



Education des enfants roms en Europe  
Education of Roma children in Europe



COUNCIL OF EUROPE    CONSEIL DE L'EUROPE

**LES ROMS A L'ECRAN  
LES ROMS SUR LES ECRANS D'EUROPE... OU LES COULEURS DE LA LIBERTE**

**DOMINIQUE CHANSEL**



## TABLE DES MATIERES

	<i>Page</i>
Introduction	5
1. Les imaginaires du cinéma grand public: constructions romanesques et projections fantasmatiques. Etude globale de quelques thématiques	9
1.1. Les belles rebelles du cinéma historique français	10
1.1.1. <i>Notre-Dame de Paris</i> de J. Delannoy (France / Italie, 1956)	10
1.1.2. <i>Cartouche</i> de Ph. de Broca (France / Italie, 1962)	13
1.2. Des histoires d'amour et de mort. De la Russie à l'Espagne	16
1.2.1. <i>Les Tsiganes montent au ciel</i> d'E. Loteanu (URSS, 1976)	16
1.2.2. <i>Carmen</i> de F. Rosi (France / Italie, 1984)	20
2. Vision misérabiliste ou empathie réelle? Les voies incertaines de la reconnaissance	25
2.1. Entre grandeur et misère	25
2.1.1. <i>Kriss Romani</i> de J. Schmidt (France, 1962)	25
2.1.2. <i>J'ai même rencontré des Tziganes heureux</i> d'A. Petrović (Yougoslavie, 1967)	29
2.2. Une leçon de liberté	32
2.2.1. <i>Les diables, les diables</i> de D. Kędzierzawska (Pologne, 1991)	32
2.2.2. <i>Le cheval venu de la mer</i> de M. Newell (Etats-Unis / Irlande, 1992)	34
3. Une vision exubérante et baroque: le cinéma d'Emir Kusturica	39
3.1. Emir Kusturica ou la fascination de l'excès	39
3.2. <i>Le temps des Gitans</i> (Yougoslavie, 1988)	40
3.3. <i>Chat noir, chat blanc</i> (France / Allemagne / Serbie, 1998)	45
4. Un regard de l'intérieur? Réussites et contradictions du cinéma de Tony Gatlif	51
4.1. Tony Gatlif, la musique au cœur	51
4.2. <i>Gadjo Dilo</i> (France, 1997)	53
4.3. <i>VENGO</i> (France / Espagne, 2000)	57
4.4. <i>Swing</i> (France, 2002)	61



## Introduction

Le peuple Rom appartient à l'histoire de l'Europe et notamment à son histoire culturelle. On nous pardonnera cette entrée en matière qui sonne comme une évidence. Mais il y a des réalités bonnes à rappeler: nous ne sommes encore pas si éloignés de la tentative d'extermination de ce peuple par la barbarie nazie, certains rêvent encore à une Europe «pure» sans minorités «encombrantes».

Certes, on peut se réjouir que les persécutions, les répressions les plus violentes aient à peu près disparu de notre espace européen, notamment grâce à l'influence des institutions européennes. Mais des mesures d'exclusions ou de mise à l'écart subsistent, plus ou moins subtilement. Attisées par des courants populistes irresponsables, de vieilles haines peuvent encore donner des flambées de violence. De façon plus insidieuse, les transformations accélérées des sociétés européennes ont favorisé l'ignorance et le désintérêt d'une grande partie des populations européennes pour les gens du voyage: l'urbanisation très forte, la ségrégation spatio-sociale des agglomérations modernes tendent à briser tout rapport de proximité.

En Europe occidentale, si autrefois les enfants des campagnes voyaient encore passer les convois des «gens du voyage», et s'installer sur la place du village des forains «manouches», combien aujourd'hui d'enfants des grandes villes peuvent être mis réellement en contact avec des communautés sédentarisées souvent victimes de phénomènes d'exclusion économique et sociale? Par ailleurs, le monde scientifique, la recherche universitaire ont longtemps porté peu d'intérêt à l'histoire et à la culture de ces communautés, variées et multiples. Par exemple, il a fallu attendre ces toutes dernières années pour voir publiées des études scientifiques de qualité sur le sort des Roms durant la Seconde Guerre Mondiale.

Tsiganes, Gitans, Manouches, Roms, Yeniches... Leurs traditions et modes de vie différents des nôtres, la crainte qu'ils ont longtemps inspirée, les forts préjugés qui continuent à les accompagner, les poussées plus récentes de xénophobie, tout cela rend encore problématique leur cohabitation avec les populations européennes en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

Dans le domaine culturel, qui nous intéresse ici en priorité, les peuples Roms présentent des caractéristiques évidemment particulières, liées aussi bien à leur mode de vie spécifique qu'aux contraintes ou persécutions infligées par les pouvoirs extérieurs. C'est ainsi que, sans tradition écrite dans la continuité historique, ils sont restés longtemps absents de l'expression littéraire. Le nomadisme, qu'il ait été revendiqué ou parfois subi, leur permettait difficilement de développer leur créativité dans les arts plastiques ou l'architecture.

Par contre, ils brillèrent et continuent de briller d'un vif éclat dans le domaine des arts du spectacle vivant. Numéros équestres, de dressage d'animaux, tours de force et d'adresse, danses et pantomimes: que serait le cirque sans leur art de jongleurs ou d'équilibristes?

Mais c'est surtout dans la musique que leur apport est irremplaçable: mis, au hasard de leurs pérégrinations, au contact de tous les peuples d'Europe, ils reçurent et donnèrent beaucoup... Tels des abeilles emportant au hasard le pollen des fleurs, ils fécondèrent les musiques européennes de multiples influences et leur apportèrent l'élan de leur virtuosité. Quelques souvenirs épars: habiles facteurs d'instruments, ils auraient beaucoup apporté à l'art des luthiers; les Gitans ont sans doute donné à l'Espagne le meilleur de l'art flamenco, avec des danseurs inoubliables; dans le monde slave, les musiciens tziganes portèrent à incandescence les thèmes populaires; en Europe centrale, leurs mélodies et leurs rythmes se sont croisés avec ceux des communautés juives; en Belgique, leur communauté a vu naître un des plus grands guitaristes de l'histoire du jazz: Django Reinhardt.

Aujourd'hui, le succès international de certains de leurs musiciens nous aide à mieux apprécier cette richesse culturelle. Si les média de masse, les industries de l'image et du son ont parfois privilégié un peu trop une veine «folklorique» facilement commercialisable, il n'en reste pas moins que des musiques plus authentiques et plus originales ont pu se faire entendre. C'est le cas pour les fanfares tziganes qui ont participé aux films de Toni Gatlif ou de Kusturica. Les «Manouches» de l'Est de la France ont enthousiasmé de multiples spectateurs par le charme de leur «swing».

Mais les Tziganes, les Roms, appartiennent aussi fortement à l'histoire culturelle européenne par la fascination qu'ils ont exercée sur les plus grands artistes, peintre ou poètes. Depuis le Lorrain Jacques Callot suivant une troupe de Gitans pour l'immortaliser dans ses célèbres gravures jusqu'à Picasso peignant les *Saltimbanques* en passant par Murillo ou le Caravage, les artistes d'Europe ont trouvé une inépuisable source d'inspiration dans ce monde original et coloré. De Pouchkine à Apollinaire, du *Trovatore* de Verdi à la *Carmen* de Bizet, de nombreux poètes ou musiciens ont évoqué «les enfants de Bohême», en rendant hommage aux symboles de liberté, de passions sans

contraintes, de magie et de sortilèges qu'ils voyaient exprimés dans un mode de vie et un système de valeurs affranchis de tout conformisme.

A l'issue de ce si rapide tour d'horizon, il s'agit maintenant de dissiper toute ambiguïté sur l'objet de notre étude. Elle se veut un travail d'histoire culturelle: à l'intérieur de ce puissant courant historiographique, en profonde évolution, elle souhaite modestement s'inscrire dans une des problématiques les plus actuelles qui est celle des représentations. Pour faire court, elle souhaite interroger les manières et les modalités selon lesquelles des cinéastes d'Europe ont évoqué, ont représenté la vie du peuple Rom, et ont incarné ses fils et ses filles dans d'inoubliables personnages de fiction.

Rappelons la complicité historique des premiers temps du cinéma: les projections cinématographiques furent d'abord un divertissement «forain», installé dans des baraques où les montreurs d'images, les bonimenteurs, les musiciens et les jongleurs s'associaient pour enchanter le public par l'art de l'illusion... Mais «embourgeoisé» dans d'immenses palais cinématographiques, de plus en plus produit dans des «usines à rêves», le cinéma déploya rapidement sa capacité de donner à voir le monde selon des modèles idéologiques dominants, d'autant plus prégnants qu'ils n'étaient pas toujours explicitement affichés. De manière complexe, les représentations collectives ainsi créées sont en partie le reflet de stéréotypes déjà diffusés par la société - les équipes de réalisation n'échappent pas totalement à leur époque -, mais elles contribuent en retour à modeler des imaginaires par leur puissance narrative et leurs qualités expressives.

Quel est l'intérêt pédagogique de ce type de travail? Il ne s'agit pas, on l'aura compris, d'utiliser des films pour documenter la vie des Roms, ce qui ne conduirait qu'à accréditer un peu plus des représentations discutables. Même s'il peut sembler ambitieux, le pari réside dans le choix d'une analyse collective, menée par les élèves sous la direction de leurs enseignants, sur des images abondamment visualisées sur les écrans, grands ou petits. L'objectif sera de déconstruire les jeux de représentation, d'interroger les fondements qui les rendent possibles, de les confronter dans toute la mesure du possible avec le réel. Ce genre d'approche s'inscrit dans une éducation plus large au langage audiovisuel, à la lecture critique des films ou des émissions télévisuelles.

Cette étude ne saurait prétendre à être exhaustive: elle se veut simple échantillonnage, dans une sélection difficile, soumise à des contraintes importantes pour laquelle nous devons tenir compte des critères suivants:

- La variété, la plus large possible, des pays européens de production des films.
- La diversité des genres et des styles.
- Un véritable échelonnement chronologique, indispensable pour saisir les permanences et les évolutions.
- Sans oublier les problèmes d'accessibilité aux films: la publication et la diffusion des œuvres cinématographiques en DVD étaient des nécessités absolues.

Le cinéma de fiction des différents pays d'Europe ne s'est pas toujours intéressé aux minorités: il a oublié certains groupes sociaux, laissé dans l'ombre des dominés. Ce n'est pas vraiment le cas pour les communautés des «Roms», qui souffrent plutôt d'un excès de représentations plus ou moins fantaisistes, inscrites dans une marginalité romanesque, vue sous un angle positif ou négatif, suivant les besoins du scénario et les idéologies prégnantes de l'époque: ce qui nous vaut une belle galerie de tireuses de cartes et de joueurs de couteaux, de nobles nomades ou de voleurs sans scrupules, de séductrices envoutantes ou de mendiantes repoussantes...

Ou alors, à l'inverse, ils nous apprennent beaucoup plus sur les fantasmes des réalisateurs que sur la réalité vécue de ces communautés: refuge de valeurs «archaïques», de passions vigoureuses, d'esprit de liberté, rempli de musique et de poésie, le monde tzigane devient alors le dernier avatar d'un paradis que nous aurions perdu.

De façon plus rare, des réalisateurs mieux inspirés ou plus proches - par leur itinéraire personnel ou artistique - du peuple rom, peuvent en donner des représentations moins convenues, plus complexes, plus riches. Fallait-il ne retenir que quelques films s'attachant de manière prioritaire à décrire de manière quasi-documentaire la vie des Roms, à exposer leurs problèmes, à rendre compte avec précision de leur culture? Il ne nous a pas paru pertinent de retenir cette option pour au moins deux raisons:

- La première, c'est qu'il faudrait alors se limiter à un corpus très réduit, dans le temps et dans l'espace géographique.
- La deuxième, et la plus importante, c'est qu'un travail d'analyse des représentations collectives doit tenir compte de paramètres quantitatifs et s'attacher à rendre compte des imageries les plus largement diffusées par la production de masse, dans des films destinés «au grand public». Comme nous l'avons dit, cette production reprend et véhicule les stéréotypes les plus courants, mais elle tend souvent à les infléchir, à les reformater, dans des directions plus subtiles, ou plus

consensuelles, parfois plus «humanistes». Elle est révélatrice aussi des évolutions des mentalités dans le temps historique et des variations dans l'espace européen selon les diverses sociétés.

C'est à partir de ces réflexions préliminaires que nous proposons un découpage en quatre grands mouvements:

- 1. Les imaginaires du cinéma grand public: constructions romanesques et projections fantasmatiques. Etude globale de quelques thématiques.
- 2. Vision misérabiliste ou empathie réelle? Les voies incertaines de la reconnaissance.
- 3. Une vision exubérante et baroque: le cinéma d'Emir Kusturica.
- 4. Un regard de l'intérieur? Réussites et contradictions du cinéma de Tony Gatlif.





## 1. Les imaginaires du cinéma grand public: constructions romanesques et projections fantasmatiques. Etude globale de quelques thématiques

Des clichés qui ont la vie dure... Depuis les premières bandes des Frères Lumière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où les spectateurs étonnés voyaient danser des «bohémiennes» frénétiques, jusque dans ces premières années du XXI<sup>e</sup> siècle, les représentations données des peuples roms dans les cinématographies européennes furent à la fois abondantes et le plus souvent stéréotypées.

Pendant ces longues années, dans l'énorme flot d'images produit par l'ensemble des cinémas de notre continent, quel film aura cherché à rendre compte en profondeur de leur existence réelle et de leurs vrais rapports avec les sociétés dans lesquelles ils vivent? Quel regard, ethnographique ou social, se sera porté sur la complexité et la pluralité de leurs communautés? Combien de spectateurs auront vu ces œuvres rares? Au contraire, dans les films «du samedi soir» à destination du grand public, dans ce cinéma que l'on qualifie si vite de «pur divertissement», les clichés sur les Roms furent nombreux et récurrents: ils attestent un balancement incessant des opinions entre curiosité et fascination, méfiance et répulsion.

Précisons cependant que les œuvres de grande diffusion se montrent généralement assez bienveillantes pour les personnages «roms» qu'elles introduisent dans leur scénario, et qu'elles font preuve à leur égard, au moins en apparence, de moins d'hostilité ou de mépris que les populations qu'ils ont pour charge de distraire. Il faut y voir plusieurs raisons:

- D'une part, mis à part quelques produits de commande dans les régimes les plus autoritaires, le cinéma, divertissement grand public, appelle rarement ouvertement à la haine: les allusions xénophobes peuvent être nombreuses, elles se veulent plutôt sarcastiques ou ironiques, tournant en ridicule les «étrangers» en ressassant quelques stéréotypes déjà mis en place dans les consciences. Le cinéma se fait alors le miroir voilé des préjugés établis, des certitudes collectives peu fondées, des sentiments de supériorité satisfaits. Et cela en toute bonne conscience.

- D'autre part, les peuples roms, qui font partie d'un paysage familier par leur ancrage multiséculaire dans les sociétés européennes, ne sont certainement pas, pendant longtemps, des cibles prioritaires. Les peuples «indigènes» d'Afrique ou d'Asie, dans les périodes de colonisation triomphante, ou d'autres peuples européens, ressentis comme des ennemis héréditaires depuis d'anciens antagonismes nationaux, sont plus souvent pris à partie, caricaturés, parfois diabolisés, par les œuvres les plus chauvines et xénophobes. Ainsi dans certains films des années trente en France étaient volontiers dénoncés «les métèques», «les levantins et autres orientaux», «les rastaquouères» et les allusions antisémites se multipliaient.

- Dans un autre ordre d'idées, il ne faut pas oublier que le monde du cinéma recoupe en partie le monde des autres arts, et notamment des spectacles vivants: comédiens, musiciens, artistes de cirque. Il peut donc s'établir, plus que dans d'autres sphères, des contacts, professionnels puis amicaux, avec des artistes issus des diverses communautés roms. Les exemples d'utilisation dans des films de leurs capacités créatrices sont nombreux, surtout pour les musiciens et les gens de cirque. Et la culture des Roms est perçue comme un conservatoire de folklores pittoresques et colorés. C'est ainsi que, dans les années 50 ou 60, de nombreux films allemands, autrichiens, ou d'autres pays de la «Mitteleuropa» intégraient dans des scénarios paresseux, souvent démarqués d'opérettes à succès, des scènes de chants et danses «tziganes». De même, des aventures romanesques situées en Espagne font la part belle aux ambiances exotiques des cabarets «gitans».

- Il ne faut pas non plus négliger l'intérêt sincère que les plus humanistes des cinéastes peuvent porter au monde rom, même si cet intérêt est lui aussi encombré par des représentations plus fantasmatiques que réelles. C'est ainsi que l'on s'apercevra que les clichés négatifs sur les Roms sont souvent évoqués, mais dans des contextes qui les relativisent ou les remettent en question et les utilisent plutôt comme des ressorts narratifs utiles à un scénario échevelé.

Dans cette approche rapide, qui n'a pas d'autre prétention que de faciliter la prise de conscience du poids des clichés et de leur instrumentalisation par les images, chaque enseignant, chaque élève, pourra trouver des exemples de méthodes. Nous ne proposerons qu'un parcours limité et vagabond, à travers deux thématiques souvent illustrées:

1. Les belles rebelles du cinéma historique français:
  - *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy (1956)
  - *Cartouche* de Philippe de Broca (1962)
2. Des histoires d'amour et de mort. De la Russie à l'Espagne:
  - *Les Tsiganes montent au ciel* d'Emil Loteanu (1976)
  - *Carmen* de Francesco Rosi (1984)

## 1.1. Les belles rebelles du cinéma historique français

### 1.1.1. NOTRE-DAME DE PARIS de Jean Delannoy (France / Italie, 1956)

Ce film, qui connut un grand succès populaire à sa sortie, illustre la permanence, l'enracinement dans un imaginaire collectif, d'un mythe romantique créé par le souffle de Victor Hugo en 1831. On sait qu'il fut aussi décliné par le cinéma américain, dans de multiples productions plus ou moins abouties, jusqu'aux dessins animés de ces dernières années.

#### 1.1.1.1. Autour du film

##### **Le réalisateur**

Jean Delannoy fut un cinéaste français estimable, qui eut son heure de gloire dans les années quarante et cinquante, avant d'être pris pour cible par de jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague comme François Truffaut, qui en firent un modèle répulsif d'académisme et de lourdeur. Il est effectivement un des représentants de cette «qualité France» qui privilégiaient le scénario à la mise en scène, le travail coûteux en studio à la légèreté des tournages en extérieurs, le choix de grosses coproductions, souvent européennes, avec des vedettes populaires et reconnues. Son œuvre cinématographique offre paradoxalement pour notre étude l'intérêt d'être celle d'un bon «faiseur» sans génie, certes, mais en résonance avec les habitudes majoritaires d'un public encore très large, dans des années où le cinéma restait la distraction de masse par excellence, avant la montée en puissance de la télévision.

Jean Delannoy gravit tous les échelons de la carrière: il commence à travailler comme monteur, pour les studios de la compagnie Paramount en France. Après quelques courts-métrages, son premier film sera *Paris-Deauville* en 1934. A la veille de la guerre, il est assez reconnu pour entreprendre *Macao, l'enfer du jeu*, sa première grande production, mettant en vedette Erich von Stroheim. Pendant l'Occupation, Jean Delannoy continue à tourner, obtenant un véritable triomphe en 1943 avec *L'éternel retour*, adaptation poétique du mythe de Tristan et Iseult sur un scénario de Jean Cocteau, avec Jean Marais et Madeleine Sologne. Ce film qui nous paraît aujourd'hui passablement «kitsch» a pourtant marqué durablement une génération.

Après la Libération, il connaît d'autres succès en adaptant *La symphonie pastorale* d'après André Gide, film primé à Cannes en 1946. A cette période, il tourne d'autres projets ambitieux, tel que *Les jeux sont faits* sur un scénario original de Jean-Paul Sartre.

Dans les années 1950, entre deux adaptations des aventures du *Commissaire Maigret* d'après Simonon, il réalise de fastueuses fresques historiques dont *Notre-Dame de Paris* reste l'un des fleurons.

Raillé par les jeunes loups de la Nouvelle Vague, son travail passe de mode. Ses derniers films des années 1960 ne présentent, à vrai dire, plus guère d'intérêt. Sa carrière cinématographique prend fin à l'aube des années 70. Il se consacre alors à ses fonctions d'administrateur de l'IDHEC (Ecole nationale de cinéma, remplacée aujourd'hui par la FEMIS) et tourne quelques fresques historiques pour la télévision française.

##### **Le contexte de réalisation**

Dans cette deuxième moitié des années cinquante, où la France commence seulement à ressentir les premiers effets positifs du redressement économique européen, mais où s'accumulent les tensions dues à une décolonisation dramatique et à une situation politique instable, le cinéma continue à jouer un rôle essentiel pour le divertissement populaire du «samedi soir».

Dans une réflexion sur les rapports entre le film et la société qui l'a vu naître, deux éléments constitutifs de *Notre-Dame de Paris* sont à souligner:

- Le recours à un scénario tiré de la grande tradition romanesque, à une époque où Victor Hugo est une référence incontournable de l'école et où l'inscription dans une grande tradition historique - même s'il s'agit d'un XV<sup>e</sup> siècle de fantaisie - tend à conforter le public dans la permanence des destinées de la nation. Le film peut aussi célébrer le prestige d'une capitale fière de son passé: ce Paris médiéval offre déjà un panorama touristique de lieux pittoresques.

- L'importance du budget consacré au film, avec au générique une distribution internationale éclatante (dans le rôle de Quasimodo, le grand Anthony Quinn, auréolé de son Oscar obtenu en 1952, et la somptueuse Italienne Gina Lollobrigida en star «glamour»), et surtout avec l'utilisation du cinémascope et de la couleur. Expérimentés aux Etats-Unis, ces procédés de tournage onéreux et compliqués sont encore réservés aux grands spectacles, florilèges des mythes nationaux ou des grandes figures populaires, destinés au plus large public possible. En outre, les moyens mis en œuvre se doivent d'être impressionnants. Dans les studios de Boulogne, on bâtit ainsi d'immenses

architectures pseudo-médiévales qui nécessitent de très lourds investissements. Et plus de mille figurants sont recrutés pour les scènes de foule.

### **L'accueil du public**

Dans la période des années cinquante ce film exemplaire d'une production française de qualité destinée à la distraction du grand public, tentait avec plus ou moins de bonheur à la fois d'imiter les modèles hollywoodiens et de les concurrencer commercialement avec succès. Les superproductions américaines tendaient déjà, faut-il le rappeler, à occuper une bonne partie des écrans européens.

Le film sort pour les fêtes de Noël 1956. Le succès populaire en France, puis en Europe, fut énorme, malgré un accueil critique mitigé. Ce succès ne se démentira pas dans les très nombreuses reprises des années suivantes, puis dans les innombrables passages sur les différentes chaînes de télévision. Aujourd'hui encore, le film connaît une diffusion importante en DVD: est-ce la preuve d'une nostalgie indulgente des anciens ou d'un goût amusé du second degré des plus jeunes?

### **1.1.1.2. Analyse du film**

#### **Le récit**

Le scénario se veut une adaptation relativement fidèle du roman de Victor Hugo de 1831.

En 1482, sous le règne de Louis XI, la bonne ville de Paris retentit de mille animations: Gringoire le poète fait jouer un de ses mystères. Le sonneur de cloches de la cathédrale Notre-Dame, Quasimodo, sourd, bossu, difforme, est élu «Pape des fous» au milieu d'une liesse générale. La belle bohémienne Esméralda danse au son du tambourin sur le parvis de la cathédrale. Elle fait exécuter mille tours à sa petite chèvre blanche.

Dans la nuit sombre, Gringoire se perd dans la Cour des Miracles, quartier réservé peuplé de truands, de voleurs et de marginaux. Le Roi des Truands se prépare à le faire passer de vie à trépas: pour le sauver, selon une ancienne coutume de la communauté, Esméralda l'épouse.

L'archidiacre de la cathédrale, le sévère Frollo, est dévoré d'un désir trouble pour la bohémienne entrevue. Il ordonne à Quasimodo d'enlever la jeune femme. Mais le beau Phœbus, capitaine des archers de la Ville, fait échouer l'agression: Quasimodo est arrêté par ses hommes d'armes. Esméralda, sous le charme de son sauveur, en tombe amoureuse.

Le malheureux Quasimodo est condamné au pilori, où il endure quolibets et mauvais traitements. Mais la bohémienne, émue de sa souffrance, lui apporte à boire: il lui en sera à tout jamais reconnaissant.

Frollo, ravagé par la passion, suit Esméralda à un de ses rendez-vous galants avec Phœbus, poignarde ce dernier, le laisse pour mort... La jeune femme est accusée du meurtre et condamnée par le tribunal.

Alors que la bohémienne est amenée sur le parvis de la cathédrale pour faire amende honorable avant d'être exécutée, Quasimodo l'enlève et la cache dans les tours de Notre-Dame, asile inviolable. Les truands de la Cour des Miracles tentent de reprendre leur amie et donnent l'assaut à la cathédrale. Avec courage, Quasimodo parvient à les repousser, ils seront finalement dispersés. Mais Esméralda n'échappe aux mains de Frollo que pour être reprise par les autorités: elle est traînée vers le gibet où elle doit être pendue.

Quasimodo qui a compris le rôle joué par l'archidiacre, le précipite du haut d'une des tours de la cathédrale. Avant de se laisser mourir en serrant dans ses bras le corps d'Esméralda, dans le charnier de Montfaucon où l'on a jeté son cadavre.

Gringoire, lui, continue à écrire et devient un auteur dramatique reconnu. Le capitaine Phœbus, qui n'était que blessé, vite guéri et consolé, se marie avec une dame de son rang.

#### **Partis pris et point de vue**

Ce *Notre-Dame de Paris* se démarque de ses prédécesseurs hollywoodiens par une assez grande fidélité au roman de V. Hugo. Ainsi, contrairement à *Notre-Dame de Paris* (1923) avec Lon Chaney et à *Quasimodo* (1939) de Dieterle, le personnage de Frollo est bien un homme d'Eglise, un dévot sinistre emporté dans des raisonnements pervers sur le péché et le désir. Delannoy, on le sait, a dû batailler ferme avec les producteurs pour que ce trait essentiel du livre soit respecté. En effet, les sociétés de production redoutaient une réaction hostile des milieux catholiques et souhaitaient occulter l'identité religieuse du personnage. De manière révélatrice des conflits idéologiques de ces années-là en France, cette dimension anticléricale (mais non antichrétienne comme le montre l'importance symbolique accordée à la cathédrale!) est assumée par les dialogues du poète Jacques Prévert à l'anarchisme souriant. Ajoutons un savoureux clin d'œil anticléric, aisément perceptible par

le public du temps: le cardinal de Paris est interprété par l'écrivain Boris Vian, qui n'était pas particulièrement une «grenouille de bénitier».

### ***Quelques propositions d'analyse: les représentations du film***

Dans le cadre de cette étude, il va sans dire que nous nous bornerons à l'examen de l'extraordinaire figure de la «Gitane / Bohémienne» incarnée par Gina Lollobrigida, qui nous semble tout à fait représentative d'une vision bien ancrée dans l'imaginaire collectif en Europe occidentale.

#### *a. Esméralda, une «fille d'Egypte»...*

L'appartenance au peuple «bohémien» est exprimée par quelques indices simples, dans le dialogue: si elle est désignée par les autorités comme «fille d'Egypte», elle souligne elle-même son identité: «Nous autres bohémiennes»; «Chez nous, c'est comme ça», dit-elle aussi pour souligner son acceptation de la marche des choses.

Les autres «Gitans» sont à peine évoqués: ils se fondent dans une masse indistincte de gueux, et de truands dans la grande fraternité de la Cour des Miracles. A peine peut-on relever qu'un des chefs s'auto-intitule «duc d'Egypte, roi de Bohème». Quelques plans rapides sur le musicien qui accompagne Esméralda avec un instrument «oriental» entre luth et guitare nous montre un personnage typé, au teint sombre, avec boucle d'oreille et bandeau sur les cheveux.

Mêlés aux miséreux de toutes origines, Esméralda et ses compagnons semblent vivre d'expédients. Mais le propos du film dédramatise par l'humour et le folklore les comportements de délinquance ou de violence. L'atmosphère de la Cour des Miracles est picaresque et bon enfant, jamais réellement inquiétante. Tout finit par s'y arranger. Les choix des décors de la vie de ces gueux accèdent au passage l'idée d'une existence précaire, de plein air, avec des feux et des campements, alors que nous nous trouvons au cœur même de la ville.

Repris du roman de Victor Hugo, le récit se déroule à la fin du XV<sup>e</sup> siècle: il est intéressant de noter que les recherches historiques les plus récentes s'accordent sur la présence, dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, de communautés de «Roms», nommés alors «Bohémiens» ou encore «Sarrazinois» dans le royaume de France (on se rapportera aux fiches éditées par le Conseil de l'Europe pour le Projet Education des Enfants Roms en Europe, 2.0. *Arrivée en Europe* et 2.4. *Europe de l'Ouest*).

#### *b. ...qui incarne la liberté du corps et de l'esprit*

##### *- Entre sensualité provocante et innocence*

La chevelure, noire et brillante, contraste avec les coiffures des autres femmes, emprisonnées sous des coiffes populaires ou des hennins aristocratiques. Volant librement dans les élans de la danse, cette chevelure est associée à la liberté et à la sensualité.

Les pieds nus, en de multiples occasions, confortent la double figure de la liberté et du dédain d'une certaine forme normative de civilisation; et les jambes dévoilées par instant ajoutent à l'affirmation érotique.

En 1956, on l'a dit, le film fut tourné en technicolor, procédé coûteux, mais qui donne des couleurs particulièrement éclatantes, souvent proches de la saturation. Un travail particulier consistera à analyser les tons variés des vêtements d'Esméralda: de la somptueuse robe rouge des premières séquences mettant en valeur la souplesse et la grâce du corps, à la robe jaune d'or des rendez-vous amoureux, et à la tunique blanche de la fin du film, tunique du martyr. Esméralda mourra «vêtue de pureté candide et de lin blanc» pour reprendre un vers célèbre de Victor Hugo.

##### *- Le goût de la musique et de la danse: une «fille folle, folle de bruit, de musique, de danse»*

On s'interrogera bien entendu sur les «syncrétismes» amusants que révèle la chorégraphie d'Esméralda sur le parvis de la cathédrale: paraît-elle inspirée de thèmes musicaux «roms»? On peut en tout cas y relever l'influence d'un flamenco banalisé pour touristes - cambure du corps, castagnettes, martèlement des pas -, à côté de traces orientales, genre «danse du ventre égyptienne», chère aux films coloniaux: ondulations langoureuses, lascivité affichée...

Mais les chansons, en italien, et l'identité de Gina Lollobrigida elle-même, renvoient aussi le public à un archétype de Méditerranéenne extravertie, aux rires et aux lazzis faciles, assez proche parfois des femmes du peuple du théâtre de Goldoni.

- *Le bonheur et la liberté: «Le bonheur, pour nous autres bohémiennes, c'est un peu notre métier»*

La présence de la bohémienne apparaît le plus souvent comme une subversion de l'ordre établi (subversion douce... Prévert n'est pas un révolutionnaire doctrinaire).

C'est ainsi que l'action commence lors d'une journée de Carnaval: «aujourd'hui tout est permis!» s'exclame l'une des participantes devant la mine réprobatrice de l'austère Frolo, incarnation repoussante d'un ordre moral étouffant et hypocrite.

Le spectacle spontané, libre, qu'Esméralda offre aux badauds réjouis, s'oppose totalement aux tristes conventions du «mystère» religieux que le malheureux poète Gringoire a tenté de faire représenter sous les moqueries du public. Le Carnaval est marqué par le déguisement et l'inversion des rôles sociaux. Quasimodo est élu «Pape des fous» et transporté en grande pompe.

Par sa beauté rayonnante, mais aussi par son effronterie courageuse, Esméralda renverse les barrières sociales et ne respecte pas les hiérarchies établies: elle ose aimer le grand Seigneur Phœbus, elle tient tête aux autorités ecclésiastiques.

- c. *...mais qui est victime de la cruauté de la société: son goût du bonheur et la passion de vivre se heurtent aux conformismes sociaux et à l'ordre établi*

- *Sa compassion spontanée pour les malheureux qui s'exprime à plusieurs reprises tranche sur l'attitude générale de passivité ou de complicité devant l'ordre social*

Dans tous les cas, l'intervention d'Esméralda est filmée de façon dynamique. La réalisation ne s'attarde pas sur son émotion, mais insiste sur la rapidité de son action, lorsqu'elle va donner à boire à Quasimodo malgré l'interdiction officielle. Sans précipitation, ce qui est une façon presque insolente de revendiquer et d'assumer son acte, elle affronte même l'hostilité ou les ricanements des foules, avant de les retourner par son attitude courageuse.

