

Fiche rédigée par Charlotte Garson, critique et rédactrice en chef adjointe des *Cahiers du cinéma* 

# Buladó

Fiction / Curação, Pays-Bas / 2020 / 1h28 / VOSTF

## Le point de vue



### Libre comme le vent

En papiamento, la langue créole parlée, outre le néerlandais, par les habitants de l'île de Curaçao, ancienne colonie néerlandaise située au nord de la côte du Venezuela, "buladó" désigne une personne ou un objet capable de voler. S'il n'a pas grandi dans cette île des Petites Antilles, Eché Janga, né en 1978, est de mère néerlandaise blanche et de père noir originaire de Curaçao. Il est intéressant de noter

que l'idée du film, son argument premier, est selon lui né d'un manque : son père, qui y a vécu une "enfance traumatisante¹" était très peu loquace sur la culture de cette petite île d'environ 160 000 habitants, et c'est lorsque Eché Janga a vécu six mois durant, vers l'âge de 16 ans, auprès de son oncle lui aussi originaire de Curaçao, qu'il a eu le projet qui deviendrait douze ans plus tard *Buladó*. C'est donc après quatre séjours consécutifs



**Réalisation :** Eché Janga **Scénario :** Esther Duysker

et Eché Janga

**Interprétation :** Tiara Richards, Everon Jackson Hooi, Felix de Rooy

Production: Koji Nelissen et Derk-Jan Warrink Image: Gregg Telussa

Son: Mark Glynne, Tom Bijnen Montage: Pelle Asselbergs Musique: Christiaan Verbeek



### Eché Janga

Diplômé en 2010 de la Netherlands FilmAcademy, il est réalisateur pour la publicité et la télévision, ainsi que ses propres courts métrages. Après *Helium* en 2014, inédit en France, *Buladó* est son deuxième long métrage de cinéma.



sur l'île, où il a rencontré Esther Duysker, sa future coscénariste, que le cinéaste s'est enfin senti capable d'écrire non plus seulement l'histoire que lui avait racontée son oncle (la légende selon laquelle "si les esclaves s'enfuyaient des plantations et sautaient du haut d'une falaise, ils pourraient voler jusqu'en Afrique et retrouver leur liberté²"), non pas davantage l'histoire d'un jeune garçon comme il l'a été, mais d'une jeune fille : il lui fallait être délicat pour ne pas s'approprier à la fois une culture et le point de vue féminin.

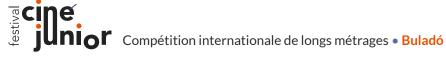
Né de tous ces manques, ou d'une forme de "non savoir" de l'auteur-réalisateur, Buladó semble ainsi métaphoriquement battu par les vents de la côte nord-est de l'île où il est situé, et où Eché Janga s'est installé pour écrire, s'inspirant de ce lieu très particulier, à la fois en bord de mer et aride, splendide et pauvre. Un film battu par les vents? Il s'avance en effet vers le spectateur mais ne le prend pas par la main. La mise en scène préserve ainsi certains doutes, certains mystères. Le récit se tresse en pointillés, et l'on ne comprend pas immédiatement la relation de parenté entre Ouira, le policier que la petite Kenza appelle par son prénom dans la voiture, le vieillard barbu qui était censé venir la chercher à l'école mais a oublié, que Ouira et Kenza appellent Weljo, et la jeune fille. Quand le policier met dans son coffre le vélo de Kenza d'un air réprobateur, on peut la croire en route pour le poste de police, mais non, c'est dans une cour en terre battue aux allures de petite casse que la conduit Ouira, avant que ne s'explicite à la table du dîner la généalogie du trio. Grand-père, père et fille vivent ainsi dans l'absence de leurs épouses, sans que l'on sache la raison de leur mort.

