



Fiche technique	1
Cinéastes Regards de Colombie	2
Avant la séance Signes prémonitoires	3
Contexte Le peuple wayuu	4
Société Le pouvoir mafieux, miroir des défaillances de l'État colombien	5
Découpage narratif	6
Récit Un chant tragique	7
Mise en scène Tensions et évolutions	9
Séquence Le temps suspendu du crime	12
Motifs Présences des esprits	14
Figure Famille et étrangers	16
Parallèle Le film de gangsters	18
Document Le monde-autre	20

● Rédacteur du dossier

Critique de cinéma, Romain Lefebvre écrit pour plusieurs revues (*Cahiers du cinéma*, *AOC*, *Images documentaires*, *Débordements* qu'il a cofondée en 2012) et intervient régulièrement dans les salles, notamment avec l'ADRC. Il a également un parcours universitaire : après avoir soutenu une thèse sur le cinéaste sud-coréen Hong Sang-soo, il enseigne actuellement dans différentes universités.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD..



Les Oiseaux de passage © Ciudad Lunar Producciones – Mateo Contreras

Fiche technique

● Générique

LES OISEAUX DE PASSAGE

Colombie, Danemark, Mexique, France | 2018 | 2h 05

Réalisation

Cristina Gallego, Ciro Guerra

Scénario

María Camila Arias,
Jacques Toulemonde Vidal

Image

David Gallego

Direction artistique

Angélica Perea

Costumes

Catherine Rodríguez

Son

Carlos E. García, Claus Lynge,
Marco Salaverría

Montage

Miguel Schverdfinger

Musique

Leonardo Heiblum

Productrices

Katrin Pors, Cristina Gallego

Production

Ciudad Lunar, Blond Indian
Films, Pimienta Films,
Films Boutique, Snowglobe

Distribution France

Diaphana Distribution

Format

2,35:1, couleur

Sortie

2 août 2018 (Colombie)
10 avril 2019 (France)

Interprétation

Carmiña Martínez

Úrsula

Jose Acosta

Rapayet

Jhon Narváez

Moisés

Natalia Reyes

Zaida

José Vicente Cote

Peregrino

Juan Martínez

Anibal

Greider Meza

Leonidas

● Synopsis

Rapayet désire épouser Zaida, membre d'une famille wayuu prestigieuse, les Pushaina, dirigée par Úrsula. Forcé de réunir une dot importante, il décide de vendre de la marijuana avec l'aide de son ami Moisés. Alors qu'il est parvenu à se marier et que le trafic se déploie, les difficultés se font de plus en plus grandes avec Moisés, moins soucieux du respect des traditions que de l'appât du gain. Après que ce dernier a tué deux hommes au cours d'une livraison et s'en est pris aux hommes de leur fournisseur, l'oncle Anibal, Rapayet est obligé de l'exécuter pour mettre fin à la violence. Après plusieurs années, la famille prospère mais les rêves de Zaida laissent présager un danger, et Rapayet est comme hanté par un mauvais esprit, le *yolujá*. Lors d'une visite, le frère de Zaida, Leonidas, offense la fille d'Anibal qui exige en réparation qu'il travaille chez lui pendant deux semaines. En dépit de l'opposition d'Úrsula, Rapayet accepte. Mais le viol de la fille d'Anibal par Leonidas, puis le meurtre du messenger Peregrino par Anibal, rendent l'affrontement inévitable. Zaida et Rapayet tentent de fuir, alors que les représentants des clans wayuu conviennent de s'unir face à Anibal tout en punissant les Pushaina. Anibal subit l'attaque des clans, tandis qu'Úrsula retrouve Zaida et l'oblige à la rejoindre avec ses deux enfants. Mais la villa des Pushaina est bientôt assiégée et réduite en décombres, Úrsula et sa petite-fille étant les seules survivantes. Allant demander le corps de son petit-fils à Anibal, Úrsula lui révèle où se trouve Rapayet, qui est bientôt rejoint et assassiné par son oncle. La richesse s'est évanouie, et la petite-fille Indira achète des chèvres avec ce qu'il reste.

Cinéastes

Regards de Colombie

Respectivement nés à Bogotá en 1978 et à Río de Oro en 1981, Cristina Gallego et Ciro Guerra se sont rencontrés à l'université lors de leurs études en cinéma. Ils entretiennent des liens de collaboration étroits depuis la fondation de la société de production Ciudad Lunar en 2001 (ils ont également été mari et femme pendant plusieurs années). Cristina Gallego s'est surtout consacrée à la production, accompagnant les films précédents de Ciro Guerra, *L'Ombre de Bogotá* (2004), *Les Voyages du vent* (2009) et *L'Étreinte du serpent* (2015). Ces réalisations s'inscrivent dans le nouvel essor du cinéma colombien dû à une loi de 2003 (dite «loi du cinéma») favorisant la production cinématographique.

● Histoire et cultures

Dès ses débuts, Ciro Guerra témoigne d'un souci d'articuler forme cinématographique et regard sur la culture, l'histoire et le territoire colombiens. À travers la naissance d'une amitié entre un homme pauvre à la recherche d'un travail et un porteur qui le transporte dans la ville, *L'Ombre de Bogotá* aborde en filigrane la mémoire du conflit armé et sanglant qui a opposé durant de longues années l'État et la guérilla des FARC, questionnant la possible réconciliation des victimes et des bourreaux. Suivant le voyage d'un vieux musicien décidé à rendre à son maître un accordéon qui serait maudit, *Les Voyages du vent* fait une grande place aux paysages et à la culture colombienne, mettant au premier plan un genre musical emblématique du pays, le *vallenato* (que joue également l'orchestre amené au village par Moisés dans *Les Oiseaux de passage*).

L'Étreinte du serpent est le film qui a valu à Ciro Guerra une reconnaissance mondiale. Tout comme *Les Oiseaux de passage* s'inspire d'un mode de récit traditionnel en incorporant des chants, celui-ci cherche à se rapprocher d'une vision du monde autochtone qui, loin du rationalisme occidental, fait place à une part instinctive, mythique et animiste, notamment en filmant le paysage et en mêlant passé et présent. Il a pour protagoniste un indigène, Karamate, seul survivant de sa tribu. La rencontre entre ce dernier et des explorateurs à la recherche d'une plante sacrée permet au film de décrire les ravages produits par la colonisation sur un environnement et une culture autochtones, jusqu'au risque de son oubli.

Coproduction internationale adaptée du prix Nobel J. M. Coetzee et interprétée par Johnny Depp et Robert Pattinson, le dernier film en date, *Waiting for the Barbarians* (2019), marque l'évolution du statut du cinéaste. Ce dernier y poursuit sa réflexion en inversant la perspective. Avec pour personnages des colons d'un empire non identifié, il montre comment les autorités fantasment l'étranger pour mieux s'adonner à leurs pulsions de domination, à une barbarie civilisée.

« Avec ce film,
on a voulu créer un outil
de reconstruction
de notre histoire »

Ciro Guerra



© Mateo Contreras



© Liliana Merizalde

● D'un film à l'autre

Avec pour protagonistes les Indiens Wayuu, *Les Oiseaux de passage* prolonge donc un intérêt pour la culture et les peuples colombiens. Le film est à plus d'un titre né des précédents puisque l'idée est venue à Ciro Guerra lors du tournage des *Voyages du vent*, dont une scène se déroulait dans le désert de la Guajira. C'est à cette occasion qu'il a fait la découverte des Wayuu et de leur histoire. C'est par ailleurs au cours de *L'Étreinte du serpent* que la place de Cristina Gallego a évolué, la productrice prenant une part plus active aux décisions artistiques, notamment concernant le montage. C'est ce qui l'a conduite à assumer la coréalisation des *Oiseaux de passage*, comptant aussi apporter un point de vue plus féminin, conformément à l'importance des femmes dans la société wayuu.

Cristina Gallego et Ciro Guerra ont abordé le film avec plusieurs désirs. D'abord, tout en étant attirés par des éléments convoquant des genres comme le western ou le film de gangsters, celui d'être fidèles à la culture wayuu. En plus de consulter un spécialiste de cette culture, Weildler Guerra Curvelo, ils ont ainsi écrit le scénario à partir de témoignages des Wayuu eux-mêmes. S'ils ont fait appel à des acteurs professionnels pour les rôles principaux, les cinéastes ont également inclus des membres de la communauté dans le casting et le tournage du film (ils représentaient environ 30 % de l'équipe).

En ravivant une histoire largement ignorée même en Colombie, occultée par l'importance des cartels de la drogue menés par Pablo Escobar dans les années 1980, l'enjeu était aussi celui de la réappropriation d'une histoire nationale. L'histoire du trafic de drogue en Colombie ayant souvent été racontée par des étrangers, il s'agissait pour une fois de la représenter d'un point de vue colombien.

Avant la séance

Signes prémonitoires

L'affiche des *Oiseaux de passage* suggère d'emblée les principales caractéristiques du film, certains aspects étant mis en avant par le choix de sa composition.

● Zaida et les autres

Ce qui saute d'abord aux yeux est la division entre la partie haute et la partie basse : la figure de Zaida occupe les trois quarts de l'image, tandis que les autres personnages se trouvent rassemblés dans la partie inférieure. Cette domination de l'affiche par Zaida arborant un habit et un maquillage rituels vient tout à la fois souligner l'ancrage du film dans la culture wayuu [Contexte] et l'importance qu'il accorde lui-même aux figures féminines. *Les Oiseaux de passage* se distingue ainsi des genres auxquels il peut par ailleurs être rapporté, et qui renvoient à des univers *a priori* masculins [Parallèle].

La partie basse de l'affiche convoque justement ces genres. Hormis Úrsula, les personnages autour de Rapayet ne sont pas des protagonistes du film ; le groupe formé évoque l'idée de la famille ou du clan dont les membres, regardant dans une même direction, semblent prêts à faire face ensemble à tout adversaire extérieur.

Quoiqu'avec retenue (une seule arme étant vraiment mise en évidence), le fusil tenu par Rapayet indique la part de violence associée au film de gangsters et au western, à l'imagerie duquel s'associe l'arrière-plan où un paysage aride et montagneux semble se fondre dans un nuage de sable. Par-delà l'opposition entre la figure de Zaida et le groupe formé autour de Rapayet, on peut toutefois observer que les personnages sont tous des Indiens, le film trouvant ainsi à se distinguer du western traditionnel.

Si le contraste est flagrant entre Zaida et le groupe en contrebas (elle est en outre la seule qui ne regarde pas en face, et les autres ne portent pas l'habit traditionnel), la couleur de son vêtement, rapportée au film, se teinte d'une ambivalence : couleur rituelle, le rouge est aussi celle du sang.

● Interprétations, directions

On peut enfin noter la présence d'oiseaux qui semblent jaillir du voile de Zaida et font écho au titre. On peut y lire une nouvelle référence à la culture wayuu, dont l'iconologie et la mythologie confèrent une place prépondérante aux oiseaux (un oiseau est à l'origine de la répartition des êtres en différents clans). Mais il s'agit aussi d'un symbole pour toute l'action du film, Cristina Gallego et Ciro Guerra ayant observé dans la région de La Guajira le passage d'oiseaux saisonniers qui apparaissent en été et repartent sans rien laisser derrière eux. Les oiseaux sont donc un signe à interpréter, renvoyant au caractère fragile et éphémère des existences, que le film illustre à travers le destin tragique des personnages [Récit].

Signification mise à part, les différents éléments qui composent l'affiche participent également à une dynamique formelle : fixé par la position frontale des personnages de la partie basse, le regard du spectateur est aussi attiré vers la gauche et la droite suivant des lignes de fuite tracées par Zaida et les oiseaux.