- *Peu d'hommes sont à la hauteur de sa liberté et de son amour. Les comportements individuels sont même assez peu reluisants*

Le poète Gringoire, veule et lâche, n'ose se compromettre pour l'aider, alors qu'il a bénéficié de son secours désintéressé.

Phœbus, le noble capitaine enfermé dans son orgueil de caste, n'envisage l'amour avec la belle bohémienne que comme un agréable passe-temps. Il la laissera condamner et l'oubliera vite pour faire un mariage digne de son rang et de ses ambitions.

Frolo, le clerc (homme d'Eglise), évolue entre concupiscence torturée et haine. A l'opposé de la fille de la rue éprise de musique et de liberté, à la fois sensuelle et innocente, l'archidiacre, savant et hypocrite, est obsédé par ses désirs de puissance, et son sens moral est dérégulé par la religion. Ce personnage exprime de façon très forte, peut-être caricaturale, aussi bien le refoulement individuel que la volonté de contrôle social.

Quel est le seul être qui lui soit entièrement dévoué, et qui l'aime d'un amour absolu? Quasimodo... lui-même rejeté par les hommes pour sa difformité. On s'interrogera sur la valeur symbolique de ce rapprochement de deux formes d'exclusion.

- *La «bohémienne» libre tombe sous les coups d'une condamnation politique*

Le tribunal ecclésiastique qui la condamne à être pendue pour meurtre et «commerce avec le diable» symbolise toutes les répressions autoritaires, gardiennes de l'ordre social et moral.

Le film met aussi en scène des oppositions très fortes de classe sociales: les bohémiens et les gueux, alliés dans une fraternité indistincte face à la brutalité de l'autorité royale et ecclésiastique.

## 1.1.2. **CARTOUCHE de Philippe de Broca (France / Italie, 1962)**

### 1.1.2.1. **Autour du film**

#### **Le réalisateur**

Philippe de Broca (1933-2004) réalise son premier film en 1959, au moment même où éclate en France le phénomène de renouveau cinématographique connu sous le nom de Nouvelle Vague: il est très proche de deux de ses principaux leaders, Claude Chabrol et François Truffaut, dont il a été l'assistant. Petit-fils d'un peintre et fils d'un photographe, Philippe de Broca avait derrière lui de solides études à l'Ecole technique de photo et de cinéma de Vaugirard.

Ses premiers longs-métrages sont des comédies pleines de fantaisie et de légèreté, marquées par la fructueuse collaboration avec le scénariste Daniel Boulanger et le compositeur Georges Delerue. Le succès de *Cartouche* en 1962 ouvre à Philippe de Broca la voie d'un cinéma d'aventures populaire et bon enfant, où l'humour et la gaieté n'excluent pas des émotions discrètes. L'acteur emblématique de ces films est Jean Paul Belmondo, dont la prestance physique, le charme décontracté et l'impertinence souriante font merveille dans ces divertissements de qualité. Deux des plus grands triomphes de ce tandem acteur-réalisateur resteront sans conteste *L'homme de Rio* en 1963 et *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* en 1965, qui mêlent, sur un rythme trépidant, aventures, fantaisie et exotisme.

Dans les années 1970 et 1980, Philippe de Broca enchaîne les films de genre, comédies légères ou policiers décontractés, bâtis autour des vedettes reconnues, comme Annie Girardot ou Philippe Noiret, qui devient son nouvel acteur-fétiche.

En 1988, Philippe de Broca réalise *Chouans!*, une ambitieuse fresque historique située pendant la Révolution Française. Signant de nombreuses œuvres pour le petit écran dans les années 90, le réalisateur devra attendre 1997 pour renouer avec le succès en salles, grâce à une nouvelle version du *Bossu*, qui le voit revenir avec fougue à la comédie de cape et d'épée.

En 2004, il tourne une dernière adaptation littéraire, *Vipère au poing*.

### **Le contexte de réalisation: comment renouveler un genre...**

Les années 1950 et 1960 ont vu se développer en France un genre cinématographique jusque là peu fourni, les films dits «de cape et d'épée». Sur des bases historiques assez fantaisistes mais ancrées tout de même dans les souvenirs scolaires d'un «roman national», encore largement enseigné, de la grande masse du public, des aventures échevelées mettaient aux prises dans le royaume de France, mousquetaires téméraires et fourbes hommes de main, bandits d'honneur et gendarmes lourdauds, aventuriers séduisants, fraîches paysannes et courtisanes rouées... Dans cet Ancien Régime picaresque, il était de bon ton de voler - avec élégance - les riches pour donner aux pauvres, au milieu de jolis minois ou de trognes patibulaires. Avant de vider quelques pichets de vin au milieu des rires de francs compagnons. Quelques films ont marqué les mémoires de cette génération d'adolescents qu'on n'appelait pas encore les «baby-boomers»: *Les trois mousquetaires*, *Le Bossu*, *Le Capitaine*, et bien sûr un des prototypes, *Fanfan la tulipe* de Christian-Jaque en 1951. Sans oublier le tendrement anarchiste *Mon oncle Benjamin*, avec le chanteur Jacques Brel en 1969.

Ce genre populaire, que certains critiques ont pu nommer «un western à la française», alors qu'il doit peut-être plus à la tradition libertaire de *Guignol rossant les gendarmes*, connaîtra une déclinaison au féminin avec la série *Angélique, Marquise des Anges* avant de s'étioler dans les années 70, après le grand choc culturel de mai-juin 1968.

*Cartouche* est sans doute le meilleur exemple, le plus intéressant, le plus original de ce genre vite condamné à la répétition routinière de «morceaux de bravoure» attendus. Par sa fin dramatique et baroque, par le dynamisme de ses protagonistes, avec les prestations remarquables de Jean-Paul Belmondo et Claudia Cardinale, et surtout par son ton très contestataire à l'égard des hiérarchies sociales et des autorités établies, il est révélateur de la montée d'une nouvelle sensibilité dans la France de la V<sup>ème</sup> République. Il est aussi révélateur des passages qui pouvaient encore se pratiquer entre le cinéma d'auteur le plus exigeant et un cinéma populaire de qualité.

### **1.1.2.2. Analyse du film**

#### **Le récit**

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le royaume de France: Louis Bourguignon, dit «Cartouche», fait partie d'une bande de voleurs «Les Coquillards». Il se rebelle contre le chef de la bande, Malichot, homme cruel et violent et s'engage dans l'armée pour lui échapper. Mais, peu fait pour la vie militaire, il ne tarde pas à désertir, en compagnie de deux camarades, et avec... la caisse du régiment. Arrêté, Cartouche s'évade. Dans une taverne, il se porte au secours d'une ravissante bohémienne, Vénus: celle-ci devient sa compagne fidèle et l'accompagne dans ses aventures.

La bande de Cartouche réalise des coups toujours plus spectaculaires: le lieutenant de police Ferrusac enrage. Mais sa femme Isabelle s'est follement éprise du séduisant bandit. Au cours d'un rendez-vous secret avec la belle, Cartouche est trahi par Malichot. Il ne doit son salut qu'à l'intervention de ses hommes, conduits par l'impétueuse Vénus. Dans le combat, protégeant de son corps son amant, pourtant infidèle, la bohémienne est frappée à mort.

Le dénouement est flamboyant et romantique: Cartouche fait irruption au bal donné par Ferrusac à la noblesse d'alentour, en portant dans les bras le cadavre de sa compagne. Il arrache tous leurs bijoux aux grandes dames de la noblesse. Il en couvre amoureusement le corps de la bohémienne, qu'il installe dans un carrosse qu'il pousse, la nuit, dans un lac.

Sur les images du carrosse d'or qui s'enfonce dans les eaux noires, la musique de Georges Delerue reprend à l'orchestre le thème de Vénus et Cartouche mais en mineur, sur un rythme de marche lente, quasi-funèbre. Comme une évocation du temps du bonheur, une manière d'intensifier le souvenir de Vénus dans la mémoire de Cartouche.

### **Partis pris et point de vue**

Tous les ingrédients d'un grand film populaire, digne d'un feuilleton d'Alexandre Dumas, sont ici réunis: amours, aventures tumultueuses, trahison et bravoure, fin dramatique... Commencée sur un ton humoristique, s'en prenant à toutes les valeurs, dans l'élan d'un anarchisme juvénile, cette aventure humaine prend des allures de tragédie dans ses dernières séquences. Le jeu vraiment exceptionnel de Belmondo donne à ce célèbre brigand une formidable authenticité, lui conférant une personnalité attachante. On retrouve également Claudia Cardinale, le grand Marcel Dalio et Jean Rochefort.

Ce film est symptomatique d'une période optimiste, où le personnage de la «belle bohémienne» donne l'occasion d'analyser toute une série de stéréotypes qui ne sont jamais malveillants. C'est un des multiples avatars de la belle Gitane amoureuse, auxiliaire plein de fougue du héros principal, que l'on retrouve dans un certain nombre de films populaires de ces années-là: citons, simplement dans le domaine du cinéma français, Gina Lollobrigida en diseuse de bonne aventure dans *Fanfan la Tulipe* de Christian-Jaque en 1952.

### **Quelques propositions d'analyse: la «bohémienne» Vénus (la déesse de l'amour: quel symbole!)**

Contrairement à l'héroïne Esméralda, dont on a vu le rôle essentiel dans *Notre-Dame de Paris*, Vénus ne semble tenir, aux côtés du héros éponyme, qu'une place plus secondaire. Et cependant, le formidable hommage que lui rend la dernière séquence doit nous en avertir: le film ne prend tout son sens qu'avec elle.

Pour renouveler les méthodes d'approches d'un personnage porteur de représentations complexes, nous proposerons ici un travail sur l'évolution de son image au cours du récit filmique, en trois temps. Ce type de travail se prête bien, dans un cadre scolaire, à une activité de groupes qui prennent en charge des séquences différentes.

#### *a. 1<sup>er</sup> avatar: la rebelle au charme irrésistible*

Il s'agit ici de s'attarder sur une occurrence du personnage tout à fait particulière, puisqu'il s'agit de sa première apparition, dans un film qui dure déjà depuis de longues minutes.

Il est nécessaire d'insister sur les effets voulus par le réalisateur, lorsque son scénario retarde l'entrée en jeu d'une actrice internationalement reconnue (Claudia Cardinale a déjà connu de beaux succès en Italie avant son triomphe dans le *Guépard* de L. Visconti en 1963), qui partage la vedette et l'affiche avec le nouveau «chouchou» du cinéma français qu'est Jean-Paul Belmondo. Le choix de cette très belle Italienne, au sourire ravageur et au regard brûlant, caractérise déjà un type de représentation qui installe durablement dans le public une image quasi-légendaire.

Lorsque dans la taverne où Cartouche est descendu avec ses compagnons, le personnage de Vénus apparaît, c'est en fâcheuse posture, serrée de près par deux gendarmes. Une analyse attentive de ces premiers plans permettra d'étudier:

- Les stéréotypes du costume de bohémienne: alors que les autres personnages respectent avec plus ou moins d'authenticité les codes vestimentaires qui «font XVIII<sup>ème</sup> siècle», Claudia Cardinale est vêtue d'une tenue plus atemporelle: superbe robe longue, certes effrangée, de couleurs très vives (rouge, or, ce qui peut renvoyer d'ailleurs à une forme d'hispanité), foulard rouge noué négligemment dans les cheveux, grands colliers de pacotille aux tons éclatants. Si l'on veut bien se souvenir que les costumes féminins du peuple sont encore au XVIII<sup>e</sup> en grande majorité ternes et sombres, on voit quel contraste est ainsi créé: la bohémienne introduit dans un monde étriqué la chaleur et la couleur des passions.

- Cette sensualité, parfois provocante, est en outre soulignée par le jeu de l'actrice, qui multiplie les œillades complices et regards assassins, les alanguissements torrides et les gesticulations vives.

- Entre deux représentants de la loi, dépeints - comme le veut une tradition bien française - comme des abrutis relativement inoffensifs, la bohémienne peut exhiber ironiquement les chaînes qu'ils viennent de lui passer. On comprend assez que l'autorité qui pourra la soumettre n'est pas celle de l'ordre et de la loi, mais peut-être celle de l'amour, qui se lit dans le regard du bandit magnifique qui vient à son secours.

b. 2<sup>ème</sup> avatar: l'amoureuse insoumise

- Les histoires d'amour sont un ingrédient indispensable des grands films d'aventures populaires. On s'interrogera essentiellement sur la nouveauté des rapports amoureux qui sont décrits ici.

- La bohémienne n'est jamais soumise. Amoureuse, passionnée, mais toujours libre. Elle refuse toute aliénation, et revendique dans les faits sa liberté entière.

- Elle se révèle une alliée, bien plus qu'un simple nouvel auxiliaire: imaginative, audacieuse, elle parle d'égal à égal avec son amant.

- Le contraste est d'autant plus évident avec le couple aristocratique des Ferrusac: la morgue et la muflerie du lieutenant de police entraîne l'infidélité de son épouse qu'il ne respecte pas. Et qui le lui rend bien, mais en secret. Au contraire, malgré sa souffrance, Vénus respecte la liberté de Cartouche comme il devrait accepter la sienne.

- Enfin, c'est parce qu'elle sait juger elle-même d'une situation, c'est parce qu'elle désobéit aux consignes données et qu'elle exerce un réel ascendant sur les hommes, qu'elle est en mesure d'intervenir efficacement dans le piège où Cartouche est entraîné.

c. 3<sup>ème</sup> avatar: une victime exemplaire?

Nous l'avons dit, les dernières séquences de «Cartouche» sont à la fois très originales et très fortes. Une analyse approfondie est à mener en classe:

- Sur l'apparition de Cartouche dans la salle de bal, portant dans ses bras Vénus morte: de quelle manière se combinent et s'affrontent deux images: l'époux qui fait franchir le seuil de sa nouvelle demeure à la jeune épousée, l'amant qui emporte le cadavre de l'être cher en une sorte de *pietà* désespérée et baroque?

- A quelle dénonciation peut renvoyer sa posture, lorsqu'il montre aux regards des bourreaux le corps sans vie de leur victime? (sans vouloir faire de parallèle outrancier, on retrouverait cette image de dénonciation muette dans certains des plus grands classiques du cinéma, par exemple sur les escaliers de *Potemkine*, quand une mère monte les marches face aux soldats en exhibant le corps de son enfant blessé).

- Ce corps inerte est encore langoureusement souple: quel symbole peut-on retrouver dans la magnifique robe, dépouillée mais d'un rouge flamboyant que porte alors Vénus, comme seul linceul?

- Que signifie l'immersion du carrosse d'or, cérémonie à la fois païenne et baroque? A la fois évocation de rites très anciens, et mépris affiché des richesses rendues aux profondeurs?

## 1.2. Des histoires d'amour et de mort. De la Russie à l'Espagne

### 1.2.1. LES TSIGANES MONTENT AU CIEL d'Emil Loteanu (URSS, 1976)

#### 1.2.1.1. Autour du film

##### **Le réalisateur**

Emil Loteanu est né en 1936, à Clocușna, dans une région frontalière au nord de la Roumanie constamment disputée par les puissances voisines. Cette «Bessarabie» des anciens Atlas devient le 28 juin 1940 la République Socialiste Soviétique de Moldavie, partie intégrante de l'URSS.

Alors qu'une partie de la famille s'est réfugiée en Roumanie, Emil grandit dans une nouvelle culture: sa langue latine s'écrit désormais en caractères cyrilliques, les idéaux communistes remplacent la tradition orthodoxe... Gagné par la passion du théâtre, il est engagé à dix-sept ans par la compagnie nationale théâtrale de Chișinau, ou plutôt Kichinev, capitale de la nouvelle République.

Arrivé à Moscou en 1954, il y poursuit ses études supérieures, d'abord en art dramatique, ensuite au département de «réalisation» du VGIK, l'Institut d'Etat de réalisation cinématographique. En 1960, il met en scène l'une de ses premières œuvres, *Il était une fois un garçon*, d'après les mémoires de l'écrivain roumain Ion Greangă.

Diplôme en poche, il revient travailler en Moldavie dans les studios La Moldava, où il alterne des documentaires et des fictions: ses premières œuvres révèlent un cinéaste de talent, mais sans esprit contestataire. C'est ainsi que, selon certains historiens du cinéma, un film comme *Attendez-nous à l'aube* en 1963 illustre la vision géopolitique de la Russie puis de l'Union soviétique sur la Bessarabie / Moldavie, région reconquise sur l'envahisseur turc à l'époque napoléonienne.

Au début des années soixante-dix, il rejoint les prestigieux studios Mosfilm, la «Cinecittà» soviétique. Là, son talent va bénéficier de grandes ressources en compétences humaines et en matériels techniques.



Il y réalise ses plus grands films qui le font connaître dans toute l'URSS, puis dans le monde entier. On remarquera avec intérêt que l'un de ses premiers succès aborde le thème des Tziganes avec *Les Lautarii* du nom des musiciens nomades traditionnels de sa terre natale. L'évocation de ces troupes de Gitans qui parcouraient jadis toutes ces régions d'Europe centrale, de la Galicie à l'Ukraine en passant par la Moldavie, souvent en butte à la méfiance des Eglises et à la répression des autorités politiques, est sûrement une première étape dans sa démarche de redécouverte, de réhabilitation de cette culture, avant son coup de maître de 1976 *Les Tsiganes montent au ciel*.

Le scénario était inspiré de façon très libre d'une nouvelle de Maxime Gorki. Ecrivant personnellement la plupart des scénarios de ses films, Emil Loteanu continue à explorer avec brio le domaine des adaptations littéraires. C'est ainsi qu'il réalise entre autres *Une partie de chasse* d'après Anton Tchekhov.

Le cinéaste retourne ensuite en Moldavie où il déploie pendant une dizaine d'années une activité intense, avant et après la dislocation de l'URSS qui permet l'indépendance de son pays natal. Il réalise des téléfilms, donne des cours d'art dramatique, fonde un théâtre, anime une émission télévisée, crée une publication sur le cinéma...

Malade, il est hospitalisé à Moscou, où il meurt en avril 2003. C'est là qu'il est inhumé au grand regret de beaucoup de ses compatriotes. Car s'il a été un réalisateur estimé de l'époque soviétique, il a cependant fait reconnaître l'originalité culturelle de sa région d'origine, depuis toujours si malmenée par l'histoire.

### **Le contexte de réalisation**

Le film *Les Tsiganes montent au ciel* a été produit en 1976. Pour l'URSS, ce sont des années moroses qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le temps de «la stagnation», où Brejnev tient le pouvoir d'une main vieillissante mais ferme. En 1975, les accords d'Helsinki ont paru consacrer l'influence forte de l'URSS dans le concert des nations européennes. Même si on peut apprécier très différemment la valeur de ces accords, ils marquent un jalon important dans l'histoire du pays: l'URSS ne pouvait plus se permettre d'ignorer complètement l'opinion internationale et ses pressions politiques ou médiatiques. Du même coup, cette période est marquée par l'émergence d'une vague de dissidence importante, contre laquelle le pouvoir mène une lutte de tous les instants. On ne s'étendra pas ici sur les procès ou les départs forcés à l'étranger d'intellectuels ou d'artistes: à titre symbolique, rappelons l'exil de Soljenitsyne en 1973, du chanteur Alexandre Galitch en 1974, de l'historien Andreï Amalrik en 76.

Il n'est pas question dans ces quelques lignes d'évaluer l'évolution de la vision politique d'Emil Loteanu et notamment de ses éventuels rapports avec des cinéastes dissidents comme par exemple le grand Tarkovski: il nous paraît cependant possible d'analyser son film en partant d'une triple interrogation:

- D'abord sur son ancrage dans une culture nationale «moldave» où les apports tziganes sont très présents. Les historiens du cinéma ont souligné la logique ambiguë de la politique culturelle soviétique, qui d'un côté pousse à la russification de toutes les régions, mais laisse aussi se développer les cultures des diverses Républiques. Pour le cinéma, les années 60-70 voient se développer des cinématographies de qualité en Géorgie, Arménie, Asie centrale... La création de studios en Moldavie est un autre indice. Quant à Emil Loteanu, son balancement entre diffusion de la grande culture littéraire russe et redécouverte des traditions de sa région d'origine nous paraît tout à fait révélateur de ses contradictions créatrices.

- Si l'on prend en compte la production ordinaire du cinéma soviétique de ces années-là, on est frappé par les audaces du scénario: on est très loin de l'exaltation de «héros positifs» dans la célébration de ce voleur de chevaux séduisant et rebelle, qui évolue quelque part entre le bandit d'honneur et Robin des Bois. Le mode de vie des Tziganes est d'abord, à la manière dont il est filmé, un hymne à la liberté, en marge de la société bien établie, par-delà les frontières, malgré la surveillance et la répression des diverses autorités. Il est aussi remarquable que le personnage du «boyard polonais» ne soit pas caricaturé en grand propriétaire/exploiteur, mais montré d'abord comme compagnon allègre des fêtes tziganes, avant d'être ravagé par la passion amoureuse, pour laquelle sa fortune ne lui servira à rien.

- De quelle façon ce film a-t-il été reçu dans les publics de l'URSS et des démocraties populaires qui le virent à l'époque? Là aussi, sans aucune certitude, on ne peut que se demander si le déferlement de couleurs et de musiques, l'hymne à la passion et à la liberté n'ont pas été perçus par beaucoup comme une ouverture inespérée dans un monde normalisé. Une bouffée d'air dans une atmosphère confinée... En tout cas le succès populaire fut au rendez-vous.

### **L'accueil du public**

En effet, ce qu'il faut d'abord retenir, c'est l'extraordinaire succès obtenu par ce film auprès du grand public. On estime à 65 millions le nombre de spectateurs qui ont pu l'applaudir dans les multiples salles de l'Union Soviétique dans les mois et les années qui suivirent sa sortie.

Dans les mois qui suivirent sa sortie, il reçut des récompenses prestigieuses dans plusieurs festivals internationaux, parmi lesquelles: la Grande Conque d'Or du Festival de San Sebastián, le Prix de la meilleure interprétation féminine pour Svetlana Toma au Festival de Panama, le Grand Prix de la mise en scène au Festival de Belgrade, le Prix du meilleur film à Prague.

L'accueil critique est plus nuancé, car le film est apprécié de façons presque diamétralement opposées. Si les uns s'enthousiasment pour les qualités esthétiques et musicales de cet opéra lyrique, d'autres dénoncent l'utilisation de stéréotypes simplistes magnifiés par le talent du réalisateur - ce qui devient sous la plume de certains un reproche supplémentaire -.

Fait à noter, le film connaît depuis lors un remarquable itinéraire puisqu'il est encore diffusé à l'occasion par de nombreuses chaînes de télévision. La meilleure preuve de ce succès non démenti est la continuité de ses éditions en vidéo puis en support numérique par les distributeurs soviétiques puis russes, société d'Etat ou nouvelles sociétés privées. Aujourd'hui encore, on le trouve ainsi facilement à la vente sur internet. Et le film est très souvent évoqué avec enthousiasme sur les forums de discussion où il est question de la culture des Roms.

Il est aussi symptomatique de retrouver les musiques et les chansons de la bande-son reprises par des musiciens roms contemporains. Par exemple, on écouterait avec plaisir les principaux thèmes des *Les Tziganes montent au ciel*, dans la chaude version qu'en donne le groupe *Urs Karpatz*.

### **1.2.1.2. Analyse du film**

#### **Le récit**

Inspiré, de manière libre, des *Récits bessarabes* de Maxime Gorki et notamment de la nouvelle *Makar Chudra*, l'histoire commence dans les montagnes des Carpates, aux confins des grands Empires Austro-hongrois et Russe, au moment même où la garnison russe d'une petite ville-frontière célèbre dans l'alcool et la musique la naissance de l'année nouvelle, qui est aussi naissance d'un siècle nouveau, le XX<sup>e</sup> siècle. Dans la nuit, des ombres se glissent dans l'écurie; le Tzigane Zobar et ses compagnons s'emparent des chevaux de la cavalerie russe afin d'aller les revendre de l'autre côté de la frontière, dans la Bucovine alors austro-hongroise.

A la tête d'une bande de francs-compagnons qui n'ont pas froid aux yeux, et qui défient par leurs vols répétés les troupes russes ou austro-hongroises, ce rebelle romantique parcourt plaines et montagnes dans des paysages sauvages et magnifiques. Il est souvent inquiété par les diverses armées qui le traquent, mais réussit toujours à leur échapper, de façon souvent allègre, mais parfois plus tragique: c'est ainsi que l'armée austro-hongroise punit de terribles représailles le campement tzigane qui l'avait abrité.

D'abord amoureux de la belle loulichka, muette à la chevelure d'or, Zobar rencontre au hasard de ses errances l'orgueilleuse Tzigane Rada - qu'interprète avec beaucoup de talent Svetlana Toma, actrice fétiche de Lotéanu -. Cette jeune femme flamboyante, moqueuse et indomptable, fait déjà l'objet de la passion ardente d'un aristocrate polonais prêt à tout pour lui plaire. Mais on ne peut acheter le cœur d'une Tzigane.

Le voleur de chevaux est à son tour subjugué. Pour conquérir l'amour de la belle, Loïko Zobar s'empare d'un superbe cheval blanc qu'elle convoite, au risque d'y perdre la vie ou la liberté. Mais Rada est-elle prête, même au nom de la passion amoureuse, à renoncer à la liberté? Cette histoire d'amour démesurée se terminera tragiquement, dans l'éclat des poignards tirés et le rouge du sang versé.

Le film prend donc un parfum de légende, épique et romantique. C'est une fresque très haute en couleurs où rien ne manque: décors, costumes, démonstrations équestres, danses et musique, le tout dans une sorte de ballet envoûtant où le chœur des belles Tziganes faisant tourner leurs foulards revient de façon lancinante.

Mais en même temps, l'attention apportée par le réalisateur à la reconstitution de la vie d'un campement tzigane quelque part en Bessarabie, avec ses mœurs et ses coutumes contribue à ancrer fortement le film dans un réel parfois quasiment ethnographique.

#### **Partis pris et point de vue**

Le cinéaste a cherché avant tout à réaliser un grand film musical, une sorte d'opéra d'amour et de mort, proche aussi bien de *Carmen* que de *West Side Story*.

Il a aussi voulu un grand film d'aventures, avec de grands espaces et des chevauchées, des reconstitutions historiques chatoyantes, et surtout, avec des personnages picaresques et haut en couleurs. Peut-être faut-il y lire l'influence des westerns baroques venus d'Italie au début des années 70, avec leurs héros sauvages et déconcertants, aux trognes incroyables, loin des figures trop lisses des westerns des années antérieures.

Mais bon connaisseur de la Moldavie et de ses peuples, il a su aussi recréer avec une certaine crédibilité la vie des communautés des Roms du début du XX<sup>e</sup> siècle, avant les drames de la première guerre mondiale et l'effondrement des grands empires, et les massacres de masse de la deuxième.

L'emploi de nombreux comédiens et artistes du célèbre «Théâtre Romen» de Moscou confère à l'ensemble une authenticité esthétique de grande qualité.

Taxé d'exotisme caricatural par les uns, d'expression lyrique par les autres, ce film de Lotéanu n'en a pas moins le mérite d'avoir été l'un des premiers à montrer le monde et la culture des Tziganes à un large public, aussi bien à l'Est qu'à l'Ouest, à polariser l'attention sur la richesse de leur expression artistique et sur des valeurs essentielles du code moral qui leur est attribué: l'honneur, le courage et la loyauté.

### ***Quelques propositions d'analyse: les représentations du film***

#### *a. Du bon usage des stéréotypes dans un «eastern» épique?*

Un des objectifs méthodologiques essentiels dans cette analyse devant un public scolaire sera celui d'interroger l'écart entre les représentations et ce que peuvent nous enseigner les documentations historiques.

Le premier travail, le plus évident, est de questionner la qualité de la reconstitution matérielle. Des gravures d'époque, assez nombreuses, peuvent permettre de valider le travail des studios pour les costumes, les roulettes, les ustensiles et autres objets de vie quotidienne. On comprendra pourquoi le cinéaste accorde une place tout à fait exceptionnelle aux couleurs, dans les tissus des robes et des foulards.

Les dialogues, les attitudes, les comportements sont beaucoup plus difficiles à authentifier: il s'agit ici de réfléchir sur la difficulté de faire passer sur l'écran un vrai travail sur des «mentalités» du passé, et qui plus est pour une communauté souvent mal documentée scientifiquement et largement fantasmée: autrement dit, il n'est pas facile d'échapper à certains stéréotypes. On fera alors remarquer comment le réalisateur est capable à la fois de les utiliser, mais en même temps de les mettre à distance, notamment par l'humour. Les rôles secondaires sont ainsi motif à ce jeu de décalage, pédagogiquement intéressant. On étudiera par exemple, le cas «exemplaire» du voleur de poules, expliquant avec un réalisme hilarant son art particulier.

On réfléchira pour finir aux sources d'inspiration cinématographiques du réalisateur: il y a des images inspirées par le genre du western, mais lesquelles exactement et comment sont-elles utilisées?

#### *b. Frontières et barrières: la liberté du nomade devant la violence des Etats*

- Il sera indispensable d'étudier avec précision les cartes historiques de l'Europe centrale du début du XX<sup>e</sup> siècle, pour comprendre de quelle manière les Tziganes jouent avec les frontières des empires, se réfugiant chez les uns ou les autres au gré de leurs humeurs, en butte aussi à l'hostilité, sinon à la répression brutale des autorités russes ou austro-hongroises.

- Quel rôle jouent par exemple les cours d'eau dans les espaces du film? Ces marques géographiques de frontières par ailleurs invisibles donnent lieu à plusieurs scènes d'action, dans des chevauchées superbes.

- Quels sont les espaces qui abritent les nomades ou au contraire qui peuvent leur être hostiles? L'opposition ville-campagne est très présente dans le film: on s'efforcera de voir plus finement si les espaces urbains sont des menaces pour la liberté tzigane ou parfois des endroits d'opportunité.

- Quels sont les rapports qu'entretiennent les groupes tziganes avec les sédentaires?

- Quelle comparaison explicite est faite lorsque les Tziganes rencontrent au hasard du chemin un chariot de comédiens?

- La volonté de vivre libre entraîne souvent des conflits avec les autorités: on en citera quelques uns.

- La répression peut s'affirmer de façon très brutale: comment sont évoquées les représailles contre le camp gitan?

- Les fortes images de roulottes incendiées, de campement dévasté, et de populations traumatisées par le déchaînement de violence renvoient dans le récit aux premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Et donc, le premier travail de mise en relation critique devrait être de se documenter sur ces références historiques précises, notamment pour les spectateurs des anciens pays de l'Ouest qui connaissent mal l'Europe centrale.

- Mais ne peut-on pas, par analogie, déterminer un autre niveau de lecture? La réalisation du film, en 1976, ne prend place qu'une trentaine d'années après la Seconde Guerre Mondiale, où d'autres armées ont sauvagement exécuté des massacres de masse dans ces régions? Quel fut en effet le sort des Roms lors de l'invasion nazie? Cette réflexion est-elle dans l'intention du réalisateur? Comment certains spectateurs ne pourraient-ils pas faire le rapprochement? C'est poser la question de la réception d'une œuvre, surtout dans une société où la critique ne peut s'exercer librement, et où les spectateurs peuvent devenir des experts dans le déchiffrement des allusions et des métaphores.

### c. *L'amour du chant et de la danse*

Cette troisième partie, certes indispensable, sera la plus agréable. Il s'agira d'évoquer, en prenant appui sur quelques séquences du film, l'apport culturel formidable des Tziganes dans l'Est de l'Europe, notamment dans le domaine de la musique, du chant et de la danse.

Dans une perspective historique, on pourra rappeler qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, des musiciens nomades sont venus de Moldavie jusqu'au cœur politique de l'Empire Russe. Le premier ensemble tzigane connu placé sous la protection du comte Orlov, avait acquis très vite une grande popularité.

D'une certaine façon, le riche fonds traditionnel russe a été souvent revisité et magnifié par les musiciens tziganes. Les enseignants de musique ne manqueront pas cette occasion pour retrouver des thèmes populaires et en faire entendre quelques interprétations.

## 1.2.2. **CARMEN de Francesco Rosi (France / Italie, 1984)**

Scénario de Francesco Rosi et de Tonino Guerra, d'après Prosper Mérimée et Georges Bizet. Musique de Georges Bizet. Avec: Julia Migenes (Carmen), Plácido Domingo (Don José) et Ruggero Raimondi (Escamillo).

### 1.2.2.1. **Autour du film**

«La rencontre de l'image et du répertoire lyrique apporte une nouvelle dimension aux mises en scènes traditionnelles pensées pour le théâtre. Le film d'opéra ne pouvait naître que du mariage d'une œuvre et d'un cinéaste. Je dis bien cinéaste par opposition aux metteurs en scène de théâtre qui passent derrière la caméra pour les besoins de la cause. Le film a été entièrement tourné en décors naturels. Jamais opéra n'aura bénéficié de tels moyens pour devenir spectacle.