Le film avance par ce qu'il choisit de laisser hors-champ (on ne voit pas Kenza en classe, par exemple, la séquence à l'école concernant sa bagarre dans la cour de récréation et les remontrances de la directrice dans son bureau). Peu à peu, un déplacement s'opère de l'espace contemporain du village (les garçons à moto, la voiture de police) vers le petit théâtre beaucoup plus sombre mais aussi plus poétique de cette maison isolée, bicoque de bric et de broc entourée d'un "bazar" contre lequel peste Ouira, avant de le céder à un acheteur, un Blanc anonyme et bedonnant qui roule en grosse berline et finira par demander que tout soit nettoyé - une demande qui peut être vue comme une allégorie de l'histoire coloniale de

l'île. Sans être souligné, ce passé colonial affleure aussi dans le bilinguisme des dialogues de Buladó: "Parle néerlandais!" répète le père à sa fille, qui, comme le grand-père, parle plutôt papiamento (un créole parlé dans trois îles des Petites Antilles qui mêle portugais, espagnol, néerlandais, français, anglais et langues africaines). Ce qui devient le décor principal du film, mi-garage (on y voit Kenza réparer une voiture), mi-casse, mi-foyer, semble sans âge : la vieille voiture américaine que Kenza a aménagé comme un refuge mais aussi un lieu de mémoire dédié à sa mère, dont elle conserve une photographie dans l'habitacle et qu'elle écoute chanter sur une cassette glissée dans l'autoradio, côtoie ce que le grand-mère, sorte de Facteur Cheval, a construit avec des pots d'échappement et qu'il appelle "l'arbre des esprits". Le musée du village s'offre discrètement en symétrique inverse de cette maison en morceaux : comme il expose notamment un costume d'indigène composé de plumes, il est donc lui aussi le lieu du mysticisme et des traditions, mais appropriées, mises en cage, et commercialisées sous la forme du billet d'entrée à acquitter (ce que le grand-père, entrant par effraction, refuse de faire). Entre ces deux endroits centraux du film se joue un enjeu de réappropriation : bientôt littéralement exproprié et envoyé en maison de retraite (un établissement dont on voit qu'il est situé au sein d'une institution catholique), le grand-père veut au moins transmettre symboliquement à Kenza ce qui fait leur culture. C'est sur cette ligne de crête qu'avance Buladó: plutôt que de jouer pleinement l'opposition entre modernité et tradition, le récit et la mise en scène opèrent une prise de conscience de l'héroïne qui l'ouvre à une forme de spiritualité qu'elle ignorait, et de cause politique pour son peuple en voie d'oubli. Pourquoi cette oblitération du passé ? Quand la directrice d'école parle au père d'un "manque maternel" de la petite, l'homme de loi, particulièrement rationnel ou aveuglé par la douleur du deuil, semble sincèrement incrédule : puisque sa fille a si peu connu sa mère, comment celle-ci pourrait-elle lui manquer ? Dès lors, le défi du film sera d'éviter tout manichéisme, de même que se pose aux habitants d'origine indigène la question de concilier la matérialité et les techniques modernes avec une forme de mysticisme dont la transmission ne passe que par l'oralité. Fuyant les archétypes, Eché Jan-

ga et sa coscénariste évitent de "diaboliser" le père, toujours affectueux et attentif à sa fille, veuf torturé par le manque (palpable dans les séquences finales où Kenza parvient enfin à le faire avancer vers la tombe de sa femme). Les auteurs donnent cependant de plus en plus d'importance aux personnages "de vent", grâce à l'effet de boucle narratif qui ouvre et clôt le film (cf. Un réalisme magique, plus bas) : d'une part la mère défunte évoquée par Kenza dans la voix off de début et de fin, voix absente du reste du film; d'autre part Weljo, qui s'achemine vers la mort une fois qu'il a compris qu'il n'a littéralement plus de place sur "sa terre", et que l'on voit s'éloigner à cheval à la fin dans le vaste paysage. De loin en loin, le bruit du vent scande ce récit de libération ou, selon le mot de Weljo, de "délivrance" - un mot qu'il emploie à la fois pour désigner sa mort, métaphoriquement convertie en envol, et une forme de liberté affective retrouvée de son fils qui doit tourner la page et continuer à vivre malgré son veuvage. Comment filmer le vent ? L'utilisation du ralenti, qui détaille en très gros plan la crinière du cheval au galop, est une façon de le donner à voir. Le mixage qui le privilégie sur d'autres sons ambiants peut aussi lui donner une épaisseur ; les plans sur les arbres ou les nuages agités le rendent perceptible par ses effets; même les dialogues évoquent ce "vent qui un jour tournera" (dixit le grand-père), comme un horizon mystique, une utopie que le père réfute avec gentillesse, en lui préservant sa valeur de vérité imaginaire.