© Diaphana Distribution

● Peuples autochtones au cinéma

Le western permet de se rendre compte de la place subalterne longtemps dévolue aux peuples autochtones, réduits à de la figuration ou à des stéréotypes (l'Indien sanguinaire ou noble), quand ils n'étaient pas tout simplement évincés de l'écran par des non-autochtones (ce qu'on appelle le *redfacing*). Mais *Les Oiseaux de passage* peut être relié à un pan du cinéma contemporain qui leur redonne une place centrale. On observe plusieurs approches. L'une d'elles consiste à revaloriser une culture en faisant de ses mythes et de sa vision du monde la matière même d'un récit : réalisé par le collectif inuit Isuma, *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide* (2001) en est un exemple précurseur en raison de son rythme et son intrigue. Une autre voie met l'accent sur les conditions de vie actuelles des peuples et leurs difficultés, faisant droit à une identité en se détachant du folklore : c'est le cas de *L'Âme des guerriers* de Lee Tamahori (1994), qui montre le délitement d'une famille maori, ou encore de *Kuessi-pan* (Myriam Verreault, 2019). Les veines mythiques et critiques se conjoignent souvent, comme dans *Ixcánul* (Jayro Bustamante, 2015) ou *Le Chant de la forêt* (João Salaviza et Renée Nader Messor, 2019), qui intègrent les croyances et les rituels des communautés maya du Guatemala et krahô du Brésil, tout en pointant les discriminations subies. Mais si l'enjeu est de devenir pleinement sujets de l'histoire, il s'agit aussi de s'emparer des moyens de production : c'est le sens d'initiatives comme le Wapikoni mobile qui, au Québec, permet à de jeunes autochtones de tourner.



Contexte

Le peuple wayuu

L'ancrage des *Oiseaux de passage* dans la réalité est double. Se déroulant de 1968 jusqu'à 1980, il couvre un moment historique d'essor de la culture du cannabis, la *bonanza marimbera* [Société]. Mais il est aussi profondément attaché à rendre compte de la culture du peuple wayuu.

Habitant la péninsule semi-désertique de La Guajira, à cheval entre la Colombie et le Venezuela, les Wayuu sont moins connus que les indigènes qui peuplent le sud de la Colombie. Parmi les peuples amérindiens, ils se distinguent néanmoins par leur nombre, leur population étant estimée à plus de 500 000. Les Wayuu ont de nombreuses autres singularités qui relèvent tant de leur culture que de leur histoire.

Comme le dit l'une des protagonistes du film, les Wayuu ont toujours su défendre leur territoire contre les intrusions, qu'il s'agisse des Anglais, des Espagnols ou des pirates, et ainsi préserver une forme d'autonomie. Cela est lié à la situation géographique de La Guajira, à l'écart des plus grandes routes, mais aussi à leur mode de défense : c'est la maîtrise des chevaux et des armes à feu qui leur permet de remporter des affrontements contre l'envahisseur, comme lors d'une fameuse rébellion contre la couronne espagnole en 1769. Leur emplacement en bord de mer a permis aux Wayuu de nouer des liens commerciaux, mais il explique aussi que leurs premiers contacts étrangers aient été des pirates, qui ont fait rentrer les armes à feu dans leurs usages.

● Une société hiérarchique et matrilineaire

Les Wayuu forment une société très stratifiée et hiérarchisée, divisée en différents clans. Ces clans, comme l'indique l'importance d'Úrsula dans le film, sont fondés sur le matrignage, c'est-à-dire qu'ils se constituent à partir et autour des femmes. Quand bien même l'oncle maternel est considéré comme un chef et a une importance politique, les femmes sont les principales dépositaires de la tradition et constituent l'élément dominant de la famille : lorsqu'une fille se marie, c'est son époux qui vient vivre à proximité de sa femme et de sa mère, et l'enfant du couple appartient au groupe de la mère (c'est ce qui fonde en partie la démarche d'Úrsula venant ravir femme et enfants à Rapayet). L'accent mis sur la transmission d'un savoir entre Úrsula et Zaida au

début du film, puis entre Úrsula et sa petite-fille (qui réalise au crochet un *mochila*, sac typique de la culture wayuu), signale ce rôle féminin prépondérant.

L'habitat wayuu est assez dispersé (il n'y a pas à proprement parler de village), constitué de petites maisons, souvent assorties d'un auvent et d'enclos. La place réservée aux animaux est primordiale car le mode de vie et de subsistance est fondé sur l'élevage : les Wayuu ont rapidement appris à domestiquer et à tirer profit des animaux amenés en Amérique latine par les conquérants. L'animal central est ainsi la chèvre, ce que viennent signer ses apparitions au début et à la fin des *Oiseaux de passage*. Plus rare, la possession de bovins ou de chevaux est un signe de prestige et de richesse.

● Le règlement des conflits

Ayant su repousser les envahisseurs, les Wayuu sont néanmoins coutumiers des conflits internes. Des guerres très violentes entre clans ont eu lieu au début du XX^e siècle autour d'enjeux politiques et économiques. Le règlement des conflits est très formalisé, toute agression devant donner lieu à une compensation matérielle et pouvant demander l'intervention d'un intermédiaire, souvent un oncle maternel, appelé *palabrero* (c'est la fonction de Peregrino dans le film). Règne en effet chez les Wayuu un régime d'échanges basé sur l'hétérosubstitution, selon lequel il est possible d'échanger deux éléments appartenant à des ordres différents : par exemple, une personne contre des richesses et des biens (bétail, colliers, écheveau, alcool).

C'est ce que met en jeu le mariage, où le marié « obtient » son épouse par le paiement d'une dot, comme Rapayet avec Zaida. Dans le cas d'une vendetta, la famille d'un meurtrier peut tenter de racheter son crime en payant le « prix du sang ». Ce système où une vie humaine peut être échangée contre des biens ne s'applique pas aux étrangers : c'est notamment pourquoi, en plus de leur gravité, les crimes de Moisés ne peuvent être rachetés que par sa mort.

Société

Le pouvoir mafieux, miroir des défaillances de l'État colombien

Texte introductif et propos recueillis par Cyril Marchan, chargé de programmes sur France Culture

Au départ du phénomène du narcotrafic colombien, il y a la *bonanza marimbera*, une période d'exportation de cannabis vers les États-Unis dans les années 1970. L'activité illégale était encore le fait de petits clans locaux, mais la concurrence était telle que le trafic se reporta bientôt sur la vente de cocaïne. Son développement fulgurant révéla un réseau mafieux influent, capable de prospérer sur les carences des autorités locales.

Signe d'une professionnalisation du marché, les narcotrafiquants veillèrent désormais au bon déroulement des transactions en respectant un code de bonne conduite, strictement sanctionné par un système de vengeance privée. Cette « loi mafieuse », non officielle et despotique, finit par se diffuser à l'ensemble des régions trafiquantes et s'imposer aux populations.

Face à ce pouvoir concurrent, le gouvernement colombien décréta l'état d'urgence et déclara la « guerre » aux narcotrafiquants. Des exceptions aux garanties



constitutionnelles furent ainsi incorporées au droit commun, et l'État fut pris au piège d'une confusion entre « légalité » et « illégalité » qui avait permis au crime de prospérer. Au tournant des années 1990, l'organisation criminelle finit par contrôler des pans entiers de la vie municipale, de l'administration centrale, des corps policiers et militaires comme de l'ordre judiciaire, et de la représentation nationale.

Trois questions à Diana Villegas, maître de conférences en droit pénal à l'université Paris 2 Panthéon-Assas, spécialiste de la criminalité mafieuse colombienne

● **On comprend en voyant *Les Oiseaux de passage* que les cartels prospèrent dans des territoires où les autorités publiques sont quasi absentes. Comment cela s'est-il passé ?**

Certains territoires colombiens étaient déjà régis par des coutumes paysannes et des juridictions indigènes avant l'arrivée des cartels. À l'inverse des grandes villes, ces espaces reculés ou accidentés rendent difficile le déploiement des autorités de l'État. Le marché de la drogue a pu s'y établir dans un premier temps. Outre la carence du pouvoir régalién, ces régions faisaient face à une défaillance de l'État social puisqu'elles étaient désinvesties par les politiques publiques. Si bien qu'en arrivant avec une forte capacité d'investissement, les cartels ont pu assumer une vocation politique et sociale qui manquait aux populations locales, et qui fut indispensable au maintien de l'économie parallèle. À Medellín, Pablo Escobar fut ainsi à l'origine de la construction d'équipements sportifs et de nombreux logements sociaux.

● **Comment la mafia s'est-elle implantée dans le reste du territoire colombien ?**

Avec l'arrivée de la cocaïne, produite d'abord au Pérou et en Équateur, la Colombie est devenue une plaque tournante de la drogue exportée vers les États-Unis. De nouvelles plantations furent localisées dans des territoires jusque-là épargnés, offrant aux *narcos* un contrôle total de la chaîne de production de la drogue. Le trafic s'est ainsi diffusé pour dessiner un maillage territorial important.

Mais l'économie n'est pas la seule raison : c'est tout un travail d'influence qui a été exercé par la mafia auprès des Colombiens. Les représentations populaires entretenaient des récits glorifiants des narcotrafiquants. Des musiciens locaux pouvaient notamment diffuser des chants exaltant la richesse et la bonté de ces nouveaux bienfaiteurs. Ces légendes laissent des traces dans la culture contemporaine. Une série comme *Narcos* révèle parfaitement cette fascination pour le pouvoir mafieux en adoptant son point de vue. C'est aussi vrai des nombreux films où l'autorité judiciaire n'apparaît quasiment pas, alors qu'un travail considérable a été effectué pour poursuivre les auteurs de crimes liés au trafic.

● **Peut-on dire que le crime mafieux faisait concurrence au pouvoir de l'État ?**

Effectivement, l'exemple de la mafia nous montre comment une organisation criminelle a pu se faire accepter d'une population, et comment cela s'est traduit par une capacité à agir sur l'ordre social. En recourant à la vengeance systématique pour imposer sa loi, la mafia a ritualisé l'usage de la violence. Elle fut pour elle un instrument de contrôle territorial et social, mais aussi un moyen de démontrer sa force dans ce qui a été appelé « la guerre contre le narcotrafic », qui entraîna le meurtre de nombreux fonctionnaires et de trois des cinq candidats à l'élection présidentielle de 1989. La violence n'était plus un domaine réservé à l'État, dont même la légitimité fut remise en cause.

Mais le pouvoir mafieux n'avait pas vocation à supplanter l'État. Son seul véritable intérêt demeurait économique. Les rares incursions de la mafia en politique, comme l'élection de Pablo Escobar en tant que suppléant à la chambre des représentants, n'ont pas été de grands succès. Il était donc plus intéressant d'entretenir des liens avec des élus corrompus, ou de « déléguer » certaines missions de sécurisation à des policiers et des militaires, que de chercher à les remplacer.

Découpage narratif

1 LA DANSE

[00:00:00 – 00:08:05]

Membre du prestigieux clan Pushaina placé sous l'autorité de sa mère Úrsula, Zaida s'apprête à sortir d'une année d'isolement, rituel marquant le passage à l'âge adulte. Après qu'un berger commence à chanter l'histoire d'une famille et d'un héros nommé Rapayet, ce dernier apparaît. Zaida entame une danse traditionnelle avec son frère Leonidas. Rapayet ne tarde pas à prendre la place de celui-ci et, après que Zaida s'est arrêtée, il lui dit qu'elle sera sa femme.

2 L'ACCORD DE MARIAGE

[00:08:05 – 00:14:47]

L'oncle Peregrino explique qu'il faudra payer une dot élevée pour épouser Zaida et convaincre Úrsula. Celle-ci souligne l'importance des songes après que Zaida lui en a confié un. Peregrino fait part de la demande en mariage de Rapayet en vantant ses talents de commerçant et son sens des traditions. Après que le montant de la dot a été annoncé, Úrsula indique à Rapayet qu'elle est prête à tout pour sa famille.

3 LES AMÉRICAINS

[00:14:47 – 00:21:48]

Seul au milieu du désert, Rapayet vend de l'alcool, avant de retrouver son ami Moisés. En livrant du café, il aperçoit des Américains du Corps de la paix en quête de marijuana. Il demande à leur être présenté et affirme qu'il peut trouver ce qu'ils cherchent.