À n'en pas douter, l'universalité du mythe de la femme fatale, mi-ange, mi-démon, la baguette de Lorin Maazel, la musique de Bizet, l'immense talent de Francesco Rosi, la confrontation à l'écran de Julia Migenes, Plácido Domingo et Ruggero Raimondi font de *Carmen* un tournant dans l'histoire des rapports entre l'opéra et son public». Toscan du Plantier, producteur du film.

#### **Le réalisateur**

Francesco Rosi, né à Naples en 1922, est un immense réalisateur italien. Sensibilisé très vite au cinéma par l'influence de son père, il commence des études de droit, interrompues par la guerre en 1943. A la fin de la guerre, il reprend sa vie d'étudiant tout en débutant une carrière artistique, entre théâtre et radio. En 1948, sa rencontre avec Visconti est déterminante: il collabore avec lui pour trois films. Il travaille également aux côtés d'autres grands noms du cinéma italien comme Antonioni.

Son véritable premier long-métrage, *Le Défi*, est réalisé en 1958: il y aborde déjà les problèmes sociaux du sud de l'Italie. Présenté à la Mostra de Venise, le film remporte le Prix du Jury. Mais le succès international vient en 1961 avec *Salvatore Giuliano*: il est alors reconnu comme l'un des plus importants réalisateurs de sa génération dans la lignée des maîtres du Néoréalisme.

Francesco Rosi traite de sujets de société ancrés dans la réalité avec une volonté quasi-documentaire: c'est ainsi qu'il dénonce en 1963 les scandales immobiliers dans un film-enquête *Main basse sur la ville*. En 1972 le Festival de Cannes récompense par son Grand Prix *L'Affaire Mattei*, formidable thriller et investigation documentée dans les milieux d'affaires pétroliers.

Sa collaboration suivie avec Tonino Guerra, écrivain et scénariste engagé, l'amène à réaliser ses films les plus politiques, *Les hommes contre* et *Cadavres exquis*, à travers lesquels il s'efforce d'écrire une histoire critique de l'Italie du XX<sup>e</sup> siècle.

Les années 80 voient Francesco Rosi s'éloigner des sujets contemporains pour adapter quelques œuvres majeures de la littérature: c'est d'abord en 1983, la version superbe de l'opéra *Carmen*, puis *Chronique d'une mort annoncée*, d'après Gabriel García Márquez. Ses derniers films des années 90 sont *La Trêve* et *Les Trois frères*.

Dans une carrière de près de soixante ans, Francesco Rosi n'a réalisé qu'une quinzaine de films. C'est assez dire que chacun d'eux est le fruit d'une longue élaboration, d'une réflexion approfondie, toujours consacrée, comme il le dit lui-même, «aux problèmes des rapports de l'homme et de la société».

### ***L'adaptation d'une histoire devenue un mythe: Carmen au cinéma***

Francesco Rosi n'est pas le premier réalisateur à avoir été fasciné par cette histoire tragique d'amour et de mort. Si aujourd'hui elle appartient au nombre des grands mythes littéraires européens, au même titre que Don Juan ou Faust, il faut rappeler qu'au moment de la publication en 1845 de la nouvelle de Prosper Mérimée, le personnage de Carmen, cette ouvrière bohémienne libre, insoumise et sensuelle, qui choisit ses amoureux et en dispose à sa guise avait passionné les esprits romantiques mais scandalisé les bien-pensants.

Et quand le compositeur Georges Bizet écrit en 1875 un opéra à partir d'un livret adapté de la nouvelle, il prolonge cet effet de scandale, tant sur le plan esthétique que thématique. Cette tragédie en quatre actes se terminait par le meurtre de l'héroïne de la main même de son bien-aimé, ce qui contrevenait à toutes les règles de bienséance qui régnaient à l'Opéra-Comique de Paris fréquenté par la bonne société de l'époque. D'autre part, la partition, très novatrice, avait pris de grandes distances avec le style musical du moment. Mais ce qui avait choqué encore plus profondément l'opinion bourgeoise, c'était d'avoir construit toute l'intrigue autour de cette «bohémienne», Carmen, qui apparaissait comme le comble de l'immoralité. La première interprète du rôle en a fait une femme libre et fougueuse, aux attitudes lascives, le regard perçant, jonglant avec la séduction et la provocation. Les Carmen que l'on voit sur scène de nos jours sont souvent encore redevables à cette composition originelle.

Depuis lors, cette œuvre est devenue un des opéras les plus célèbres et les plus représentés dans le monde. Certains de ses thèmes musicaux sont connus de tous, même dans les publics peu intéressés par le monde de la musique classique.

La figure de la bohémienne, véritable mythe populaire, a suscité bien des lectures diverses, et le travail de Francesco Rosi s'inscrit dans une longue suite d'adaptations cinématographiques, inspirées de l'opéra ou parfois tirées plus directement de la nouvelle de Prosper Mérimée. Depuis les versions muettes de Cecil B. DeMille en 1915, ou d'Ernst Lubitsch en 1918, toutes les générations ont connu leur illustration de Carmen: entre conformisme - *Carmen* de Christian-Jaque -, et audace - *Carmen Jones* d'Otto Preminger, avec des acteurs noirs -.

Notons pour finir que les années 1980 ont vu naître de nouvelles lectures du mythe, par des réalisateurs de tempérament et de style très différents, mais tous de très grand talent. Si le film de Francesco Rosi de 1984 que nous avons choisi d'étudier reste, à notre avis, la plus puissante transposition réalisée au grand écran, une autre vision, plus sobre, avait été réalisée l'année précédente par le cinéaste espagnol Carlos Saura et avait remporté également un énorme succès. Le cinéaste Jean-Luc Godard s'est lui aussi à la même époque intéressé à cette histoire en l'inscrivant dans le monde contemporain. Son film *Prénom: Carmen* est un regard très personnel sur l'œuvre, avec des partis-pris narratifs et esthétiques novateurs et parfois déconcertants.

### ***Un énorme succès public, un film couvert de récompenses***

Prix du meilleur film étranger et nomination au Prix de la meilleure musique et du meilleur son en Angleterre; César du meilleur son et nominations au César du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleure photographie, meilleurs décors, meilleurs costumes et meilleure actrice en France; Prix du meilleur film, meilleur réalisateur, meilleure photographie, meilleur montage, meilleurs décors et meilleurs costumes en Italie; nomination du meilleur film étranger au Golden Globe en 1985. L'énumération deviendrait vite lassante. Inutile d'en dire plus: l'abondance des récompenses officielles est en accord pour une fois avec l'accueil enthousiaste des publics européens, qui réunissaient aussi bien cinéphiles exigeants que mélomanes passionnés.

#### **1.2.2.2. Analyse du film**

##### ***Le récit***

L'Andalousie vers 1820. Une place à Séville, entre la caserne des dragons d'Alcalá et une manufacture de tabac. La jeune Micaëla vient à la caserne pour retrouver son fiancé Don José, mais le brigadier n'est pas là. Avec ses camarades, il assiste à la sortie des cigarières de la manufacture. L'une d'entre elles les fascine, la séduisante et provocante Carmen qui chante «L'amour est un oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser. [...] L'amour est enfant de Bohême, il n'a jamais connu de loi. Si tu ne m'aimes pas je t'aime, et si je t'aime prends garde à toi.» Elle lance à Don José la fleur qu'elle porte au corsage. Don José ramasse la fleur et la regarde en murmurant «Certainement, s'il y a des sorcières, cette fille-là en est une». Il retrouve Micaëla avec laquelle il évoque de tendres souvenirs.

Par ses railleries et ses provocations, Carmen provoque une violente bagarre avec d'autres ouvrières. Elle marque au couteau le visage d'une rivale. Don José doit la mener en prison, mais la laisse s'enfuir contre une promesse de rendez-vous «sur les remparts de Séville». Don José est condamné par les autorités militaires.

Relâché après avoir purgé sa peine, Don José retrouve Carmen en compagnie de contrebandiers dans une auberge. Elle danse pour lui: quand Don José veut rejoindre sa caserne, elle se moque de lui. Les bohémiennes et les contrebandiers promettent à Don José: «Pour pays l'univers...! Et la chose enivrante: la liberté, la liberté! Le ciel ouvert, pour pays tout l'univers.» «Es-tu des nôtres maintenant?», demande Carmen à Don José. Pour elle, il déserte et suit la petite troupe dans ses errances.

Dans le sauvage repaire des contrebandiers caché dans la montagne, Carmen et Don José se querellent «Décidément, tu n'es pas fait pour vivre avec nous, chiens et loups ne font pas longtemps bon ménage». Quand les bohémiennes tirent les cartes, avec mille promesses de bonheur, Carmen n'y voit que la mort, la mort toujours présente, pour elle et pour son amant.

L'attitude désinvolte de Carmen provoque l'irritation de Don José. Quand Carmen montre qu'elle n'est pas insensible au charme du torero Escamillo, la jalousie ronge le cœur de Don José. Les deux hommes en viennent aux mains. Lorsque le toréro invite Carmen aux courses de Séville, Don José lance à la femme volage: «Prends garde à toi, Carmen, je suis las de souffrir».

À Séville, pendant que le spectacle sanglant emplît l'arène de clameurs, Don José, fou d'amour, de douleur et de rage, entend Carmen lui jeter à la face qu'elle ne l'aime plus: «Jamais Carmen ne cédera. Libre elle est née, libre elle mourra.» Elle jette la bague qu'il lui avait donnée. Il la poignarde à mort et on entend le chœur: «Toréador, en garde. Et songe en combattant qu'un œil noir te regarde et que l'amour t'attend».

### ***Partis pris et point de vue***

C'est, semble-t-il, l'opéra le plus joué au monde, une référence incontournable pour des millions d'amateurs. Manifestement le cinéaste italien, contrairement à Godard par exemple, n'a pas cherché à déconstruire le mythe mais à en donner l'illustration la plus intense possible.

L'enfant de Naples est un homme de la Méditerranée: il connaît - la plupart de ses films en témoignent - la beauté, la pauvreté, la violence des sociétés qui en sont nées. La misère endémique qui y règne pousse les hommes à vivre convulsivement, souvent hors-la-loi. Du Sicilien Salvatore Giuliano à la «Gitane» Carmen, la volonté d'émancipation a trop souvent le goût du sang.

La marque personnelle du réalisateur, il faut donc sans doute la chercher dans le souci d'authenticité de la reconstitution historique de cette Espagne du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais cette volonté d'ancrage réaliste a rencontré certains obstacles: des critiques ont remarqué que, de manière paradoxale, l'utilisation scrupuleuse du patrimoine architectural espagnol, le choix de décors naturels splendides, la récréation attentive des costumes d'époque, aboutissaient non à un surcroît d'authenticité mais à la mise en scène d'une «Espagne éternelle» figée dans une vision stéréotypée propre à séduire des touristes conformistes.

Au fond, le plus original, le plus convaincant parti-pris de Francesco Rosi, fut sans doute le choix de la chanteuse/actrice qui devait donner sa voix et son visage à la bohémienne indomptable. Le réalisateur a été fasciné par la beauté et le talent de cette interprète, et sans doute aussi par son parcours personnel exemplaire: Julia Migenes est née dans le Lower East Side de New York, de mère portoricaine et de père grec. Son enfance est difficile: la jeune fille se réfugie rapidement dans un monde imaginaire où la musique prend une place primordiale.

Elle est en pleines répétitions à Paris au moment où Francesco Rosi prépare le tournage de *Carmen*. Il cherche désespérément l'oiseau rare: une chanteuse lyrique sachant danser, certes, mais qui soit avant tout une comédienne suffisamment sensuelle et provocante pour incarner la brûlure de la passion. Julia Migenes est ainsi entraînée devant les caméras, presque par hasard: elle y compose une inoubliable Carmen, nourrie sans doute de son expérience intime d'une vie difficile, mais libre. La bande originale du film vaut à Julia Migenes de multiples récompenses, son interprétation lui vaut une notoriété mondiale et lui ouvre les portes des plus grandes scènes du monde.

### **Quelques propositions d'analyse: les représentations du film**

On n'aura pas ici la prétention de proposer des lectures nouvelles d'un mythe littéraire qui a déjà fait couler beaucoup d'encre. De très nombreux manuels scolaires proposent des extraits et des commentaires des pages de la nouvelle ou des airs de l'opéra.

Dans le cadre de cette étude sur la représentation des Roms au cinéma, on pourrait définir trois grands champs d'investigations scolaires:

*a. Une représentation fantasmée mais très prégnante des «Gitans» espagnols: de la nouvelle de Prosper Mérimée au film, en passant par des images de l'opéra, quels sont les stéréotypes les plus permanents, les plus forts?*

- Un premier travail porterait sur le vocabulaire utilisé, à commencer par les termes qui désignent les Roms, et dont on sait que dans certains contextes, ils peuvent être aujourd'hui ressentis comme méprisants: dans la nouvelle de Mérimée, il y a un mélange du mot français traditionnel «bohémien» et des emprunts à l'espagnol, destinés bien sûr à donner des effets de pittoresque exotique: la première apparition de Carmen est annoncée par «Voilà la gitanilla...» (reprenant ainsi le titre d'une nouvelle de Cervantès). Par contre les mots de «caló» ou «callí» sont aussi utilisés par Mérimée et commentés ainsi «Mot à mot: noir. Nom que les bohémiens se donnent dans leur langue». On s'interrogera sur le destin de ces expressions.

- Une autre étude devrait construire une comparaison des descriptions littéraires et des choix cinématographiques de costumes et d'éléments matériels: un monde de la couleur, avec prédominance des couleurs vives et saturées, de la fantaisie, d'une forme clinquante d'exhibition, du désordre apparent, s'opposerait à un autre monde plus normatif, avec les uniformes des soldats, ou plus terne.

- Aujourd'hui, quels codes iconographiques sont le plus souvent utilisés pour évoquer ce monde dans une imagerie grand public, par exemple dans les annonces publicitaires? (Il y eut longtemps en France des cigarettes «Gitanes» dont le cartonage était une belle illustration de ces codes graphiques).

- Le costume du toréro, dans sa surcharge baroque, est-il assimilable aux vêtements bigarrés des «Gitans»? Le défi à la mort passe-t-il nécessairement par cette exubérance?

- De quelles manières, dans quels épisodes est mise en scène la marginalité de la troupe de «Gitans»? Quels espaces géographiques les abritent? Des tavernes urbaines au campement de la montagne, se trouve-t-on en présence d'un nomadisme structurel ou conjoncturel? Quels sont leurs moyens d'existence? Les activités de contrebande, liées à des structures économiques archaïques, étaient-elles uniquement «réservées» aux Gitans? En fait, toutes les populations déshéritées proches des frontières se livraient à ces trafics de survie. On n'oubliera pas de faire noter que Carmen est présentée au départ comme ouvrière cigarière, donc pourvue d'un vrai travail salarié.

*b. Un deuxième chantier est possible sur l'influence, le rôle, la perception de la culture des Roms dans l'Espagne traditionnelle*

Avec un public scolaire non hispanophone, on pourra se contenter de rappeler quelques notions de base, en s'appuyant sur des œuvres artistiques, par exemple en faisant appel aux multiples représentations picturales.

Si Cervantès se fait l'écho sans indulgence des stéréotypes populaires de son temps sur les «Gitans», on lui opposera l'empathie qu'éprouve pour eux le grand poète Federico García Lorca. Dans ses lettres ou ses conférences, il fait souvent l'éloge des Gitans pour des aspects précis de leur culture et de leur sensibilité: ils expriment dans leurs chants, leurs danses "el duende", c'est à dire le fait d'être habité par l'inspiration ou bien "la pena negra" - la douleur existentielle -. A l'occasion de la publication de son livre *El Romancero Gitano* en 1927, Lorca fait une conférence où il déclare en préambule: «*El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.*» («Le recueil porte comme titre "gitan" mais en fait c'est le poème de l'Andalousie. Je le qualifie de gitan parce que le Gitan est ce qu'il y a de plus sublime, de plus profond, de plus aristocratique dans mon pays, de plus représentatif de sa manière d'être, ce qui garde la braise, le sang et l'alphabet de la vérité andalouse et universelle».)

De nombreux films espagnols mettent en scène des Gitans. Nous n'en citerons que trois encore accessibles aujourd'hui, qui accordent une très large place au chant et à la danse:

- *Los Tarantos*, film de 1963, du réalisateur Francesc Rovira Beleta, avec la célèbre danseuse Carmen Amaya, est une «version gitane» de Romeo et Juliette.

- *El Amor Brujo (L'Amour sorcier)*, de Carlos Saura, est une superbe mise scène de la musique de Manuel de Falla.

- *Alma Gitana*, de Chus Gutiérrez, raconte une histoire d'amour entre une Gitane et un «payo». Le film sort des clichés habituels en mettant volontairement en scène des personnages Gitans socialement intégrés dans la société espagnole. Lucía est étudiante et, même si elle respecte les traditions de sa communauté, elle veut prendre en mains son destin.

Enfin, il sera excessivement important de conclure cette étude par l'examen d'une documentation récente sur les communautés des Roms d'Espagne, pour bien mesurer l'écart entre les mythes même glorieux et les problèmes actuels.

*c. En quoi Carmen, plus qu'une femme fatale, est-elle une figure de la liberté?*

Certes, Carmen est une femme fascinante: objet de la quête de plusieurs personnages masculins, elle subjugué Don José et lui fait tout abandonner pour elle. Carmen serait-elle au féminin ce qu'est Don Juan au masculin?

Mais c'est aussi une femme dangereuse: quels sont les indices de sa vénalité, de son goût pour les richesses faciles, pour les gloires éphémères? Don Juan, du moins celui de Molière, semble poursuivre une quête insatiable d'absolu qui justifie sa conduite. Difficile de sentir la même chose chez Carmen. A-t-elle pacté lié avec des forces obscures? Magicienne elle tire les cartes et prédit les destins funestes. Elle conduit les hommes à la mort. Elle-même ne craint pas la mort, qu'elle défie sans cesse. Mais elle affronte la mort comme elle joue avec l'amour, par caprice, sans raison apparente.

Dans la lecture de Francesco Rosi, dans l'interprétation de Julia Migenes, l'essentiel n'est-il pas la revendication de la liberté? On étudiera avec soin le travail de l'actrice: comment apporte-t-elle fougue, passion et esprit de liberté à son personnage? Par delà les lois des hommes, sociales ou amoureuses - et certes le malheureux José est doublement gardien de cet ordre viril - les élans de Carmen se situeraient au point de rencontre entre l'imaginaire de liberté dont les «enfants de Bohême, qui n'ont jamais connu de lois» sont une constante métaphore et la volonté d'émancipation des femmes, dont les années 70 et 80 virent précisément les manifestations les plus spectaculaires. La Gitane de *Carmen*, dans ses dérives et ses excès, oppose sa liberté aux pitoyables désirs de possession masculins, aux croyances misérables, aux préjugés archaïques.

Bien sûr, cette rencontre est plus fantasmagorique que réelle. En prolongement de ce travail, on pourrait s'interroger sur le statut de la femme dans les communautés Roms, sur ses réelles possibilités de liberté, comme sur ses non moins réelles aliénations.



## 2. Vision misérabiliste ou empathie réelle? Les voies incertaines de la reconnaissance

Dans les années 1960 pour la première fois en France, un jeune cinéaste, en collaboration avec une communauté tzigane installée près de Paris, construit un film de fiction qui tente de pénétrer ce monde qui semblait fondamentalement mystérieux aux yeux des «gadje». Avec des objectifs revendiqués d'authenticité du récit et de vérité des images, dans la filiation à la fois du néoréalisme italien et de la Nouvelle Vague française, le cinéaste installe sa caméra dans le campement dont il veut décrire l'existence.

En Yougoslavie, où les communautés roms sont nombreuses - et où elles ont d'ailleurs été cruellement frappées par les exactions nazies -, un cinéaste s'attache également à raconter une histoire avec des «acteurs» issus directement de ces communautés.

On ne saurait soupçonner ces réalisateurs de curiosités malsaines, encore moins de visées racistes peu avouables. Leur travail est incontestablement dicté par un idéal d'intervention politique, au sens noble du terme, par un souci louable de mieux faire connaître au grand public ces Roms que l'on peut «croiser sans les voir» pour reprendre les termes de la chanson.

Il n'empêche que leur projet doit lui aussi être soumis à l'exercice de la critique: ils peuvent, avec toutes les bonnes intentions du monde, contribuer de manière insidieuse à renforcer des stéréotypes ou à donner l'impression de mondes très sombres où l'espoir est absent. Car on ne s'étonnera pas que ces réalisateurs aient été saisis de la tentation de raconter des histoires dramatiques, à l'issue souvent pessimiste, au risque d'enfermer le spectateur dans une vision profondément réductrice.

Avec toutes les précautions qui s'imposent, on ne pourra s'empêcher de faire le rapprochement avec un certain nombre d'œuvres des années 1960-1970, filmées dans des sociétés de ce qu'il était convenu d'appeler le «Tiers-monde», et qui en donnaient très souvent une perception très sombre, plus propre à confirmer les certitudes compassionnelles du Quartier Latin qu'à faire ressentir les énergies, les dynamiques et les potentiels de ces mondes en devenir.

C'est le danger de films fondamentalement honnêtes et qui peuvent correspondre à des urgences civiques indiscutables. A titre d'exemple plus récent, le très beau film tchèque *Marian* de Petr Vaclav, réalisé en 1996, que nous n'avons pas étudié ici, tente d'ébranler l'indifférence (l'hostilité?) envers les Roms, par le récit de la vie d'un enfant tzigane. Mais le propos est particulièrement noir, car le poids des déterminismes ne laisse aucune chance à cet enfant stigmatisé par les bien-pensants comme débile mental et dont le handicap est, de manière perverse, mis en relation avec ses origines. Enlevé à sa mère jugée incapable de s'en occuper, placé dans un orphelinat, rebelle face à un univers hostile, dont il ne maîtrise pas la langue, il passe de maisons de correction en prisons. Dans ce monde d'inhumanité et de répression, il ne pourra construire de relation durable avec les autres. L'exclusion et la solitude en feront un criminel. Le réalisme du film de Petr Vaclav vient du fait qu'il s'appuie sur un fait divers réel, que ses acteurs sont là aussi des amateurs et qu'il a travaillé avec des enfants placés à l'Assistance publique. Mais on peut s'interroger sur les effets secondaires d'une telle accumulation de souffrances. Il est malheureusement possible qu'une lecture hâtive du film accrédite les craintes et les préjugés qu'il entendait dénoncer: les Tziganes vivent en marge de la société, ils sont inassimilables. Leur monde serait-il inconciliable avec le nôtre? La voie est donc étroite pour les artistes humanistes.

A rebours de ces histoires d'où l'espérance semble absente, nous avons voulu présenter quatre films qui nous semblent assumer avec une certaine réussite des partis-pris plus insolites et plus optimistes. Leur point commun - est-ce leur secret? - est de raconter une histoire où la présence d'enfants est essentielle. Et dans laquelle une certaine naïveté du regard - naïveté bien entendu savamment reconstruite - permet d'échapper à tout misérabilisme pour ouvrir plutôt sur les espaces de l'imaginaire. Mais un imaginaire libre et non déjà formaté par le poids des représentations antérieures. Pour donner ainsi le goût de la rencontre et le parfum de la liberté.

### 2.1. Entre grandeur et misère

#### 2.1.1. *KRISS ROMANI* de Jean Schmidt (France, 1962)

##### 2.1.1.1. Autour du film

###### **Le réalisateur**

Toute la carrière de Jean Schmidt est animée d'une volonté d'affronter le réel, même si en l'occurrence le film *Kriss Romani* repose sur un scénario de fiction. Il a travaillé souvent pour la télévision française dans les années 1960-1970, notamment en réalisant plusieurs enquêtes pour l'excellente émission *Dim, Dam, Dom*. Il se fait surtout connaître par des documentaires très engagés, qui portent un regard sans concession sur certaines souffrances sociales.

C'est ainsi qu'il tente de comprendre la naissance du racisme à l'école en filmant une classe d'un quartier populaire de Paris, ou qu'il s'interroge sur la solitude et l'abandon des vieux travailleurs. Son travail le plus bouleversant reste *Comme les anges déchus de la planète Saint-Michel* en 1978, où sa caméra a capté des moments de la vie de jeunes marginaux, drogués, souvent délinquants, qui se retrouvaient alors vers la Fontaine Saint-Michel à Paris. Ce reportage parsemé d'interviews, s'attache à donner la parole de ces «zonards», à faire entendre leur haine envers la société et leur violence désespérée.

En 1987, Jean Schmidt reviendra sur la dramatique situation d'une jeunesse en perdition. Son film *Les Clowns de Dieu* conte l'histoire d'un amour fou entre un écrivain sans succès et une jeune psychotique devenue muette à la suite d'un viol, au milieu de la dérive et de la solitude d'autres marginaux.

Au fond, *Kriss Romani* reste, par son épilogue optimiste, son film le plus empli d'espoir au milieu d'une œuvre bien noire.

### **Le contexte de réalisation**

Le début des années 1960 est une période de renouvellement pour la société française et son cinéma. Les contrastes y sont forts. Si le retour du général de Gaulle au pouvoir a doté la V<sup>e</sup> République d'institutions solides, les dernières convulsions de la guerre d'Algérie assombrissent encore le climat politique. Si le pays est bien entré dans une période faste de croissance économique soutenue, les fruits de cette prospérité ne sont pas toujours repartis équitablement: dans les banlieues des grandes villes et notamment autour de Paris, les constructions de grands ensembles se multiplient, mais pas assez rapidement pour résorber les bidonvilles (celui de Nanterre sera tristement célèbre) et les zones d'habitats précaires où s'étagent les travailleurs immigrés et les laissés pour compte de l'expansion. On en trouvera le témoignage dans le film.

La société change, notamment avec la montée d'une nouvelle génération - celle des baby-boomers - qui arrivent à l'adolescence avec des envies de nouveautés culturelles et de consommation. Dans le domaine du cinéma, le tournant des années 1950 aux années 1960 a vu naître et triompher le mouvement de la Nouvelle Vague: François Truffaut avec *Les quatre cents coups*, Jean-Paul Godard avec *A bout de souffle* sont les meilleurs représentants de ce groupe de jeunes cinéastes qui donnent un air de liberté à un cinéma français souvent sclérosé et routinier. Tournages en extérieur, caméras légères et techniques du reportage, part d'improvisation des acteurs en situation, volonté de témoigner des nouvelles sensibilités, subjectivité assumée du regard, telles sont, parmi d'autres, les nouvelles modalités de la création cinématographique. Sans être vraiment rangé sous l'étiquette Nouvelle Vague, le cinéma de Jean Schmidt en trahit la forte influence.

### **Une collaboration particulièrement enrichissante**

Le compositeur et musicologue André Hajdu est né en Hongrie en 1932. Après de brillantes études à l'Académie de musique de Budapest, son intérêt pour l'ethnomusicologie l'implique dans des recherches sur la culture musicale tzigane: il publie plusieurs articles sur le sujet. En 1955 il remporte le Premier Prix au Festival mondial de la Jeunesse à Varsovie avec une *Cantate tzigane*.

A la suite des événements dramatiques de 1956, il quitte la Hongrie et s'exile à Paris où il continue ses études au Conservatoire avec des maîtres prestigieux comme Darius Milhaud et Olivier Messiaen. C'est alors qu'il est amené à collaborer au film de Jean Schmidt, pour lequel ses précieuses connaissances de la culture et de la musique tzigane sont mises à contribution. La bande-son du film lui devra sa richesse et son authenticité.

A partir de 1966, il poursuivra sa carrière en Israël, où il est reconnu comme un grand compositeur.

### **2.1.1.2. Analyse du film**

#### **Le récit**

Au début des années 1960, dans une périphérie parisienne où les derniers terrains vagues font place peu à peu au développement des grands ensembles, mais aussi à celui d'habitats précaires peuplés d'immigrés, un groupe de Roms a installé ses caravanes dans un espace encore libre.

Dans la nuit, des policiers procèdent à un contrôle impromptu, réveillant sans ménagement les familles: ils veulent vérifier le «carnet nomade» des occupants. A l'issue d'une âpre discussion, ils emmènent le chef du campement au poste. Du coup, il faut reporter la «Kriss» (conseil traditionnel de la communauté) qui devait se réunir pour juger un litige compliqué.

Pendant que la nuit s'achève, pour répondre à la curiosité de Puce, une fillette aux pieds mouillés, une vieille femme commence à raconter la légende de la naissance du Tzigane.

Au matin, dans le terrain vague d'où l'on aperçoit, au loin, la tour Eiffel, Puce se lisse les cheveux, des enfants jouent. Une jolie fille, Saga, traverse le campement.

C'est elle l'objet du conflit que devait trancher la Kriss. Assis près d'un samovar, des hommes discutent de cette grave question: Saga a été promise par son père à Marco, le fils d'un membre influent de la communauté qui, conformément à la coutume, lui a donné une somme d'argent importante. Le père doit respecter le marché et tenir parole. Mais sa fille a refusé cette transaction qui ne tenait aucun compte de ses désirs, et se révolte contre cette union forcée. Elle ne peut pas espérer la solidarité des femmes plus âgées qui lui reprochent avec véhémence de ne pas vouloir obéir à la loi qu'elles ont dû accepter avant elle. Le dialogue tourne court et Saga s'enfuit sous les malédictions des femmes. La petite Puce, cachée sous les jupes des femmes, la regarde se sauver pour chercher du travail chez les «gadje». Les lamentations des vieilles, les regards méprisants des femmes, les murmures hostiles des hommes accompagnent sa sortie du camp.

La vieille conteuse, devant Puce bouche bée, raconte une autre légende qui tente d'expliquer l'antique malédiction qui frappe les Roms. C'est la légende merveilleuse de la «racine de la Croix», où un pauvre Gitan rencontre le Christ au cours de sa Passion.

Dans un paysage d'usines et de terrains vagues le long de la Seine, Saga marche vers la grande ville. Sur son chemin, elle sympathise avec un vieil ouvrier musulman qui déplore la mort de son fils.

De son côté la fillette, Puce, s'en va à la recherche de la «racine de la Croix» qui, selon la légende, doit lui permettre d'écarter la malédiction.

Pendant ce temps, au campement, où revient le chef, les hommes discutent. Les esprits s'échauffent, le père est furieux. Saga a rejoint sa marraine dans un autre campement. Elle lui raconte son problème. La marraine tente de la raisonner: il faut accepter d'aller devant la Kriss, il faut supporter la violence des hommes quand on les aime. Saga lui expose son idée d'aller vivre comme les «gadje», mais sa marraine est sceptique. «On ne se mélange pas», déclare-t-elle, avant de lui lancer, prise de colère: «Fous le camp! Tu feras la putain. Va chez les gadje! Ici, t'es déjà morte.»

Sur le fronton d'un bâtiment officiel, il y a écrit «Liberté, Egalité, Fraternité»... Dans cet office de placement, après de longues attentes, Saga rencontre des fonctionnaires courtois mais surpris: elle ne peut montrer que son «carnet nomade», elle n'a pas les papiers nécessaires pour travailler, elle est donc éconduite.

Dans sa quête, la gentille Puce, aidée par un petit garçon rencontré par hasard, a bien découvert dans un terrain vague une énorme racine, mais un camion qui débarrasse gravats et ordures l'embarque avant elle. Une course-poursuite s'engage jusqu'aux quais de la Seine. Puce ne pourra rattraper la précieuse racine.

D'un magasin à l'autre, Saga se présente pour une place de vendeuse. Mais elle ne réussit pas à obtenir du travail; elle éprouve dans sa recherche le poids des préjugés, déclarés ou non, qui continuent à poursuivre les siens.

Puce et Saga, la petite fille à la tête pleine de rêves et la jeune rebelle pleine de courage, ont toutes deux échoué. Mais en apparence seulement. Puce recevra sans s'en rendre compte le signe qu'elle désirait: le conseil de la tribu (la Kriss) donnera raison à Saga. Et celle-ci, touchée par l'amour véritable que lui porte le garçon auquel on l'avait vendue, l'accepte librement pour mari. Le jeune couple, rompant avec des traditions trop oppressives, tentera de vivre plus en accord avec l'époque.

### ***Partis pris et point de vue***

On nous pardonnera ce récit un peu long et linéaire. Mais il permet de mieux juger les objectifs du réalisateur: il y a en effet dans ce film un curieux mélange d'une histoire quasiment enfantine, poétique et naïve, qui permet d'évoquer tout un trésor de légendes recueillies dans les campements et de faire partager le regard émerveillé d'une petite fille, et d'un constat documentaire sans concessions qui dénonce le sort réservé aux Roms tout en pointant les tensions à l'intérieur des communautés, notamment sur la question des femmes.

La participation de nombreux Roms dans la distribution du film, le choix de tout enregistrer hors des studios, directement dans les campements de caravanes, entre les no man's land d'une banlieue en formation, la volonté de filmer avec des équipes réduites, avec des caméras légères - comme l'avaient déjà expérimenté les cinéastes de la Nouvelle Vague -, tout concourt à l'authenticité du récit, même si le scénario paraît parfois trop démonstratif.