Force tellurique aussi dévastatrice que source d'énergie, le vent, nommé dès l'ouverture en voix off sur un plan de nuages se préparant à tonner, fonctionne ici comme ce qui fait avancer l'héroïne, et comme ce qui matérialise l'invisible. Car c'est bien ce qui est donné à ressentir à Kenza, et qui pourrait même être une définition de ce que mûrir veut dire : devenir attentive à ce qui était d'abord impossible à percevoir (ce vent qui systématiquement gonfle les rideaux fins de la chambre de la mère), mais qui s'engouffrait toujours dans la maison. Son peuple, comme sa mère, ont existé pleinement, même si elle ne les a pas connus. Le vent, réalité physique, concrétise des présences imaginaires qui relient les morts et les vivants, les animaux et les hommes, la terre et ceux qui se souviennent des disparus qui l'ont habitée, cultivée, aimée. L'esprit, et les esprits, de ce lieu.



### Pistes pédagogiques





### Le regard, comme un phare

Dans Buladó, l'utilisation du format large est faite dans le sens d'une extension du champ de vision de l'héroïne. Les plans majoritaires sont ceux, rapprochés, qui montrent Kenza en train de regarder quelqu'un ou quelque chose. Le visage très expressif de Tiara Richards (habitante de l'île choisie via un casting dans les écoles) restitue avec une très grande variété les réactions complexes qu'elle peut avoir face à des réalités parfois difficiles. Véritable guetteuse (elle colle aussi son oreille à la porte du bureau de la directrice), elle passe du temps dans la voiture abandonnée, poste d'observation à la fois central (elle voit son père discuter avec le futur acheteur, et son grand-père construire l'arbre aux esprits) et à visibilité réduite.

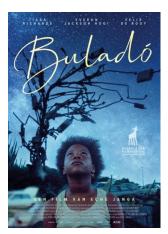
Nombreux sont donc les plans qui comportent des surcadrages, cadres dans le cadre : le pare-brise de la voiture, la grille du cimetière ou le grillage qui enclot le terrain semblent à la fois entraver l'horizon ou la capacité d'action des personnages et qualifier ce que la jeune fille perçoit de ce qu'elle voit.





Que Kenza regarde un être vivant (l'iguane, au début) ou une chose (la tombe de sa mère, l'océan, ou cf l'affiche, le ciel), tout, pour elle, semble à déchiffrer, à mesure qu'elle s'aventure dans les affaires d'abord taboues de sa mère, puis écoute de plus en plus attentivement les histoires de son grand-père qualifié de "fou" par son entourage. Voir avec intensité, laisser le regard durer, comprendre l'avant-plan et l'arrière-plan, c'est aussi, bien sûr, ce que fait tout spectateur de cinéma. On aperçoit ainsi, en arrière-plan de la tombe de la mère, les cheminées industrielles. La

profondeur de champ permet de restituer une complexité croissante du monde à mesure que Kenza la perçoit et qu'elle s'affirme. Enfin, si Buladó est relativement pauvre en dialogues, c'est que selon le cinéaste, "dans la vie, entre humains, et en particulier dans la culture de Curação, la communication est non-verbale à 90%3": le montage en champ-contrechamp permet ainsi de faire passer des émotions entre Kenza, son père et son grand-père, qui culminent dans une proximité physique (à l'église et au cimetière), et dans l'étreinte père-fils.



L'affiche néerlandaise du film



### Un réalisme magique?

Initialement inventé par un critique d'art allemand au milieu des années 1920, le réalisme magique est une expression qui a fait florès à la fin des années 1940 dans la littérature latino-américaine pour désigner un courant dépeignant le quotidien en le mêlant d'éléments étranges voire surnaturels. Dans Buladó, Weljo incarne à lui seul la possibilité de la magie dans le quotidien, ne serait-ce que parce qu'il transforme des pièces détachées hors d'usage en branches "qui montent vers nos ancêtres", et crée à partir de la ferraille un "arbre des esprits" que répare Kenza, qui le préservera aussi de la destruction par la pelleteuse. Mais cet alliage de banal et de fantastique est distillé dans la mise en scène à très petite dose : Buladó n'est pas un film fantastique, la présence de la mère, que ressent furtivement Kenza, passe par des coups de vent, ce vent qui gonfle la robe blanche qu'elle a suspendue, composant "naturellement" une présence fantomatique.