4 PREMIÈRE LIVRAISON

[00:21:48 – 00:32:37]

Moisés et Rapayet se rendent chez l'oncle de ce dernier, Anibal, avec qui ils négocient un prix d'achat de marijuana. Les deux amis font leur première livraison aux Américains : Moisés s'enthousiasme, Rapayet se montre plus réservé. Au village, Rapayet apporte la dot de Zaida, mais Úrsula lui rappelle qu'il doit d'abord envoyer un message.

5 LA PERTE DE CONTRÔLE

[00:32:37 – 00:45:17]

Le chant du berger reprend. Rapayet et Zaida sont réveillés par Moisés. Venu fêter la naissance de son filleul Miguel, il offre une voiture à Rapayet, sous l'œil réprobateur d'Úrsula. Après une ellipse, le village est réuni pour un enterrement. Tandis qu'Úrsula voit dans une sauterelle un mauvais présage, l'arrivée de Moisés perturbe l'assemblée et Rapayet rejette son idée de trouver un autre fournisseur.

Plus tard, une livraison tourne mal lorsqu'ils s'aperçoivent que leurs acheteurs ont fait affaire avec d'autres : perdant le contrôle, Moisés tue deux hommes.

6 LE SACRIFICE

[00:45:17 – 01:01:41]

Le clan demande à Rapayet de se débarrasser de son ami. Il interrompt alors une fête organisée par Moisés pour lui annoncer qu'il doit se retirer. Úrsula perçoit un nouveau mauvais présage, et Rapayet découvre que les hommes d'Anibal ont été décimés. Pour mettre fin à la violence, Rapayet se rend chez Moisés et le tue en dépit de leur amitié. De retour au village, on lui interdit de voir sa fille à peine née, car il risque de lui transmettre l'esprit du mort. Il se rend chez Anibal avec Úrsula et Peregrino pour montrer que vengeance a été obtenue.

7 MAUVAIS SIGNES

[01:01:41 – 01:08:41]

Le trafic s'est accru et le village est gardé par des hommes armés. Un nouveau rêve de Zaida est interprété par Úrsula comme signe d'un danger. Assis à son bureau, Rapayet est en présence d'un esprit, un *yoluja*, ce que perçoit Úrsula en le rejoignant. Peregrino rapporte qu'Anibal les invite à une veillée funéraire : Úrsula incite Rapayet à ne pas y aller, en vain.

8 TRANSGRESSION

[01:08:41 – 01:18:35]

Au cours du rituel funéraire, Leonidas manifeste une attirance envers la fille d'Anibal. Plus tard, il tente de s'approcher d'elle et de montrer sa puissance en humiliant un homme, le faisant manger des excréments contre de l'argent.

9 LA RÉPARATION ET LE PIRE

[01:18:35 – 01:29:54]

Suite à l'offense de Leonidas, la famille reçoit un envoyé d'Anibal. Pour éviter une guerre, Rapayet accepte d'envoyer Leonidas travailler pendant deux semaines dans les champs d'Anibal, malgré le désaccord d'Úrsula. Zaida se réveille après un rêve, et Úrsula remarque qu'elle a perdu sa capacité à parler aux songes. Seul dans son bureau, Rapayet s'adresse au *yoluja*. Il est rejoint par Úrsula qui lui demande de faire revenir Leonidas, sans effet sur un Rapayet résigné. Leonidas viole la fille d'Anibal.

10 VERS LA GUERRE

[01:29:54 – 01:40:23]

Peregrino fait à Anibal une offre de dédommagement, mais ce dernier s'engage sur le chemin de la guerre. Zaida demande à un Rapayet statufié de s'en aller avec leurs enfants. Et, alors qu'Úrsula demande à des hommes de les retrouver, arrivent les représentants des différents clans wayuu. Au cours d'une discussion, ils conviennent de s'unir contre Anibal mais expriment aussi la destitution de la famille Pushaina.

11 DESTRUCTION

[01:40:23 – 01:51:00]

Úrsula débusque Zaida et Rapayet et oblige Zaida et les enfants à la rejoindre. Obnubilé par sa vengeance, Anibal abandonne ses biens à son second en échange de son aide. Assiégée, la villa Pushaina est bientôt réduite en décombres sous un tir nourri. Úrsula est la seule survivante avec sa petite-fille Indira.

12 LA SURVIVANTE

[01:51:00 – 01:58:04]

Indira retrouve Leonidas à terre, entouré de sauterelles. Úrsula va demander le corps de son petit-fils Miguel à Anibal. Elle l'obtient après avoir révélé la cachette de Rapayet et concédé ses possessions au second d'Anibal. Le *yoluja* à ses côtés, Rapayet se retrouve face à son oncle qui l'exécute. Seule survivante du clan Pushaina avec Úrsula, Indira achète des chèvres au berger, qui conclut son chant.



Récit

Un chant tragique

Pour raconter l'histoire du clan Pushaina, Cristina Gallego et Ciro Guerra recourent à une structure particulièrement marquée : ils ne se contentent pas d'indiquer des repères chronologiques (on passe de 1968 à 1980 entre le début et la fin), mais numérotent chacune des cinq parties (« Herbes sauvages », « Les tombes », « La prospérité », « La guerre », « Les limbes ») tout en les nommant « Chant ». Ces choix traduisent une ambition : faire des *Oiseaux de passage*, au-delà d'une simple chronique, un récit où se rencontrent un mode de narration oral traditionnel et une dimension tragique évoquant le théâtre grec antique.

● Le chant du berger

Le fait que les parties soient désignées comme des chants induit une continuité entre celles-ci et un autre élément qui encadre et ponctue le récit : la présence d'un berger wayuu dont le chant a pour sujet l'histoire des personnages elle-même. Alors que la première partie survient après quinze minutes, le chant arrive très rapidement après une première scène entre Úrsula et Zaida et annonce le programme [séq. 1] : « Je suis le berger qui chante des *jayeechis*. J'ai chanté l'adieu aux morts et le souvenir des guerres passées. J'ai chanté pour amener le vent et conter l'amour. Ma mémoire s'effrite, avec elle disparaîtront mes chants et mes histoires. Avant que mes traces ne s'effacent, je veux rappeler par ce chant l'amour, la désolation, la richesse et la douleur de cette famille qui s'est détruite elle-même. C'est l'histoire de Rapayet, issu d'une lignée de guerriers. Orphelin très tôt, il a grandi auprès d'étrangers dans un lieu où la famille compte plus que tout... »

On remarque l'insistance sur le lien entre le chant et la mémoire. De fait, les récits et les traditions wayuu font l'objet d'une transmission orale plutôt qu'écrite. Et il n'est pas difficile de voir dans ce berger un *alter ego* des cinéastes qui désirent eux-mêmes faire œuvre de mémoire en rappelant aux Colombiens l'histoire du trafic de marijuana et du peuple wayuu. En faisant démarrer le chant au début du film pour ne le clore que dans l'ultime scène, les cinéastes renforcent encore l'assimilation de leur récit à ce chant. Mais cela reflète aussi une réalité pratique puisque, comme le souligne l'anthropologue Michel Perrin, les chants constituent aussi chez les Wayuu des épreuves d'endurance : ils peuvent durer des heures et sont entrecoupés de silences permettant au chanteur de reprendre son souffle¹.

Il faut cependant noter que la transmission de l'histoire par la voie du chant est une donnée commune au peuple wayuu et à l'antiquité grecque. La position occupée par le berger, en périphérie des actions des personnages principaux, et n'interagissant qu'une seule fois avec ces derniers (lorsqu'Indira lui achète des chèvres à la fin), est analogue à la place du chœur dans la tragédie grecque. Le berger comme le chœur disposent d'un recul qui leur permet de méditer sur l'action pour en suggérer la portée morale. C'est ce que l'on perçoit dans la dernière partie du chant évoquant, avec regret, la manière dont la cupidité qui a accompagné les « herbes sauvages » a tout détruit : « Si seulement nous avions écouté les rêves et la voix des morts. »



● L'accomplissement du destin

Le chant du berger vient aussi accentuer le caractère tragique et inéluctable de l'action. S'il s'agit d'entretenir une mémoire, c'est bien que l'histoire du clan Pushaina est d'emblée posée comme appartenant au passé, que tout ce que nous allons voir a déjà eu lieu. La récurrence des rêves et des signes, qui sont interprétés par Úrsula comme des mauvais présages et anticipent donc les événements à venir, suggèrent également que tout est joué d'avance [Motifs]. Mais l'histoire est plus profondément inscrite dans un cycle intemporel, comme l'indique un apparent paradoxe : le chant du berger commence dès le début, alors qu'il indique à la fin avoir appris cette histoire en voyant la jeune Indira errer dans le désert : comment peut-il donc connaître l'histoire avant d'avoir rencontré la jeune fille ? Tandis que le berger se joue des années (le flou est entretenu au début sur l'espace et le temps d'où il chante), l'histoire prend à la fois une valeur tragique et mythique, détachée du temps historique, les personnages n'étant que les acteurs d'un drame qui les dépasse.

Les cinq parties qui composent *Les Oiseaux de passage* constituent ainsi rétrospectivement autant d'étapes (ou d'actes) d'un destin dont la première partie, « Herbes sauvages », nomme la cause : la marijuana. L'apparition tardive du titre de cette partie peut d'ailleurs être expliquée par le

¹ Michel Perrin, *Le Chemin des Indiens morts*, Payot, 1976.



fait que ce qui précède constitue surtout une exposition lors de laquelle, avant l'entrée en jeu de la drogue, le sort des personnages reste encore ouvert. La troisième partie (« La prospérité ») marque une ascension qui est immédiatement suivie d'une perturbation (« La guerre ») et débouche sur une chute plus basse que terre (« Les limbes »). L'histoire du clan Pushaina reprend ainsi le schéma du *rise and fall*, décrivant une route menant du succès à la déchéance, mais en plaçant d'emblée ce parcours sous un signe funeste. C'est ce que signifie le titre de la seconde partie, « Les tombes » : l'élan vers la richesse est marqué par la mort.

● L'impossible choix

Mais le caractère tragique du récit n'est pas seulement lié à une structure, il se trouve à l'intérieur de l'action elle-même, résultant de la tension entre l'accomplissement du destin et un présent où les personnages font des choix. Rapayet concentre ainsi cet aspect tragique en faisant des choix dont les conséquences lui échappent.

Rapayet se lance dans le trafic de marijuana non par plaisir mais par nécessité : c'est avant tout pour lui un moyen de réunir la dot qui lui permettra d'épouser Zaida. Et la séquence où il observe les Américains après leur achat laisse entrevoir une réserve de sa part, par contraste avec l'enthousiasme de Moisés [séq. 4]. Mais cette première transaction marque néanmoins le début d'un mécanisme fatal qui aura pour première conséquence la mort des partenaires commerciaux tués par Moisés [séq. 6] et la mort de Moisés lui-même, dont Rapayet doit se faire l'exécuteur [Séquence]. On peut noter que même la partie « La prospérité » ne tarde pas à faire place à un rêve de Zaida suggérant un nouveau danger de mort, l'histoire se résumant presque, à partir du premier meurtre, à une marche vers le pire au cours de laquelle il n'existe plus pour Rapayet de bon choix.

Aller ou ne pas aller au second enterrement de son cousin Gabriel, envoyer ou ne pas envoyer Leonidas chez Anibal : le choix de Rapayet, censé protéger sa famille en exprimant un respect envers Anibal, produit à chaque fois des effets nuisibles (l'affront puis le viol commis par Leonidas) qui finissent par l'exposer à une montée de la violence. L'écriture met toujours ces choix en balance avec d'autres, puisque Úrsula recommande à chaque fois de ne pas aller à l'enterrement, de ne pas envoyer Leonidas. Mais comme le fait remarquer Zaida, ce dernier choix conduirait aussi bien à une guerre. Le récit tend donc moins à suggérer que les choix de Rapayet n'ont pas été les plus judicieux qu'à faire

sentir que le personnage est dès le départ pris dans des circonstances qui le dépassent, qui excèdent son contrôle et dirigent la destinée de sa famille : les actions des autres, mais aussi le poids des traditions qui informent un cycle de vengeance et conditionnent le mariage à un prix.