Quarante ans plus tard, ce film résonne avec beaucoup de force: les paysages aujourd'hui totalement transformés de la banlieue parisienne, le rappel du statut légal discriminatoire des années 1960, la vision des conditions de vie précaires à l'époque aujourd'hui entourée de nostalgie des «Trente Glorieuses», tout prend aujourd'hui valeur de document historique.

L'implication personnelle de Jean Schmidt, la musique de Matelot Ferret avec la collaboration du grand musicologue André Hajdu font de ce film une œuvre riche et originale, dont on ne peut que regretter la très rare diffusion.

### ***Quelques propositions d'analyse: les représentations du film***

#### *a. Un passionnant reportage*

Des choix techniques et esthétiques, qui s'inscrivent à la fois dans la filiation du Néoréalisme italien et dans les expérimentations de la Nouvelle Vague. On s'attachera à analyser, dans quelques séquences, la grande liberté de la caméra, qui accompagne avec souplesse les déplacements des personnages. Les éclairages naturels sont toujours privilégiés, dans le ton peu contrasté des images des actualités de l'époque. Ce qui n'exclut pas un remarquable travail de lumière dans quelques scènes-clés, comme la descente nocturne de police, où les lampes des agents dévoilent dans un halo brutal les occupants endormis des caravanes.

#### *- Une communauté sous surveillance*

Cette séquence d'ouverture est un bon résumé des contraintes imposées par la méfiance des autorités. On étudiera le travail cinématographique qui nous fait vivre, de l'intérieur de la communauté, l'angoisse que peut susciter une descente de police. Il s'agira également de s'interroger sur l'atmosphère particulière de l'époque: 1961-1962, ce sont les derniers moments de la guerre d'Algérie, et la police française se montre particulièrement vigilante envers les populations d'origine maghrébine. Les «nomades», autres catégories inquiétantes et particulièrement surveillées, sont encore soumis à une législation particulière avec l'obligation du «carnet nomade».

#### *- Des conditions de vie précaires*

Le film montre, au fil du récit, sans insistance déplacée, toute une série d'images précises sur les difficultés de la vie quotidienne. Un travail scolaire, à la fois facile, puisqu'il ne s'agit que de se livrer à une recherche d'informations par une observation attentive, et exigeant, puisqu'il faudra reconstituer tout un cadre de vie à travers ces indices visuels, permettra d'évaluer l'habitat - les caravanes -, les éléments de confort, les pratiques alimentaires, les vêtements, etc.

#### *- Périphérie et marges*

Le film, tourné entièrement dans la périphérie parisienne, se prête tout à fait à une analyse géographique des espaces perçus et vécus. A partir de l'itinéraire de Saga, ou des errances de la petite fille, on pourra reconstituer ces espaces alors incertains, entre installations industrielles, grands chantiers et terres agricoles délaissées, qui marquaient la frontière mouvante de l'urbanisation. Et qui offraient encore à l'époque des terrains de campements aux caravanes des gens du voyage.

#### *b. Des traditions ancestrales: des règles nécessaires ou des contraintes insupportables?*

Il est toujours délicat, avec de jeunes adolescents, d'éviter les jugements péremptifs et sommaires. En l'espèce, il s'agira de ne pas tomber dans la condamnation trop facile, au nom d'une belle indignation juvénile exaltant la liberté du choix amoureux, de traditions et de coutumes certes contestables mais dignes d'analyses approfondies et complexes.

Il va sans dire que le visionnage d'un tel film peut conduire à des débats passionnants, à partir du moment où l'enseignant se montre exigeant sur la qualité et la validité de l'argumentation des intervenants.

C'est ainsi que l'on pourra formuler les interrogations suivantes:

- De quelle manière la Kriss, ce conseil de la communauté, est-il un exercice collectif de souveraineté? Est-ce au contraire une façon de confisquer les décisions au profit d'un pouvoir patriarcal?

- Les femmes semblent accepter, et même revendiquer, leur statut d'infériorité. Comment peut-on expliquer cette attitude?

- Comment apparaissent les enfants dans le film? Jouissent-ils d'une grande liberté? Ou sont-ils les victimes d'un laxisme coupable?

- Quelles relations entretiennent entre elles les différentes générations? Le rôle des vieilles femmes est-il négatif (elles peuvent se révéler les gardiennes intransigeantes du statu quo) ou positif (elles entretiennent la mémoire, sont les dépositaires d'une tradition orale forte qu'elles transmettent aux plus jeunes...)?

- Comment se situer individuellement entre contraintes de l'appartenance communautaire et sollicitations de la modernité extérieure? Comment s'ouvrir à un monde pour lequel vous restez trop souvent l'étrangère, la marginale?

Toutes ces questions posées dans l'aventure de Saga peuvent se révéler d'une actualité urgente pour beaucoup de nos élèves.

### c. Les riches trésors d'une tradition orale

Il s'agira d'abord de recenser, un peu à la façon d'un ethnologue, les multiples légendes, récits merveilleux, dictons, qu'écoute avec avidité la petite Puce. A partir de ce premier travail, on établira des analyses comparatives avec d'autres corpus de traditions populaires pour établir la spécificité de ces traditions orales ou au contraire les emprunts repérables à d'autres sources.

La légende de la «racine de la Croix» servira de point de départ à une utile réflexion sur le rapport des Roms au fait religieux, entre croyances chrétiennes et syncrétismes divers.

## 2.1.2. J'AI MEME RENCONTRE DES TZIGANES HEUREUX d'Aleksandar Petrović (Yougoslavie, 1967)

### 2.1.2.1. Autour du film

#### **Le réalisateur**

Aleksandar Petrović est né en 1929 à Paris. Il fait ses études à l'Université de Belgrade, et, comme bien des grands cinéastes de l'Est, il bénéficie en 1947-1948 des cours de cinéma de l'Institut de Prague. De retour en Yougoslavie, il partage son activité entre un travail d'écriture sur le cinéma et la réalisation de courts métrages. En 1961, il peut enfin tourner son premier long-métrage de fiction, *Elle et lui* (titre original *Dvoje*: «Deux»). Les films suivants, *Les Jours, Trois* et surtout *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*, lui valent une réputation flatteuse et la reconnaissance internationale. Il continue en 1968 avec *Il pleut sur mon village*, adapte en 1972 *Le Maître et Marguerite*, d'après le célèbre roman de M. Boulgakov, puis en 1977 *Portrait de groupe avec dame*, d'après Heinrich Böll.

C'est un cinéaste singulier, à la forte personnalité. Il a su rompre avec les routines et les habitudes du cinéma yougoslave des années 1950 pour inaugurer une nouvelle façon de raconter des histoires, où une étonnante alchimie mêle poésie, humour noir et goût de l'absurde. Du coup, son œuvre dérangement, malgré - ou à cause de - son succès international, a été souvent l'objet de polémiques critiques.

#### **Le contexte de réalisation**

La fin des années 1960 est une période importante pour la société yougoslave et son cinéma. Pendant de longues années, les traumatismes de l'impitoyable occupation nazie et des luttes terribles de la Résistance yougoslave, l'exaltation de la construction d'une nouvelle société avaient fourni l'essentiel de la matière pour des réalisateurs plus préoccupés de conformisme politique que de réflexion esthétique et narrative. Suivant le fameux slogan «Nous détruisons le monde d'hier, nous construisons celui de demain», l'intérêt se portait plutôt vers des récits édifiants dans lesquels des partisans héroïques luttèrent contre l'occupant, ou dans lesquels des ingénieurs méritants se vouaient à l'édification du pays.

Peu à peu cependant, on vit surgir de nouveaux cinéastes, plus indépendants, plus imaginatifs, qui contribuèrent à donner à la cinématographie yougoslave une plus grande originalité et cela dans trois directions essentielles: d'abord une volonté d'examen critique, souvent appuyé sur un humour caustique, de la société contemporaine sans cacher ses difficultés et ses désordres, y compris dans ses aspects les plus quotidiens; ensuite, une attention renouvelée portée à la diversité yougoslave, dans ses périphéries, dans ses spécificités rurales, dans ses nationalités différentes; enfin, un attachement véritable au sort des individus, dans leurs passions et leurs intérêts contradictoires.

C'était bien renoncer aux notions inquiétantes de «héros positif», de «justesse idéologique» d'une œuvre, pour accepter la pluralité des points de vue et la subjectivité assumée du réalisateur.

Rappelons aussi que la fin des années 1960 est marquée à la fois par des manifestations d'ouverture politique et économique (en juillet 1966, la Ligue des Communistes condamne définitivement le centralisme bureaucratique et prône un certain développement de l'économie de

marche) et par la montée de la contestation étudiante et universitaire, avec la fameuse grève de l'Université de Belgrade en 1968.

### **La réception du film: accueil du public, réactions critiques**

De cette nouvelle sensibilité du public et de la société yougoslave, on doit tenir comme un symptôme manifeste l'éclatant succès en 1967 du film d'Aleksandar Petrović, tant par la fréquentation des salles que par les louanges de la critique. Récompensé par le grand prix du Festival de Pula en 1967, il permet en outre à la cinématographie yougoslave d'obtenir une magnifique reconnaissance internationale. Il obtient le Grand Prix du Jury et le Prix de la critique internationale à Cannes en 1967, il est également nommé aux Oscars. Et surtout, il est acheté par plus de cent pays et cette large distribution lui permet de couvrir très largement ses frais de production.

### **2.1.2.2. Analyse du film**

#### **Le récit**

Le film doit une grande part de son réalisme au fait qu'il a été tourné, de bout en bout, parmi les Tziganes de Voïvodine, dans le nord-ouest de la Yougoslavie. Le réalisateur a fait intervenir dans son film beaucoup de Roms et de gens des villages, non seulement comme figurants, mais aussi comme acteurs dans de courtes scènes du quotidien. Les superbes paysages de Voïvodine, souvent dans leur austérité hivernale, la musique tzigane jouée sur des instruments traditionnels, l'utilisation de la langue rom mêlée au serbo-croate, tout contribue à une puissante impression d'authenticité.

Le vigoureux Bora est marié à une femme bien plus âgée que lui, avec laquelle il ne s'entend guère. Son travail, c'est la collecte des plumes d'oies, commerce hasardeux et peu lucratif, qui le contraint à parcourir toute la Voïvodine, au fin fond des campagnes, au gré des chemins boueux et de pauvres tavernes, dans des itinéraires interminables. Sur le chemin du retour dans un de ses voyages, il fait la connaissance d'une jolie Tzigane, Tissa. A la table d'une auberge, celle-ci se confie à lui. Elle ne supporte plus les avances agressives de son beau-père, un certain Mirta, brutal et cupide, chez qui elle est contrainte de vivre. Bora tombe sous le charme de Tissa et cherche à l'arracher à l'emprise de Mirta pour pouvoir l'aimer librement. Mais la transaction assez sordide qu'il propose à son rival est rejetée avec mépris. Et la haine s'installe entre les deux hommes.

Bora réussit cependant à organiser la fuite de la jeune femme et l'emmène dans son village. Mais là, la malheureuse Tissa se retrouve quasiment prisonnière dans la famille de son amant, entre sa mère, sa femme et ses enfants. Et pendant que Bora est contraint de reprendre ses périples de collecte de plumes, la jeune femme endure reproches, insultes, mauvais traitements, tout en travaillant dur, sous une surveillance malveillante. Elle profite d'une occasion pour fuir à nouveau: fascinée par la grande ville, pleine d'espoir, elle gagne Belgrade, où elle ira de désillusions en désillusions: il n'y a pas de place pour elle dans cette ville indifférente et hostile.

Usée, sans ressources, Tissa se résigne à retourner auprès du brutal Mirta. A son retour de voyage, Bora apprend la nouvelle. Fou de douleur et de jalousie, il accourt chez son rival: dans l'empoignade il le tue à coups de couteau.

#### **Partis pris et point de vue**

On l'aura compris, *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* est un film novateur, car il marque une double rupture, aussi bien avec un cinéma très imprégné d'idéologie qui aurait mal supporté l'évocation, dans une société «socialiste», de la persistance de la misère, de formes avérées de discrimination, de la violence entre les hommes et les femmes, qu'avec un cinéma grand public gavé de clichés romantiques et folkloriques. Cette rupture s'opère au profit d'un regard plus social, doit-on dire même plus ethnographique. En ce sens, il ouvre la voie à des films comme *Les Princes* et *Le temps des Gitans*.

Dans le cadre d'un projet éducatif, une mise en garde s'impose: lorsque les jeunes générations le redécouvrent, ce film ne manque pas d'ambiguïtés et le risque est grand qu'ils n'en retirent qu'une vision misérabiliste assez éprouvante. En effet, Aleksandar Petrović a le mérite de présenter pour la première fois au cinéma les difficultés rencontrées par les Tziganes dans leur tentative, volontaire ou forcée, de se sédentariser en conservant leurs coutumes. Le film se veut un regard réaliste et attentif à leur vie précaire. Mais le tableau qu'il dresse est bien sombre: exclus économiquement d'une société rurale encore très archaïque, les Tziganes survivent d'expédients et de travaux laissés pour compte. Le commerce des plumes d'oies en est un, mais il ne leur permet plus de gagner décemment leur vie, juste de survivre, et dans une grande précarité sans avenir. Dès lors, les rivalités personnelles ne peuvent qu'augmenter. Elles poussent les plus déterminés - les moins résignés?- à la petite délinquance. La passion amoureuse n'est qu'un mirage de plus dans ces

existences chaotiques. Son exacerbation conduit à la violence et au meurtre. Et les familles en subissent les conséquences directes.

Sous le choc de ces représentations, des critiques émettent un jugement sans nuance: «Les hommes sont cupides, brutaux et frustes; les femmes sont méprisées, battues et trainées dans la boue - omniprésente -, surtout si elles tentent d'échapper à leur triste condition.» (Pierre Coppée, Jacques Ledune et Jean-Marie Devaux).

C'est dire l'importance du rôle de l'enseignant dans la gestion d'un travail critique avec de jeunes élèves. Tout l'enjeu du travail consistant à ne jamais généraliser, à ne pas essentialiser les comportements, mais à bien faire comprendre comment des situations sociales difficiles, combinées avec un «outillage mental» hérité d'une tradition archaïque peuvent mener à des tragédies individuelles. Et en cela, le film se veut aussi un grand récit tragique, entre l'amour et la mort, le sang noir et les plumes blanches.

### ***Quelques propositions d'analyse: les représentations du film***

#### *a. Authenticité ou misérabilisme?*

Le film, on l'a dit, a une incontestable valeur documentaire. Mais il est d'abord nécessaire, pour l'enseignant, de bien situer l'œuvre dans l'espace - la Voïvodine, région particulière de l'ex-Yougoslavie - et dans le temps - la fin des années 1960 -.

A partir de là seront d'abord analysées avec le plus grand soin les conditions matérielles de la vie quotidienne:

- Dans l'habitat: les Roms sont-ils tous sédentarisés? De quelle manière? Dans quels quartiers? Remarque-t-on une ségrégation spatiale dans l'organisation des villages ou des bourgs? Quelle est la structure de ces habitations? Peut-on les distinguer des maisons paysannes des autres populations? Y a-t-il des éléments de confort moderne dans l'éclairage, la cuisine, etc.? Des indices importants de pauvreté relative?

- Dans les habitudes alimentaires, le costume: existe-t-il des marqueurs vestimentaires d'une identité tzigane? Les habits des femmes, leurs parures, sont-ils différents de ceux des autres populations?

- Quelle vision globale ce film nous donne-t-il de cette vie quotidienne?

#### *b. Une existence marquée par la précarité*

- Quelles activités économiques permettent aux différents personnages de survivre? On étudiera avec attention le commerce de plumes d'oie auquel se livre Bora: entre quels acteurs économiques est-il l'intermédiaire? Quel est l'intérêt de cette forme de récupération? Est-ce une survivance archaïque, témoignage d'une économie autarcique? Pourrait-elle avoir encore aujourd'hui des justifications, économiques ou écologiques? Quelles sont les règles non écrites de ce trafic?

- Quelles sont les autres possibilités de travail qui s'offrent aux différents personnages? Les femmes notamment sont-elles condamnées aux tâches domestiques et de quelle manière?

- Le départ vers la ville - en l'occurrence Belgrade - peut-il constituer une solution? Quelles autres possibilités d'emploi y existent? Le film en propose-t-il une appréciation positive?

- Et l'avenir? Des enfants apparaissent-ils dans le film? Comment sont-ils représentés? La scolarisation est-elle évoquée? Un autre destin leur sera-t-il offert?

#### *c. Conflits et affrontements: des bourreaux et des victimes?*

On s'efforcera de bien respecter deux phases essentielles dans ces dernières analyses.

La première consistera à bien étudier les types de conflits qui peuvent surgir au fil du scénario: des conflits économiques, entre tractations commerciales et affaires compliquées d'argent? Des conflits ethniques entre cultures différentes? Des conflits entre les générations, par exemple entre les vieilles femmes et les plus jeunes? Entre l'épouse légitime et la jeune maîtresse? Entre les différents groupes familiaux? Y a-t-il, pour reprendre une expression d'aujourd'hui, une «guerre des sexes» clairement lisible? Des conflits passionnels entre hommes, et sous quelles formes?

A partir de cette première approche, il s'agira, sous la forme d'un débat argumenté, de réfléchir aux processus de production et de gestion de ces conflits, aux facteurs qui les déclenchent, et au passage à l'acte violent qui leur sert de résolution:

- Quels sont les poids respectifs des difficiles conditions de vie, de la misère sociale, du manque d'éducation?

- La Loi politique est-elle présente dans le film? Sinon sous la forme de l'autorité de l'Etat, du moins sous celle d'un encadrement culturel et social?
- Le film est-il la dénonciation d'une culture machiste vis-à-vis des femmes? Les hommes sont-ils prisonniers de codes archaïques d'honneur et de vengeance?
- Quelle est la place possible d'une éthique personnelle, d'une responsabilité individuelle?

## 2.2. Une leçon de liberté

### 2.2.1. *LES DIABLES, LES DIABLES* de Dorota Kędzierzawska (Pologne, 1991)

#### 2.2.1.1. Autour du film

##### **La réalisatrice**

Dorota Kędzierzawska est née à Lodz en 1957. Très tôt attirée par le goût du cinéma, elle suit des études à la Faculté des Sciences et de la Culture de l'Université de Lodz, puis à l'Institut cinématographique de Moscou. C'est une réalisatrice qui a peu tourné, mais toujours des films très personnels, hors des normes de la production commerciale. Ses recherches stylistiques, ses partis pris de sujets humanistes, l'acuité de son regard font de ses films des œuvres rares qui lui donnent une place authentique dans le cinéma mondial, même si elle reste malheureusement peu connue du grand public.

*Les Diables, les diables* son premier long métrage date de 1991, *Les Corneilles* de 1994, et *Rien* de 1998.

##### **Le contexte de réalisation**

1991, le Rideau de fer vient de disparaître. La Pologne vit ses premières années de renouveau démocratique dans l'effervescence culturelle et politique et les difficultés économiques. Pour les cinéastes polonais, comme beaucoup d'autres artistes des ex-républiques populaires, c'est le temps tout à la fois d'une plus grande liberté d'expression, mais aussi de la découverte du poids des contraintes économiques nouvelles. Sur les écrans polonais affluent les productions des cinémas occidentaux et surtout les grandes machines hollywoodiennes.

##### **L'accueil du public**

*Les diables, les diables* a connu un réel succès critique, comme en témoigne la variété des prix recueillis dans de multiples festivals: Mention spéciale des Jeunes à Cannes en 1991, quelques Lions d'Or au Festival de Cinéma Polonais à Gdynia, Mention spéciale du Festival International du Film de Femmes de Créteil. Mais il est malheureusement resté confidentiel, car les distributeurs européens, peu audacieux, l'ont diffusé de façon très discrète.

#### 2.2.1.2. Analyse du film

##### **Le récit**

Les années 60 en Pologne, les derniers moments où les Tziganes sillonnaient encore les routes. Leur arrivée dans un petit village perturbe les habitudes, leur présence irrite. Mais en même temps, elle attise la curiosité, réveille dans ce bourg endormi les conflits et les passions. Le scénario est bâti à partir d'un fil ténu: il s'attache à l'histoire, dans ces profondeurs campagnardes, d'une jeune fille, une adolescente, Mala: elle est à l'âge des premiers émois amoureux, des premières incertitudes, des contradictions et des souffrances latentes. Construire une identité n'est pas chose facile, entre pressions du groupe et pulsions individuelles.

Le village paraît si paisible, mais des frustrations, des tensions sourdes, y sont à l'œuvre. La mère de Mala vit seule avec sa fille, reléguée un peu à l'écart. Un instituteur tiraillé entre son goût de la poésie et la médiocrité de sa condition, dont le bégaiement est le symptôme ironique, semble incapable d'assumer ses sentiments. L'arrivée du groupe de Tziganes fonctionne comme un révélateur, entre la fascination des enfants, la peur et l'hostilité des adultes. Le destin de Mala peut basculer dans l'aventure ou être brisé par la brutalité du monde adulte. Mais en tout cas, lorsque les Tziganes repartiront, plus rien ne sera comme avant dans la vie de la jeune fille.

##### **Partis pris et point de vue**

Le film vaut avant tout par sa qualité esthétique et son audace narrative. Le sujet est traité de manière impressionniste et poétique. Face à un public jeune, souvent habitué aux codes et aux rythmes des productions calibrées issues de l'industrie hollywoodienne, il s'agit d'abord de réfléchir à l'adéquation entre les formes d'expression privilégiées, l'histoire que la réalisatrice veut raconter, les émotions et les sensations qu'elle veut faire naître.

Le film est en effet peu bavard, avec des dialogues réduits souvent à l'expression de choses simples, comme si le plus profond ne pouvait encore être formulé: ce qui renvoie sans doute à une



forme de malaise de l'adolescence, mais de façon plus large combat l'illusion tellement répandue que le plus important est ce qui se dit, et non pas ce que l'on voit. Le cinéma de Dorota Kędzierzawska croit à l'image, à sa puissance de séduction ou de création d'imaginaire.

### **Quelques propositions d'analyse: les représentations du film**

Le film est sans doute avant tout une analyse subtile de l'éducation sentimentale d'une jeune fille. Et l'on pourrait penser que le passage des Roms n'a surtout qu'une valeur métaphorique. Mais il n'en reste pas moins que le film propose aussi une vision superbe de leur vie traditionnelle, authentique ou fantasmée.

#### *a. Une vision échappée d'un passé mythique?*

- Les premiers questionnements pertinents pourraient porter sur la datation possible de l'action du film. Si les articles qui lui furent consacrés à sa sortie parlent souvent «des années soixante», on soulignera qu'aucune indication précise, aucune référence historique nette n'est décelable dans les images, comme dans les dialogues: l'absence de tout signe de modernité - aucune trace de motorisation par exemple -, la présence a contrario de vêtements très dépouillés - robes blanches pour les filles, costumes sombres pour les garçons - anciens mais peu datables, nous renvoient dans le monde d'un passé révolu, mais sans doute encore proche dans les mémoires.

- Les paysages peuvent-ils nous aider à mieux localiser? Si le film se construit beaucoup sur des plans serrés de visages, de personnages, cette intensité est souvent apaisée par des espaces de respiration sur de vastes espaces de prairies vertes ou de champs ocres, de collines sableuses, de rochers escarpés. Ces espaces austères et beaux sont vides: ils sont seulement parcourus par les petits groupes d'enfants, ou par les roulottes et les chariots des Roms. C'est la vision d'une Pologne rurale, isolée, loin des grands remous de l'Histoire. Une Pologne de «la longue durée» pour reprendre l'expression de Fernand Braudel? Ou un espace du conte, de la parabole volontairement atemporelle?

- S'agit-il donc pour la réalisatrice, en effaçant tout repère spatio-temporel trop précis, d'introduire le spectateur dans un «Autrefois, quelque part en Pologne» (c'est à dire «nulle part», pour reprendre en la réinterprétant la formule sarcastique d'Alfred Jarry), ce qui peut aussi s'entendre comme «il était une fois» pour nous faire ainsi pénétrer dans l'univers du conte.

- Est-ce celui des souvenirs d'enfance? Est-ce celui des rêves et des archaïsmes des archétypes des songes?

- Du même coup, l'analyse de la représentation des Roms devra tenir compte de ces partis-pris: il n'y a pas de recherche d'authenticité ethnographique, elle renvoie à d'autres images traditionnelles, qui s'inscrivent dans toute une série de représentations culturelles. Ce sont avant tout des nomades, un peuple de l'errance. De quelle manière sont mis en scène leur arrivée (on les dirait surgis de nulle part), leur déplacement (dont la beauté poétique, avec les chariots, les chevaux, est soulignée), leur campement (romanesque ou réaliste)?

- De quelle manière la musique est-elle présente? Comment illustre-t-elle le thème des «Roms», ou au contraire en donne-t-elle un contrepoint ironique?

#### *b. Les Tziganes, révélateurs des tensions et des conflits entre les êtres, à l'intérieur des cœurs*

Comment est filmée, de façon précise, l'arrivée du convoi de Roms? On travaillera sur cette séquence très intéressante où l'instituteur est abandonné dans son rêve solitaire de poésie grandiloquente par le regard de tous les enfants, fascinés par le passage d'une autre forme de songe: le convoi des Roms. L'examen attentif du montage sera très utile dans ce cadre.

Quels sentiments éprouvent les enfants du village à l'égard des Roms? Il sera particulièrement intéressant d'approfondir cette question si l'on a bien pris soin en préalable de travailler sur les partis-pris esthétiques et narratifs du film: le refus d'explicitement les situations par le dialogue implique que beaucoup doit être compris ou du moins entrevu par la gestuelle des acteurs, les jeux de leur physionomie: sourires, ou plissements des fronts, ou poings serrés... Tout est indice dans l'intensité poétique des images.

Mala, fascinée par les Roms, l'est-elle parce qu'il y a également dans son être quelque chose de leur pouvoir de sorcellerie? Ou est-elle attirée par une irréductible étrangeté?

Pour comprendre les enjeux de l'intervention des adultes, on étudiera avec soin quelques personnages importants:

- La mère de Mala: on pourra amener les élèves à formuler des hypothèses sur son statut - femme seule, fille-mère abandonnée?-. Et sur les répercussions sur sa marginalisation dans la communauté villageoise.

- L'instituteur dans son impuissance et sa grandeur poétique.  
- Face à ces individus isolés, de quelle façon, par quels procédés cinématographiques, sont dépeints les villageois? Comment leur intervention collective, sous la conduite des autorités municipales et du curé, est-elle ridiculisée?

### c. *Les Tziganes, métaphores ambiguës?*

Il conviendra à la fin du travail d'analyse de revenir sur le titre même du film: qui sont vraiment les diables évoqués?

Le monde des adultes, encadré par les structures institutionnelles, politiques et religieuses, voit à l'évidence dans les Roms des «envahisseurs» inquiétants parce qu'ils font naître des espoirs et des rêves dangereux: lesquels et quelles menaces peuvent-ils soulever dans cette communauté refermée sur elle-même?

En conclusion, on s'attachera à inscrire cette représentation des Roms dans un courant artistique, notamment littéraire, qui a vu en eux liberté, refus des attaches, poésie de l'évasion... Eloge fondamental de la liberté par les rêves.

## 2.2.2. **LE CHEVAL VENU DE LA MER de Mike Newell (Etats-Unis / Irlande, 1992)**

### 2.2.2.1. **Autour du film**

#### **Le réalisateur**

Eclectique, le Britannique Mike Newell sait particulièrement toucher les jeunes publics. S'il est aujourd'hui un réalisateur de tout premier plan, il le doit surtout à quelques grands succès internationaux obtenus dans les années 1990, parmi lesquels la célébrissime comédie romantique *Quatre mariages et un enterrement*. Ce succès venait couronner une carrière déjà longue: Mike Newell, né en 1942, diplômé de l'Université de Cambridge, travaillait depuis 1963 pour diverses maisons de production de la télévision britannique, où il avait réalisé des séries ou téléfilms, dont beaucoup avaient obtenu des succès d'audience flatteurs.

En 1980, il passe au long-métrage cinématographique sous le signe de la diversité, en dirigeant une grande variété de films de genre, depuis le film d'épouvante comme *La Malédiction de la Vallée des Rois* jusqu'à des drames comme *The Good Father*. Entre temps, il avait acquis une solide réputation dans les festivals internationaux.

Les années 1990 marquent un tournant dans sa carrière. *Avril enchanté*, film sensible sur les vacances de quatre Anglaises dans les années 1920, permet à Miranda Richardson de recevoir le Golden Globe de la meilleure actrice.

Dans les studios d'Hollywood dont sa nouvelle réputation lui a ouvert les portes, Mike Newell confirme son talent en dirigeant Al Pacino et Johnny Depp dans *Donnie Brasco* (1997), drame sombre sur la mafia. Il réalise ensuite des films très variés, comme *Les Aiguilleurs* ou *Le Sourire de Mona Lisa*.

Enfin, - et ce sera son principal titre de gloire auprès des publics adolescents - il succède à Chris Columbus et Alfonso Cuarón aux manettes de la saga *Harry Potter* en réalisant le quatrième volet des aventures du jeune apprenti sorcier, *Harry Potter et la Coupe de Feu*. Consécration symbolique pour un cinéaste qui a sans doute su conserver le regard d'un enfant émerveillé.

- *Un scénariste de grand talent*

On nous permettra une mention particulière pour le scénariste Jim Sheridan. Cet Irlandais, né à Dublin en 1949, fonde dans sa ville natale «The Project Arts Center», jeune théâtre de création qui devient vite un phare de la vie artistique des années 1970. En 1981, Jim Sheridan gagne le continent américain, et dirige une troupe théâtrale spécialisée dans les répertoires irlandais. Il devient célèbre avec le scénario de *My Left Foot*, pour lequel il passe à la réalisation cinématographique. Il rencontre Mike Newell avec qui il collabore pour plusieurs films. Ils font de nouveau équipe pour *Le Cheval venu de la mer*.

### 2.2.2.2. **Analyse du film**

#### **Le récit**

Dans une morne banlieue de Dublin, Papa Riley, issu de la communauté des *Tinkers*, les «voyageurs» d'Irlande, a voulu se sédentariser après la mort de sa femme pour élever tant bien que

mal ses deux jeunes enfants, Tito et Ossie. Mais la vie est dure et la famille subsiste dans une pénible misère, où il faut survivre d'expédients: aides sociales, petites combines et menus délits. Papa Riley se réfugie trop souvent dans l'oubli facile de l'alcool, ce qui n'arrange pas les choses.

Un jour, Ward, le père de son épouse disparue, vient rendre visite à la famille. Le vieil homme est resté nomade, il vit toujours dans une antique roulotte et parcourt les chemins les plus déserts. Ce jour-là, il amène avec lui un beau cheval blanc nommé Tír na nÓg - ce qui veut dire «la terre de l'éternelle jeunesse» -, qu'il a trouvé de manière mystérieuse près de l'océan.

Le cheval qui est, selon leur grand-père, plus qu'un animal, fascine tout de suite les enfants; ils l'adoptent et l'abritent dans la maison. Mais un policier corrompu repère Tír na nÓg, s'en empare pour le revendre à un riche éleveur. Les enfants se lancent à sa recherche, retrouvent le haras où est enfermé le cheval et organisent sa fuite. Commence alors une errance éperdue à travers l'Irlande, pendant laquelle les enfants font l'apprentissage à la fois des dangers de l'aventure et de la griserie de la liberté.

Fou d'inquiétude, Papa Riley s'adresse aux autres *travellers* afin de retrouver ses fils. Il est d'abord repoussé avec méfiance, en raison des mauvais souvenirs que les fautes de son passé ont laissés derrière lui. Mais il est ensuite accueilli et aidé par Kathleen et son frère.

Pendant ce temps, la police a également ouvert une enquête: partout dans le pays, les recherches s'organisent pour découvrir les traces du passage d'Ossie, de Tito et de Tír na nÓg. Autour des fugitifs le filet se resserre. Les enfants échappent plusieurs fois par miracle à leurs poursuivants.

La longue traque prend fin sur les bords d'une plage belle et sauvage: le cheval échappe à ses poursuivants en s'enfonçant dans la mer. A son cou se cramponne le petit Ossie. Au fond des eaux, l'enfant aperçoit le visage de sa mère qui continuait à hanter ses rêves. Une vague le remonte à la surface.

La famille réunie gagne le camp des voyageurs. Papa Riley exécute alors les coutumes funéraires attendues. Devant ses amis et ses enfants, il brûle la roulotte où il a vécu avec sa femme qui pourra ainsi trouver le repos.

### ***Partis pris et point de vue***

Au-delà de l'intrigue romanesque qui tient en haleine petits et grands, ce film traite avec sensibilité et justesse de la situation des *travellers*, gens du voyage en Irlande, de la sédentarisation et de l'exclusion.

Le récit, fondé sur une belle amitié entre un cheval et des enfants, est en même temps une tentative de partage empathique, sans misérabilisme complaisant, des difficultés, des espoirs, des rêves de ces communautés des îles Britanniques.

