. L’imaginaire prend le pas sur le réel

La tension entre le monde réel et l’imaginaire ne pourra être résolue que lorsqu’Abel acceptera pleinement la fantaisie paternelle, entraînant avec lui le reste de sa famille.
Les deux photogrammes suivants mettent en évidence l’évolution de l’enfant, mais également la tension qui le tiraille tout au long du film. Abel va de plus en plus chercher à se rapprocher de son père.

Au début du film, alors que la famille fait face au père et à sa machine. Abel se trouve du côté de sa mère, immobile, elle a son bras autour de lui. À l’arrière, c’est la maison familiale qui est montrée.

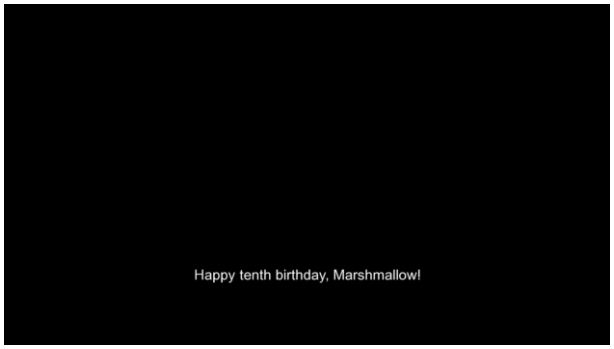
Plus loin dans le film, Abel quitte le repas familial pour rejoindre la cabane de son père. Cette fois, il tente de se dégager de l’étreinte de sa mère qu’il entraîne à sa suite.

Finalement, c’est bien dans la cabane du père que se fait la réconciliation familiale.
L’imagination du père transforme le rôle des objets et conduit à une nouvelle conception du monde.
Ainsi, la boîte énigmatique s’est muée en objet de communication, de même que l’ustensile de cuisine de la mère avait été transformé en instrument de musique.

Tous les objets, utiles et inutiles, se transforment sous l'influence du père.

Si la mère reste consciente de la réalité prosaïque de l'objet - simple boite ou écumoire -, c'est bien Abel, et par extension son père, qui vont avoir le dernier mot : lorsque le père, au travers de la boite, souhaite son 10e anniversaire à son fils, la mère lui rappelle : « *Tu as eu 12 ans en mars* ». Mais « *Cela n'a pas d'importance* » ; peu importe la justesse des dates, seul compte l'amour qui s'exprime à travers les paroles enregistrées. La mère elle-même en convient.

La tension est rompue. Abel, sa mère et son père, présent par sa voix enregistrée, partagent enfin le même plan.



Dans le dernier plan, le père est absent, mais la voix impose sa présence et scelle la réconciliation familiale.

D. Analyse de la séquence du rêve

<u>Une séquence fantasmée</u>

L'un des premiers plans de la séquence fait écho à un geste vu auparavant qui consiste à faire de la musique avec une écumoire. La séquence se construit à partir de souvenirs, et s'apparente d'emblée à un rêve.

L'imagerie de science-fiction qui est proposée ici se nourrit de codes et de lieux communs symboliques tels que ceux qui emplissent l'esprit d'un enfant.

Entre ces deux plans, un faux-raccord transgresse la règle des 180° ; les personnages passent d'un côté à l'autre du plan. Ce faux-raccord indique que cette séquence est fantasmée. Elle ne répond pas aux mêmes codes que le reste du film, le montage n'est pas réaliste.

À la fin de la séquence, Abel tombe du lit, comme s'il se réveillait. Il est clairement signifié ici qu'il ne s'agissait que d'un rêve.

Une séquence d'initiation

Plus que tout, cette séquence est une séquence d'initiation, un échange entre Abel et son père, dont l'enfant va faire son modèle.

Dès le début de la séquence, ce plan met en avant le lien qui unit Abel et son père à ce moment-là. Abel se tient devant, droit, la figure paternelle se trouve derrière lui, comme une ombre. Elle va guider à la fois le regard et la trajectoire du jeune garçon.

À partir de ce plan, Abel porte les mêmes lunettes que son père. Nous ne le voyons pas les mettre ni les prendre, elles apparaissent sur lui et témoignent de sa transformation et du modèle qu'il va suivre au cours de cette initiation.

Dans cette succession de plans, le père d'Abel détourne les yeux de son fils en posant ses mains sur ses oreilles au moment où la mère vient le chercher, comme pour l'empêcher de faire retour dans la réalité.

Ce plan représente Abel et son père dans une symétrie corporelle quasi-parfaite. Le garçon prend son père comme modèle, il imite ses gestes, va accompagner son chant et se construire dans cette relation.

Ici apparaît l'objet permettant de faire fonctionner la boîte. Il passe, en très gros plan, des mains du père à celles du fils : c'est la fin de la séquence, le père va disparaitre et laisse à son fils un héritage, qui marque la fin de l'initiation.

Cette séquence présente avant tout l'évolution d'Abel, qui, pour la première fois, aura un échange concret avec son père. Il va alors le choisir comme guide, mimer ses gestes et son attitude jusqu'à, enfin, pouvoir partager son imaginaire en comprenant le fonctionnement de la boîte.

Conclusion : *Földiek*

Dans le titre même se condense la tension du film entre deux pôles. *Földiek* peut se traduire par « personnes de la terre », ce qui signifie à la fois ceux qui travaillent la terre (les paysans) et ceux qui habitent la Terre, les terriens.

Ces deux photogrammes résument le double sens du titre : d'un côté la ferme, où l'on travaille la terre, et de l'autre l'espace, qui ouvre sur l'infini.

Tout le film cherche à réconcilier les deux termes, caractérisés par la figure paternelle, du côté de l'espace et de l'infiniment grand, et la figure maternelle, du côté de la terre et du travail. Cela se fera petit à petit grâce à la présence d'Abel, qui parviendra à faire des « personnes de la terre » de véritables Terriens.

Ce plan est l'emblème même de cette double polarité : la mère retravaille, aux côtés d'Abel, la terre qui a été abimée par le départ du père, alors qu'il tentait de rejoindre l'espace, comme si Terre et terre ne faisaient plus qu'un en cet endroit.