● La tragédie

Moisés, Anibal, Leonidas, Úrsula : plusieurs prénoms de personnages renvoient à l'histoire, à la religion et aux mythes. De nombreux liens peuvent notamment être établis entre le film et le théâtre antique, à commencer par la mise en scène d'histoires familiales, comme celle des Atrides (*l'Orestie*) ou des Labdacides (*Œdipe roi*), dont le sort est sur plusieurs générations entaché d'une transgression originelle (Atrée qui fait manger ses enfants à son frère, Laïos qui viole un jeune homme). À chaque fois interviennent des prophéties (les visions de Cassandra, l'oracle de Delphes) qui relient l'action humaine à un niveau supérieur, divin, tout comme le destin des Pushaina se confronte au monde des esprits. En mettant les personnages face à un destin qui les dépasse et en les menant à la ruine, la tragédie est fondamentalement liée à un rappel fait à l'homme de sa condition de mortel, à une humilité, contre la tentation de la démesure (*l'hubris*). À la fin des *Perses*, pour avoir voulu conquérir la Grèce, le roi Xerxès, seul, en haillons, se lamente sur la perte des siens et de son empire. Úrsula, elle, porte le corps de son petit-fils Miguel. Rapayet peut quant à lui être rapproché d'Œdipe, à la fois innocent et coupable, portant sur lui la faute des autres.





Mise en scène

Tensions et évolutions

Le style des *Oiseaux de passage* se caractérise par une certaine économie de plans et d'effets. Plutôt que de multiplier les mouvements spectaculaires, Cristina Gallego et Ciro Guerra favorisent la précision de la mise en scène et du découpage de manière à inscrire les personnages dans un milieu, mais aussi à faire ressortir le rapport de forces et les tensions lors de nombreuses confrontations. La prépondérance du plan fixe traduit également une volonté de ne pas esthétiser l'action et la violence, pour porter plutôt l'accent sur sa dimension tragique, redoublant formellement un enfermement des personnages dans leur destin.

● Marquer les positions

Les Oiseaux de passage implique tout un ensemble de rapports de forces, qu'ils se jouent au sein du clan ou entre ses membres et ceux qui lui sont extérieurs. Le découpage mis en œuvre par les cinéastes vise ainsi à rendre visibles à l'écran les positions qu'occupent les différents personnages relativement aux autres. On l'observe notamment par l'insertion de plans faisant valoir le regard d'un tiers dans un échange entre deux autres personnages. Celui entre Úrsula et Rapayet, lorsque ce dernier amène la dot, se termine ainsi par un plan insistant sur le regard de Zaida [séq. 4], tandis que des discussions entre Rapayet et Moisés font place à des plans d'Úrsula [séq. 5]. On remarque que l'expression des personnages observateurs est à chaque fois relativement neutre, mais leur simple apparition à distance de l'action principale suffit à induire des sentiments : une impuissance pour Zaida, et une désapprobation dans le cas d'Úrsula.

Le second plan d'Úrsula observant Rapayet et Moisés place en outre derrière elle Zaida, Leonidas et Peregrino. Le découpage s'accompagne ainsi d'une division entre la famille, réunie autour de la matriarche Úrsula, et Rapayet qui s'en trouve séparé, au contact de l'étranger. Par-delà les sentiments individuels, la partition rigoureuse de l'espace renvoie aussi à un ordre de valeur, à une hiérarchie ou fonction sociale, recoupant une stratification propre à la culture wayuu et à ses codes [Contexte].

Cela est particulièrement sensible lorsque Rapayet, Úrsula et Peregrino se rendent chez Anibal pour lui faire part de la mort de Moisés et éviter une escalade de violence [séq. 8]. La séquence débute par un champ-contrechamp qui divise l'espace conformément au conflit en cours : d'un côté Anibal et ses hommes, et de l'autre les membres de la famille, Rapayet, Úrsula et Peregrino. Cependant Peregrino occupe au cours de la séquence une place pivot qui correspond à son rôle de messager. Dès lors qu'il s'adresse à Anibal en lui disant qu'il a un message, le retour au plan large initial fait apparaître Peregrino dans le même espace que son interlocuteur, tandis qu'Úrsula et Rapayet resteront eux toujours à part.



Néanmoins, la présence d'Úrsula à l'arrière-plan dans les plans rapprochés sur Peregrino souligne bien qu'il parle ici en son nom. La fonction d'intermédiaire se trouve exprimée spatialement : Peregrino partage l'espace avec ceux qui sont séparés. On pourra aussi observer dans cette séquence une circulation du regard par-delà les écarts spatiaux, traduisant les relations de pouvoir : lorsqu'Anibal réclame un prix élevé pour sa marijuana, Úrsula se tourne vers Rapayet, qui acquiesce en direction de Peregrino, lequel se retourne alors vers Anibal pour lui répondre. Une répartition assez proche (quoiqu'avec des variations) s'observe lorsque le clan Pushaina revient chez Anibal [séq. 10] : Anibal et ses hommes sont face au clan Pushaina, et Peregrino est isolé de Rapayet et Úrsula.



● Barrières invisibles

Un élément de décor contribue aussi à marquer les positions en divisant l'espace. Si les demeures wayuu présentent une architecture minimaliste, Cristina Gallego et Ciro Guerra jouent à plusieurs reprises des seuils. Ceux-ci, assez classiquement, font office de séparation entre l'intérieur et l'extérieur, d'où provient souvent le danger. On remarque ainsi que chacun des deux rêves du film présente des plans qui, cadrés depuis l'intérieur d'une maison, mettent en jeu une apparition à l'extérieur : d'abord la grand-mère de Zaida, puis Gabriel avançant vers la porte de la villa.

Mais le seuil apparaît également comme une véritable barrière symbolique. C'est ce qui est en jeu dans la scène où Rapayet revient au village après avoir tué Moisés [séq. 6]. Alors qu'il s'approche de la maison, il s'arrête au seuil, surcadré dans l'embrasure de la porte. Un contrechamp dévoile la présence de Zaida portant sur elle leur fille à peine née, entourée d'Úrsula et d'une femme qui, après lui avoir crié de ne pas rentrer car il porte le *yolujá*, sort et le repousse. Rapayet a beau exprimer son désir, l'entrée lui est refusée. Úrsula le rejoint avec sa petite fille sans toutefois le laisser la toucher, et la séquence s'achève par un champ-contrechamp qui marque la distance entre Rapayet et Úrsula, toujours à l'extérieur et surcadrés par la porte, et Zaida, seule à l'intérieur.

La possibilité d'entrer, de se tenir ou non dans un espace, dépend là encore d'un statut : conformément à la croyance des personnages, le seuil est ici maintenu comme une frontière protectrice contre les mauvais esprits, quand bien même cela entraîne une douleur et une frustration chez Rapayet. Un autre personnage apparaît dans l'embrasure d'une porte : Leonidas, observant la fille d'Anibal ôter son maillot de bain [séq. 9]. Si Leonidas incarne la transgression, celle-ci peut s'exprimer en termes spatiaux : c'est un personnage qui ne sait pas tenir sa place, qui outrepassse les barrières invisibles. Cela apparaît dès la scène où, après l'avoir regardée à distance, il fait intrusion dans le cadre où se trouve la jeune fille et essaie de la toucher avant qu'une femme ne s'interpose [séq. 8]. Leonidas, une fois son crime commis, sera ironiquement à son tour enfermé pour être protégé des menaces extérieures, un plan montrant une porte se refermer sur lui [séq. 10].

● Signes extérieurs de richesse

Les décors et les accessoires ont une importance particulière dans *Les Oiseaux de passage* : leur évolution au fil du récit reflète celle de la condition des personnages, soulignant le lien entre l'enrichissement du clan et la montée de la violence. De manière significative, le premier à montrer des signes de richesse est Moisés qui, lorsqu'il apparaît pour fêter la naissance de Miguel, a troqué le marcel et le pantalon informel du début pour une chemise et un pantalon blanc montant jusqu'à la taille [séq. 5]. Mais de nouveaux accessoires apparaissent sur d'autres personnages dès la scène suivante : une montre orne à présent le poignet de Rapayet, et qu'il s'agisse de lui, Moisés, Anibal ou même Peregrino, le port des lunettes noires semble s'être généralisé, laissant deviner un effet de mode et de distinction masculine.

Suivant une ellipse, le début du troisième chant, justement intitulé « La prospérité », marque un changement de statut considérable : la maison traditionnelle laisse place à une villa clinquante [séq. 7]. Plantée au beau milieu du désert, son style rococo contraste avec le dénuement du milieu naturel (et l'on pourrait y voir une exagération volontaire des cinéastes, si ceux-ci ne déclaraient pas s'être inspirés des véritables villas bâties à l'époque par des Wayuu, qui avaient pour l'occasion fait appel à des architectes italiens). La présence de gardes et d'une rangée de voitures ainsi que le chargement d'avions laissent en outre immédiatement deviner la tournure industrielle du trafic derrière cette richesse.

Les séquences suivent une logique de gradation, le clan Pushaina cédant à la tentation de l'ostentation des nouveaux riches : cela s'observe encore au niveau des costumes dans la scène suivante, notamment à travers Zaida qui apparaît pour la première fois maquillée, portant de larges boucles d'oreilles et un sac à main de cuir au bras. Le changement est aussi sensible chez Anibal, dont la maison s'est agrémentée d'une piscine. L'un des plans qui symbolisent peut-être le mieux le changement de mode de vie survenu chez les personnages est celui qui montre sa fille au bord de la piscine, lisant derrière ses lunettes de soleil le magazine *Style* [séq. 9].

Si la villa du clan Pushaina vient en un point du film symboliser sa réussite, sa destruction en signera la chute. Il faut d'ailleurs relever que certains personnages manifestent une distance vis-à-vis de cette nouvelle richesse et conservent un attachement à la modestie de leur ancien mode de vie. Détail annonciateur d'une tentative de fuir le clan : après avoir parcouru leur chambre et leur lit luxueux, un panoramique montre Rapayet et Zaida dormir dans un hamac [séq. 9]. Si les signes de richesse se multiplient, le début de la guerre avec Anibal signe un retour au dénuement, jusqu'au final où l'on ne possède plus que quelques chèvres.

● La montée de la violence

La destruction de la villa se produit en deux plans [séq. 11] : si l'événement est un pic de violence, les cinéastes font le choix d'une sobriété pour traduire quelques idées essentielles. Le deuxième plan cadré à distance démonte ainsi l'illusion de grandeur : la demeure luxueuse disparaît en fumée tandis qu'un immense nuage gris surplombe la scène ; la vanité humaine est renvoyée tragiquement à un ordre supérieur. Le plan précédent traduit aussi une forme de vulnérabilité, puisque rien, aucune opposition, ne semble devoir arrêter la débauche de munitions déchargées sur la villa pendant





trente secondes. Gallego et Guerra mettent ici en scène le pur déchaînement d'une violence qui, comme l'orage au-dessus de la villa, couvait depuis de nombreuses séquences, tout en s'emparant d'une figure du western : celle du fort assiégé.

La violence finale est annoncée par la présence continue et accrue des armes à feu. Dès les premiers temps du trafic de marijuana, le couteau que Rapayet portait à la ceinture à l'époque du café cède la place à un pistolet. À partir du troisième chant, les armes deviennent omniprésentes, jusque dans la sphère privée : la villa est constamment gardée, et le premier plan qui dévoile les personnages lors de cette séquence est un plan d'ensemble qui permet de voir la famille entourée d'hommes armés. L'accession à la richesse est ainsi doublée d'un sentiment de danger permanent : qui dit protection dit crainte d'une attaque.