Mais le scénario de Jim Sheridan est subtil et assez complexe; il tresse trois fils différents et contrastés: un constat social documenté, un imaginaire enfantin et familial - grâce au cinéma - des westerns américains et une évocation plus lyrique des anciennes mythologies, avec un cheval né de la mer et la présence onirique des disparus. Le nomadisme retrouvé des enfants en fuite permet au passage de (re)découvrir une Irlande sauvage et magnifique. Réalisé pour le grand public par un cinéaste talentueux, ce film nous paraît particulièrement recommandé pour des jeunes élèves, entre 10 et 13 ans par exemple.

### ***Quelques propositions d'analyse: les représentations du film***

#### *a. Travellers, Tinkers: une communauté, un mode de vie à découvrir*

Il existe plusieurs hypothèses sur les origines de ce groupe de nomades irlandais. *Tinkers*, leur nom, vient probablement de l'anglais *tin*, «étain», en référence à une de leurs activités traditionnelles, la ferblanterie. Cette familiarité avec le travail des métaux les rapprocherait d'une autre communauté nomade européenne, celle des Tziganes *kalderash* (chaudronniers) d'Europe de l'Est. Cependant, il semble avéré que les *Tinkers* ne sont pas Tziganes, mais de souche irlandaise. Ils possèdent en effet une langue particulière, le shelta, que des linguistes rapprochent de dialectes irlandais préceltiques, même si des traces de vocabulaire de la langue rom apparaissent également.

Quoi qu'il en soit, le mot *tinker* est présent dans des documents écrits dès le XII<sup>e</sup> siècle, pour désigner des artisans ambulants, travaillant le métal, forgeant armes et ornements. Mais ils étaient aussi colporteurs, réparateurs de porcelaine, vanniers... Au XV<sup>e</sup> siècle, une partie d'entre eux passa en Ecosse, où vivent encore des communautés restreintes qui se louent pour des travaux agricoles ou le ramassage des coquillages. Les évictions de paysans de leurs terres au XVII<sup>e</sup> siècle ou les grandes famines du XIX<sup>e</sup> siècle ont poussé à l'émigration des milliers d'Irlandais; mais les plus démunis ont été

jetés sur les chemins. Errants et exclus, ils se sont confondus avec les plus anciens *Travellers* pour survivre dans des déplacements incessants, le plus souvent à pied, dormant dans les granges l'hiver et à la belle étoile l'été. Ce n'est que vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'ils ont commencé à voyager en roulotte. Maquignons, ouvriers saisonniers, ramoneurs, chaque corps de métier utilisait des roulettes adaptées qui les identifiaient. Si l'usage de la roulotte constitua certainement un progrès important pour la vie quotidienne, il eut aussi des effets pervers en contribuant à séparer encore davantage les *Travellers* des sédentaires.

Avec le développement de la société industrielle, le mode de vie des *Tinkers* a été remis en question: la mécanisation de l'agriculture a fait disparaître une grande partie des emplois saisonniers, la production de masse a rendu leurs savoir-faire artisanaux obsolètes. Beaucoup d'entre eux se sont sédentarisés: à la périphérie des villes, dans des logements souvent sordides, ils vivent de petits boulots, des politiques d'assistance, de mendicité. Ils sont encore trop souvent victimes du mépris des autres. Ceux qui continuent à se déplacer voient leurs campements relégués dans des terrains insalubres, sans eau et souvent à proximité des décharges publiques. Les enfants font parfois l'objet de discrimination lorsqu'on tente de les scolariser. Cette discrimination s'applique aussi aux adultes, refoulés des bars et de certains magasins, ou obligés de ne fréquenter que les lieux où les habitants ne sont pas hostiles aux *Travellers*.

A travers le film, de nombreux passages permettent de caractériser le mode de vie actuel des *Travellers*. Certes, l'opposition entre une sédentarisation ratée, celle de Papa Riley, et une errance vue sous un angle poétique peut apparaître simpliste. Elle donne en tout cas un utile point de départ pour analyser les mutations de la condition des *Tinkers* et s'interroger sur la sauvegarde de leur culture particulière.

Toute la première partie, dans la meilleure tradition d'un cinéma naturaliste britannique - comment ne pas penser aux démarches empathiques d'un Ken Loach? -, se veut une description réaliste, sans complaisance, des difficultés de l'insertion sociale: les élèves pourront ainsi travailler sur l'habitat populaire dégradé, sur le poids du chômage, sur les petites combines qui permettent de survivre. De quelle manière le travail au noir qu'accepte Papa Riley renvoie-t-il en partie au savoir-faire ancestral du travail du métal? Sur quels préjugés des assistantes sociales, par ailleurs de bonne volonté, peuvent s'appuyer des profiteurs pour escroquer un peu le régime d'allocations familiales? Quelles sont les mentalités qui se développent dans ce milieu difficile? Quelle place néfaste joue la consommation d'alcool? Pourquoi une méfiance instinctive se manifeste-t-elle envers les autorités, notamment vis-à-vis de la police?

A travers le personnage du grand-père et aussi dans les visions, plus fugitives, de l'ancien campement, on pourra reconstituer la vie d'autrefois des *Tinkers*, leurs modes de déplacements, leur connaissance intime et leur amour des chevaux, leurs activités artisanales. Mais le film est surtout passionnant par ce qu'il suggère d'une culture, encore bien vivante, mais en danger de disparition: on fera relever l'importance de la transmission orale, si magnifiquement incarnée par les contes du grand-père. Et certaines valeurs essentielles comme le refus de la propriété, la fidélité en amitié, le respect des enfants, l'attachement à la communauté.

Pris entre les deux mondes, Papa Riley et ses fils sont-ils marginalisés à la fois par les *Tinkers* et par les sédentaires?

#### *b. Des personnages en recherche d'eux-mêmes*

Comme beaucoup de films pour la jeunesse - ce n'est sans doute pas un hasard si Mike Newell s'est laissé entraîner dans la saga Harry Potter -, *Le Cheval venu de la mer* se place dans le registre du conte et nous fait vivre deux récits initiatiques.

#### *- Un enfant à la recherche de son passé, de sa mère (une quête du savoir)*

L'enfant qui est coupé de son passé, par la mort de sa mère et les choix de son père, veut retrouver la vérité. Tout au long du film, on pourra faire relever aux élèves la multiplication des obstacles et des épreuves (c'est le propre de toutes les initiations au savoir): perte initiale du cheval, forces contraires et hostiles, humaines ou naturelles (le froid, la faim, la peur). A contrario, quels sont les auxiliaires d'Ossie dans son aventure? On insistera sur le rôle de guide mystérieux mais indispensable de Tír na nÓg, sur le soutien apporté par la parole du grand-père et sur l'aide fraternelle de Tito. Ce sera l'occasion de réévaluer l'apport paternel, qui s'affirme peu à peu précieux. La découverte de la tombe et la descente dans les profondeurs de la mer constituent les points culminants de cette quête, où l'enfant abandonne peu à peu le monde réel pour passer de «l'autre cote du miroir». Quand Ossie remonte à la surface, pour être recueilli dans les bras de son père, c'est

bien d'une deuxième naissance qu'il s'agit. On pourra aussi faire analyser les dédoublements et les substitutions de personnages: Ossie a son double dans la légende de Oisín contée par le grand-père et le cheval se présente comme le double de la mère ou de la mort.

- *Un homme qui doit retrouver sa dignité perdue*

- Incapable d'accepter la mort de sa femme, sous le poids d'une culpabilité qui le détruit, Papa Riley semble n'être plus qu'une loque: on s'interrogera sur les signes matériels et moraux de cette déchéance. En quoi notamment l'abandon des traditions des *Tinkers*, le rejet du groupe, la fuite dans la solitude, l'ont-ils particulièrement fragilisé? Peut-on y lire une métaphore des risques courus par les *Tinkers* qui renonceraient trop vite à leur identité culturelle?

- Mais comment Papa Riley trouve-t-il l'énergie pour réagir? Comment se combinent l'amour de ses enfants et la solidarité retrouvée de son groupe pour lui fournir l'aide nécessaire face aux policiers qui traquent ses enfants? Comment et dans quels épisodes retrouve-t-il sa dignité? Quelle coutume traditionnelle des *Tinkers* acceptera-t-il enfin d'accomplir, afin de libérer l'âme de sa femme et de retrouver la paix avec lui-même?

- Quel parallèle peut-on établir entre le sort d'Oisín, le roi de la légende, et ce roi déchu des *Travellers*? Ils ont tous deux quitté leur monde pour une femme, se sont réfugiés dans des ailleurs néfastes...

- Quelle leçon peut sans doute vouloir donner la fin du film?

c. *Un conte qui synthétise des apports légendaires divers*

L'enseignant s'attachera à faire analyser les éléments qui pourraient faire classer ce film dans le genre du conte. Les élèves se demanderont s'il s'agit d'une faiblesse du récit ou de la marque d'identité d'une œuvre faisant appel au merveilleux. Ils pourront enquêter sur les multiples références à des mythologies méditerranéennes ou celtiques - les Sirènes, la Dame du Lac par exemple. Une réflexion particulière pourra se développer sur les significations symboliques du cheval, dans la culture des Roms ou dans les traditions de l'Antiquité classique - Pégase, les chevaux de Poséidon, le cheval psychopompe des Enfers dans l'*Illiade*...-. Le cheval et son cavalier sont confrontés à des épreuves quasi magiques: ils sautent par-dessus un brasier et sont aidés ou contrariés dans leur itinéraire, selon les lois habituelles des contes. A noter l'importance et la complexité des quatre éléments de la nature: le feu, l'air, l'eau et la terre, tour à tour complices ou dangers.

A côté de ces grandes références, l'imaginaire des deux enfants apparaît très marqué par la culture populaire de notre temps, développée par le cinéma et la télévision: on s'attachera à repérer les allusions aux westerns et aux mythes du Far West (le titre original du film et du livre était *Into the West*). Les élèves réfléchiront à la question que Tito pose à son père, à la fin du film: «les *Travellers* sont-ils des Indiens ou des cow-boys?»

d. *Un support pour un travail d'écriture spécifique*

Dans une classe, ce film à la narration limpide pourra être une première occasion de découvrir l'exercice de critique de cinéma: on pourra en effet demander aux élèves de rédiger un court article de presse, notamment dans le cadre d'un travail de groupes. Pour cela, il s'agira de bien définir au préalable les mots «critiquer» et «apprécier» qui, pour de jeunes élèves, peuvent avoir l'un une connotation négative, l'autre une connotation positive, et d'énoncer quelques règles simples.

Une critique ne doit pas se contenter de résumer l'histoire du film, même si des éléments d'information sont indispensables pour que le lecteur comprenne de quoi on lui parle. Une critique exprime un point de vue, un jugement de valeur sur le travail d'un réalisateur et de son équipe, mais on ne peut se contenter de dire: «C'est bien» ou «Je n'ai pas aimé».

Il faut que le lecteur sache ce qui, dans l'histoire, les personnages, les images, les lumières, la musique, plaît ou non au critique et pourquoi, avec des arguments précis. Une critique donne des repères à quelqu'un qui n'a pas encore vu le film et qui doit comprendre pourquoi on lui suggère d'aller (ou de ne pas aller) le voir.



### 3. Une vision exubérante et baroque: le cinéma d'Emir Kusturica

#### 3.1. Emir Kusturica ou la fascination de l'excès

Emir, né le 24 novembre 54 à Sarajevo - il préfère dire qu'il vient d'un pays qui n'existe plus - est un des plus remarquables cinéastes de notre temps, un des plus originaux, un des plus excessifs parfois. Il connaît une jeunesse passablement turbulente où il concilie déjà passion du cinéma, de la musique, du football... Sans préjugés, il est attiré par les milieux les plus divers, et il se lie avec des Gitans de son âge, qui sont nombreux sur le territoire de la Yougoslavie et particulièrement à Sarajevo et dans les environs.

##### - Des débuts prometteurs

Emir est envoyé par sa famille à Prague pour y étudier à l'académie du cinéma, la célèbre FAMU qui devait former tant d'excellents professionnels du Septième Art. Il s'y montre un élève doué et ses courts-métrages d'étude révèlent un talent prometteur. Durant ces années d'apprentissage, Emir Kusturica peut profiter des conditions de la FAMU pour découvrir et s'appropriier les grands classiques du cinéma, qu'ils soient russes, tchèques, français, italiens, ou américains. Son style en sera profondément marqué et les hommages ou les clins d'œil à ces grands maîtres sont omniprésents dans ses films. En 1978, comme travail de fin d'études, Emir Kusturica réalise *Guernica*, un drame faussement naïf sur l'antisémitisme vu par un enfant. Et ce film est récompensé au festival de Karlovy Vary.

##### - Un anticonformiste turbulent

De retour dans sa ville natale, il travaille pour la télévision. Mais son anticonformisme, sa liberté de ton valent à son premier moyen-métrage d'être interdit de diffusion. Par contre *Café Titanic*, son second film, tiré d'une nouvelle du grand écrivain Ivo Andrić remporte le Premier Prix de la télévision yougoslave.

Il réalise la même année *Te souviens-tu de Dolly Bell?*, son premier long métrage sur la base d'un scénario écrit avec Abdulah Sidran, poète bosniaque. Le film en grande partie autobiographique évoque la difficulté pour un groupe d'enfants dans le Sarajevo des années 1960 de trouver leur identité entre fascination du monde occidental et régime autoritaire du maréchal Tito. Distingué dans plusieurs festivals internationaux - Festival de São Paulo, Mostra de Venise -, il attire l'attention des cinéphiles sur ce jeune cinéaste original.

Dès 1985 son second film *Papa est en voyage d'affaires* remporte la Palme d'Or à Cannes, consécration triomphale pour ce jeune réalisateur qui n'a alors que 31 ans. Réalisé à nouveau avec la collaboration d'Abdulah Sidran, l'œuvre témoigne de la douleur des familles séparées par l'arbitraire politique du régime.

Alors même que les producteurs internationaux à l'affût de talents neufs lui font toutes sortes d'offres, Emir Kusturica, toujours imprévisible, rejoint un groupe de musique en tant que bassiste. Il fréquente alors les milieux musicaux où il rencontre un des plus grands artistes de la scène rock, Goran Bregović. Cette amitié sera décisive pour la composante musicale des films de Kusturica, dont la couleur si particulière est une marque distinctive.

##### - La consécration internationale

Relancé avec insistance par la Columbia, il décide en fin de compte de travailler à partir d'un fait divers sur les trafics d'enfants et leur exploitation dans des activités de mendicité à la marge des communautés Roms: ce sera *Le temps des Gitans* qui obtiendra le Prix de la mise en scène à Cannes en 1989. Entre documentaire réaliste, visions oniriques et délires burlesques, ce film est le plus fort symbole de la fascination et de l'empathie que l'enfant de Sarajevo éprouve pour le mode de vie et la culture des Roms. De même, la diffusion internationale du film attire l'attention du public européen aussi bien sur les graves problèmes sociaux qui se posent à l'intérieur de ces communautés que sur la richesse et la vitalité de leurs expressions culturelles.

Entre temps, Emir Kusturica est appelé aux Etats-Unis par le réalisateur Milos Forman, pour lui succéder comme enseignant à la prestigieuse Université Columbia.

##### - Les désastres de la guerre

Mais le désir de création est le plus fort: suspendant son enseignement, Emir Kusturica se consacre entièrement à la mise en chantier d'un film, sur le rêve américain, *America Dream*. La réalisation du film fut rendue douloureuse et difficile par les événements tragiques qui aboutirent à la dislocation de la Yougoslavie, auxquels il assiste impuissant à des milliers de kilomètres de distance. Le tournage est arrêté à plusieurs reprises pour lui permettre de rapides voyages en Yougoslavie pour aider parents et amis pris dans la tourmente des guerres civiles. Le film sera tout de même achevé, et obtiendra l'Ours d'Argent à Berlin.

Choqué de la façon dont les médias occidentaux présentent les conflits des Balkans et ressentant toute son impuissance depuis les Etats-Unis, Kusturica décide de rentrer en Europe et de montrer au monde sa propre vision de la guerre qui déchire son pays. Le film *Underground*, sans doute le plus douloureux et le plus puissant de sa carrière à ce jour, sera réalisé en partie à Prague pour les tournages en studio et en partie à Belgrade en pleine guerre, pour les extérieurs. Si cette œuvre brûlante obtient une nouvelle Palme d'Or à Cannes en 1995, elle soulève surtout controverses et polémiques parfois violentes. Las du feu incessant des critiques, Kusturica semble prêt d'arrêter le cinéma.

- 1998: *se ressourcer dans la joyeuse folie gitane*

Le rebond vient avec un film très loin des drames de la grande Histoire, plein de couleurs, de musique et de rires, *Chat blanc, chat noir*. A cette occasion, Kusturica retrouve le monde des Gitans pour une fable pittoresque où l'humour et la joie de vivre l'aident sans doute à balayer ses doutes et à surmonter ses amertumes.

- *Une vitalité créatrice bouillonnante*

Emir Kusturica multiplie les projets: il décide de revenir sur la guerre pour l'aborder au travers d'une histoire d'amour. Le titre du film, *La vie est un miracle*, tourné en 2004, dit assez l'optimisme retrouvé d'Emir Kusturica. Cet enthousiasme créateur se manifeste par la construction dans les montagnes d'un village en bois, Küstendorf, à la fois décor pour le film et modèle alternatif de village écologique.

Entre un documentaire sur le grand Diego Maradona, dont la démesure et les excès le fascinent, et la préparation d'une adaptation à l'opéra de son chef-d'œuvre *Le temps des Gitans*, dont la première représentation est donnée en juin 2007 à Paris, l'infatigable cinéaste continue à tourner.

## 3.2. LE TEMPS DES GITANS (Yougoslavie, 1988)

### 3.2.1. Analyse du film

#### **Le récit**

Dans un terrain vague boueux que traversent des troupeaux d'oies caquetantes, une jeune mariée au long voile blanc hurle sa déception et sa colère: sur une brouette cahotante, son mari, déjà ivre mort, est emmené par ses amis. Près de la fontaine, un fou interpelle Dieu pour le sommer d'expliquer les malheurs des Gitans. «Mon âme est libre comme un oiseau. Mon âme plane ou redescend. Mon âme pleure, ou rit et chante.» Un joueur malchanceux perd ses maigres biens en quelques coups de dé.

Dans cette ouverture symbolique, l'essentiel nous est déjà donné: il sera vain de chercher une narration linéaire et rationnelle. Le film est un montage apparemment chaotique de moments magiques, de scènes oniriques et d'épisodes sordides inextricablement mêlés, emmenés par une musique envoûtante dont les leitmotifs sont devenus des classiques.

Dans ce tohu-bohu s'installe peu à peu une histoire tragique, celle de Perhan, le jeune Gitan qui croit à l'amour et à un avenir possible: échapper à sa condition. Le jeune Perhan est le fil conducteur de cette aventure foisonnante de personnages colorés, fous et sages, condamnés à souffrir et à errer dans la dignité, car s'ils sont voleurs, c'est pour la bonne cause, la leur, la seule qui soit respectable à leurs yeux face à l'hostilité des "honnêtes gens".

Dans un drôle de cabane d'un quartier déshérité de la banlieue de Skopje, Perhan, fils naturel d'un soldat slovène et d'une Tzigane, vit avec sa petite sœur Danira, infirme d'une jambe, sous l'autorité tendre et bourrue de la grand-mère maternelle Baba la guérisseuse. Malgré la misère, malgré les incartades pas toujours drôles de l'oncle Mezran, buveur et coureur de jupons qui vit aux crochets de la famille et qui engrosse les filles, Perhan est heureux entre la bonté rugueuse de sa grand-mère, son accordéon et un dindon adopté. Depuis longtemps, il est amoureux d'Azra, une jolie voisine, qu'il séduit par sa gentillesse et qu'il étonne par ses dons: Perhan sait faire bouger les objets métalliques par sa volonté. Mais la mère de la jeune fille, une femme colérique et vénale, ne veut pas



entendre parler de mariage: Perhan est un piètre prétendant, sans le sou. Pour vaincre son opposition, il faudrait que le jeune homme soit riche.

Les événements se précipitent: le quartier est sous la coupe d'un parrain, Ahmed Dzida, et de ses frères, qui tirent leurs richesses de toutes sortes de trafics louches. L'oncle de Perhan doit une forte somme à ces truands. Ivre et emporté, il n'hésite pas à menacer la grand-mère pour lui extorquer ses maigres économies et finit par arracher du sol, avec une grue, la cabane qui les abrite. Par chance, Ahmed doit avoir recours aux pouvoirs de guérisseuse de la grand-mère car son fils unique est gravement malade. La grand-mère réussit à chasser le mal de l'enfant. En reconnaissance, Ahmed propose à Perhan de l'emmener avec lui, pour aller gagner beaucoup d'argent en Italie. La grand-mère accepte, à condition qu'Ahmed fasse soigner la petite sœur infirme. Ahmed promet de la faire opérer dans un hôpital de Ljubljana.

Un étrange convoi se met en route, formé de la grosse cylindrée tractant la caravane d'Ahmed et d'un minibus conduit par l'un des frères. Le voyage que fait Perhan traverse toute la Yougoslavie: sur ce long chemin, le convoi s'arrête dans des villages où vivent d'autres communautés de Roms. C'est là qu'Ahmed complète son équipe: il achète le jeune Irfan dans une famille misérable, embarque un nain endimanché... Le long de l'interminable autoroute, en Serbie, puis en Croatie, le convoi traverse les nuits. Perhan et sa petite sœur, tassés à l'arrière du minibus, croient voir flotter dans le vent le voile de mariée de leur mère qu'ils ont si peu connue. Enfin ils arrivent à l'hôpital, à Ljubljana, où la petite sœur est laissée seule, malgré les tentatives de Perhan.

Arrivé en Italie, Perhan découvre le campement misérable, dans une improbable périphérie de Milan, où il devra vivre désormais. Il comprend rapidement ce que le clan attend de lui. Ahmed et ses frères vivent de l'exploitation des enfants et des handicapés contraints à la mendicité ou aux petits larcins, et des jeunes filles livrées à la prostitution. Perhan est révolté par cette découverte mais il croit aux promesses du parrain, qui le traite avec un mélange de paternalisme affectueux et d'autorité menaçante. Il accepte de se livrer, comme ses compagnons de hasard, aux sordides combines du clan. Il y perd irrémédiablement son innocence.

Perhan est désormais prisonnier d'un monde qu'il n'a pas voulu. Du moins lui reste-t-il l'amour, celui qu'il possède en lui, pour sa grand-mère, sa petite sœur, et surtout Azra, qu'il rêve de retrouver. Mais il n'échappera pas à sa destinée. Devenu l'homme de confiance d'un Ahmed diminué après une attaque cardiaque, à moitié paralysé et trahi par ses frères, Perhan croit pouvoir réussir ses rêves: mettre de l'argent de côté pour se marier, avoir une maison comme celle qu'Ahmed prétend lui faire construire.

Mais les retournements de situation sont rapides. Brutalisé, menacé, puis évincé de son rôle par les frères d'Ahmed, Perhan prend le bateau à Bari pour retourner au pays. Il va alors de déceptions en drames. Azra, qu'il va chercher fièrement chez sa mère avec une liasse de billets, est enceinte des œuvres de Mezran le séducteur. La maison promise n'existe pas. Perhan retourne à Milan, bien décidé à s'expliquer avec Ahmed. Il passe alors par Ljubljana, où il découvre que sa petite sœur n'a pas été soignée à l'hôpital comme le lui avait promis Ahmed, mais qu'elle a été aussi la proie du clan, exploitée quelque part sur un trottoir italien.

Le monde s'effondre sans espoir de rédemption: Perhan s'accroche à la vie par pure fierté. Il lui reste également à retrouver sa sœur et le fils que lui a donné Azra, morte en couches. Il lui reste surtout une formidable envie de vengeance. Celle-ci s'accomplira, avec l'aide du jeune Irfan, grâce aux dons de télékinésie de Perhan, dans le festin grotesque des nouvelles noces d'Ahmed avec une jeune beauté. Mais la mort ne sera pas limitée au clan Dzida...

### ***Partis pris et point de vue: un réalisme magique?***

Le titre original, *Dom za vesanje*, signifie *Une maison pour se pendre*: on constatera l'écart considérable avec le titre finalement retenu dans la diffusion internationale.

Bien des choses ont été écrites sur ce formidable film d'Emir Kusturica, qui a connu un succès étonnant et durable et qui a beaucoup contribué à la redécouverte du monde des Roms, notamment dans leur culture musicale. Dans le cadre d'une approche pédagogique de l'œuvre, l'essentiel sera de bien distinguer dans l'analyse le constat documentaire, souvent très informé et très authentique, des intuitions artistiques du cinéaste et de ses visions personnelles, tout en montrant la profonde unité du film.

Il faut donc rappeler qu'à la suite de son premier succès international avec *Papa est en voyage d'affaires* en 1985, Emir Kusturica a consacré beaucoup de temps et de soin à l'élaboration d'un nouveau projet ambitieux. L'idée de départ lui vient d'un fait divers, tristement réel, rapporté par la presse, d'un trafic d'enfants organisé à l'intérieur de la communauté rom: une bande maffieuse faisait passer la frontière à de jeunes enfants ou à des handicapés pour les contraindre, en Italie, à la mendicité, parfois à la prostitution. Par son enfance à Sarajevo, le cinéaste, nous l'avons dit, connaît

un peu le monde des Roms, qu'il a fréquenté sans préjugés et dans lequel il a noué des liens. Emu par le sort des enfants, mais refusant le confort d'un point de vue a priori moralisateur, il décide d'en savoir plus pour bâtir un scénario proche de la vérité. Tout en apprenant la langue, il s'applique à recueillir des informations, des témoignages authentiques aussi bien sur les conditions de vie des Roms dans ce qui est encore la Yougoslavie que sur les aspects les plus sordides des trafics. C'est là qu'il entend pour la première fois évoquée l'histoire dramatique du jeune Perhan. C'est à partir de cette enquête de terrain qu'il construit son projet cinématographique, tout en recherchant des financements internationaux. Avec l'appui de la Columbia, Kusturica dispose d'un budget important qui va lui offrir une vraie liberté: c'est ainsi qu'il pourra étendre le tournage sur neuf mois, choisir de tourner en langue rom (faisant donc accepter le sous-titrage pour les diverses versions étrangères), et qu'il pourra sélectionner des acteurs issus de cette communauté qui vivront plus qu'ils ne joueront leurs personnages. Parmi les comédiens, il n'y en a qu'un qui soit professionnel, Bora Todorović, qui joue Ahmed, le «parrain» des trafiquants; le merveilleux Davor Dujmović qui interprète Perhan a été découvert dans la rue par Kusturica (le jeune acteur, qui semblait promis à une étonnante carrière, s'est malheureusement donné la mort en 1999); quant au reste de la distribution, de la jolie Azra au pittoresque oncle Mezran, elle est constituée de d'authentiques Roms (mention toute particulière pour la grand-mère, interprétée par une robuste et savoureuse matrone du nom de Ljubica Adzović). Kusturica a su les intégrer afin qu'ils apportent toute sa vérité au film.

Et surtout, il pourra laisser parler son imagination débordante, transformant ainsi une histoire sordide en un poème baroque, mélange étonnant qui deviendra, on le sait, le marqueur récurrent de toute son œuvre. Kusturica s'est en effet orienté vers une mise en fiction onirique du récit tout en conservant la dimension réaliste et documentée du peuple gitan. Le film est donc la mise en scène d'un monde à la fois réel et rêvé, englué dans la boue du quotidien et emporté dans le vent des songes... un montage de moments burlesques, sinistres, magiques, suivant le fil rouge de la destinée de Perhan, le jeune Gitan qui a cru pouvoir échapper à sa condition. De même que dans son film précédent - *Papa est en voyage d'affaires* - où la sensibilité et l'imagination d'un enfant interrogeaient les mensonges du monde des adultes Kusturica a voulu traiter le thème de l'intérieur, et la communauté tzigane est vue à travers le regard, souvent candide, parfois cynique, de Perhan.

Soulignons enfin que le film est ancré dans la culture des Roms grâce à Goran Bregović. Pour créer la bande originale du *Temps des Gitans*, le compositeur attiré de Kusturica a puisé dans le vaste répertoire des chants et des airs traditionnels tziganes. Pour un résultat concluant: cette musique d'habitude réservée aux initiés a conquis un large public et beaucoup fait pour le succès du film. Avec en point d'orgue le morceau *Ederlezi*, la mélodie mélancolique entonnée par les femmes tziganes lors de la nuit de la Saint-Georges, qui résonnera longtemps dans les oreilles des spectateurs. Musicien lui-même, Kusturica avait bien compris l'importance de la musique pour le peuple tzigane.

La musique est donc la clef de voûte de tout le film. Matière première, vitale au même titre que les éléments omniprésents dans le récit - l'air, l'eau, le feu, la terre -, la musique est le cinquième élément du *Temps des Gitans*. Goran Bregović a ainsi marqué le film de son empreinte comme Ennio Morricone avait pu le faire avec les films de Sergio Leone.

### ***Quelques propositions d'analyse: les représentations du film***

La compréhension des partis-pris esthétiques et narratifs de l'œuvre, que nous avons tenté d'expliquer précédemment, devra dicter à l'enseignant ses objectifs prioritaires:

- Faire apprécier en tant qu'œuvre artistique totale ce film beau et complexe et donc tenter d'approcher l'univers visionnaire d'Emir Kusturica.
- Mais oser aussi repérer les éléments documentaires les plus authentiques et s'interroger collectivement sur les représentations données au grand public.

#### *a. Découvrir le monde des Tziganes, mais pas n'importe quel monde*

- Les élèves devront être sensibilisés à la volonté d'authenticité du récit: les premiers travaux pourront donc porter sur la langue que l'on entend dans le film, qui en surprendra sans doute beaucoup. Peut-on repérer des mots proches d'autres langues d'Europe? Une recherche documentaire permettra de faire le point sur les problèmes linguistiques qui se posent dans les diverses communautés de Roms d'Europe.

- Contrairement à trop de commentaires, il ne s'agit pas d'une fable intemporelle mais d'un récit bien localisé dans l'espace géographique et le temps historique. Ce film a maintenant plus de vingt ans et il rappelle l'existence d'un État disparu, dont on pourra faire relever la diversité, bien présente dans le film. Le voyage que fait Perhan parcourt toute l'ex-Yougoslavie: parti de la ville de

Skopje, il traverse la Macédoine, puis le Kosovo, où Ahmed achète Irfan (le père d'Irfan porte la calotte blanche des vieux Musulmans). Ils passent ensuite en Serbie, en Bosnie (le chauffeur de taxi est identifié comme Bosnien). Ils rejoignent alors, par la fameuse Autoroute de la Fraternité et de l'Unité, la Croatie puis la Slovénie, où ils s'arrêtent à l'hôpital de Ljubljana.

- Sont évoquées au fil du récit les diverses nationalités (le soldat slovène perdu en Macédoine, les Albanais du Kosovo, les infirmières blondes de Ljubljana), la coexistence de religions variées, dont les Roms font souvent des syncrétismes ingénieux: entre les prénoms et les marqueurs d'une identité «musulmane» (Ahmed, la décoration de certaines maisons, les prières et invocations), la magie des fêtes orthodoxes - la saint Georges), la présence des églises (devant une desquelles tente de se pendre Perhan) ou des petites chapelles perdues sous la pluie, et l'abondance des pratiques superstitieuses et magiques d'essence populaire.

- A l'intérieur de cet Etat «socialiste», quel était le sort des Roms?: étaient-ils victimes de discriminations d'ordre politique, économique? Les problèmes d'insertion économique et sociale, s'ils ne sont jamais abordés explicitement, apparaissent avec évidence: pauvreté et chômage, accès à l'éducation, aux soins. Les images du film devront être considérées moins comme un constat documentaire qu'un point de départ de recherches et de débats.

- On fera relever les images rapides et fugaces du souvenir de Tito (qui n'apparaît plus que figuré sur des peintures naïves de stands de foire) et aux piques adressées aux hommes politiques: «Ce sont les politiciens qu'il faut pendre!» s'exclame le gentil voisin de la famille lorsqu'il vient au secours de Perhan.

- Quelle ville d'Italie a été choisie par la bande d'Ahmed? Quels sont les paysages urbains qui apparaissent dans le film? Quelles étaient donc les raisons politiques et économiques du «rêve italien»? De quelle façon, parfois tragique, voit-on ressurgir ce rêve, aujourd'hui, dans d'autres communautés roms des Balkans?

- Quels rapports entretiennent les Roms avec les populations italiennes? De quel point de vue est filmée la descente de police dans le campement? Paraît-elle caricaturée, excessivement brutale?

- La réalité des trafics et de l'exploitation des plus faibles et des plus fragiles est malheureusement bien documentée: on s'attachera à reconstituer, en suivant le film de Kusturica, le très difficile quotidien de ces enfants, de ces handicapés contraints à pratiquer la mendicité, à se livrer à de multiples petits délits, et, pour les filles, à exercer la prostitution dans les pires des conditions.