On pourra s'interroger avec les élèves sur le choix de ne pas basculer dans le genre fantastique. En quoi s'arrimer au point de vue de Kenza et à son quotidien permetil de montrer la dimension spirituelle et culturelle des croyances du grand-père, et par là, l'élaboration d'un imaginaire fictif qui explique le monde sans s'y substituer?



#### Grand/petit : un jeu d'échelles

L'utilisation du format large ("scope") combinée à des objectifs grand-angle permet de donner à la petite île de Curaçao une dimension épique. Certains plans "zénitaux" (en plongée totale) ont vraisemblablement été tournés au drone et donnent une idée de la végétation, de l'état de la route, servant d'exposition assez rapide; d'autres plongées semblent plus significatives: ainsi de celle, graphiquement frappante, qui montre Kenza allongée sur la tombe de sa mère au cimetière, soudain petite figurine étendue sur des tombes aux dimensions de timbres postes, et regardant en contrechamp l'immensité du ciel.

Tout le film joue en fait de cette juxtaposition entre l'intime et le cosmique, entre le quotidien "rapproché" de la jeune fille (sa puberté lorsqu'elle va au supermarché) et la grande histoire du peuple indigène à laquelle l'ouvre son grand-père. L'écran large, en fait, ne permet pas de demi-mesure : il faut soit filmer les gens en pied avec leur environnement, donc de loin, ou s'approcher, mais perdre le contexte : se succèdent ici des échelles très contrastées, entre de très gros plans, principalement de visages, et des plans d'ensemble montrant les intérieurs ou de très grand ensemble dans le paysage, la steppe sur fond de colline. Le choix d'un angle qui met le chien mort au premier plan permet aussi, par l'importance visuelle qu'il prend, de figurer le choc de cette découverte macabre, le chien recueilli étant associé à l'esprit de sa mère (elle le couvre d'ailleurs de la robe de la défunte). Enfin, ce jeu entre la dimension humaine et l'immensité du monde participe de l'acceptation de la mort, comme dans ce plan où, par le jeu du relief, le grandpère semble disparaître un moment derrière un pli de la colline.







## Sous-exposition: faire briller la nuit

Le directeur de la photographie du film, Greg Telussa, parvient à décliner l'ombre, l'obscurité et la nuit en une gamme de "propositions" lumineuses et chromatiques très variées. On pourra rendre les élèves attentifs au nombre de scènes nocturnes, qui abondent dès le dîner de la deuxième séquence. Très matériellement, autour de la maison et de la cour, la lumière est rare par économie. Cette obscurité participe aussi d'une forme d'opacité générale du récit (Qui est qui ? Le grand-père est-il fou ? Où est la mère de Kenza ? Etc.), mais elle

prend ensuite une dimension esthétique et symbolique. Filmer la nuit est un défi technique ; il faut trouver des sources de lumières atténuées mais suffisantes pour faire de l'obscurité un écrin.

Cette sous-exposition crée une intimité entre Ouira et Kenza lors de leur rituel du soir, quand il démêle ses cheveux, intimité qui aboutit à l'affirmation de Kenza de s'approprier enfin l'héritage intime de sa mère (le peigne qu'elle tend sans céder à son père désapprobateur). La nuit est également propice à la sorte d'autel érigé autour de la photo de la mère, dont l'absence coïn-

cide avec l'obscurité : Kenza est souvent filmée pensive, à contrejour, comme une silhouette.

Plus elle s'approche des affaires de sa mère, plus celles-ci apparaissent comme une présence de couleur : le blanc presque phosphorescent de la robe sortie de l'armoire et qui recouvre le chien, attirant l'œil du père quand il rentre à la nuit tombée ; le rougeoiement très peu naturel qui teinte entièrement la séquence dans la quelle Kenza met une des deux boucles d'oreilles de sa mère et se regarde au miroir de la coiffeuse.





Cette intensité de couleur est ensuite reprise dans le feu que fait le grand-père dans la grotte aux inscriptions pariétales, et dans la peinture « de guerrier » qu'il applique sur le front de la jeune fille, avant de s'en oindre tout le visage; puis dans le polo et le short rouge et orange que porte Kenza par la suite. Elle passe ainsi, sans perdre une dimension nocturne, du côté de la mère et de la terre, des esprits et d'une mémoire persistance, combative.

•