On observe plus généralement une intégration des armes à la culture des personnages : Rapayet et Moisés s'amuse à tirer dans le désert en conduisant, Leonidas semble toujours avoir la main sur la gâchette... Mais les éléments les plus significatifs sont sans doute la caisse d'armes offerte par le clan Pushaina à Anibal et les cercueils remplis d'armes et déterrés lorsque la guerre éclate. La figure du siège n'est pas la seule tirée du western : si le film met en jeu de nombreuses confrontations, celles-ci prennent parfois des tournures de duels où l'on se demande qui va dégainer le premier. Plusieurs plans accentuent la menace en cadrant des personnages tenus en joue, Peregrino par les hommes d'Anibal [séq. 10], Rapayet par ceux d'Úrsula [séq. 11], et cette dernière elle-même par ceux d'Anibal [séq. 12]. Comme la villa exposée aux tirs, les personnages apparaissent vulnérables, exposés à la loi du plus fort.

● Rapayet, héros impuissant

Si Rapayet est le personnage principal, on peut interroger la manière dont le film le met en scène. Se conduit-il comme on l'attendrait d'un « héros » ? Dans toute la seconde moitié du film, il tend plutôt vers la passivité. Cela est particulièrement sensible dans la scène qui suit la disparition de Peregrino [séq. 10]. Il y apparaît le regard vide, presque statufié sur son fauteuil, et l'impassibilité de son expression contraste avec l'agitation de Zaida (qui est obligée de lui saisir la tête pour rompre sa léthargie). Si elle atteint ici un degré inédit, la fixité de Rapayet était déjà sensible après le meurtre de Moisés [Séquence] ou dans la scène où il observait le *yoluja* depuis son fauteuil. Elle se retrouve dans celle de sa mort, où, d'abord prostré sur un hamac, il s'avance et se tient face à Anibal, sans chercher à fuir [séq. 12]. Si l'on s'en tient à un niveau psychologique, on peut parler de résignation. Mais la fixité traduit plus profondément chez Rapayet une conscience du caractère tragique des événements. C'est le sens de la phrase prononcée face à Anibal : « Nous sommes tous déjà morts. » Bouger, c'est croire qu'il est possible d'échapper à son destin. Mais des forces qui dépassent le personnage sont à l'œuvre, et la fixité de Rapayet peut être comparée à celle de Michael Corleone à la fin du *Parrain*, 2^e partie (1974) [Genre] ou des héros tragiques de James Gray, eux aussi pris dans des histoires de famille — par exemple Mark Wahlberg à la fin de *The Yards* (2000), immobile dans un métro en marche.

« Je voulais que ce ne soit pas l'histoire d'un autre “parrain”, mais plutôt d'une “marraine”. D'où le personnage de la matriarche joué par Carmina Martínez »

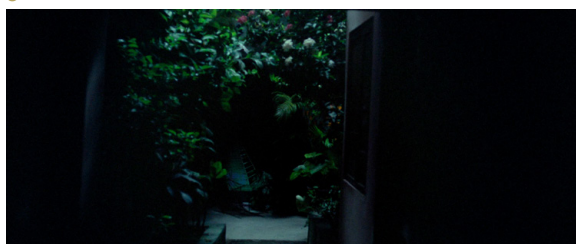
Cristina Gallego



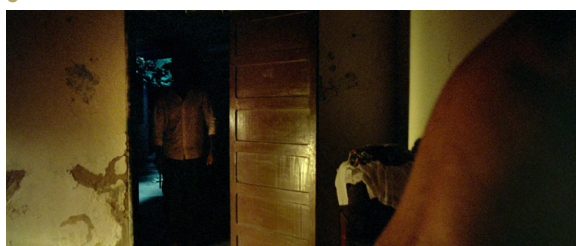
1



3



5



7



2



4



6



8

Séquence

Le temps suspendu du crime

[00:55:10 - 00:57:47]

La séquence du meurtre de Moisés représente un tournant au sein du film, l'orientant définitivement vers la tragédie. Si Rapayet accomplit ce crime pour réparer un affront et éviter une guerre, elle amène pourtant le personnage à un point de non-retour. La mise en scène et la temporalité de la séquence contribuent à installer une tension entre le caractère programmé de l'action et une éventuelle diversion, où s'entrevoit et disparaît la possibilité d'un choix.

● Vers l'action

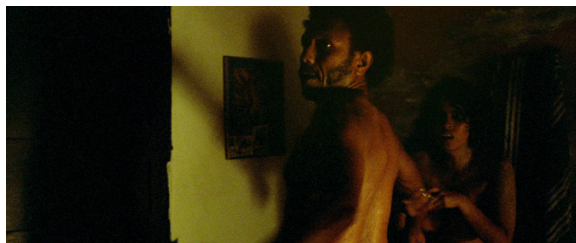
D'abord, une rue déserte [1], où une jeep s'avance avant de s'arrêter devant une maison [2]. Ce plan presque anodin traduit d'emblée un choix : non pas se concentrer sur l'action, mais inclure ce qui la précède. Montrer le mouvement de la jeep, l'accompagner d'un panoramique vers la maison, c'est ici étirer le temps et par là charger la séquence d'une attente quant à ce qui vient. Le plan suivant nous fait pénétrer dans la jeep et cadre Rapayet, reléguant hors-champ ses accompagnateurs, à qui, après avoir saisi un revolver, il s'adresse pour leur dire qu'il va y aller seul [3]. Cet isolement de Rapayet dans le plan, redoublé par le dialogue, a une fonction claire : insister sur le fait qu'il s'agit pour le personnage d'une affaire éminemment personnelle. Une fois Rapayet sorti de la voiture, on retrouve le plan large initial,

et il se dirige vers la maison en esquissant une course qui tranche quelque peu avec le caractère mesuré de la mise en scène [4].

Une fois passée la porte, le plan suivant, filmé en caméra portée, nous fait suivre la progression de Rapayet dans une allée vers le domicile de Moisés [5]. La légère instabilité du cadre confère au plan une valeur subjective : la caméra tient lieu du regard de Rapayet. Ce choix contribue à amener de la tension et de l'attente : attelé au personnage, le spectateur ne bénéficie pas d'un point de vue omniscient mais découvre l'espace en même temps que lui, n'apercevant que dans un second temps ce qui se trouve au fond de l'allée. La vision qui l'attend alors n'est pas celle que l'on attendrait dans ce contexte de tension larvée : pas de menace tapie dans l'obscurité, mais Moisés en train de faire l'amour avec une femme [6]. Si elle dégonfle la sensation de danger, cette vision confirme le caractère désinvolte de Moisés, qui prend du plaisir alors même qu'il vient de tuer et trahir.

● Face-à-face

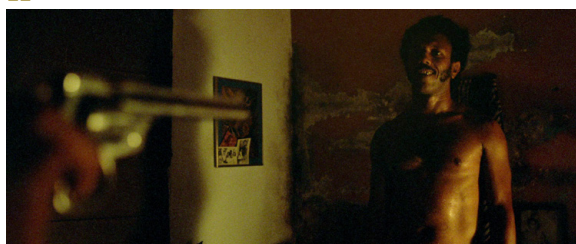
Cristina Gallego et Ciro Guerra procèdent alors à un raccord à 180 degrés qui modifie radicalement le point de vue. Alors que le spectateur était « avec » Rapayet, coincé dans son regard, le nouveau cadre nous place aux côtés de Moisés, dont le dos apparaît en amorce sur le bord droit [7]. Le spectateur est cette fois en position de supériorité sur un personnage puisqu'il voit à travers l'ouverture de la porte ce à quoi Moisés tourne le dos : l'avancée de Rapayet, pistolet à la main, jusqu'à l'intérieur de la maison [8]. Le plan suivant



9



11



13



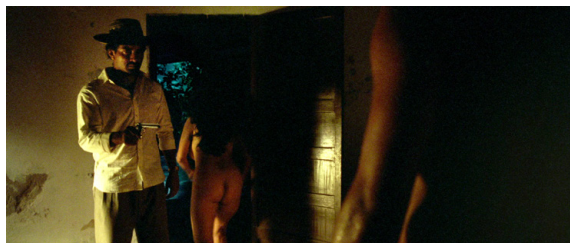
15

rétablit l'équilibre tout en témoignant d'une surprise, puisque la maîtresse de Moisés crie en s'apercevant de la présence de Rapayet, alertant Moisés qui se retourne [9]. Une fois la femme sortie de la pièce [10], une nouvelle situation peut se mettre en place à travers un champ-contrechamp qui durera jusqu'au terme de la séquence : le face-à-face entre les deux amis.

Le passage au face-à-face s'accompagne d'une modification signifiante des cadres. Moisés apparaît cadré à la taille à droite du plan, mais le pistolet de Rapayet apparaît en amorce à gauche, braqué en direction de Moisés [11]. Rapayet est pour sa part cadré à la poitrine, tenant le pistolet devant lui [12] : un rapprochement a eu lieu par rapport au plan précédent où il apparaissait, pour mieux faire ressortir la tension qui anime le personnage. Le face-à-face entre les deux amis apparaît *a priori* dissymétrique : l'inclusion dans le cadre du pistolet pointé sur Moisés fait fortement peser sur le plan et sur la scène une certaine direction. Le duel oppose un homme armé et un homme nu, désarmé. Mais si Rapayet avait simplement voulu éliminer Moisés, il lui aurait suffi de tirer en entrant dans la pièce. L'issue est à la fois jouée d'avance et incertaine, car l'enjeu de la scène est avant tout moral.

● Le poids de la mort

Malgré le déséquilibre apparent des forces, comme dans les westerns de Sergio Leone, le temps continue à s'étirer en attendant un tir. La supériorité objective de Rapayet est compensée par une difficulté intérieure. Le fait de dire à



10



12



14

Moisés qu'il va le tuer de face, comme un Wayuu, souligne qu'il est pour lui question d'honneur (et non de simple plaisir ou vengeance personnelle). Mais son expression troublée à l'écoute de son ami laisse planer un doute sur sa détermination et sa capacité à aller au bout. Si Rapayet est là pour protéger les siens, Moisés n'est-il pas après tout aussi proche qu'un membre de la famille, lui qui l'appelle son « frère » ?

Une minute s'écoule entre le début du face-à-face et le tir de Rapayet, et c'est au moment où la scène semble avoir dévié du chemin attendu, quand Moisés se relâche et esquisse un sourire en pensant être épargné [13], que ce qui était annoncé survient. La temporalité de la scène crée ainsi un suspens où vient se loger la possibilité d'un autre dénouement, mais tout en renforçant finalement son caractère tragique : plus l'action de Rapayet est retardée, plus le temps se charge d'un poids. Le tir est de fait aussi une décharge. Après le premier coup de feu, Rapayet tire encore deux fois [14], mais il faut sans doute moins y lire le signe d'un acharnement que celui d'un abandon de sa volonté, comme s'il se laissait aller malgré lui à une violence qu'il tâchait de contenir. Si Rapayet fait ce que sa famille attend de lui et choisit le devoir contre l'amitié, c'est aussi un non-choix et un geste qu'il accomplit en perdant une partie de lui-même. L'attitude de Rapayet à la fin de la séquence, abattu, le regard fixe [15], ne laisse pas de doute quant au fait qu'il ressent le poids moral de son action. Rapayet est en voie de pétrification, et il sera dorénavant hanté par le *yolujá*.



Motifs

Présences des esprits

Sauterelles, cardinal rouge, héron, chouette : au fil des séquences, *Les Oiseaux de passage* est ponctué de présences animales. Comme l'indique la figure du *yoluja* qui tourmente Rapayet sous la forme d'un héron, ces présences renvoient à l'existence d'un autre monde peuplé d'esprits, se rapprochant ainsi des rêves et tenant lieu comme eux de présages.