#### *b. S'interroger sur certaines représentations*

- A l'intérieur des communautés roms, Kusturica montre l'importance des rapports familiaux. Ce thème très large permettra avec un public scolaire une multiplicité de recherches:

- Sur la conception d'une famille élargie, quasi-clanique: plusieurs générations cohabitent, mais aussi des branches diverses.

- Sur l'effacement ou la présence des figures paternelles ou maternelles: Perhan ne connaît pas son père, son fils a failli ne pas le connaître... Le jeune Irfan est vendu par son père, l'enfant d'Ahmed, le seul peut-être à l'aimer vraiment, verra disparaître son père. Il existe des figures paternelles de substitution, mais elles sont déplorables (l'oncle) ou trompeuses (Ahmed): pour reprendre un titre de film italien célèbre (*Padre padrone*), il y a trop souvent confusion entre «padre» et «padrone», entre le père et le patron.

- La mère est-elle condamnée à n'être qu'un rêve? Les enfants sont hantés par l'image de la mère qui flotte dans le ciel, et la jeune Azra accouche dans sa robe de mariée, flottant suspendue dans l'air. Comme si la beauté et la pureté d'une maternité idéale ne pouvaient prendre forme sur cette terre.

- Et si finalement seules pouvaient résister les vieilles femmes, capables de guérir, de comprendre, de transmettre, d'aimer?

- On étudiera avec un soin particulier les rapports hommes-femmes:

- les femmes paraissent-elles seulement le jouet des pulsions des hommes? Ont-elles une véritable autonomie?

- Comment expliquer l'infidélité d'Azra? Comment cette jeune fille paraît-elle innocente et plus victime que coupable?

- Les filles-mères paraissent nombreuses: est-ce un fatalisme culturel? Que semble plutôt indiquer ce phénomène sur l'accès des filles à l'éducation? Si l'enseignant le souhaite, il peut s'avérer très intéressant de réfléchir sur les modalités d'éducation à la sexualité et à l'accès aux méthodes contraceptives pour des populations socialement défavorisées.

• Ahmed le caïd est prêt à abandonner l'épouse qui lui a donné un fils. Comment compte-t-il en épouser une autre? Que penser des sentiments de la nouvelle jeune épouse dans la séquence finale? De son attitude envers son mari et de sa réaction à son assassinat?

- Comment se nouent en règle générale les rapports entre les membres de la communauté? Il serait alors intéressant d'ouvrir largement le débat sur le ressenti des élèves: mettront-ils d'abord en avant le poids des hiérarchies verticales, des liens pesants de clientélisme et de pouvoir par la force de l'argent ou la violence physique, l'absence totale de pitié chez beaucoup de ses membres, et d'honnêteté chez presque tous? Ou seront-ils plus sensibles à la richesse d'une vie largement collective, où l'individu n'est rien sans son réseau d'entraide et d'amitiés, avec des fidélités souvent touchantes (comme dans le cas du jeune Irfan, qui sera le dernier auxiliaire de Perhan). Il y a bel et bien, en dépit de tout, entraide et solidarité dans la communauté et des formes parfois surprenantes d'affection, même si elles peuvent nous paraître éloignées des normes généralement admises.

- On a quelquefois reproché au film de ne pas condamner avec suffisamment de vigueur les trafics d'enfants et de filles et l'exploitation de la misère humaine. C'est que les personnages imaginés par Kusturica ne sont ni des héros purs, ni des canailles criminelles: ce sont des êtres humains, «humains, trop humains», qui s'efforcent de survivre dans un monde très dur, sans scrupules certes, avec souvent beaucoup de méchanceté, de cruauté même. Ils se meuvent dans ce monde impitoyable où les pères vendent leurs enfants, où l'on recherche des infirmes à faire mendier, et des filles faciles à éblouir pour les transformer en prostituées. En cela *Le temps des Gitans* ne rejoint-il pas le thème universel des peuples minoritaires et dominés, où la profonde pulsion vitale se heurte à de multiples aliénations?

- C'est ainsi que l'on peut lire aussi l'éloge paradoxal de l'alcool. Voilà un film où l'on boit énormément, mais pas de la même façon ni avec les mêmes effets: le petit alcool de la grand-mère n'a pas le même sens que les souleries du jeune marié aperçu dans la première séquence. On pourra établir le relevé des diverses situations de consommation, dans la vie quotidienne, dans les grands événements (les mariages, la veillée du mort), dans les fêtes. Les beuveries peuvent être individuelles ou collectives, heureuses ou désespérées. Elles peuvent anéantir les chagrins ou faire naître toutes les nostalgies, tous les remords. Pour reprendre un poème célèbre de Charles Baudelaire, le film tout entier est une «invitation à l'ivresse».

- Cette ivresse, ce dérèglement de tous les sens, c'est essentiellement la musique qui va la susciter et l'entraîner. Là aussi, un relevé des séquences musicales devrait être riche d'enseignement: l'accordéon de Perhan, les cuivres qui accompagnent son départ ou son désespoir alcoolisé, les chants des femmes le jour de fête, toutes ces musiques, apaisantes ou fracassantes, aériennes ou assourdissantes, scandent la vie des Roms et subliment un quotidien déprimant. La musique est la vie même, dans ce qu'elle peut avoir de plus fort et de plus beau.

### *c. Représentations qui nous en apprennent peut-être plus sur le réalisateur que sur les communautés roms?*

- Nous voilà parvenus à une phase-clé de l'analyse: il s'agit de bien faire comprendre aux élèves qu'ils ont devant eux la vision lyrique et baroque d'un cinéaste talentueux et non une réalité décrite scientifiquement par un sociologue.

- Il est donc tout à fait nécessaire de réserver une partie du travail à l'examen du style cinématographique d'Emir Kusturica, en analysant de façon détaillée une ou deux séquences du film. On peut facilement opposer des séquences très ancrées dans un réel documenté à des séquences purement fantasmagoriques et à d'autres, plus subtiles, où la dérive poétique à partir du réel se fait insensiblement. Et pourquoi pas les mariages qui jalonnent le film? Le générique s'ouvre sur un cortège de mariage et s'achève sur le mariage d'Ahmed, en passant par les noces dramatiques d'Azra et de Perhan. On y étudiera comment se combinent, pour créer les effets lyriques ou les instants pathétiques, la virtuosité de la caméra et le rôle toujours essentiel de la musique de Goran Bregović.

- Quelques scènes sont des morceaux d'anthologie, souvent cités aujourd'hui:

• L'accomplissement de l'union de Perhan et de Azra, au milieu du fleuve, pendant la nuit de la Saint-Georges, dans une cérémonie onirique empreinte d'une spiritualité grave et d'une sensualité quasi païenne, alors que des chœurs de femmes entonnent à plusieurs reprises, en promesse d'un amour pur et éternel, la mélodie envoûtante *Ederlezi*.

• La vision nocturne sur l'autoroute, où, tassés au fond d'une camionnette déglinguée, Perhan et sa sœur voient flotter le voile de mariée de leur mère, moment unique de poésie et de tendresse, servi par la magie des éclairages d'une prise de vues sophistiquée.

• Les noces barbares de la fin du film, où se mêlent de manière explosive le grotesque et l'horreur, dans la crème des gâteaux, l'alcool et le sang. Et où l'intervention du fantastique a été si bien préparée qu'elle nous paraît toute naturelle.

- Un certain nombre de thématiques oniriques, de visions fantaisistes ou dramatiques sont récurrentes dans l'œuvre d'Emir Kusturica. Un exercice à la fois ludique et profitable sera d'en repérer les variantes et les redites dans d'autres œuvres, comme par exemple *Chat noir, chat blanc* que l'on trouvera commenté plus loin. On n'en citera ici que les plus évidentes: les mariées en voile blanc flottant en l'air, les vieux maffieux paralysés dans des fauteuils roulants, des cartons en mouvements, des grands-mères magiciennes et des joueurs de carte qui perdent leur dernière chemise.

- Ce mélange d'images baroques, et ces motifs incessamment répétés ont fait comparer l'esthétique de Kusturica à la fois aux délires felliniens ou à l'imagerie naïve d'un Chagall qui répète des motifs bien identifiables. Le film est à la fois tragique et drôle, et reste dans la mémoire des spectateurs par la force de ses images.

- Le film propose aussi un grand jeu des références cinéphiliques: Emir Kusturica, on le sait, s'est constitué une formidable culture cinématographique classique et se plaît à rendre hommage aux grands maîtres, ou à les pasticher avec humour. Ces références peuvent souvent manquer à de jeunes élèves. Il s'agira d'en faire découvrir quelques unes, en partant des citations les plus faciles (les imitations de Charlie Chaplin auxquelles se livre, dans ses bons moments, l'oncle de Perhan, les westerns que regarde le chef maffieux sur son mauvais téléviseur...) aux hommages les plus complexes (le personnage d'Orson Welles, la nuit de la Saint-Georges dans la sérénité du fleuve qui évoque *Andreï Roublev* de Tarkovski...).

- Enfin, on conduira une réflexion plus générale sur les grands thèmes philosophiques qui sous-tendent l'œuvre et qui sont sans doute révélateurs des obsessions thématiques de l'artiste: *Le temps des Gitans* se construit sur l'opposition entre le sol boueux et les airs, entre le désir d'envol et l'irréversible chute. Est-ce une image de la volonté de s'arracher à une destinée engluée et au poids final des fatalités que d'autres appelleront le conditionnement social? Les épisodes de cette forme de «rêve d'Icare» ne manquent pas: depuis la simple cuillère que le jeune Perhan, doué de télékinésie, soulève de la table et fait danser le long du mur, en passant par le songe du jeune homme au cours duquel il survole la cérémonie de la nuit de la Saint-Georges, et la maison arrachée du sol et levée dans les airs par la grue que pilote l'oncle Mezran. Les plus poétique des envols sont bien sûr ceux des mariées, dont les longs voiles blancs flottent au vent: l'image de la mère sur l'autoroute, la lévitation d'Azra, le ventre rond, sur le point d'accoucher; le plus dramatique est celui où Perhan perdra à son tour la vie, dans un saut dans le vide depuis le pont de chemin de fer, avec cet espoir inconscient d'avoir des ailes.

- *Le temps des Gitans* est-il une sorte de conte initiatique du passage à l'âge adulte? Comment grandir sans renier ses rêves d'enfant, comment entrer dans le monde des adultes sans vendre son âme au diable? Perhan a-t-il su garder les valeurs que lui avait enseignées sa grand-mère: ne jamais succomber à la tentation de l'argent facile, qui est aussi un argent sale? Cet argent maudit qui a rendu fou l'oncle Mezran, toujours endetté au jeu, a-t-il eu raison de la vie et des espérances de Perhan?

### 3.3. CHAT NOIR, CHAT BLANC (France / Allemagne / Serbie, 1998)

#### 3.3.1. Analyse du film

##### **Le récit**

Sur la rive serbe du beau Danube bleu, deux Gitans, Matko Destanov (Bajram Severdzan) et son fils Zare (Forijan Ajdini), vivent grâce à de petits trafics sur les bords du fleuve avec les matelots des grandes péniches de passage. Entre deux parties de cartes, qu'il joue en solitaire, Matko attend les livraisons des bateaux: mais son petit commerce avec les marins russes aboutit à des résultats inégaux, entre l'acquisition d'un lot de cornes de cerfs destiné à un improbable «marché allemand» et une machine à laver trop lourde qui finit dans les eaux du Danube.

Lassé de ces combines minables, Matko rêve d'un gros coup: il ambitionne de détourner des wagons d'essence. Mais il a besoin d'argent pour «graisser la patte» à tous les douaniers ou cheminots de la frontière. Il demande donc une aide financière à Grga Pitic (Sabri Sulejman), parrain de la mafia locale et vieil ami de son père. Ce «padrino» excentrique, à la dentition spectaculaire, est paralysé des jambes: il se déplace dans une petite voiture du genre motoculteur et passe le plus clair de son temps à regarder sur une vieille télévision la cassette du film américain *Casablanca*, dont il connaît par cœur les dernières répliques. Ce personnage pittoresque vit entouré de l'affection de ses petits-fils, l'immense et filiforme géant Veliki, toujours à la recherche de l'épouse idéale, et le bon gros cadet. Grga Pitic accorde sans enthousiasme son aide à ce minable Matko: pour le fléchir, celui-ci n'a

pas hésité à lui annoncer de façon mensongère la mort de son père envers qui le parrain avait une vieille dette d'honneur.

Matko et Zare contemplant avec ravissement un bateau de croisière allemand qui passe, tous feux allumés, devant leur terrasse. C'est alors que déboule, de manière fracassante, un autre caïd du coin, le rusé Dadan Karambolo (Srđan Todorović). Loin des élégances démodées du vieux «parrain», Dadan est un jeune gangster de la nouvelle génération. Complètement hystérique, prêt à tous les débordements, il singe la réussite à l'américaine d'un «Scarface» des Balkans: entouré d'hommes de main caricaturaux, il entasse dans une grosse limousine blanche des essaims de filles roucoulantes et respire des «lignes de coke» dans une assourdissante musique techno. Toujours naïf, Matko tente d'associer à son plan celui qui s'autoproclame «le grand homme d'affaires patriote». En fait le gangster semble plutôt préoccupé par un grave problème familial: il a une sœur cadette, joliment appelée Ladybird, mais que sa très petite taille - tout le monde la surnomme la «Coccinelle» (dans certaines traductions la «Schtroumpfette») - empêche de trouver un mari.

Dans le petit bistrot près du Danube que tient la vieille et robuste Sujka, Ida (Branka Katic), sa jolie petite-fille danse devant la télévision. Quand Zare entre dans le bistrot, il vient lui tourner autour. Un flirt plein de légèreté s'engage entre les deux jeunes gens. Le lendemain, sans doute en pleine euphorie, Zare va rechercher en fanfare son grand-père (Zabit Memedov) qui finissait tristement ses jours dans une chambre d'hôpital. Tout ragaillardi, l'ancêtre lui confie qu'il a de l'argent bien caché, qui provient de la vente de la cimenterie qu'il possédait.

Pendant ce temps Grga Pitic revoit pour la énième fois *Casablanca*, en s'inquiétant toujours de l'absence de femme pour son petit-fils qui refuse tous les partis qu'on lui propose dans l'attente du grand amour.

Dans la nuit, Matko se prépare à exécuter son plan de détournement d'un wagon-citerne. Mais il est mystifié par Dadan, qui le drogue et récupère le wagon, assassinant au passage le cheminot corrompu. A son réveil, passablement abruti, Matko se retrouve sous la pression de Dadan, qui, non content de lui avoir volé la marchandise, lui réclame le remboursement de sa participation au coup raté. Un argent que Matko est bien incapable de trouver. Au cabaret de Sujka, où la soirée s'avance, le rusé Dadan lui impose alors un étrange marché: si le jeune Zare, le fils de Matko, épouse Ladybird-Coccinelle, la dette sera oubliée. Mais dans le tohu-bohu de la taverne, Ida la maligne a entendu la conversation des deux hommes et a tout compris.

Sous le soleil de l'été, pendant qu'un orchestre joue sur la petite plage, la mignonne blondinette taquine Zare qu'elle entraîne dans les eaux tièdes du fleuve. Elle lui révèle ce qu'elle a appris. Zare qui ne cache plus son attirance pour Ida n'est bien sûr pas du tout d'accord avec cette nouvelle combine paternelle.

Quand Matko raconte ses ennuis à son père, celui-ci lui conseille évidemment de faire appel à l'aide de son vieil ami Grga Pitic. Ajoutant le mensonge au mensonge, Matko lui fait croire que ce dernier est mort. Le vieux parrain est pourtant bien vivant: même s'il a dû être hospitalisé, il se délecte encore de *Casablanca*.

Dans la grande maison de Dadan Karambolo, les préparatifs du mariage vont bon train, malgré la résistance bruyante de «Coccinelle», que l'on plonge dans un puits pour la faire taire. La grand-mère d'Ida vient trouver Dadan, avec qui elle négocie la vente en mariage de sa petite-fille. Mais elle ne sait pas que celle-ci, cachée avec Zare, la surveille de près.

Avant d'aller batifoler dans les grands champs de tournesols, où ils s'initient à mille jeux amoureux sous les fleurs solaires.

Malgré tout, les noces vont avoir lieu, les préparatifs du banquet commencent: Zare angoissé appelle à l'aide une nouvelle fois son grand-père. Celui-ci ne trouve pas d'autre solution que de se sacrifier pour empêcher le mariage. Il tombe en syncope, apparemment raide mort. Mais Dadan, prévenu, s'énerve: il ne saurait être question de retarder la noce. Et voilà Zare et Matko qui montent tant bien que mal le corps du grand-père dans le grenier et tentent de le tenir au frais avec des blocs de glace.

Zare et «Coccinelle» ne se connaissent pas, ne s'aiment pas, et pourtant ils se marient. Leurs pères leur ont passé la bague au doigt. Attachés l'un à l'autre par les pieds, bloqués par les deux gardes du corps qui répondent eux-mêmes aux questions d'un curé imbibé de vin de messe, les jeunes mariés ne sont vraiment pas à la noce. Mais ils se mettent d'accord pour organiser leur fuite. Cachée dans un paquet-cadeau, la minuscule mariée gagne une trappe, se dissimule ensuite dans un bidon et s'enfuit sur un bateau, avant de se réfugier dans une vieille souche d'arbre creuse.

Toute la noce se lance à sa poursuite. Elle sera sauvée in extremis par l'arrivée du vieux parrain, installé dans un extraordinaire camion rouge conduit par son fils, le géant. Dans un petit bois, le camion s'est arrêté: le géant s'est étonné de cette souche d'arbre qui trottnait. C'est le coup de foudre. Le géant tombe amoureux de la naine, qui lui rend son amour au premier regard. Mais

surviennent alors Dadan Karambolo et ses hommes de main: face à eux, le vieux parrain et ses deux fils sortent une artillerie impressionnante. Les deux clans vont-ils s'affronter?

On s'en doute, l'amour des deux jeunes couples finira par triompher. La noce peut reprendre son cours, même si les couples ont été renouvelés. A peine troublée par la mort subite de Grga Pitic, que Dadan et Matko s'empressent de camoufler au grenier aux côtés du grand-père, la fête bat son plein et l'orchestre s'en donne à cœur joie. C'est dans des flots de musique et d'alcool, dans le chaos des danses de la noce du géant et de la «Coccinelle» que se poursuit la soirée. Ultimes rebondissements au petit matin: les deux vieux compères ressuscitent. Dadan sombre dans la cabane des toilettes piégée par Zare: sous les rires de la foule, il se débat dans une mare d'excréments.

Zare et Ida s'enfuient sur le beau bateau du Danube, avec les économies que le grand-père avait cachées pour eux dans l'accordéon.

Spectateurs de la folie des hommes, deux chats, un noir et un blanc, *Black & White* comme le whisky, épiant à distance.

Sur le chemin de terre, un cochon continue à dévorer la carrosserie d'une vieille Trabant abandonnée.

### **Partis pris et point de vue**

On l'aura compris à la lecture de ce long découpage, que nous avons voulu aussi fidèle que possible dans sa continuité, Emir Kusturica s'est livré au pur plaisir du conte drolatique, sans se soucier de logique et de rationalité. C'est une histoire en toute liberté, à toute allure, où la volonté ludique est essentielle.

On pourrait même s'étonner de la présence de ce film jubilatoire dans cette sélection de films sur l'image des Roms, tant il semble dériver dans un burlesque décousu avec des personnages parfois à la limite de la bande dessinée.

Mais il nous paraît marquer de manière essentielle la profonde empathie qu'Emir Kusturica dit ressentir - et nous n'avons nulle raison de contester ses affirmations - pour le peuple gitan, et notamment pour les Roms qu'il connaît bien, ceux de l'ex-Yougoslavie. «Je ne suis pas né Gitan, je le suis devenu!» confie le cinéaste à la presse à la sortie du film.

Comme nous l'avons rappelé dans sa biofilmographie, Emir Kusturica avait été terriblement meurtri au début des années 90 à la fois par les déchirements politiques de son pays et par l'échec critique du film ambitieux par lequel il tentait de donner sa lecture de ces drames. A la suite de la polémique qui avait entouré *Underground*, il avait été tenté de tout arrêter.

*Chat noir, chat blanc* est une œuvre de quasi-résurrection (et nous avons vu comme ces miracles sont présents dans le film), volontairement optimiste et euphorique.

A partir d'une commande d'une télévision allemande pour un documentaire sur la musique des Roms, Kusturica a peu à peu imaginé une pure fiction, inspirée en partie semble-t-il par une histoire racontée dans la communauté, d'un ancêtre mort juste avant un mariage et conservé dans de la glace pour ne pas retarder la cérémonie. Le cinéaste a sans doute tiré également profit d'une nouvelle d'Isaac Babel, *Le Roi* (1928), où un chef de bande criminelle avait un sens aigu de ses responsabilités familiales.

Peu importe d'ailleurs les sources de Kusturica: à partir d'un canevas très lâche, les séquences font une très large place à l'improvisation, en fonction du cadre, du décor choisi, des lieux de tournage. Et surtout, grâce au sens de la répartie, de la «tchache» ininterrompue que possèdent si bien les Roms. «Avec les Gitans, ce n'est pas difficile car ils peuvent parler de n'importe quoi avec cette mélodie si belle, propre à leur langue» (*Positif*, octobre 1998). En effet, comme dans *Le temps des Gitans*, Kusturica a fait confiance à une bande de comédiens gitans, pour la plupart amateurs, habitants de bourgades proches de Skopje, qu'il a souvent choisis pour leur extraordinaire apparence physique, comme s'il s'agissait de personnages échappés de dessins animés.

Ainsi Kusturica a voulu se ressourcer et retrouver l'appétit de vivre et de créer, au contact des communautés gitanes, des communautés fêtards. Il nous rappelle aussi qu'il est possible de sauvegarder une culture, un mode de vie, sans manifestation de puissance politique, sans volonté de domination.

Comme de coutume chez Kusturica, la musique est omniprésente à l'écran: les cuivres, l'accordéon, les cordes et les voix humaines forment un détonnant cocktail de musique tzigane et d'accents rock et techno. Ces compositions un peu folles de Dr. Nelle Karadlic, Vojislav Aralica, Dejan Sparavalo sont un des meilleurs moteurs du film, à qui elles ont valu le surnom amusant d'«Opéra gitan pour oies et fanfares». Elles ont fait le tour du monde, séduisant un large public toutes générations confondues.

## **Quelques propositions d'analyse: les représentations du film**

### *a. Un bestiaire en folie*

Comme le dindon de Perhan dans *Le temps des Gitans*, les animaux sont toujours présents dans les films de Kusturica. Dans *Chat noir, chat blanc* dont le titre est déjà une référence animalière, il sera intéressant de questionner la place qu'occupent les animaux dans la fiction, et au delà, dans la réalité des peuples roms.

Il sera d'abord amusant d'établir le catalogue de tous les volatiles, palmipèdes, chats, chiens, chevaux, rongeurs, qui se retrouvent dans les deux films «gitans» de Kusturica. On remarquera ensuite que les animaux sont toujours en liberté dans les espaces qu'ils partagent avec les hommes. Faut-il y voir une métaphore? En tout cas, les oies se promènent au milieu des baigneurs, les chèvres passent sous les tables, les chats cavalcadent dans les greniers et la bande-son est aussi un lieu de mixité sonore, envahie souvent par les cris ou le remue-ménage des animaux.

En toute liberté également, un gros cochon ronge tranquillement la carrosserie d'une Trabant abandonnée. Voilà une belle occasion avec un public scolaire de s'amuser aux multiples interprétations possibles: revanche de l'animal/nature contre un univers industriel/mécanique? Disparition d'un certain type de société dans «les poubelles de l'histoire»? Une voiture juste bonne à nourrir les cochons?

La proximité des gens et des bêtes entraîne tout naturellement les rapprochements et les identifications: le gangster déjanté Dadan hurle le refrain de la chanson «Like a pitbull», chien de combat auquel il aimerait être identifié, et les filles moqueuses lui répondent «terrier». Les humains adorent se qualifier, tendrement ou par moquerie, d'épithètes animales. Entre «petite colombe», «vieille guenon» et «vache», les femmes notamment se retrouvent souvent animalisées.

Mais en fin de compte, on s'interrogera surtout sur le rôle que fait jouer le réalisateur à la présence animale:

- Sont-ils simples témoins, perspicaces (les chats), indifférents (les oies)?
- Interviennent-ils dans l'action? (La chèvre referme le piège des toilettes sur Dadan).
- Ont-ils des sens métaphoriques? (le cochon, les chats).
- Est-ce un mélange humoristique de toutes les espèces, dans la lignée des fables ou des dessins animés à la Tex Avery?
- De manière plus profonde, est-ce une forme d'une conception panthéiste de l'univers, où l'homme serait totalement intégré au monde animal?

### *b. Les jeux cinématographiques: clins d'œil, références, pastiches...*

Comme dans ses autres films, Emir Kusturica multiplie emprunts, références ou clins d'œil aux grands cinéastes qu'il admire. Dans *Chat noir, chat blanc*, l'éclatement du récit facilite la manipulation et l'intégration de toutes sortes de citations ou d'hommage.

Avec un public scolaire, dont les repères cinéphiliques sont encore minces, on pourra se contenter de quelques repérages faciles:

- Pour faire mieux comprendre ce qu'est le burlesque, on pourra s'appuyer sur la scène incroyable, où Matko s'efforce vainement de décrocher le cadavre du cheminot de la barrière mobile du chemin de fer: à partir d'un ballet mécanique (puisque la barrière se lève ou s'abaisse selon un pur jeu de forces physiques) se produisent des effets comiques, dont la répétition, avec quelques variantes, accentue la drôlerie. Au registre du burlesque appartiennent encore les chutes - dans le Danube ou les toilettes -, les courses-poursuites dans la forêt, les catastrophes matérielles plus ou moins hilarantes.

- Les personnages sont caractérisés presque toujours, non par ce que les dialogues pourraient révéler de leur psychologie, mais par des apparences pittoresques (certaines trognes sont ahurissantes) et des comportements caricaturaux. On pourra focaliser l'attention sur l'incroyable gangster Dadan et ses débordements hystériques fracassants: il renvoie, avec un art savoureux du pastiche, à tous ces malfrats auxquels nous a habitué le grand cinéma hollywoodien, à mi-chemin du flamboyant Al Pacino dans *Scarface* de Brian De Palma et des minables caïds de Scorsese.

- Les personnages vont souvent par paires: et depuis Laurel et Hardy, on sait comme il n'y a rien de plus détonnant qu'un couple de contraires. On s'amusera à repérer ces couples délirants tout au long du récit.

- Pour finir, il faudrait montrer comment le travail de Kusturica se nourrit aussi d'autocitations et de rappels de ses propres thématiques, comment ses films s'enchaînent, malgré leurs énormes



différences apparentes, pour construire une œuvre. Un seul exemple pourrait éveiller la sensibilité des élèves à cet aspect: où commence *Chat noir*, *Chat blanc*? Sur le Danube. Où étaient tournés les derniers plans du film précédent, *Underground*?

c. *Le monde des Gitans, un univers coloré et excentrique?*

- Une sympathie indiscutable... Nous l'avons déjà dit: les communautés roms sont au centre de deux des films de Kusturica, et dans quasiment tous ses autres films apparaissent des joueurs de musique tziganes. Emir Kusturica n'a pas de racines familiales gitanes, mais il les a fréquentés depuis sa plus tendre enfance et pour lui ce peuple symbolise la notion même de liberté.

La comparaison des personnages et des situations de *Chat noir*, *chat blanc* avec ceux et celles analysés dans *Le temps des Gitans* est particulièrement éclairante. On retrouve de profondes similitudes. Enumérons-en quelques-unes: de jeunes amoureux aux amours contrariées, des parrains maffieux plus ou moins paralysés, des grands-mères maîtresses-femmes, des nains, des mariages et des morts... des trafics en tous genres, des fanfares et des fêtes alcoolisées tout au long de la nuit... Et des images drolatiques ou poétiques récurrentes, entre les évasions dans des cartons, les troupeaux d'oies et les mariées en voiles blancs.

Mais le ton a profondément changé: l'aspect dramatique et le pessimisme assez noir de l'œuvre de 1987 ont totalement disparu pour laisser place à une fantaisie burlesque jubilatoire.

Un exemple, facile à faire appréhender à un public scolaire, de cette différence de traitement: dans les dernières minutes de l'un et l'autre film, un «méchant» gangster se retrouve en mauvaise posture dans la petite cabane en bois qui abrite des toilettes de fortune. Mais alors que dans *Le Temps des Gitans*, un des frères du parrain, surpris sans défense dans une position humiliante, est poignardé par Perhan et s'effondre dans son sang en entraînant l'édicule, dans *Chat noir*, *chat blanc*, c'est sous les éclats de rire que le gangster Dadan tombe de tout son poids dans les toilettes piégées, avant d'être nettoyé au jet d'eau des excréments qui le recouvrent.

En gagnant en légèreté, *Chat noir*, *chat blanc* refuse d'une certaine façon de s'impliquer dans un constat social et une analyse politique de la vie de cette communauté gitane, comme tentait encore de le faire, même sous une forme peu réaliste, *Le temps des Gitans*. Faut-il y lire une volonté consciente du cinéaste de prendre du recul par rapport à ses engagements antérieurs, pour lesquels il avait dû subir critiques et polémiques?

Du même coup, l'intérêt que présente ce film pour notre étude s'inscrit dans des limites plus étroites. En effet, de plus en plus, la communauté gitane apparaît comme un refuge pour l'imaginaire débridé d'Emir Kusturica, une sorte de terre d'adoption quelque peu utopique, un monde parallèle en quelque sorte dont il se plaît à revisiter coutumes et comportements selon ses désirs, ses délires personnels. Les personnages Gitans de Kusturica appartiennent sans doute plus au monde de Kusturica qu'au monde gitan, même si le réalisateur prend soin de recruter des hommes et des femmes bien réels, de les faire parler leur langue et de leur laisser une liberté d'improvisation. Sympathiques et picaresques, ils concentrent la vitalité, le goût de la liberté, l'originalité et le rapport à l'irrationnel qui séduisent le réalisateur. Personnages de «nulle part», sans attaches réelles, ils expriment également à travers leurs musiques «revisitées» les multiples influences dont se réclame le réalisateur.

Dans *Chat noir*, *chat blanc*, le vieux parrain porte au cou un étrange pendentif: les plans rapprochés permettent d'identifier, entrecroisés, les symboles des trois grands monothéismes: l'étoile de David, la croix chrétienne et le croissant musulman. Interrogé à propos de cette étrange médaille, Kusturica a expliqué qu'il aimait ce syncrétisme, qui ajoutait-il «était la réponse des Gitans aux guerres de religion».

Et si Emir Kusturica projetait sur une communauté rom largement fantasmée, la réalisation d'un idéal de liberté et de tolérance que l'ex-Yougoslavie, sa patrie, n'a pas su, n'a pas pu sauvegarder dans les violences de l'histoire récente?

- ... mais une vision qui risque d'enfermer les Roms dans de nouveaux stéréotypes et de confirmer des images médiatiques négatives. Le problème majeur que peut poser un tel film est lié à son contexte de réception: on peut certes se laisser emporter par la folie de la mise en scène, le rythme des péripéties, l'entrain de la musique. Mais il peut aussi après coup laisser une impression de malaise. Et, pour certains spectateurs peu indulgents, les affermir dans un certain nombre de préjugés.

En effet, qu'avons-nous vu en fin des comptes? Des personnages sans conscience historique, pour qui seul compte le présent. Le présent c'est une vie tumultueuse, bouillonnante, certes fascinante, mais qui peut apparaître extraordinairement superficielle et livrée au simple jeu des passions. Sans réflexion, sans perspective d'avenir, sans combats collectifs.

Le sens de la fête se mêle à un amour immodéré de l'alcool, des armes, de la bagarre... Toutes ces passions - qui ne sont pas attribuées uniquement aux communautés gitanes (que l'on pense aux Irlandais d'Hollywood) - sont très cinématographiques mais leur représentation flatteuse peut aussi, nous le savons bien, entretenir une culture primaire de l'affirmation machiste: un homme c'est celui qui sait boire et se battre.

Des personnages qui vivent dans leurs propres coutumes, apparemment immuables, en marge des lois des nations dans lesquelles ils sont théoriquement insérés: il faut interroger la facilité avec laquelle Kusturica ne nous présente que des Roms qui vivent d'expédients, de petites combines ou de grandes entreprises criminelles. Et même si elle est au centre d'une séquence éminemment burlesque, la mort de l'employé des chemins de fer reste bel et bien un assassinat commis en toute impunité.

Un épisode important du film devrait surtout donner l'occasion d'un vrai débat: c'est la vision comique du mariage arrangé. Dans une cérémonie bouffonne, les deux futurs époux sont enchaînés par les pieds et les gardes du corps du gangster prononcent les vœux à leur place. Tout finira bien sûr par s'arranger et l'amour triomphera pour tous ceux qui s'aiment. Or on sait comment la réalité peut être infiniment moins rose et que la question des unions forcées reste délicate dans certaines communautés où les traditions bien vivantes encore peuvent heurter notre conception des Droits de l'Homme. Un seul exemple, tiré d'une actualité récente: l'âge légal au mariage est de 18 ans en Roumanie, mais les autorités toléraient généralement les mariages arrangés par les familles entre jeunes Tziganes encore mineurs. Pourtant, quelques jeunes femmes commencent à se rebeller. Pour accompagner l'entrée de la Roumanie dans l'UE, la communauté européenne a demandé au Gouvernement roumain de se préoccuper davantage des unions forcées. La liberté individuelle, l'émancipation féminine, ne font pas toujours bon ménage avec les traditions claniques et les pressions du groupe.

## 4. Un regard de l'intérieur? Réussites et contradictions du cinéma de Tony Gatlif

### 4.1. Tony Gatlif, la musique au cœur

On ne saurait présenter les images des Roms à l'écran sans réserver une place toute à fait particulière à l'œuvre atypique de Tony Gatlif: acteur, compositeur, réalisateur, il anime également une société de production de films dont le nom, *Les princes*, est une référence à son premier film sur sa communauté retrouvée.

#### - *Le gamin des rues*

En effet, la singularité de ce réalisateur est due d'abord à ses origines et à son parcours personnel: de son vrai nom Michel Dahmani, il est né dans la banlieue d'Alger en 1948, d'une famille de Gitans andalous. Vivant dans la rue, avec les gamins du quartier, il fréquente peu l'école: un instituteur qui met en place un ciné-club scolaire parvient cependant à lui donner le goût du cinéma.

Il fuit sa famille dès 12 -13 ans et survit de petits boulots. Vers l'âge de quatorze ans il quitte l'Algérie et parvient à passer en France, où il vagabonde entre Marseille et Paris, entre grosses galères et menus actes de délinquance qui lui valent de faire connaissance des sinistres maisons de correction de l'époque.

#### - *Les débuts de comédien: la passion servie par la chance*

L'adolescent en rupture de ban bénéficie alors d'une série de coups de chance. Il s'inscrit par défi à un atelier de théâtre, obtient l'aide du grand comédien Michel Simon, amusé et conquis par son audace juvénile. Celui-ci lui facilite les débuts d'une aventure théâtrale. Malgré toutes les difficultés que l'on imagine - enfant des rues, il n'a pas été vraiment scolarisé et il maîtrise mal la lecture et l'écriture - Tony Gatlif persévère jusqu'à décrocher un rôle au TNP.

#### - *La volonté de dire*

Parallèlement à son expérience de comédien, Tony Gatlif veut écrire pour le cinéma. Un premier scénario, *La rage au poing*, largement autobiographique, raconte ses démêlés avec l'éducation surveillée en maison de redressement. Mais il s'obstine à passer lui-même derrière la caméra réalisant un court-métrage puis son premier long-métrage, *La Tête en ruines*, en 1975. Bon an, mal an, il poursuivra son itinéraire original au cinéma, abandonnant parfois la fiction pour quelques documentaires, dont un des plus intéressants reste *La terre au ventre* qui évoque la guerre d'Algérie vécue par une mère pied-noir et ses filles.

#### - *Revendiquer une identité rom?*

Au début des années quatre-vingt, il aborde enfin le thème qu'il ne cessera plus d'approfondir de film en film: la vie et le sort de la communauté dont il est issu. Triple démarche, on le comprendra: la recherche d'identité personnelle est inséparable de la quête artistique et de la dénonciation politique, fondée sur une profonde empathie. Fasciné par un peuple en mouvement et par un univers sonore et musical incomparable, il en devient en quelque sorte le porte-parole, non sans tensions et sans malentendus d'ailleurs.

C'est ainsi qu'il tourne en Espagne, avec des Gitans de Grenade et de Séville. *Corre Gitano* n'est pas un bon film, Toni Gatlif le reconnaît. Mais peu importe, car c'est l'occasion de retrouver et revendiquer sa condition de Gitan méditerranéen. «C'est un film qui dit: Je suis Gitan. Malgré tout, les persécutions, le mépris, je suis Gitan. J'existe, nous existons.»

Il obtient son premier vrai succès avec *Les Princes*, qui évoque les Tziganes sédentarisés de la banlieue parisienne. Ce film marqué par l'urgence, parfois brutal, sans concession en tout cas, attire l'attention sur cette communauté livrée à la pauvreté et au rejet. Il impose définitivement Tony Gatlif comme auteur et marque en outre sa rencontre avec un homme qui comptera beaucoup pour lui, Gérard Lebovici, important producteur de cinéma et intellectuel engagé.

#### - *Intermèdes*

C'est d'ailleurs l'appui constant de Lebovici qui permet à Gatlif, dans la deuxième moitié des années 80, de poursuivre sa carrière cinématographique. Mais les œuvres qu'il réalise alors

l'éloignent momentanément du monde des Roms. Depuis *Rue du départ*, l'histoire de la fugue d'une adolescente qui cherche l'image de son père, à *Pleure pas, my love*, le conte d'un jeune projectionniste amoureux d'une actrice puis à *Gaspard et Robinson*, l'évocation de l'errance d'un chauffeur routier et d'une vieille femme abandonnée, Toni Gatlif se révèle un cinéaste complet et sensible, toujours attentif à la souffrance sociale, mais capable de passer d'une subtile peinture des sentiments à la plus noire comédie.

- *Le héraut du peuple rom*

C'est en 1992 que Tony Gatlif retrouve le monde des Roms pour un projet nourri de longue date. *Latcho Drom* oscille entre le film et le documentaire. Il s'agit d'une quête des origines, d'un voyage aux sources qui s'efforce, au rythme de leurs musiques, de retracer la longue marche mythique des communautés des Roms à partir du Rajasthan en Inde. Avec l'aide d'une poignée de techniciens qui deviennent par force ses complices et ses amis, Tony Gatlif consacre plus d'une année à nomadiser à travers l'Égypte, la Roumanie, la Hongrie, la France, l'Andalousie en Espagne et l'Afrique du Nord: un périple extraordinaire, un vagabondage amoureux au fil de séquences musicales envoûtantes. «Pour moi, dira Tony Gatlif, ce film est un hymne. Au sens premier du terme. Un film qui recrée un lien, à travers la musique, pour l'ensemble du peuple tsigane.» Le public européen s'enthousiasme pour ce film qui contribue puissamment à la redécouverte d'un univers musical méconnu.

En 1994, une autre rencontre, celle d'une œuvre et de son auteur, Jean-Marie Le Clézio, détermine son film suivant. Tony Gatlif travaille à l'adaptation de *Mondo*, œuvre tendre et poétique du romancier français. C'est l'histoire d'un enfant sans famille, vivant au hasard dans les rues de Nice. Ce pourrait être un petit Rom, mais Tony Gatlif, fidèle à l'esprit de Le Clézio, a préféré une sorte d'anonymat méditerranéen: l'enfant, symbole de l'étranger dans nos cités, vient tout simplement «d'ailleurs».

En 1997, *Gadjo Dilo*, troisième film de Gatlif à explorer le monde des Roms, est une œuvre ambitieuse. L'œuvre, à laquelle nous consacrons une analyse développée, a été comblée des prix dans divers festivals.

Par contre, le film suivant, *Je suis né d'une cigogne*, fable poétique sur les sans-papiers et les immigrés, déroute la critique et ne trouve pas son public. Tony Gatlif renoue avec le succès avec *Vengo*. Il s'agit de sa deuxième approche de la culture «flamenco», après l'échec de *Corre Gitano*. Cette fois, la magie passe bel et bien: sur les conseils du grand danseur Antonio Canales, Toni Gatlif a éliminé le folklore trop facilement lié au flamenco, pour tracer une épure où le rythme et la danse sont les maîtres du récit. L'intrigue se déroule en Andalousie, ce Sud du Sud, où les codes de l'honneur restent si puissants qu'ils peuvent conduire à tuer. «Je déteste qu'on tue dans mes films, mais pour *Vengo*, je n'avais pas le choix. Cette fin tragique était la seule possible. La vengeance est au cœur des traditions du sud. Elle est enfouie dans cette culture, aussi ancrée et aussi évidente que la jalousie. Je suis né dans cette culture et j'essaie sans cesse de la traduire à l'écran.»

En contraste, le film *Swing*, qui relate en 2001 les vertes amours d'un jeune «gadjo» et d'une jolie sauvageonne «manouche» (Rom de l'Est de la France) peut paraître une histoire enfantine et naïve. Mais cette jolie fable sur la fraternité est surtout le prétexte pour Gatlif de rendre un formidable hommage au «jazz manouche» dont le maître absolu fut Django Reinhardt, et de livrer quelques séquences musicales d'anthologie, animées par une énergie folle.

- *Un cinéaste reconnu, un militant ardent de la cause des Roms*

En 2004, le succès en compétition au Festival de Cannes du film *Exils* confirme la pleine reconnaissance de la profession cinématographique, qui vient couronner l'enthousiasme de beaucoup de cinéphiles, notamment dans les jeunes générations. Sous les applaudissements de Youssef Chahine, Tony Gatlif reçoit le Prix de la mise en scène du Jury présidé par Quentin Tarantino.

*Exils*, évocation poétique du voyage de deux jeunes gens en quête de leurs origines, est à l'évidence étroitement liée au parcours personnel de Tony Gatlif. «Le film n'est pas né d'une idée, mais du désir de me pencher sur mes propres cicatrices. [...] Ma mère est Gitane, mon père est Arabe, je suis né en Algérie, et je l'ai quittée une fois devenu adolescent. J'avais toujours refusé de consacrer un film à ce sujet car j'avais peur de rouvrir des blessures dont je craignais qu'elles ne soient pas encore cicatrisées. J'ai mis du temps, mais maintenant, je crois que ça y est: je suis en train de faire la paix avec l'endroit d'où je viens.»

Dans *Transylvania*, Tony Gatlif continue à travailler les thèmes de l'errance, du voyage, de la quête de soi au travers des rencontres dans une Roumanie profonde, où il s'est passionné à explorer

des cultures et des musiques mêlées, des Roms, des Hongrois, des Roumains, des Allemands. Entre documentaire et fiction, les musiques populaires rythment l'étonnant road movie de Zingarina (Asia Argento) et de son amie Marie sur les routes de Transylvanie, où elles tentent de retrouver l'amant de Zingarina, un musicien roumain dont elle est enceinte. Si son amour est voué à l'échec, Zingarina se laisse fasciner par cet étrange pays, où elle rencontre Tchangalo (Biol Unel), un Turc allemand, sans frontière et sans attache, avec lequel elle pourra peut-être découvrir sa propre liberté.

Aujourd'hui, tout en préparant d'autres projets, Tony Gatlif s'est engagé plus intensément dans la défense des peuples roms en Europe. Dans les grands media, sur les chaînes de télévision, il est souvent présent pour dénoncer les mesures d'exclusion ou de répression qui peuvent frapper ces communautés, avec un discours qui tend à se radicaliser au fil du temps. Il faut ajouter que sa personnalité forte et parfois excessive ne fait pas toujours l'unanimité dans ces mêmes communautés. D'ailleurs, Gatlif lui-même refuse l'enfermement dans une identité unique et préfère se définir comme un méditerranéen «Je suis méditerranéen. C'est vraiment en Méditerranée que je me sens le mieux.»

## 4.2. GADJO DILO (France, 1997)

### 4.2.1. Analyse du film

#### *Le récit*

Sur une route de campagne enneigée, dans un paysage hivernal, quelque part dans la plaine de Valachie, en Roumanie. Un jeune étranger semble errer à l'aventure, à pied, avec un mince bagage. Il suscite parfois l'amusement étonné des jeunes filles aux châles colorés, entassées sur des charrettes qui le dépassent.

A la tombée de la nuit, ce jeune Français, Stéphane, parvient sur la place désertée d'un village: il tente vainement de se faire ouvrir le bistrot, unique endroit encore éclairé. Il est alors interpellé par un vieil homme qui vocifère dans l'ombre, une bouteille à la main. Cet homme, Izidor, se lamente à grands cris du sort de son fils, Adriani, qui vient d'être arrêté par la police. Il finit par entraîner Stéphane dans sa beuverie, avant de le ramener, complètement ivre, dans le village tzigane où il habite.

Au matin, la présence incongrue de ce «gadjo dilo», cet «étranger fou», provoque la curiosité des enfants et la méfiance des hommes, les protestations superstitieuses des vieilles femmes mais aussi les allusions ironiques des plus jeunes qui le trouvent mignon. Les hommes sont tout prêts à chasser l'indésirable. Izidor, qui est en fait un personnage important de la communauté, tient par contre à conserver près de lui ce Français que le ciel lui a envoyé. Dans une série d'explications confuses, Stéphane - qui ne possède que quelques mots de la langue romani - parvient à faire comprendre qu'il est à la recherche d'une mystérieuse chanteuse tzigane, Nora Luca, dont il garde un enregistrement sur une cassette qui appartenait à son père, mort depuis peu.

Il se trouve qu'Izidor est un violoniste virtuose: avec d'autres musiciens du village, il est fréquemment sollicité pour animer des fêtes ou des mariages. Ainsi, à l'occasion, un Rom enrichi, à la corpulence joviale mais à l'allure maffieuse, vient embarquer tout l'orchestre dans sa puissante Mercedes pour le mariage de sa fille. Stéphane est heureux d'accompagner les musiciens dans ces fêtes, où il est séduit par l'exubérance des coutumes, l'entrain de la musique et la chaleur des danses. Il pense toujours parvenir à trouver des renseignements sur la chanteuse qu'il recherche.

Au village, le jeune homme est attiré par la farouche Sabina, au rire vif et à la répartie insolente. La jeune femme vit seule, un peu à l'écart: elle avait été mariée très tôt et avait suivi son époux en Belgique. Mais elle l'a quitté parce qu'elle ne l'aimait pas et a regagné la Roumanie. Elle parle donc un peu «le belge», comme le disent les gens du village, et, quand elle le veut bien, elle aide Stéphane à se faire comprendre.

Stéphane qui a reçu un peu d'argent de sa mère achète une voiture d'occasion à bout de souffle qui, entre deux pannes, lui permet de sillonner la région; Sabina vient parfois avec lui. Ces voyages, aux nombreuses péripéties, les rapprochent; ils côtoient des personnages pittoresques et d'autres plus inquiétants, aux activités assez louches; ils rencontrent de nombreux musiciens, écoutent beaucoup de musique mais ne trouvent toujours pas la mystérieuse Nora Luca. Le vieil Izidor conduit Stéphane chez un de ses amis qui, pense-t-il, pourra le renseigner un peu plus. Mais celui-ci vient de mourir et le vieil homme va jouer et danser sur sa tombe.

Les événements s'accroissent quand Adriani, le fils d'Izidor, sort de prison et revient au village, où il est accueilli chaleureusement. Il n'a pas pardonné aux habitants du bourg voisin de l'avoir dénoncé à la police. Avec deux amis il se rend au café central, où il injurie et provoque les hommes présents. L'un d'eux l'insulte à son tour: Adriani lui lance violemment son verre à la figure et l'homme s'effondre. Dans le tumulte qui s'ensuit, le garçon s'enfuit.

Alors que Stéphane et Sabina, en toute insouciance, se livrent à mille jeux amoureux dans la forêt, les Roumains du bourg, fous furieux de la mort de l'un des leurs, se ruent en représailles vers le

village tzigane qu'ils saccagent avant de mettre le feu aux maisons. Les femmes et les enfants ont juste le temps de fuir à travers le bois. A leur retour, Stéphane et Sabina découvrent le désastre dans les ruines fumantes: Adriani a péri dans l'incendie de la cabane où il s'était caché. Stéphane maîtrise à grand peine le désespoir de Sabina. Ils vont annoncer la terrible nouvelle à Isidore qui jouait ce jour-là avec l'orchestre pour la fête d'une famille roumaine.

Amer et las, Stéphane décide de mettre un terme à ses recherches. Il détruit et enterre les cassettes des musiques qu'il avait enregistrées et quitte avec Sabina les Tziganes qui l'avaient adopté.

### ***Partis pris et point de vue***

Un regard quasi-documentaire, honnête, sans manichéisme: c'est ce qui paraît le mieux caractériser le travail cinématographique de Tony Gatlif dans ce beau film *Gadjo Dilo*. Comme nous l'avons rappelé dans la biofilmographie, Tony Gatlif, à moitié Gitane lui-même, ne cesse depuis *Les princes*, d'interroger à la fois ses propres origines et l'idée forte de métissage culturel qu'il croit être un des caractères essentiels de la culture des Roms, notamment dans leur créativité musicale.

La quête du jeune Français Stéphane à la recherche d'une voix mythique du chant gitan pourrait sembler naïve, dérisoire, ou tout simplement absurde. Elle est doublement symbolique: à travers l'itinéraire de son personnage, Tony Gatlif poursuit la recherche de ses propres racines. Mais il s'interroge aussi sur la rencontre et la reconnaissance de l'Autre. Il pose ainsi la question fondamentale: comment à la fois s'inscrire dans une identité tout en cherchant à la dépasser en s'ouvrant à l'altérité.

D'abord considéré comme un parasite, un fou, peut-être un voleur, le jeune homme va réussir à se débarrasser de ses oripeaux de touriste occidental et à franchir le mur des préjugés si solidement établis contre la culture rom. Et même si sa démarche reste individuelle, si les Roms eux-mêmes ne sont pas indemnes de conduites de rejet de l'autre, si la colère des campagnards roumains se transforme en véritable «pogrom» contre le village des Roms, le sens général est d'un optimisme mesuré.

Cette œuvre touche par son humanisme sans parti pris. Elle délivre un message clair contre la xénophobie et les préjugés qui isolent les Tziganes, en plaidoyer pour la défense de ce peuple, sa liberté d'expression et son non-conformisme. Elle met en scène avec brio la chaleur de leurs liens et de leurs solidarités communautaires, aussi bien que leur ouverture à l'universalité fondée sur la musique et la danse.

Car la véritable héroïne de cette balade d'hiver est la musique. C'est à travers elle que Stéphane tisse des liens étroits avec ces gens que les sédentaires méprisent. C'est grâce à de sublimes musiques que Tony Gatlif nous fait entrer, avec ardeur, avec amour, dans l'intimité de ce village rom. La musique n'est jamais simplement décorative: de l'ivresse joyeuse aux déchirements du désespoir, des rires aux larmes, elle couvre tous les registres des sentiments humains, de la franche bouffonnerie au deuil le plus violent.

Dans cette aventure d'un jeune Parisien qui trouve sa voie et l'amour chez les Gitans de Roumanie, un quotidien français relèvera surtout le ton si particulier de Tony Gatlif, «terriblement festif et paisiblement contestataire» (*Libération*, 08/04/1998).

### ***Quelques propositions d'analyse: les représentations du film***

*a. Une interrogation sur l'altérité... souvent liée à un jeu de renversement des clichés et des stéréotypes*

Il s'agit là d'un des thèmes majeurs du film, qui le parcourt tout entier. Dans un travail pédagogique, on pourra utilement lancer le débat par l'analyse suivie de quelques séquences:

*1. L'ouverture du film: entre errance poétique et réalité difficile?*

- Dès la séquence d'ouverture, quel point de vue le spectateur est-il invité à partager? Pourquoi, pendant de longues minutes, aucune clé, aucun repère géographique, temporel, ne lui est vraiment donné? A quelles images mentales, à quelles références culturelles peut renvoyer ce personnage de vagabond perdu dans un monde qu'il ne connaît pas? Qu'apporte en outre à cette atmosphère le choix d'une période hivernale glacée?

- Quels sont les premiers contacts que le spectateur découvre au travers des rencontres de Stéphane? Les charrettes, la voiture de la police? A ce propos, on s'interrogera sur les informations

particulières que certains plans plus serrés donnent au spectateur: ils constituent à plusieurs reprises des jalons pour la suite du récit.

- Quelle est l'atmosphère du village roumain où arrive le jeune homme? Y a-t-il des manifestations de présence humaine? Quel est l'effet des aboiements de chien, que l'on ne voit pas d'ailleurs? On s'attachera particulièrement à l'examen de la bande-son, riche et travaillée.

- La rencontre avec Izidor: quelle est la barrière, apparemment infranchissable, entre les deux hommes? On s'interrogera au passage sur les effets du sous-titrage de la langue romani, en option sur les éditions DVD. Ces premiers moments sont-ils tout de suite amicaux? Quels éléments permettent peu à peu de faire tomber les barrières et d'établir une communication entre les deux hommes?

## *2. Dans la communauté des Roms: du rejet à l'acceptation*

- Quels plans cinématographiques précis montrent les réactions des diverses composantes du village - les enfants, les femmes, les hommes - à la présence insolite du jeune Français?

- Quelles sont les principales marques de méfiance, d'hostilité et de mépris, qui se manifestent à l'égard de Stéphane? En quoi certaines exclamations sont-elles particulièrement ironiques? De quelle manière inversent-elles les préjugés ou clichés négatifs qui courent sur les Roms dans une bonne partie de l'Europe? Ces préjugés tenaces qui isolent encore les Tziganes roumains dans leur propre pays. «Regarde cet étranger. C'est un fou. Il doit avoir volé nos poules. Au voleur!».

- Comment expliquer le sobriquet de «gadjo dilo», qui vient spontanément sur les lèvres de beaucoup?

- De quelle manière Stéphane s'y prend-il pour désamorcer peu à peu les réactions de méfiance à son égard? Le soutien d'Izidor est-il décisif?

- L'insertion de Stéphane dans la communauté est-elle lente ou rapide? (Attention à l'occasion de ce questionnement à bien faire repérer les indices temporels au fil du film - qu'il faut rendre sensible aux élèves). Est-elle acquise une fois pour toute ou peut-elle être remise en question? Que penser des jeux des enfants avec lui? Sont-ils dénués de toute moquerie?

- Quelles sont à l'inverse les bévues du jeune homme, qui peuvent offenser les sensibilités de ses hôtes? En quoi la scène où Stéphane se livre au grand ménage dans la maison d'Izidor, suscitant ainsi la colère de ce dernier, est-elle particulièrement savoureuse?

## *3. Comment connaître l'Autre?*

- Les limites d'une certaine «volonté de savoir»:

- La recherche par Stéphane de cette chanteuse tzigane célèbre Nora Luca, qu'il ne retrouvera jamais, est-elle uniquement guidée par piété filiale envers son père disparu?

- Est-ce, comme certains ont voulu le dire, une quête initiatique?

- Quelles situations pourraient montrer au spectateur que le jeune homme poursuit des buts plus concrets? Quels matériels transporte-t-il dans son bagage pourtant si réduit? Quelles compétences techniques particulières paraît-il parfaitement maîtriser? (Sans oublier la jolie scène de fabrication d'un gramophone de fortune).

- D'après son âge, Stéphane pourrait être encore étudiant ou jeune chercheur. Quel est le champ disciplinaire dans lequel il travaille sans doute? Que cherche-t-il à amasser, à récolter? Que peut-il consigner sur son carnet?

- On pourra utilement expliquer ce qu'est aujourd'hui l'ethnomusicologie et ouvrir un débat intéressant sur la volonté occidentale de connaître «scientifiquement» les cultures des autres. La compilation des musiques «traditionnelles» est-elle d'ailleurs toujours désintéressée? Peut-il y avoir des cas de récupération artistique et d'exploitation économique?

- Quelle(s) lecture(s) symbolique(s) peut-on faire de la destruction des bandes magnétiques recueillies, ainsi que des carnets de collectes et d'observation?

- La puissance de l'amour:

- Comment analyser l'attachement d'Izidor pour le jeune Français? Quelle est la part de la fanfaronnade: «C'est mon Français!», de la superstition: «C'est mon sort»? Est-ce en l'occurrence un fils de substitution, au moment où ses propres fils sont en prison ou blessés?

- Quelles leçons de vie le vieil homme donne-t-il à son protégé? Comment le film montre-t-il qu'elles seront bien assimilées?

- Les rapports entre Sabina et Stéphane: comment sont-ils annoncés, sans que le spectateur puisse encore le comprendre, par la première séquence? Quelles sont les premières réactions de

Sabina à la présence de Stéphane au village? Comment peut-on les expliquer? (Par exemple les rebuffades qu'elle inflige au jeune homme qui voudrait l'aider à porter son fagot de bois.)

- A quel moment Sabina commence-t-elle à changer d'attitude envers Stéphane? Comment le spectateur en est-il averti? Que symbolise ce changement?

- En quoi l'amour de Sabina oblige-t-il Stéphane à accepter de façon plus intime, plus profonde, les valeurs, les représentations des Roms?

- C'est ici l'occasion de poser les termes d'un débat très riche et qui passionne toujours les adolescents, sur les unions interculturelles, leurs promesses, leurs bonheurs, leurs risques.

- La magie de la musique:

- Quel est l'intérêt particulier d'avoir choisi une recherche «ethnomusicale» pour point de départ narratif?

- De quelle façon les séquences musicales scandent-elles le récit?

- Pourquoi la scène du gramophone de fortune est-elle particulièrement émouvante?

- Quel est le rôle social de la musique, tel qu'il apparaît dans cette communauté?

- Quelles comparaisons peut-on établir avec les deux autres films de Tony Gatlif qui insèrent des séquences musicales filmées en Roumanie, *Latcho Drom* et *Transylvania*?

### *b. Une volonté documentaire sans complaisance ni manichéisme*

Nous n'insisterons pas longuement sur le second volet d'un possible travail scolaire, car il nous semble s'inscrire dans des méthodes déjà développées dans de nombreuses fiches précédentes. Rappelons simplement que l'enseignant doit, en fonction des pré-acquis du groupe avec lequel il travaille, s'assurer de la bonne compréhension des informations diffusées dans le film au gré des séquences. Les paramètres géographiques, historiques, sociologiques doivent constamment être analysés et mis en relation avec la documentation scientifique et scolaire.

#### *1. Un parti-pris d'ancrage dans le réel: les repères dans l'espace et le temps*

- L'action est située en Roumanie: mais où se trouve exactement ce village? Dans quels paysages s'inscrit-il? Quels types de végétation y découvre-t-on? Un travail de cartographie sera le bienvenu.

- Comment estimer le niveau de développement global de la région? Quelles sont les activités humaines visibles, agricoles, industrielles, artisanales?

- Les villages et leurs habitants: comment sont-ils décrits?

- Quand a été tourné le film? La Roumanie reste alors fortement marquée par la dictature de Ceausescu et par le désastre économique et écologique qui l'a accompagnée.

#### *2. La vie quotidienne d'une communauté tzigane*

- Dans ses aspects matériels: dans l'habitat, les costumes, l'alimentation, on s'efforcera de démêler ce qui paraît appartenir à de très anciennes traditions ou à des influences de la modernité (par exemple le passage des charrettes hippomobiles aux automobiles, très marqué par des expressions de domination sociale).

- Cette communauté fonctionne avec ses propres règles: on essaiera d'en relever les principales manifestations. On s'interrogera sur la vigueur de ces traditions bien vivantes: comment assurent-elles la solidarité, l'unité du groupe (peut-être même sa survie)? Comment a contrario peuvent-elles avoir une part de responsabilité dans les blocages de cette société?

- Quels sont les aspects négatifs que l'on peut relever? Comment évaluer par exemple la condition des femmes? Le personnage de Sabina est un bon exemple du danger d'avoir une lecture univoque: elle paraît l'incarnation d'une liberté orgueilleuse et d'une affirmation absolue d'indépendance (économique, sexuelle). Mais on comprend que son mariage était un mariage forcé, et pourrait-elle vivre seule, indépendamment de la communauté? La société des Roms est-elle «machiste»?

- Les enfants jouissent-ils d'une liberté enviable ou sont-ils livrés à eux-mêmes? Y a-t-il des marques d'une scolarisation?

- Le poids des hiérarchies sociales à l'intérieur même de la communauté est lisible. Comment sont représentés les riches et les puissants? Quels sont les «marqueurs» de leur statut de notables ou de «parrains»? Leur richesse paraît-elle avoir des sources honnêtes? Comment sont-ils ressentis



par la masse, souvent misérable, des autres Roms? Leur influence est-elle importante? Leur attitude est-elle paternaliste? Exercent-ils des violences?

### 3. *Le racisme anti-rom: montrer sans démontrer*

- Quels sont les rapports entre les Roms et leur environnement immédiat? Quel semble être l'action de la puissance publique? On rappellera que dès la première séquence, on assiste à l'arrestation d'Adriani par la gendarmerie.

- De quelles manières pèsent les contraintes du monde extérieur? La minorité tzigane a été constamment bafouée et réprimée et cela a laissé des préjugés tenaces et des ressentiments très ancrés.

- On analysera donc avec un soin particulier la dramatique séquence de la riposte des villageois roumains à un acte meurtrier commis par le fils d'Izidor. C'est une allusion très nette à plusieurs drames de l'intolérance dans la Roumanie contemporaine, tels que le «pogrom» de Hadareni, commune de Chetani, dans le département de Targu: «Le 20 septembre 1993, un Rom poignarde un Roumain au cours d'un conflit personnel; la foule lynche deux Roms et carbonise un troisième en incendiant sa maison. La foule incendie et détruit plusieurs maisons. Les Roms fuient le village. [...] Ils ne revinrent qu'à la saison froide, en quête d'abri, parmi les ruines de ce qui furent auparavant de prospères habitations.» (Claire Auzias, *Les Poètes de grand chemin, Voyage avec les Roms des Balkans*, Editions Michalon, 1998, p.230-32).

### 4.3. *VENGO*<sup>1</sup>(France / Espagne, 2000)

Tony Gatlif a assuré la production et la réalisation du film dont il avait écrit le scénario. Il en a aussi composé l'extraordinaire bande-son, avec la complicité de musiciens et chanteurs très célèbres en Andalousie: María Altea Maya et Tomatito, La Caíta, les Gritos de Guerra, Silva Pisa, La Paquera de Jerez. Et le groupe marocain du Sheikh Ahmad Al-Tûni.

Tous les rôles sont tenus par des Gitans espagnols: Antonio Canales (Caco), Orestes Villasán Rodríguez (Diego), Antonio Pérez Dechent (Primo Alejandro), Bobote Primo (Antonio), Juan Luis Corrientes (Primo Tres), Fernando Guerrero Rebollo et Francisco Chavero Ríos (les frères Caravaca), et María Faraco (La Catalana).

#### 4.3.1. **Analyse du film**

##### ***Le récit: chronique d'une tragédie annoncée...***

Toute l'histoire se situe en Andalousie, entre Séville et Jerez. Au «Sud du Sud» pour reprendre l'expression de Tony Gatlif. L'intrigue progresse dans la scansion de séquences musicales qui accompagnent l'action tout en lui donnant une sorte de contrepoint symbolique.

Le film, très loin des standards hollywoodiens, s'ouvre sur une entrée musicale inattendue, quasi documentaire, mais en même temps chargée de symboles: le spectateur est ainsi «embarqué» dans deux frères esquifs qui traversent une rivière, sous l'accompagnement magique d'une flûte et d'un oud arabes. Dans un site magnifique a lieu une soirée musicale où se conjuguent les origines de la musique andalouse, lorsque des guitaristes de flamenco répondent à l'orchestre marocain qui accompagne un vieux chanteur. Sous une sonnerie de cloches, une humble tombe, à laquelle nous reviendrons souvent: une simple plaque encastrée dans un mur rempli de petits autels protégés par une vitre et éclairés d'une bougie. Sur la plaque, la photo d'une adolescente et ces simples mots «Pour toi, Pepa, chaque soir, j'allumerai une lumière, j'ouvrirai une bouteille».

Un homme encore jeune se tient devant la tombe de sa fille. C'est Caco, un Gitan andalou qui ressemble au Tony Gatlif d'il y a quelques années. Devant la petite chapelle blanchie à la chaux, une Mercédès noire arrive: un homme, Alejandro, en descend rapidement. Il retrouve Caco abîmé en prières devant une statue de la Vierge.

Sur une route déserte, un groupe de maisons isolées. La Mercédès stoppe: Caco, suivi d'Alejandro et de deux autres parents, découvre avec inquiétude l'inscription qui est badigeonnée furieusement sur le mur de l'enclos «Sandro, nous te vengerons». Il se précipite dans la ruelle qui sépare les habitations, provoquant l'étonnement des trois vieilles femmes toutes de noir vêtues qui en sont les gardiennes. Avec soulagement, il aperçoit alors Diego, le fils de son frère Mario: le jeune homme est handicapé, mais plein d'une envie de vivre exubérante. Caco le serre tendrement dans ses bras et lui propose d'aller faire la fête à Séville, pour écouter La Caíta, une fameuse chanteuse de flamenco.

---

<sup>1</sup> En espagnol «Je viens».

A Séville, Caco organise pour son neveu une soirée mémorable. Par l'intermédiaire d'un cousin rencontré sur le pont, il engage La Caïta et ses musiciens. Le soir venu, dans une ruelle, il demande à La Catalana, une jeune et jolie prostituée, de donner de l'amour à Diego. Dans un café, Caco présente les deux jeunes gens l'un à l'autre et s'éclipse, les laissant dans un tendre tête-à-tête.

Dans la boîte de nuit *El Rey*, dont il est propriétaire, Caco, un peu trop gai, échange plaisanteries et lazzis avec les femmes, parmi lesquelles une matrone imposante se distingue par sa voix et sa verve. Il va rechercher Diego et l'interroge sur sa soirée.

La superbe soirée de flamenco bat son plein: La Caïta chante et envoûte toute l'assistance, y compris une bande de jeunes soldats en virée, qui se regroupent peu à peu autour de la grande table des Gitans, ensorcelés eux aussi par la musique. Diego chante, danse: il est heureux. Caco et les autres le regardent tendrement. Caco boit beaucoup.

A l'aube, Caco est devant la tombe de sa fille, à qui il parle doucement: Alejandro et ses amis le surveillent discrètement en écoutant un Musulman qui chante dans le vent, et qui, selon eux, possède le «duende».

Les trois vieilles femmes recouvrent de chaux la menace de vengeance. Diego fait écouter à Caco la chanson arabe qu'aimait Pepa. Caco organise pour Diego une nouvelle fête, sur un terrain devant la maison. Animée par des guitaristes prodigieux et trois danseuses vibrantes, la fête dure jusqu'au matin. Caco a beaucoup bu sans parvenir à chasser sa douleur. Les trois vieilles femmes l'aident à s'effondrer sur son lit.

Là, dans un sommeil agité, avec la lumière qui joue sur son visage, Caco entend en rêve un chant soufi profond, sur lequel tourbillonnent les voiles blancs d'une danseuse en extase.

Sur l'enclos, les trois vieilles s'attachent une nouvelle fois à effacer l'inscription menaçante fraîchement repeinte.

Dans une buvette collective, installée sous de grandes tentes, Caco va à la rencontre des hommes du clan des Caravaca, auquel appartenait Sandro, qui a été tué par Mario, le frère de Caco. Le clan Caravaca réclame la dette de sang, d'autant plus fort qu'ils veulent bientôt faire baptiser la fille du défunt.

Mario se cache au Maroc. Caco le sait et le protège, mais il est inquiet pour son neveu Diego sur lequel pourrait s'exercer la vengeance des Caravaca.

Au plein milieu de la route, car c'est le seul endroit où passe le téléphone cellulaire, Alejandro écoute Mario qui lui parle depuis le Maroc. A son tour, il lui fait écouter la musique qui passe sur le lecteur de la Mercédès. Pour que Diego puisse parler en toute quiétude à son père, les hommes arrêtent les quelques voitures qui circulent. Puis sur la route, la bande se met à danser, entraînant Diego dans le rythme des pieds qui frappent le sol.

Caco, accompagné d'une ravissante jeune femme, d'Alejandro et de ses parents, va passer la soirée sur un bateau amarré où se produisent un orchestre et des danseuses musulmanes. Mais les hommes du clan Caravaca sont déjà installés. La tension est palpable. Quand la jeune amie de Caco se met danser sur la piste, l'un des Caravaca la rejoint et après quelques pas, lui glisse un billet dans la robe. L'injure est flagrante: Caco provoque les Caravaca, mais est freiné par le patron du lieu. Pour montrer qu'il ne craint rien, «ni les Caravaca ni Dieu», Caco se poignarde furieusement le bras. Les autres réussissent à l'entraîner. Ils abandonnent seule sur la route la jeune femme souillée.

Dans une chambre de la boîte de nuit *El rey*, Alejandro aide Caco à se coucher. Mais une délégation des frères Caravaca vient demander qu'on leur livre Mario. Faute de quoi ils tueront Diego, son fils. Alejandro hors de lui menace les gardes du corps: «Le sang va couler».

Devant la maison, les hommes s'amuse comme des enfants à jouer au foot avec des grenades qu'ils viennent de cueillir. Caco annonce à Alejandro qu'il vient de vendre *El rey*, et rêve d'organiser une fête encore plus folle. Mais Alejandro le prévient des intentions des Caravaca. Caco prie devant la Vierge de l'église et implore son aide.

Au baptême du dernier-né des Caravaca, on chante et l'on danse. Une chanteuse, âgée mais à la voix puissante, les tient sous son charme. Caco survient avec les siens: il tente de raisonner les frères Caravaca, mais le ton monte. Faire la paix s'avère impossible avec ces hommes prisonniers de leurs codes archaïques.

La Mercédès regagne la maison. Mais Caco demande à descendre devant la chapelle, sous les regards angoissés de tous. Il regagne seul la fête des Caravaca, offert en victime. Dès qu'il surgit au loin, la femme de Sandro ameuté les hommes de ses cris hystériques. Un des frères Caravaca rejoint Caco et le poignarde au flanc.

Caco titube le long du chemin. Il s'effondre près d'un atelier mécanique. Un concert assourdissant de bruits d'ateliers et de moteurs accompagne son agonie.

Dans la nuit, les phares d'une automobile balayent une route déserte pendant que s'élève le chant «Je n'ai pas de pays, je n'ai pas de patrie...».

### **Partis pris et point de vue**

Familles, fiestas, fièvres et *fatum*... L'histoire peut se résumer en quelques mots: dans de superbes paysages de l'Andalousie, entre deux familles de Gitans, un meurtre appelle vengeance. Pour annuler cette dette de sang, pour sauvegarder l'honneur, Caco désespéré et sublime, va à la mort. Il a de fortes raisons pour cela: celle de la disparition de Pepa, sa fille, qui le brûle. Mais aussi celle, décisive, de vouloir sauver la vie de son neveu, Diego, simple d'esprit, que son handicap n'empêche pas d'aimer la vie, l'amour et la danse.

Là n'est sans doute pas l'essentiel du film, car tout se joue dans la magnificence des images, des musiques, la beauté d'un corps de danseuse, l'envoûtement d'une voix... Le rythme, souvent échevelé, sait se faire mélancolique à certains moments, poignant à d'autres. Tony Gatlif dit avoir voulu tourner non un film sur le flamenco, mais un «film-flamenco». Pour réussir ce pari, non seulement Gatlif a pour lui ses lointaines origines (l'Andalousie est le berceau de sa famille gitane), son sentiment très fort d'identité «gitane», mais il est aussi un remarquable cinéaste qui sait admirablement filmer la musique la plus vivante. Dans *Vengo*, la musique populaire andalouse n'est jamais décorative. Elle est l'unique vedette de la longue scène d'ouverture, elle reste le moteur de l'intrigue. Elle est aussi cœur d'une tragédie antique dans l'implacable dénouement attendu.

### **Quelques propositions d'analyse: les représentations du film**

#### *a. Une tragédie antique*

- Un homme orgueilleux, mais brisé: comment la douleur de Caco devant la mort de sa fille est-elle cinématographiquement exprimée? Comment le réalisateur suggère-t-il l'impossibilité du deuil?

- Le monde des Gitans comme nous le décrit Gatlif est un univers cruel, celui de la vengeance. Pourquoi le meurtre initial n'est-il jamais explicité? Les deux clans se haïssaient-ils depuis longtemps? Quelles phrases, quelles attitudes de Caco prouvent qu'il commence à ressentir une profonde lassitude de ces violences archaïques?

- Son sacrifice final a-t-il du sens? Quelle est sa portée? Peut-on penser qu'il interrompra définitivement le cycle des vengeances et qu'il mettra fin à la loi du sang? Le sacrifice de Caco aura-t-il servi à préserver la vie de Diego? Quelle serait, alors, sa victoire?

- Comment appréhender le personnage troublant de Diego? Pourquoi sa vie doit-elle être absolument préservée par le don ultime de Caco? Pourquoi, et selon quelles modalités, incarne-t-il un absolu de pureté dans un monde convulsif? Comment représente-t-il une sorte «d'innocence évangélique»? Comment, dans son besoin d'amour, apparaît-il plus intransigeant que ses amis et même que Caco? Quels rapports entretient-il avec la musique, le chant et la danse?

- Quelles sont les valeurs suprêmes de cette communauté? Ces valeurs sont-elles «gitanes» ou ne sont-elles pas plutôt largement diffusées dans le monde méditerranéen? On pourra réfléchir sur cette déclaration de Tony Gatlif: «Je déteste qu'on tue dans mes films, mais pour *Vengo*, je n'avais pas le choix. Cette fin tragique était la seule possible. La vengeance est au cœur des traditions du Sud. Elle est enfoncée dans cette culture, aussi ancrée et aussi évidente que la jalousie. Je suis né dans cette culture et j'essaie sans cesse de la traduire à l'écran.»

- Quels rapports pourrait-on établir entre ce film et certaines tragédies grecques?

- Les Gitans de *Vengo* semblent sédentaires, avec des situations sociales bien assises, même si elles reposent sur des activités liées au monde de la fête et de la nuit - pour parler par euphémisme. Comment Tony Gatlif s'y prend-il pour évoquer malgré tout l'errance, de la route? C'est le ballet incessant des virées en voiture, dans cette grosse Mercedes dont les portes sont toujours ouvertes, comme en partance pour tous les possibles. C'est le vent qu'on écoute religieusement, parce qu'il chante comme les Gitans. C'est la route, le voyage, qui relie les Gitans entre eux. C'est sur la route qu'on danse, que l'on joue au football. C'est seulement sur la route, symboliquement, et humoristiquement, que le téléphone portable de Diego fonctionne, alors qu'à l'intérieur de la maison, «il n'y a pas de réseau». C'est la mort de Caco dans le vacarme des vieux moteurs que l'on essaie de remettre en marche. Et quelle est l'image du générique final? Quelles interprétations plurielles peut-on en donner? L'errance est une façon de vivre, comme le dit la chanson préférée de Pepa et son refrain «Je ne suis d'aucune patrie, je ne suis d'aucun paysage».

*b. Ce monde est-il uniquement un monde d'hommes?*

- Des figures féminines «absentes» hantent le film. Pourquoi le récit ne donne-t-il pas les raisons de la mort de Pepa? Pourquoi ne fait-il aucune allusion à sa mère? Comme si toutes les femmes qu'aimait Caco avaient disparu. Leur mort est «une flamme qui ne s'éteindra jamais».

- La mort des femmes symbolise-t-elle la mort du peuple gitan? On peut rappeler la violence de la scène du baptême.

- Le rôle donné à la chanteuse La Caíta est peut-être une réponse à cette inquiétude: cette «pura Gitana», comme le répète le dialogue, répand autour d'elle, par la force de son art, non seulement le bonheur et l'ivresse du moment, mais aussi une forme de fraternité chaleureuse. Comment interpréter l'arrivée de plus en plus massive des jeunes soldats espagnols autour d'elle, arrivée qui peut d'abord être ressentie comme une menace par les spectateurs et certains Gitans (comme le fait supposer le jeu de regard d'Alejandro)?

- Les autres personnages féminins vivants sont-ils nombreux? On identifiera avec soin les figures féminines, apparemment fugitives, mais dont les apparitions sont toujours remarquables: «La Catalana, la putain», si belle et si tendre, l'entraîneuse du bar *El rey*, superbe grande gueule, et les danseuses, Musulmanes ou Gitanes, au corps souple et délié.

- Les femmes peuvent aussi servir de simples objets dans le jeu de provocation des hommes: on analysera avec soin la séquence de la soirée sur le bateau. Quelle atmosphère créent les danseuses musulmanes? Pourquoi la compagne de Caco se laisse-t-elle entraîner sur la piste? Comment est-elle instrumentalisée par un frère Caravaca pour mieux défier Caco? Pourquoi est-elle abandonnée par celui-ci dans la nuit?

- Les femmes sont également capables de pousser les hommes à la violence: comment agit en effet la veuve de Sandro lorsqu'elle voit apparaître Caco?

- On s'interrogera enfin sur les trois vieilles «tantes», vêtues de noir comme seules ces vieilles femmes du Sud peuvent l'être qui semblent porter le deuil toute leur vie. Elles seront sans doute perçues comme des présences muettes, confinées aux tâches domestiques, qui ramassent après la fête les bouteilles vides et les hommes trop pleins. Elles peuvent apparaître comme des Parques inquiétantes, filant impassibles le destin des hommes. Mais elles ont aussi le rôle rassurant de vivre dans l'harmonie des saisons et des travaux quotidiens, de la cueillette des olives aux préparations culinaires. Pourquoi se chargent-elles d'effacer jour après jour les menaces sur leur mur? Inlassablement elles recouvrent de blanc la couleur du sang, les mots qui crient vengeance.

*c. L'âme du «flamenco»*

Nous l'avons déjà dit, plus encore que les couleurs et la matière, c'est la musique qui intéresse Tony Gatlif. C'est le flamenco qui donne son âme à l'œuvre. Cette musique, pour Tony Gatlif, qui l'a déjà fait vivre à l'écran dans *Latcho Drom*, représente l'unité et l'identité du peuple gitan. «*Vengo*, c'est d'abord cela: un cri, un chant, un hymne à la vie, à l'amour, au deuil, au pacte du sang. Un hymne à la Méditerranée.» Gatlif souligne encore qu'il décrit «le Sud de la culpabilité, de la charge du passé, du remords, de la peine. Le flamenco n'est jamais joli, c'est une musique de la douleur et de la force. La mort non plus n'est ni jolie, ni romantique. On y meurt comme un animal, comme on meurt d'habitude.»

Du même coup la musique prend souvent le pas sur l'action, au point de nous faire douter du caractère réellement «cinématographique» de l'œuvre. Autrement dit, une analyse musicale pourra être indispensable pour éclairer le sens et la portée du film. Pour cela, la contribution des enseignants de musique sera indispensable, dans une interdisciplinarité féconde.

Loin des formules galvaudées dans un folklore touristique de masse, la bande sonore extraordinaire porte à incandescence le flamenco. On se contentera de préciser quelques pistes de réflexion:

- On relèvera le choix audacieux de Tony Gatlif, qui engage Antonio Canales, célèbre danseur andalou, pour transmettre cet esprit du Sud, sans jamais danser lui-même: «Je disais à Antonio (Canales): Ne joue pas, tu es le flamenco.»

- La danse n'est presque jamais sur le plateau, mais elle anime autant le jeune Diego et les Caravaca haïs que Caco et les siens, elle leur donne vie. Dans de nombreuses scènes, la chaleur de la musique semble même permettre aux conflits des hommes de s'apaiser, de s'oublier presque. Ainsi sur le bateau, où les deux groupes accompagnent à l'unisson les danseuses musulmanes, avant que l'initiative malheureuse de l'une d'elles entraîne la remontée des tensions.

- Dans la scène du baptême, chez les Caravaca, la caméra s'attarde un long moment sur la chanteuse inspirée, et néglige totalement ce qui est en train de se passer à l'arrière, où le drame se précipite de façon décisive.

- Enfin la chanson de la dernière séquence qui répète: «Je suis de nulle part / Je n'ai pas de pays / Je n'ai pas de patrie» fait résonner la plainte viscérale et déchirante de l'éternel déraciné.

- On notera que les scènes de musique et de danse sont toujours extrêmement naturelles et ne sentent jamais le spectacle et l'artifice. A cet égard la scène d'ouverture, une scène d'improvisation musicale époustouflante, peut être interprétée comme une métaphore, non seulement du film lui-même, mais de la vie en général.

Enfin la musique est un extraordinaire appel au dialogue des cultures: Tony Gatlif dit que son film aurait pu s'appeler *Vengo del Moro* («Je viens de l'Arabe»). La scène d'ouverture commence d'ailleurs par ce rappel des origines orientales des musiques gitanes: «J'ai pensé qu'à l'origine de la musique que j'aime, explique-t-il, il y a la musique soufie. On y retrouve la musique arabe, la musique d'Andalousie et on trouve aussi la musique tzigane. Dans cette musique, il y a une idée de transe: quelque chose qui s'élève et qui ne touche plus le sol, mais qui touche l'âme des spectateurs et des musiciens, quelque chose d'incontrôlable.»

La culture andalouse de la région de Séville est entraînée dans un dialogue incessant avec les chants et les danses arabes: la séquence la plus extraordinaire étant sans doute celle du rêve de Caco, où la musique soufie entraîne dans un tournoiement envoûtant une jeune femme brune, dont les cheveux forment une seconde corolle au-dessus de sa robe blanche gonflée comme celle d'un derviche tourneur.

#### 4.4. SWING (France, 2002)

##### 4.4.1. Analyse du film

###### **Le récit**

Un jeune garçon d'une dizaine d'années, Max, en vacances à Strasbourg chez sa grand-mère dans une belle maison bourgeoise, cherche à se procurer une guitare pour apprendre à jouer. Dans ce but, il part à la rencontre des Manouches sédentarisés du Polygone, un quartier dit «sensible» où habitent des communautés issues de l'immigration et du monde des Roms.

Max arrive dans un univers qu'il craint un peu et qui ne lui paraît pas très hospitalier, puisqu'il doit d'abord y subir insultes et rebuffades de la part des gamins à qui il s'adresse. Obstiné, il finit par rencontrer Swing, jeune fille Rom aux grands yeux noirs et à la tignasse en désordre, qui se fait son intermédiaire avec Mandino Reinhardt, un brocanteur qui vend des instruments de musique d'occasion.

Le troc auquel Max parvient avec Swing est une belle «arnaque». En échange d'un lecteur de CD tout neuf, il obtient une vieille guitare à laquelle il manque une corde, vite remplacée par un câble de frein de bicyclette. Mais, prétend le jeune Rom, c'est une ancienne guitare de Django.

Dans un restaurant touristique du vieux Strasbourg, Max écoute avec admiration un guitariste manouche, Miraldo (interprété par le grand musicien Tchavolo Schmitt), qui joue avec une virtuosité exceptionnelle. Il l'aborde avec une certaine naïveté pour lui demander de lui enseigner les rudiments de son art. Miraldo, un peu surpris, ne le repousse pas, mais l'accepte avec bienveillance: ils se mettent d'accord sur un échange de service. Miraldo consent à enseigner à Max les bases de la guitare; en contrepartie, le garçon lui rendra des services d'écriture.

Dans la cour d'une maison basse du quartier du Polygone sont rangées, maintenant de manière permanente, les caravanes des Manouches. Même s'ils habitent dans des appartements, ils gardent devant chez eux une caravane où ils vivent le plus souvent et qui leur rappelle le temps de la libre errance. C'est dans sa caravane que Miraldo donne à Max sa première leçon de guitare: comme prévu dans leur marché, il lui demande de rédiger une lettre aux services sociaux qui n'ont pas encore versé les prestations auxquelles sa famille avait droit.

Swing raccompagne Max en l'entraînant dans un raccourci aventureux, semé d'embûches drolatiques: dans les jeux et les rires, c'est le début d'une belle amitié. Max, au contact de Swing, apprend la liberté et la nature, s'ouvre aux autres et transforme des vacances passablement ennuyeuses en découvertes exaltantes. Il ressent aussi les premiers émois amoureux, quand il comprend que Swing, sous ses dehors de «garçon manqué», est bel et bien une fille.

Le temps d'un été, les murs qui séparent les communautés paraissent franchis... les grilles de la villa bourgeoise aussi et la grand-mère de Max accepte même de faire affaire avec les «Manouches», qui n'ont pourtant pas bonne réputation, pour se débarrasser de quelques vieilleries.

Au cours de soirées toutes plus folles les unes que les autres, Max découvre que Miraldo compte pour amis des Musulmans, des Juifs, des Alsaciens: la musique unit les sensibilités, les

cultures, et ouvre les cœurs. La communion est profonde et riche entre l'envoûtante musique tzigane et les chants arabes, dans les effluves de bière et la chaleur des feux de la fête.

Max apprend peu à peu à comprendre la culture des Manouches qu'il rencontre. Sa curiosité le fait s'intéresser à leurs malheurs passés comme peuple méprisé et persécuté. Au cœur du film se place le récit, bouleversant, que la grand-mère de Swing, vieille femme au visage parcheminé, accepte de faire à Max, alors même que les enfants de la communauté n'ont pas l'air de s'intéresser beaucoup à l'Histoire. Elle évoque les tracasseries policières, l'arrestation, la déportation, la perte de sa famille, sa fuite avec son frère, tous deux si jeunes alors. Elle se souvient des camps de concentration où sa famille a disparu, engloutie par l'horreur du *Samudaripen* (le terme de la langue romani qui désigne le *génocide*). A l'issue de ces douloureuses évocations, elle entonne une berceuse douce, d'une voix pure, sortie du fond des âges. Max, confronté à ce témoignage terrible, en devient le dépositaire, se faisant le soir dans son journal intime rédigé sur un gros cahier d'écolier, le scribe de ce peuple sans tradition écrite... et apprenant à son contact le sens de la nature, le goût de la liberté, l'indépendance.

Au cours d'une leçon de guitare, Miraldo se sent mal: il s'abat dans la cour, les yeux ouverts sur la guitare et le ciel. Dans une scène peut-être plus onirique que réelle, sa caravane, sa guitare sont livrées aux flammes.

La séparation de Max et de Swing est douloureuse. Ils abandonnent à la rivière les restes calcinés de la guitare tant désirée. Ultime paradoxe: le «sédentaire» Max part pour un «beau» voyage, qu'il n'a pas désiré. Sa mère - qui fait une apparition rapide en femme moderne, aisée, active et stressée - emmène le garçon en vacances en Grèce.

Alors que la porte délabrée de la cité se referme sur Swing, l'enfant des «gens du voyage» peut-être condamnée à être prisonnière de sa condition.

### ***Partis pris et point de vue***

Dans ce nouvel opus, Tony Gatlif continue son exploration du monde tzigane, à la suite de *Latcho Drom* et surtout de *Gadjo Dilo*. Là encore, le film retrace le parcours initiatique d'un «gadjo» au sein d'une communauté qui lui est inconnue. C'est cette confrontation de deux univers qu'interroge une fois encore ce cinéaste de la tolérance et du respect de l'autre. Cette découverte se fait sous de multiples aspects, mais se déploie surtout dans l'amitié et la musique.

Au-delà des défauts du film, dus en partie au choix d'une narration menée du point de vue de Max, donc forcément empreinte de naïveté (on frise parfois le mélo, et les clichés sur l'enfance et les premières amours sont nombreux), la musique est le fil d'Ariane de ce film et en fait l'intérêt esthétique essentiel. C'est elle qui réunit les personnages principaux et surtout qui soude cette communauté gitane. De nombreuses séquences sont consacrées à de simples numéros musicaux en solo ou en groupe. On y retrouve avec plaisir certains airs traditionnels connus, déjà entendus dans les films de Kusturica et d'autres spécialement composés par un trio de musiciens exceptionnels: Tchavalo Schmitt - qui joue le rôle de Miraldo -, Mandino Reinhardt et Abdellatif Chaarani. Tony Gatlif a également participé à cette bande-son exceptionnelle.

Le film est à l'image du cahier intime de l'enfant: simple, candide, ouvert à tous les possibles dans les rêves et les espoirs. Au-delà de la découverte du monde gitan et des premières amours de Max, le personnage principal du film est bien la musique tzigane et son message essentiel un espoir de fraternité dans le dépassement des clivages communautaires.

A l'image de Miraldo volant, après sa mort, au-dessus des paysages alsaciens, le film est un éloge de la liberté, de la légèreté, de l'envol. Ce rêve semble d'autant plus facile à réaliser que les personnages principaux sont des enfants et que l'action se déroule pendant les vacances, à un moment où les contraintes habituelles sont suspendues. Toutefois, Tony Gatlif prend soin de revenir au réel à la fin du film: tous les personnages doivent affronter à nouveau leur condition véritable. Si les Gitans sont libres en apparence, leur sédentarisation, leurs difficultés matérielles, les discriminations qui pèsent sur eux limitent leurs possibilités et sont autant d'obstacles à leur liberté.

### ***Quelques propositions d'analyse: les représentations du film***

#### *a. La présence de la nature: en bordure de la ville, la liberté*

- L'histoire se déroule à Strasbourg, en Alsace, à l'est de la France: mais le cinéaste a délibérément choisi d'éviter de montrer la ville telle que peuvent la visiter des touristes: quels sont les quartiers, les espaces que nous fait découvrir la caméra? Un seul moment fait allusion à l'intérêt que présente un centre-ville touristique pour les musiciens «manouches»: il leur permet de gagner leur vie en exerçant leurs talents.

- Très rapidement évoquée, la belle maison de la grand-mère, une villa ancienne du début du XX<sup>e</sup> siècle: chez «les riches», comme le dit malicieusement Swing. Tony Gatlif nous montre Max sortant de chez lui et y retournant, escaladant le haut portail fermé à clé de la maison familiale: de quelle manière cet épisode peut-il être une métaphore, à la fois de la séparation des diverses communautés ou classes sociales, et de leur tentative, certes difficile, de dépassement? Il n'est donc question ici que de franchir des espaces, des barrières pour se libérer des contraintes et aller vers les autres.

- La caméra présente le plus souvent un paysage urbain très commun, comme la station-service en périphérie dont s'occupe le musicien Khaled. Mais à quel moment de la journée est filmé ce lieu si banal? De quelle scène surprenante devient-il le décor? Autrement dit, comment le réalisateur transforme-t-il un lieu ordinaire en un espace quasi-onirique? Comment la musique et la danse enchantent-elles le réel?

- Par contre, d'autres paysages surprennent le spectateur: à l'extrême bord de la ville, où les derniers contreforts des cités de béton jouxtent un paysage de «ried» encore sauvage, existe un lieu où la ville trempe ses pieds dans des bras de la rivière courant dans une jungle inextricable, à la mesure des enfants qui y réinventent une vie aventureuse et pleine d'imprévu.

- De cette histoire à la Henri Bosco, nous retiendrons surtout une sensualité baignée de bruits de cours d'eau, de rivières ombragées le long de chemins perdus. La caméra, ailée, prompte à s'envoler, sait se mettre en harmonie avec les pulsations de la nature.

- Les animaux sont aussi présents dans ce monde presque parallèle, mais ce ne sont pas exactement les mêmes que les sédentaires croient connaître: il faut savoir par exemple que les hérissons jouent un rôle tout à fait particulier dans le bestiaire imaginaire gitan.

#### *b. Une communauté sédentarisée aux prises avec de grandes difficultés*

- Comment apparaît le quartier où habitent les Roms? Le temps du nomadisme paraît-il définitivement terminé?

- Quelles sont les activités professionnelles qu'ils exercent? De quelle manière les mettent-elles en rapport avec la société extérieure?

- De quelle manière sont soulignées à la fois l'importance des aides sociales mais aussi la difficulté des Roms à y accéder facilement?

- Le film se situe pendant les vacances d'été: mais les enfants paraissent-ils tous scolarisés? Pourquoi Swing ne peut-elle rien faire des cahiers que lui remet Max à son départ? Comment interpréter leur abandon sur le trottoir? Quelles hypothèses peut-on avancer pour expliquer cette situation?

- Tony Gatlif est un artiste foncièrement lucide et honnête: même s'il entend être le chantre de la communauté des Roms, il n'hésite pas à pointer certains problèmes ou comportements négatifs: on en fera le relevé, en examinant plus particulièrement la condition réservée aux femmes.

#### *c. Une musique spécifique: le swing*

- On pourra donner quelques notions de base sur cette musique manouche, mélange de jazz et de blues, en partant de l'écoute de quelques disques de Django Reinhardt, dont la mémoire plane sur le film.

- Les très nombreuses scènes musicales montrent une ouverture du swing vers les musiques arabe et yiddish. Mandino Reinhardt, qui joue un second rôle très présent, a reconnu lui-même la nouveauté de la démarche. Les morceaux, pour la plupart des compositions originales, se situent à la frontière entre musique tzigane, yiddish et manouche.

- Ce qui fait la richesse du film, comme l'explique lui-même Tony Gatlif, «C'est l'ombre de Django, c'est une reprise endiablée des *Yeux Noirs* dans une caravane embrumée de fumée et d'alcool, c'est un bœuf énergique qui redémarre à l'aube quand les yeux piquent de fatigue, c'est un gamin de treize ans qui est un petit Bireli Lagrene en puissance, c'est un chant arabe enseigné à une chorale de Strasbourgeoises et écouté par un Juif admiratif, c'est le jeu virtuose et la moustache de Tchavolo Schmitt».

- En effet, dans *Swing* la musique déborde de tous les côtés dans un vrai tourbillon: si la virtuosité de Tchavolo sur un morceau d'anthologie ouvre le récit, de nombreux airs traditionnels y retrouvent une nouvelle jeunesse, les *Yeux noirs* dans une version euphorique ou *Va prendre ton violon* pour un appel à jouer ensemble.

- Car c'est bien de fraternité qu'il s'agit: la musique est représentative d'un peuple, mais aussi des échanges qu'il peut faire avec d'autres comme dans le titre musical *Le Juif, l'Arabe et le*

*Manouche*, où les Gitans jouent avec tous leurs «cousins» méditerranéens. Cette rencontre est suivie d'un magnifique dialogue entre guitare et oud oriental.

- Toute la bande originale est ponctuée de morceaux improvisés, de cris des musiciens, d'exclamations des acteurs. Il s'agit d'une musique vivante qui chante une culture qui s'affirme d'autant plus qu'elle se partage avec les autres musiques, avec le petit Max dans son initiation à la vie.

#### *d. Mémoire de l'extermination, désir de fraternité et de paix*

Dans ce film - et c'est peut-être là son intérêt essentiel - Tony Gatlif aborde pour la première fois de front la question du génocide des Tziganes, le *Samudaripen*.

*Samudaripen*, en langue romani, veut dire *génocide*. Le mot est construit sur le verbe *mudare* (*tuer*), d'où provient le substantif abstrait de tuer: *mudaripen*, le *meurtre*. *Mudarel* est la même racine indo-européenne que meurtre, en français, *murder*, en anglais. Le suffixe *-ipen* indique toujours, en romani, l'action pour la construction des substantifs. Le préfixe *sa-*, qui est un pronom indéfini, signifie *tout*. *Samudaripen*, en d'autres termes, signifie *tout tuer*. (Claire Auzias, *Samudaripen, le génocide des Tziganes*, L'Esprit Frappeur, 2004).

Ce fut un sujet longtemps tu, sinon tabou. Il est vrai qu'il pose des questions éthiques très difficiles à résoudre pour un artiste qui souhaite l'évoquer. On connaît les débats, parfois violents, qui ont eu lieu à propos de la représentation de la Shoah, surtout à partir de l'œuvre magistrale de Claude Lanzmann: il ne serait pas admissible de l'aborder par le biais de la fiction, le cinéma ne devrait pas en faire un spectacle. L'artiste devrait travailler exclusivement sur les traces du Génocide, sur sa mémoire, et surtout éviter de tomber dans les pièges de reconstitution souvent obscène.

Tony Gatlif a choisi de simplement donner la parole et l'image à Hélène Mershtein, une rescapée des camps qui a bien voulu rompre le silence. Laissons le cinéaste rendre compte lui-même de son travail: «Il y a un problème de non-transmission de la culture manouche à cause de l'histoire des camps. Il fallait qu'elle soit là. Mais je ne pouvais pas la "fictionner". On a assis Hélène Mershtein qui a vécu la déportation avec sa famille, dans la caravane presque sans lumière avec juste la caméra posée sur la table. On l'a filmée en gros plan. On lui a demandé de raconter si elle en avait envie. Elle a commencé à nous parler. C'est simple comme un témoignage. Comme Lanzmann l'a fait dans *Shoah*. J'ai fait des plans carrés tout bêtes parce qu'il n'y a pas de cinéma là-dedans. On ne joue pas avec ça.»

Il ajoutera ailleurs «Cette séquence de cinq minutes est présente pour la mémoire. C'est pour bien faire ressentir que tout est parti de l'Holocauste. Très peu de Manouches sont revenus des camps. Les rescapés étaient des jeunes car les vieux étaient fragiles. Ce sont eux qui possédaient la transmission. La culture manouche est orale. Si on ne la raconte plus, elle s'arrête. Et il n'y a plus personne pour la raconter...»

On comprend mieux à partir de cette réflexion de l'artiste sur la nécessité de la mémoire pourquoi la musique est aussi un des enjeux principaux du film: ces chants et ces compositions sont menacés de disparition. Il est donc important pour Miraldo de trouver quelqu'un à qui transmettre toute cette richesse. Ce que les Nazis n'ont pas réussi à faire disparaître de la culture de l'Europe, une pseudo-modernité ne doit pas y parvenir dans une indifférence générale. Le fait que Max vienne de l'extérieur montre aussi cette volonté d'ouvrir une communauté traditionnellement repliée sur elle-même (par défense contre les agressions extérieures plus que par volonté délibérée) à un plus large public. Dans une superbe scène du film, les Roms et les musiciens musulmans enseignent dans leurs langues leurs chants à une chorale de jeunes Françaises.

Tony Gatlif met ainsi en abîme son propre rôle d'artiste puisqu'il a consacré à cette communauté plusieurs films qui ont contribué à changer l'image de celle-ci et à diffuser partout le goût de sa musique. En cela, Tony Gatlif est un formidable passeur: *Swing* enregistre et donne à voir cette mémoire qui risquait de s'effacer.