● Présages

Comme nous l'avons déjà noté [Récit], le premier chant révèle la source du mal qui frappera le clan Pushaina. Il est ainsi significatif que la première apparition animale coïncide avec le début de ce chant [séq. 3] : se rendant au milieu du désert pour livrer de l'alcool, Rapayet aperçoit une sauterelle, que l'arrivée du camion des acheteurs fera s'envoler — libre au spectateur d'y voir un signe de perturbation de la nature, voire de désapprobation. Cette occurrence inaugurale vient donc d'emblée placer l'action sous de mauvais auspices, même si c'est Úrsula qui, lorsqu'elle aperçoit elle-même une sauterelle sur un hamac au début du deuxième chant, fournit une lecture de ce signe en y voyant l'annonce d'un fléau à venir [séq. 5]. Un nouveau plan de sauterelles interviendra plus tard [séq. 9] en ouverture de la séquence qui scelle définitivement le destin de la famille : celle où Leonidas commet le viol de la fille d'Anibal. Contrairement aux occurrences précédentes, le plan n'est pas raccordé au regard d'un personnage : la présence est uniquement destinée au spectateur, qui peut à ce stade en deviner la valeur. Les présages du malheur participent finalement eux-mêmes à son effectuation : en faisant s'abattre une nuée de sauterelles sur le village du clan Pushaina [séq. 12], Cristina Gallego et Ciro Guerra, reprenant un motif biblique, donnent à l'infortune de la famille l'allure d'un châtement divin.

Les présences animales contribuent à conférer au récit une dimension tragique en insistant sur le fait que les malheurs à venir sont toujours annoncés, virtuellement présents. On le remarque notamment au sein de la séquence 6 où, avant que la relation entre Moisés et la famille ne dégénère totalement, Úrsula fait remarquer à Rapayet la présence d'un cardinal rouge et l'incite à la plus grande prudence. Cette



courte scène n'apporte rien du point de vue de l'efficacité narrative, ralentissant plutôt l'intrigue. Mais sa fonction est moins d'enrichir l'action que de l'encadrer en induisant une relation entre un niveau où se joue l'action des personnages et un autre niveau qui le transcende.

● Le *yoluja*, l'esprit des morts

L'importance et la valeur des présences animales dans le récit traduisent la volonté des cinéastes d'inclure des éléments propres à la culture wayuu. Cela passe notamment par un être dont la présence accompagne Rapayet à partir du troisième chant, le *yoluja*. Comme le note l'anthropologue Michel Perrin, les *yolujas* sont pour les Wayuu les formes que prennent les esprits des morts, des êtres surnaturels et de mauvais augure qui reviennent sur terre pour tracasser les vivants¹. Si *Les Oiseaux de passage* n'explique pas clairement ce qu'est le *yoluja*, il est néanmoins représenté d'une manière différente des autres présences. Cela transparaît lors de sa première apparition dans le bureau de Rapayet [séq. 7]. Alors qu'un plan cadre différents objets disposés sur le bureau, le *yoluja* est maintenu à l'arrière-plan, flou, avant que le plan suivant ne cadre exclusivement ses pattes avançant sur le tapis. Par la suite, une fois le cadre élargi, le *yoluja* semble avoir disparu. Flou, partialité du cadre, disparition : les cinéastes contrarient la perception du *yoluja* et le situent en quelque sorte à la frontière du visible et de l'invisible, manière d'exprimer formellement qu'il s'agit d'un être intermédiaire, manifestation d'un autre monde dans ce monde.

¹ Michel Perrin, *op. cit.*



Sans être exposé, le fait que le *yolujá* soit la manifestation d'un mort est indiqué lors d'une scène où Rapayet, en disant « Je t'ai tué parce que tu n'as pas respecté ta parole », laisse entendre qu'il l'assimile à Moisés [séq. 9] (et l'on peut considérer que le dernier plan montrant le *yolujá* sortir du cadre, où il laisse le corps sans vie de Rapayet, signale que l'esprit peut s'en aller une fois survenue la perte de son meurtrier). Mais les morts ne se manifestent pas uniquement aux vivants sous la forme de *yolujás*, ils empruntent aussi la voix des songes.

● L'ordre invisible

Les apparitions animales et les rêves participent dans *Les Oiseaux de passage* d'une même conception selon laquelle le monde, mais aussi chaque être vivant, dispose d'un double dans un « monde autre » qui constitue une sorte de miroir de ce monde-ci, un niveau transcendant qui peut communiquer avec lui sous certaines formes, par l'intermédiaire de signes à déchiffrer [Document]. Úrsula est pendant une longue partie du film celle qui dispose d'un lien privilégié aux esprits, étant capable d'interpréter les signes et les songes de Zaida, où celle-ci voit apparaître sa grand-mère (qui, d'ailleurs, a quelque chose d'une chamane). Cependant, les interventions du « monde autre » dans le récit sont de plus en plus négatives, la figure du *yolujá* prenant en quelque sorte au début du troisième chant le relais de celle de la grand-mère.

Un passage situé dans la séquence 9, après que Leonidas a été envoyé chez Anibal, est consacré à cette rupture. Après un réveil en sursaut de Zaida, Úrsula l'interroge sur son rêve. Mais Zaida répond simplement qu'elle a rêvé qu'elle tombait, et fait remarquer à sa mère qu'elle ne parle plus aux songes. Úrsula surprend ensuite Rapayet en train de parler au *yolujá* et lui suggère de rappeler Leonidas. Mais lorsqu'il lui demande si ce conseil est lié à l'un de ses rêves prémonitoires, elle répond que les esprits sont offensés et ne lui parlent plus, ce à quoi son gendre ajoute qu'ils ont perdu leur âme et que plus rien ne les protège. La scène se conclut sur les pas et les sons émis par le *yolujá*, avant que le montage ne raccorde sur une sauterelle, enchaînant les mauvais présages. On remarque là encore que ce passage marque une pause dans l'action. En évacuant les adversaires « réels » de la famille, il indique que l'enjeu se situe aussi dans la relation que les personnages entretiennent avec le monde autre. À travers les esprits et les songes, *Les Oiseaux de passage* s'attache ainsi à tisser une trame où l'action humaine se rapporte toujours à un ordre invisible.



● Le montage des rêves

On peut s'interroger sur la façon singulière dont interviennent les deux rêves [séq. 2 et séq. 7] dans *Les Oiseaux de passage*. Ces interventions sont en effet caractérisées par des choix qui tendent à réduire les marques de séparation entre ce qui relève de l'onirisme et ce qui relève de la réalité, à l'encontre de certaines conventions liées à la représentation du rêve. Il est en effet fréquent, dans un souci d'indiquer clairement au spectateur le statut de ce qu'il voit, que les cinéastes recourent à des filtres, à des déformations ou à des surexpositions de l'image pour en souligner l'irréalité, ou qu'ils délimitent la séquence de rêve et en appuient la subjectivité en recourant à des fondus enchaînés ou en la faisant suivre d'un réveil du rêveur. Ici les rêves s'intègrent dans la continuité par une simple coupe, comme n'importe quelle autre séquence, et, si des éléments induisent une étrangeté (une fixité marquée, les visages recouverts de draps), leur contenu ne s'éloigne pas spectaculairement du réel. Si les rêves ne raccordent pas sur un réveil, en revanche une voix *off* intervient à chaque fois sur l'image, venant livrer une interprétation. Les rêves enchaînent sur des plans montrant les personnages avec les yeux ouverts et se prolongent par une parole, manière de montrer qu'ils sont intégrés au quotidien et ont une valeur sociale et pas seulement subjective. Notons qu'il existe encore des cas différents où des cinéastes brouillent volontairement toute distinction entre rêve et réalité, comme Luis Buñuel dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972).



Figure

Famille et étrangers

Préoccupation constante des personnages eux-mêmes, la famille occupe un rôle central dans *Les Oiseaux de passage*. Comme l'indiquent les paroles qu'Úrsula transmet à Zaida lors de son rite de passage à l'âge adulte [séq. 1], la famille se trouve associée à tout un ensemble de valeurs : « S'il y a la famille, il y a le prestige. S'il y a le prestige, il y a l'honneur. S'il y a l'honneur, il y a la parole. S'il y a la parole, il y a la paix. » On peut dès lors envisager le récit comme une double mise à l'épreuve de la famille et de ces valeurs, que ce soit à travers une série de transgressions ou par l'intervention des « étrangers », quand ce n'est pas par le devenir-étranger de la famille elle-même à travers le commerce de la drogue.

● L'entrée dans la famille

Autour de la demande en mariage de Rapayet à Zaida, les deux premières séquences ont pour enjeu l'ouverture de la famille à un nouveau membre. Mais l'acceptation de Rapayet est liée à sa capacité à persuader Úrsula qu'il fera passer sa famille et les valeurs wayuu avant tout le reste. Gallego et Guerra installent en effet tout de suite un contraste. D'un côté Úrsula, gardienne indissociablement des traditions (qu'elle transmet à Zaida, mais aussi plus tard à sa petite-fille Indira) et de la famille (allant jusqu'à mettre en garde Rapayet lorsqu'elle lui dit qu'elle est capable de tout pour la protéger). De l'autre Rapayet, dont certaines erreurs indiquent un rapport plus lâche à la tradition : amener un collier au lieu d'une chèvre pour faire sa demande, puis apporter directement la dot, sans l'intermédiaire d'un messager.

Il reviendra ainsi à Rapayet de prouver sa loyauté envers son clan en allant tuer son ami, Moisés. Car, comme le remarque Úrsula elle-même, Rapayet a l'habitude de fréquenter des étrangers : ce qui représente un atout commercial l'éloigne de la culture wayuu. Sa proximité avec Moisés indique qu'il occupe une position intermédiaire [Mise en scène]. Son attitude lorsqu'il conduit au milieu du désert avec son ami, buvant et tirant des coups de feu [séq. 5], ne serait sans doute pas « digne » d'un Wayuu aux yeux d'Úrsula.



● Figures de la transgression

À travers Moisés, la figure de l'étranger est associée à la transgression. Son attitude apparaît parfois simplement déplacée, comme lorsqu'il dort dans un hamac pendant que Rapayet fait affaire avec Anibal [séq. 4], ou lorsqu'il fait irruption au village avec un orchestre ou en passant de la musique [séq. 5]. Mais il apparaît surtout comme irrespectueux de la parole donnée. C'est ce qui est en jeu dans la scène où il tue les acheteurs de marijuana [séq. 5]. Cette scène se joue sur un fil entre commerce et honneur : Rapayet reproche à ses partenaires de ne pas avoir respecté les termes d'un accord voulant qu'ils ne fassent affaire qu'avec lui, et annonce conserver leurs avions en guise de réparation. Mais si Rapayet insiste sur la possibilité de discuter, Moisés exerce des représailles excessives. Il incarne un sens de la démesure que traduit parfaitement sa réplique avançant qu'ils pourraient avoir à la fois l'herbe et l'argent.

Dans la seconde moitié du film, le relais de Moisés est pris par un membre du clan Pushaina : Leonidas. Ce dernier, tout comme Moisés, est d'emblée caractérisé par des traits négatifs, et il n'est pas difficile de voir en lui un être grisé par le pouvoir de sa famille sans être à la hauteur de son héritage. Il semble vouloir faire « comme les grands » (danser au début, prendre part à une livraison de marijuana...), mais se conduit comme un enfant gâté, parfois remis à sa place par une gifle après avoir joué avec des armes à feu [séq. 7]. Le plan le montrant ronflant sur les genoux d'Úrsula est assez significatif de son enfance prolongée [séq. 8].



Les valeurs traditionnelles elles-mêmes prennent un tour ambivalent et mortifère. En tant que gardienne des traditions, Úrsula pose d'abord des limites. Mais sa manière de faire passer sa famille avant tout l'amène à causer la perte de Zaida et Miguel en les séparant de Rapayet par la force [séq. 11]. Si elle veut protéger sa famille à tout prix, sa conduite offre un miroir à celle d'Anibal qui est de son côté prêt à tout pour venger son honneur, jusqu'à transgresser lui aussi les codes wayuu en assassinant le messager Peregrino. Le film mène jusqu'à un point

de renversement qui n'est pas sans ironie : les deux Wayuu puissants et attachés à leur honneur en sont finalement réduits à abandonner leur prestige et à céder leurs biens à l'homme de main d'Anibal — un étranger auquel Úrsula refusait même d'adresser la parole dans une scène précédente, tout comme Anibal rechignait à traiter avec l'étranger Moisés.

Si l'enjeu est au début du film l'admission de Rapayet dans la famille, celle-ci devient une menace davantage qu'un refuge. La fuite de Rapayet et de Zaida correspond à une tentative de refonder une famille hors du clan, libérés du poids des traditions et du cycle de la vengeance. Si la cause du mal est à trouver du côté du capitalisme, la vision finale d'Indira et de ses chèvres indique quant à elle qu'une issue serait à chercher du côté d'un retour à l'origine, vers le pastoralisme dont ont traditionnellement vécu les Wayuu. De la modestie contre la démesure. On peut bien sûr s'interroger sur la viabilité d'une telle voie, et se demander s'il n'existe pas de manière d'éviter la fuite en avant comme la fuite en arrière, de concilier respect des traditions et de certaines valeurs et ouverture au monde, retour aux sources et marche vers l'avenir. Cela même si la simple exposition à certaines réalités risque de bousculer l'ordre des désirs : c'est le petit Miguel qui, après sa course de chevaux, dit qu'il préférerait piloter un avion.

Observant la fille d'Anibal être lavée à l'issue d'un rituel, la violant par la suite, ou encore forçant un homme à manger des excréments, Leonidas multiplie les transgressions et les atteintes à l'honneur des autres. Cette séquence des excréments [séq. 8] montre bien son attrait pour le pouvoir : il cherche à se faire valoir comme tout-puissant en réduisant un humain à devenir moins qu'un animal. *Les Oiseaux de passage* liant l'histoire de famille à celle du trafic de drogue, il est évidemment significatif que cela implique de l'argent, Leonidas « achetant » l'humanité de cet homme avec des billets. Il est également significatif que la transgression, après être venue de l'extérieur, vienne de l'intérieur de la famille.

● Tradition et capitalisme

Les valeurs wayuu sont censées contenir la démesure en établissant des limites préservant l'honneur et la paix. Mais la famille sera menée à la chute par une conjonction entre l'appât du gain et le poids des traditions. Les transgressions sont d'une certaine manière le produit de l'entrée de la famille dans le commerce de la drogue, et la démesure n'est pas absente du mode de vie des Wayuu trafiquants, ce dont témoignent leurs demeures clinquantes [Mise en scène]. Comme le soulignent les membres des autres clans, ils ont eux aussi commis une transgression en cachant des armes dans le cimetière familial. C'est d'une certaine manière le commerce capitaliste qui fournit aux personnages les motivations et les moyens de la tragédie, entraînant une corruption morale de l'intérieur même du clan. Les repères sont d'ailleurs parfois brouillés, les membres de la famille étant aussi des associés commerciaux, comme Anibal.

« Tu ne peux pas vivre en Wayuu loin de ta famille »

Úrsula

Parallèle

Le film de gangsters

À un journaliste l'interrogeant sur le genre auquel appartient *Les Oiseaux de passage*, Ciro Guerra répondait ceci : « C'est un film de gangsters sur un territoire indigène avec une société matrilineaire. Il se déroule comme une tragédie grecque avec des éléments des contes de Gabriel García Márquez, tout en étant aussi un western dans un contexte colombien. » Si les influences sont ainsi multiples et mélangées, celle du film de gangsters est particulièrement marquée et il est possible d'établir de multiples parallèles avec de grands films du genre.

● Affaires de famille

Les Oiseaux de passage a en commun avec le film de gangsters l'importance de la famille : que ce soit dans *Le Parrain* de Francis Ford Coppola (1972) ou *Les Infiltrés* de Martin Scorsese (2006), le gang se confond de fait avec la famille, et les liens du sang apparaissent comme une condition pour accéder aux échelons supérieurs de la hiérarchie. Dans *Les Affranchis* (Scorsese, 1990), Henry et Jimmy, les personnages joués par Ray Liotta et Robert De Niro, ne peuvent pas devenir dirigeants car ils sont en partie irlandais et non à cent pour cent italiens. Si *Les Oiseaux de passage* s'ouvre par une demande en mariage, la structure du *Parrain*, débutant par des noces et se concluant sur un baptême, met l'accent sur l'intrication de la vie familiale et des affaires : tandis que sa fille se marie, le parrain Vito Corleone reçoit des invités à qui il accorde ses faveurs en échange de futurs services.

L'aspect ethnographique des *Oiseaux de passage*, à travers l'intérêt pour la culture wayuu, trouve des échos dans le film de gangsters où les histoires de règlements de comptes s'associent à la description d'un milieu qui a ses propres codes, mais aussi ses goûts et ses usages. On trouve dans *Les Affranchis* plusieurs scènes laissant entrevoir ce qui fait le quotidien de la communauté mafieuse : les réunions des femmes des membres du clan, des soirées passées dans des clubs à écouter des *crooners*, le soin porté à la cuisine italienne (alors qu'il a de multiples ennuis, Henry Hill se préoccupe constamment de savoir si son frère mélange la sauce tomate comme il faut).

« Ne prends jamais position contre la famille. » Tout comme le souci d'Úrsula de s'assurer que la loyauté de Rapayet prime sur tout le reste, cette remontrance faite dans *Le Parrain* par Michael Corleone à son frère Fredo, suite à une discussion d'affaires où il est intervenu, indique que la famille est autant un lieu de pouvoir que d'oppression pour ses membres qui se voient imposer d'en haut des valeurs et des conduites. Et ceci jusque dans les affaires privées : lorsque le couple d'Henry se délite dans *Les Affranchis*, le parrain Paulie intervient en écartant l'idée d'un divorce au nom d'une certaine morale catholique (« On n'est pas des animaux », dit-il).

● Le mirage du succès

Autre point commun avec le film de gangsters : le schéma narratif qui mène les personnages du succès à la chute. Rapayet, nous l'avons dit, n'est pas issu d'un des clans les plus prestigieux, et il se lance dans le trafic de marijuana pour obtenir la main de Zaida. Pour Tony Montana dans *Le Scarface* de Brian De Palma (1983), comme pour Henry Hill dans *Les Affranchis*, l'activité mafieuse représente une manière de s'élever vers une condition inaccessible par la voie légale. Le premier est un immigré cubain, qui tue une première fois pour obtenir un titre de séjour. Le second est issu d'une famille populaire et rêve dès son adolescence de devenir gangster pour échapper à une vie banale.

De ce point de vue, il faut distinguer Rapayet et sa réserve de ces personnages chez qui l'engagement dans l'illégalité ne relève pas seulement d'une nécessité sociale, mais aussi d'un désir individuel de distinction. Le film de gangsters souligne l'importance des règles : alors même qu'il s'affranchit du reste de la société, le milieu mafieux doit s'appuyer sur des codes d'honneur et sur la parole donnée pour éviter un état de guerre permanent. « Ceux qui durent dans le métier sont réglos », dit ainsi le mafieux Lopez à Tony Montana (avant de le trahir lui-même plus tard). Mais, s'ils soulignent la nécessité d'avoir un lien de confiance pour garantir une forme de stabilité, *Scarface*, *Les Affranchis* et *Le Parrain* montrent comment la soif de pouvoir produit des trahisons en chaîne et mène inévitablement à une méfiance généralisée et à la chute.



Le Parrain (1972) © Paramount Pictures



Henry Hill comme Tony Montana se rapprochent ainsi de Moisés et Leonidas en cédant à la démesure : le premier en se mêlant à un trafic de drogue contre la volonté du parrain, et le second par une folie des grandeurs qui se manifeste aussi sur un plan sexuel. Celui-ci désire en effet la femme de son patron et éprouve un sentiment de possession malsain envers sa sœur. En montrant son corps flottant dans un bassin surplombé de l'inscription « *The world is yours* » (« Le monde est à toi »), la fin est claire sur le rapport entre démesure et déchéance. Mais Leonidas évoque aussi le personnage de Fredo qui, dans *Le Parrain*, 2^e partie, trahit en raison d'une incapacité à supporter le poids d'un héritage familial dont il se sent indigne, tout en acceptant mal le fait d'être commandé par son petit frère Michael.

● Solitudes

Le film de gangsters fait coïncider la déchéance avec la destruction des liens qui unissent une même « famille » ou communauté, suggérant une incompatibilité entre la poursuite de la richesse, les ambitions concurrentes et la hiérarchie clanique d'une part, et les relations personnelles, amicales ou familiales d'autre part. Les solitudes finales de Rapayet et Úrsula font échos aux trajectoires de Tony Montana et Michael Corleone. Gagné par la paranoïa et grisé par son pouvoir, Tony Montana se coupe des seuls êtres pour qui il a de l'affection, son ami Manny et sa femme Elvira, en les maltraitant, et parachève son propre malheur en tuant sa sœur et son ami qui entretenaient une liaison en secret.

L'exercice du pouvoir se double dans *Le Parrain* d'un isolement progressif. Ceci est particulièrement marqué à la fin du second volet, où la mise en scène, après avoir fait succéder une série d'exécutions commandées par Michael Corleone, manifestant le contrôle qu'il exerce à distance, s'attarde sur un plan de Michael seul. Solitude sur laquelle insiste encore une scène sous forme de flashback, où Michael finit par rester isolé à la table familiale. La solitude et la distance vis-à-vis de la famille sont d'autant plus grandes que, si Tony Montana a tué un ami, Michael a, lui, fait assassiner son frère Fredo en représailles de sa trahison.



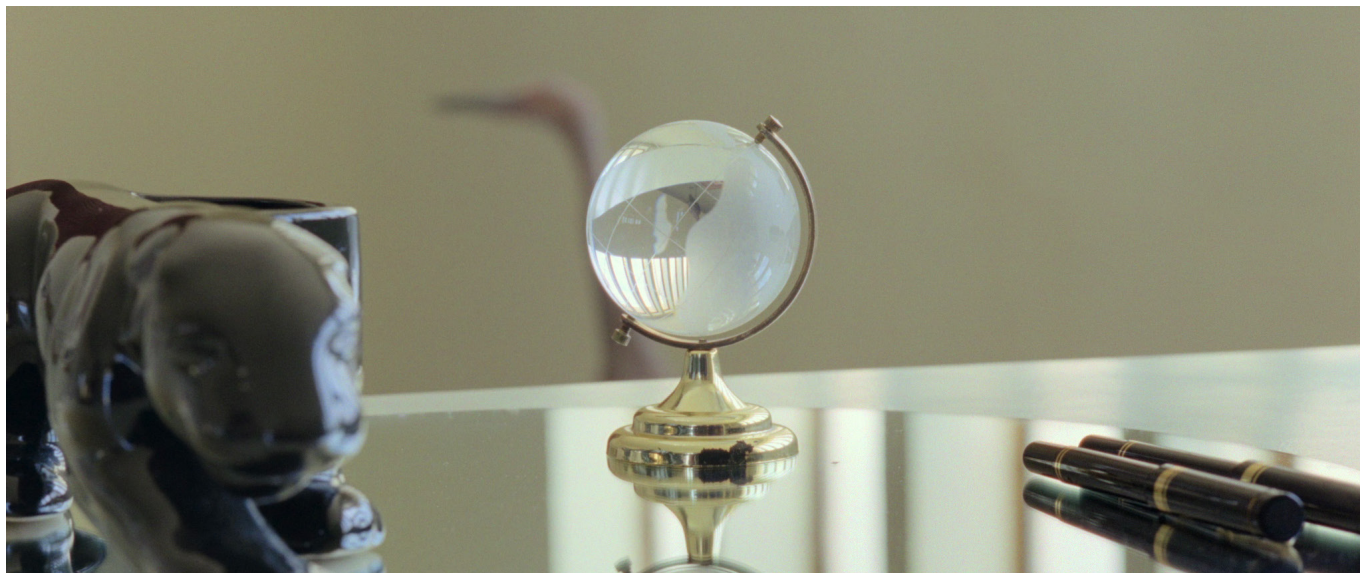
Lors d'une conversation avec sa mère, Michael se demande si l'on peut perdre sa famille en se montrant fort pour la protéger. Comme Úrsula, il fait primer les intérêts de la famille sur les sentiments personnels, mais c'est aussi ce qui provoque l'éloignement de sa femme Kay, à qui il refuse de laisser voir leurs enfants. L'impossibilité de maintenir une famille passe aussi par le fait que même les innocents peuvent être victimes de la guerre entre gangs : la première femme de Michael dans le premier volet, et sa fille dans le troisième.

Si le sort des gangsters n'est pas exempt de tragique, *Les Affranchis* se distingue par sa fin. Dans *Les Oiseaux de passage*, Rapayet essaie en vain de sauver sa famille en échappant au clan : c'est ce que parvient pour sa part à faire Henry Hill, mais à un double prix. Celui d'une trahison, puisqu'il accepte de témoigner pour le FBI, et celui d'un retour à la condition à laquelle il cherchait à échapper : être un individu lambda. Le bonheur se trouverait-il parmi le « troupeau » et non en cherchant à s'en distinguer ? La morale, là encore, est affaire de mesure.

● La place des femmes

Les femmes occupent généralement dans le film de gangsters une place secondaire et stéréotypée : épouses tenues à l'écart des affaires, femmes objets du désir des hommes. Si *Les Oiseaux de passage* peut être assimilé à ce genre, il opère également un renouvellement des figures féminines. Directement lié à la culture wayuu, le choix le plus important est de remplacer le « parrain » par une « marraine » : le clan est ici dirigé par Úrsula, qui fait valoir son autorité face à celle des hommes et prend finalement le dessus sur Rapayet. Alors qu'Úrsula est également dépositaire des traditions, Zaida apparaît dans le film comme l'héritière d'une culture, mais aussi

comme un personnage indépendant. Elle exprime le poids que représentent les rêves et prend le parti de Rapayet contre Úrsula, qu'elle sépare de sa fille alors qu'elle lui parle du sac traditionnel wayuu [séq. 9]. Le fait que la survivante soit une fille, Indira, appuie encore l'importance des femmes. Un événement tranche cependant, renvoyant la femme au statut d'objet de la convoitise masculine : le viol de la nièce d'Anibal par Leonidas. À travers les personnages féminins, *Les Oiseaux de passage* évite toute idéalisation : Úrsula ou Zaida ne sont ni anges ni démons, mais actrices à part entière d'une intrigue. Notons que la figure de la « marraine » n'est pas sans précédent : la prise de pouvoir par une femme constitue l'enjeu de la série française *Mafiosa*, le clan.



Document

Le monde-autre

Le texte qui suit est tiré du livre *Les Praticiens du rêve* de Michel Perrin, un anthropologue qui, après avoir vécu plus d'une dizaine d'années en leur compagnie, a publié plusieurs ouvrages concernant la culture des Wayuu. Le livre mélange des citations directes de Wayuu avec des analyses. L'extrait part ainsi d'un témoignage pour exposer certaines croyances, en l'occurrence un réseau où se relie l'âme, le rêve et la mort. On peut à travers cette lecture se rendre compte de la manière dont Cristina Gallego et Ciro Guerra intègrent pleinement ces croyances à leur récit et mieux comprendre comment les personnages se rapportent à certains événements : la dimension prophétique des présences animales se comprend en relation à l'idée d'un « monde-autre » qui double celui où évoluent les simples mortels et bénéficierait en quelque sorte d'une avance sur celui-ci. Les cinéastes revendiquent parmi leurs influences celle du « réalisme magique » de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, dont le célèbre roman *Cent Ans de solitude* (1967) met en œuvre une coexistence quotidienne des morts et des vivants : cette influence se constate dans l'intervention des rêves [Motifs], mais on voit comment l'ascendance littéraire se confond ici avec une influence culturelle et la conception du monde des Wayuu.

« À chacun de nous est attaché une âme.
Elle nous suit comme notre ombre...
Elle ne nous quitte que durant le sommeil,
ou quand nous sommes malades.
Tout ce qui se passe dans nos rêves,
c'est ce qui advient à notre âme.
Si un Guajiro est ailleurs en rêve,
c'est que son âme est sortie de son cœur,
passant par sa bouche, pour s'envoler ailleurs.
Mais son cœur continue à travailler.
Pourtant notre âme nous fait mourir.
L'homme rêvant qu'il est mort ne se réveille pas.
Son âme l'a quitté pour toujours...
Elle a croisé "le chemin des Indiens morts",
la Voie lactée...
Les âmes des défunts reviennent sur la terre.
Nos âmes les rencontrent quand nous rêvons aux morts.
Ici, parfois, on voit leurs ombres.
Ce sont les *yoluja*, ombre des morts sur la terre.
À notre mort, donc, notre âme ne se perd pas,
elle s'en va, c'est tout... »

(...) [L]e Wayuu est formé d'un corps, de chair et d'os, et d'une "âme", l'*aa'in*, terme qui désigne aussi le cœur, siège supposé de l'âme. L'âme est l'image, l'apparence des êtres ou des choses. *Saa'in nee*, "ce n'est que son âme", dit-on en apercevant, au crépuscule, s'évanouir la forme d'une jeune fille : une image sans matérialité, mais non une illusion ; une réalité "sacrée", *pūlasu*. La notion d'âme — ou de double — s'étend d'ailleurs à tout être vivant, et même aux objets puisque "tout peut apparaître dans les rêves". Rêver se dit *alapūhaa* — de *lapū*, "rêve" — mais aussi *ei'pahaa*. Dérivant de *e'ipa*, qui désigne la partie d'un tout, la moitié, le complément, ce verbe définit le rêve comme une rencontre avec un "double". Il révèle une pensée dualiste selon laquelle dans le "monde-autre" — c'est-à-dire un monde peuplé de dieux, d'ancêtres, de spectres, d'esprits, de créatures fantastiques, qui s'oppose à ce monde-ci, du quotidien, du profane, de l'ordinaire, mais qui peut en certaines occasions s'insinuer en lui — chaque être a son double et chaque événement est anticipé sous la forme de reflets ou d'ombres hors d'atteinte dans les conditions ordinaires.

L'âme est aussi ce qui persiste dans la mémoire : c'est le souvenir. (...) L'âme c'est enfin la conscience et, par extension, le jugement. Ne pas avoir d'âme (...), c'est être inconsistant, un peu fou ou marginal et, socialement, presque mort. (...) Trop brusque pour être à proprement parler un songe, le cauchemar est comme quelqu'un qui, arrivant très vite, vous bouche le nez et vous étouffe. C'est une forme limite du rêve, encore plus proche que lui de la mort. Car "Rêve est frère de Mort". Dormir et rêver sont liés à la mort. *Kata'ouwaa*, "être éveillé", veut dire aussi "être vivant". (...) Du reste, ne plus rêver, *malapūinwaa*, est signe ou conséquence de maladie grave. C'est une quasi-mort puisque disparaît avec le rêve la preuve de l'existence de l'âme. Makaerū Hinnu, alors très malade, le disait sur un mode tragique en 1985 :

"Je ne fais que dormir, à cause de ma maladie.
Je suis depuis longtemps sans rêves.
Je ne sais plus rêver.
Car je suis proche de la mort maintenant." »

Michel Perrin, *Les Praticiens du rêve*,
PUF, 1992, pp. 43-46.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Les Oiseaux de passage,
DVD, Diaphana.

Film de Ciro Guerra

L'Étreinte du serpent (2015),
DVD, Diaphana.

Films sur les peuples autochtones

L'Âme des guerriers (1994)
de Lee Tamahori, DVD et
Blu-ray, The Jokers.

*Atanarjuat, la légende
de l'homme rapide* (2001)
de Zacharias Kunuk, DVD,
Éditions Montparnasse.

Ixcanul (2015)
de Jayro Bustamante, DVD,
ARP.

Le Chant de la forêt (2018)
de João Salaviza et
Renée Nader Messoria, DVD,
Ad Vitam.

Films de gangsters

Le Parrain (1972)
de Francis Ford Coppola,
DVD et Blu-ray, Paramount.

Scarface (1983)
de Brian De Palma, DVD et
Blu-ray, Universal Pictures
France.

Les Affranchis (1990)
de Martin Scorsese, DVD et
Blu-ray, Warner Bros.

Mafiosa, saison 1 (2006),
DVD, Studiocanal.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le film

Entretiens avec les cinéastes

- Groupement National des Cinémas de Recherche :
↳ <https://www.gncr.fr/?films-soutenus=les-oiseaux-de-passage>
- Joachim Barbier, *Sofilm*, 9 avril 2019 :
↳ <https://sofilm.fr/le-film-de-la-semaine-les-oiseaux-de-passage/>

- Olivier Ubertalli, « Les Oiseaux de passage : Scarface chez les Wayuu colombiens », *Le Point*, 12 avril 2019 :
↳ https://www.lepoint.fr/cinema/cinema-tu-es-colombien-tu-as-de-la-coke-10-04-2019-2306772_35.php

Critiques

- Camille Nevers, « Les Oiseaux de passage, les cartels et le territoire », *Libération*, 9 avril 2019 :
↳ https://www.liberation.fr/cinema/2019/04/09/les-oiseaux-de-passage-les-cartels-et-le-territoire_1720323/
- Jean-François Rauger, « Les Oiseaux de passage : aux origines des cartels colombiens », *Le Monde*, 10 avril 2019 :
↳ https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/04/10/les-oiseaux-de-passage-aux-origines-des-cartels-colombiens_5448163_3246.html

Sur Ciro Guerra

- Patricia Carbonari, « Entre le déplacement et la réconciliation. Le cinéma de Ciro Guerra », *Cinémas d'Amérique latine* n° 25, 2017, en ligne :
↳ <https://journals.openedition.org/cinelatino/4044>

Lectures recommandées

- Michel Perrin, *Le Chemin des Indiens morts*, Payot, 1976.
- Michel Perrin, *Les Praticiens du rêve*, PUF, 1992.
- Jean-Pierre Minaudier, *Histoire de la Colombie. De la conquête à nos jours*, L'Harmattan, 1992.
- Sophie Gergaud, *Cinéastes autochtones, la souveraineté culturelle en action*, WARM, 2019.
- Sophie Djigo, *L'Éthique du gangster au cinéma*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

SITES INTERNET

Un film sur les Wayuu visible en ligne :
Le Chemin des Indiens morts (1983, 1 h 30) de Jean Arlaud et Michel Perrin
Production CNRS, ministère des Affaires étrangères, Université Paris VII, Collège de France, EHESS
↳ <https://images.cnrs.fr/video/588>

Cours de l'anthropologue Philippe Descola au Collège de France, autour de la conception du monde Wayuu, entre animisme et totémisme :
↳ <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/la-composition-des-collectifs-formes-dhybridation-45-les-wayuu-partie-1>

Wapikoni Mobile, organisation canadienne qui accompagne des jeunes issus de communautés autochtones dans la réalisation de courts métrages :
↳ <https://evenementwapikoni.ca/>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ <https://transmettrelecinema.com/film/oiseaux-de-passage-les>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Les Oiseaux de passage se situe au carrefour de plusieurs influences et de plusieurs genres. Prenant place dans la région de la Guajira au nord de la Colombie, il retrace le parcours d'une famille issue de la communauté amérindienne wayuu, de sa réussite à la déchéance provoquée par le commerce de la marijuana. Cristina Gallego et Ciro Guerra se proposent ainsi de combler deux manques : revenir sur une période historique méconnue (nommée la « *bonanza marimbera* ») et faire exister à l'image une culture autochtone sous-représentée. Mais à travers la dissolution d'un clan tiraillé entre tradition et nouvelles valeurs, le récit prend aussi des airs de film de gangsters et de tragédie grecque, faisant se rencontrer les coups de feu et les mauvais esprits, l'histoire et le mythe. Avec une mise en scène sobre et rigoureuse égrenant les étapes d'un destin étalé sur douze années, *Les Oiseaux de passage* prévient contre la folie des grandeurs.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Romain Lefebvre | Iconographe : Mathilde Trichet | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : module.fr | Conception et réalisation : Capricci Éditions — 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Estimprim en 2022.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA