



LA REPRÉSENTATION DES ROMS DANS LES GRANDES COLLECTIONS MUSÉOGRAPHIQUES EUROPÉENNES



Volume I – Le Louvre
Sarah Carmona

COUNCIL OF EUROPE



CONSEIL DE L'EUROPE

LA REPRÉSENTATION DES ROMS DANS LES GRANDES COLLECTIONS MUSÉOGRAPHIQUES EUROPÉENNES

Volume I – Le Louvre
Sarah Carmona

Édition anglaise:

*Representation of Roma in major European
museum collections – Volume I: The Louvre*

ISBN 978-92-871-8956-1

*Les vues exprimées dans cet ouvrage
sont de la responsabilité de l'auteur
et ne reflètent pas nécessairement la
ligne officielle du Conseil de l'Europe.*

Tous droits réservés. Aucun extrait de
cette publication ne peut être traduit,
reproduit ou transmis, sous quelque
forme et par quelque moyen que ce soit
– électronique (CD-Rom, internet, etc.),
mécanique, photocopie, enregistrement
ou de toute autre manière – sans
l'autorisation préalable écrite de
la Direction de la communication
(F-67075 Strasbourg Cedex
ou publishing@coe.int).

Couverture et mise en page :
Service de la production des documents
et des publications (SPDP),
Conseil de l'Europe

Trame des fiches: © Straub, Patrick, *Histoires
d'arts – Répertoire d'œuvres*, Accès Éditions.

Photo : Shutterstock

Éditions du Conseil de l'Europe
F-67075 Strasbourg Cedex
<http://book.coe.int>

ISBN 978-92-871-8886-1

© Conseil de l'Europe, novembre 2019

Imprimé dans les ateliers
du Conseil de Europe

Coordination : Aurora Ailincai et
Clémentine Trolong-Bailly

Table des matières

PRÉFACE	5
LA VIERGE GLORIEUSE (vers 1485)	7
Anonyme	
LA GRANDE SAINTE FAMILLE (vers 1518)	10
Raffaello Santi, dit Raphaël (1483-1520)	
LA PETITE SAINTE FAMILLE (vers 1519)	13
Attribué à Giulio Pipi, dit Giulio Romano (1499-1546)	
MOÏSE SAUVÉ DES EAUX (1539)	16
Nicolò dell'Abbate (vers 1509-vers 1571)	
LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE (vers 1595-1598)	19
Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Caravage (1571-1610)	
LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE (vers 1626)	22
Nicolas Régnier (1588-1667)	
LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE (vers 1628)	25
Valentin de Boulogne, dit Le Valentin (1591-1632)	
RÉUNION DANS UN CABARET (1625)	27
Valentin de Boulogne, dit Le Valentin (1591-1632)	
LA BOHÉMIENNE (vers 1630)	29
Frans Hals (vers 1581/1585-1666)	
VOYAGEURS SOUS DES RUINES (1640-1643)	32
Sébastien Bourdon (1616-1671)	
HALTE DE SOLDATS, DIT AUTREFOIS HALTE DE BOHÉMIENS (1640-1643)	35
Sébastien Bourdon (1616-1671)	
LA HALTE MILITAIRE AVEC UNE DISEUSE DE BONNE AVENTURE (vers 1648-1650)	38
Jan Miel (1599-1665)	
CAMPEMENT DE BOHÉMIENS (XVII^e SIÈCLE)	41
Jan van de Venne, dit « le Maître des Tsiganes » (av. 1600-av. 1651)	
BANQUET NUPTIAL DE BOHÉMIENS (vers 1730-1735)	44
Alessandro Magnasco (1667-1749)	
ZINGARA AU TAMBOUR DE BASQUE (vers 1865-1870)	46
Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)	
LE RÉPERTOIRE D'ŒUVRES – MODE D'EMPLOI	49
PISTE DE VISITE – LES ROMS AU LOUVRE : UNE ALTÉRITÉ DÉSINCARNÉE	51
LES ROMS AU LOUVRE, UNE ALTÉRITÉ DÉSINCARNÉE	53
CATALOGUE ET CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES	76

1

MUSÉE



Salle 544



Salle 503



Salle 635



Salle 703



Salle 705



Salle 700



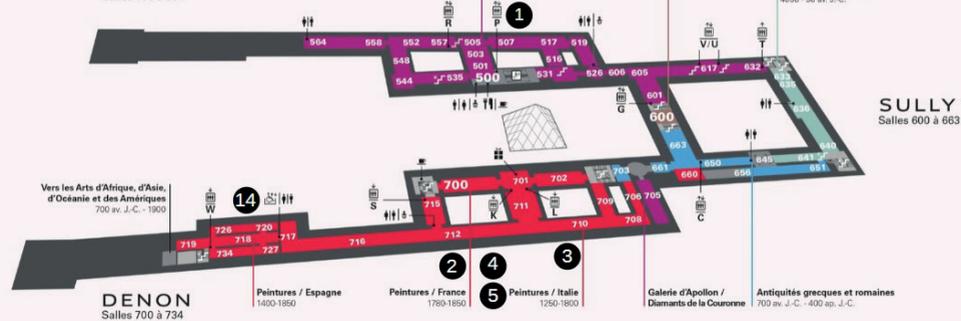
Salle 711



Salle 718

RICHELIEU

Salles 500 à 564

Objets d'art / Arts décoratifs
500-1850Pavillon de l'Horloge
Un musée, des collectionsAntiquités égyptiennes
Présentation chronologique
4000 - 30 av. J.-C.

SULLY

Salles 600 à 683

Vers les Arts d'Afrique, d'Asie,
d'Océanie et des Amériques
700 av. J.-C. - 1900

DENON

Salles 700 à 734

Peintures / Espagne
1400-1850Peintures / France
1780-1850Peintures / Italie
1250-1800Galerie d'Apollon /
Diamants de la CouronneAntiquités grecques et romaines
700 av. J.-C. - 400 ap. J.-C.

- 1 La Vierge glorieuse
- 2 La Grande Sainte Famille

- 3 La Petite Sainte Famille
- 4 Moïse sauvé des eaux

- 5 La Diseuse de bonne aventure
- 14 Banquet nuptial de bohémiens

2

MUSÉE



Salle 808



Salle 807



Salle 806



Salle 805



Salle 802



Salle 817



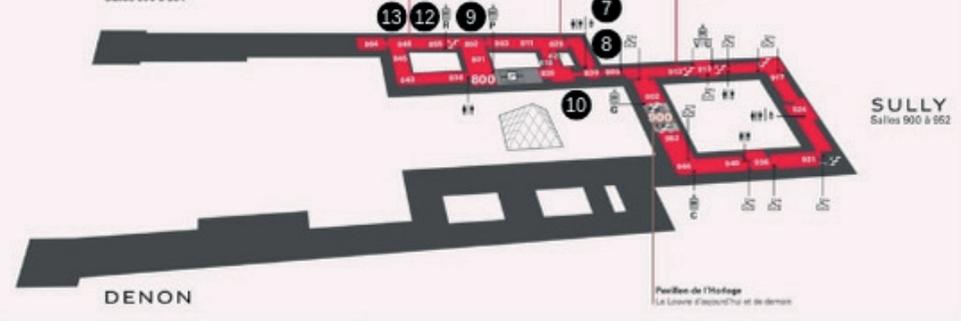
Salle 840



Salle 862

RICHELIEU

Salles 800 à 864

Peintures / Europe du Nord
1300-1850Peintures / France
1300-1850Peintures / France
1050-1850

SULLY

Salles 900 à 962

Pavillon de l'Horloge
La Louvre d'aujourd'hui et de demain

- 7 La Diseuse de bonne aventure
- 8 Réunion dans un cabaret

- 9 La Bohémienne
- 10 Voyageurs sous les ruines

- 12 La Haine militaire avec une diseuse de bonne aventure
- 13 Campement de Bohémiens

Préface

« L'œuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde ;
mais elle est à l'image du monde »
Ionesco

Saviez-vous que, dans le tableau de Raphaël, *La Grande Sainte Famille*, sainte Élisabeth est représentée sous les traits d'une femme romani¹ ? Et que les *Voyageurs sous des ruines* de Bourdon sont des soldats roms, rassemblés dans les compagnies de Bohême ? Vous demandez-vous pourquoi le portrait de *La Bohémienne*, de Hals, est celui d'une jeune femme aux mœurs légères ? Que nous apprennent les œuvres d'art de leur époque de création ? Que nous apprennent-elles des interactions entre les hommes, des groupes sociaux ?

Vous trouverez de nombreux éléments de réponse dans cet ouvrage qui s'interroge sur la place donnée aux Roms dans les collections du Louvre et s'inscrit ainsi tout à fait dans la ligne des orientations stratégiques du Conseil de l'Europe. Ces dernières visent notamment à combattre les préjugés et la discrimination à l'encontre des Roms et des Gens du voyage².

En complément d'autres actions telles que le partenariat avec [l'Institut européen des arts et de la culture roms \(IEACR\)](#) et la contribution au travail de [mémoire de l'Holocauste des Roms](#), et notamment son enseignement, cet ouvrage donne à voir les représentations que se font des Roms les sociétés majoritaires ainsi que les mécanismes complexes de construction de ces représentations, qui font aujourd'hui le lit des discriminations. Par ailleurs, il permet d'appréhender le rôle et la contribution des Roms à l'histoire européenne.

-
1. Note de l'éditeur : le terme de « romani » est utilisé dans un cadre plus extensif que la limitation à la langue et la culture.
 2. Le terme « Roms » utilisé au Conseil de l'Europe désigne les Roms, les Sintés (Manouches), les Kalés (Gitans) et les groupes de population apparentés en Europe, dont les Voyageurs et les branches orientales (Doms, Loms) ; il englobe la grande diversité des groupes concernés, y compris les personnes qui s'auto-identifient comme « Tsiganes » et celles que l'on désigne comme « Gens du voyage ».

Que vous soyez enseignant en histoire, en histoire de l'art, en philosophie, étudiant ou simple visiteur du Louvre, cet ouvrage invite chacun, au moyen de fiches détaillées sur 15 œuvres choisies et grâce à l'analyse de l'auteure contenant une trame contextuelle, à découvrir et à mettre en perspective œuvres, époques et histoire des idées, une façon déterminante de lutter aujourd'hui contre l'antitsiganisme et de reconnaître aux Roms la place qui est la leur dans l'histoire européenne.

Belle découverte à tous!

Snežana Samardžic-Marković

Directrice générale de la démocratie

Conseil de l'Europe



La Vierge glorieuse (vers 1485), Anonyme
Tapisserie : laine, soie, or, argent (205 x 285 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 1

La Vierge glorieuse (vers 1485)

L'œuvre identifiée

Époque : fin du Moyen Âge, début des Temps modernes

Domaine artistique : art du visuel

Genre : scène religieuse

Forme d'expression : broderie

Style : Renaissance du Nord (Flandres)

L'œuvre en questions

■ Quelles scènes religieuses sont représentées sur les panneaux du triptyque ?

Sur le panneau central est représentée une vierge glorieuse couronnée par deux anges.

Sur le panneau de gauche figure une scène de l'Ancien Testament : Moïse faisant jaillir l'eau du rocher lors de la fuite en Égypte du peuple hébreu. La scène de droite illustre la guérison d'un malade par le Christ.

■ *Que voit-on au premier plan du panneau de gauche ?*

Nous voyons deux femmes accompagnées d'enfants buvant à la source.

■ *Que voit-on au second plan du panneau de gauche ?*

Moïse et son frère, accompagnés d'autres Hébreux en train de converser.

■ *Que voit-on en arrière-plan ?*

On peut observer un paysage bucolique, des personnages au loin et un château à l'horizon.

■ *Quels éléments permettent de rattacher ce panneau à l'histoire romani ?*

La femme au centre, au premier plan, s'abreuvant à une écuelle et portant un nourrisson, est vêtue à la manière des bohémiennes de l'époque. Elle porte une flassaie (une longue étoffe jetée sur les épaules), une des deux coiffes typiquement romani de l'époque et une jupe ou une robe coupée dans un tissu rayé.

■ *Le traitement pictographique des personnages, du décor et des paysages correspond-il aux réalités de l'épisode décrit dans le triptyque de gauche ?*

La scène illustre un épisode datant de l'Antiquité hébraïque. Elle comporte des éléments d'anachronisme : les vêtements des personnages et l'architecture du château se trouvant en arrière-plan ne correspondent pas aux habits et au style architectural ni de l'époque ni du lieu évoqués.

■ *Pourquoi l'artiste a-t-il intégré dans cette œuvre religieuse une femme hébraïque vêtue à la manière des bohémiennes du XVI^e siècle ?*

À la fin du XIV^e siècle, les Roms sont présents en Europe. Ils sont arrivés quelques décennies auparavant, voire un siècle dans certaines régions. On les retrouve mentionnés dans de nombreux documents d'archive. Ils apparaissent souvent sous les termes « gens de bohème » ou « Égyptiens ».

Les Roms, à l'image des Hébreux fuyant les persécutions, sont un peuple mobile. Les sources historiques de l'époque évoquent les raisons qui auraient provoqué leur errance : l'expiation pour avoir renié la foi du Christ sous le joug turc.

De plus, à cette époque, tout ce qui était en relation avec l'Égypte était considéré comme mystérieux et magique mais n'était pas connoté négativement. Si tel avait été le cas, la femme du panneau n'apparaîtrait pas dans cette scène biblique.

Enfin, la femme vêtue à la manière d'une femme romani de l'époque tient au creux de son bras gauche un nourrisson. Elle semble l'allaiter. On retrouve ces images de mères aimantes et allaitantes dans de nombreux textes de l'époque décrivant l'arrivée des compagnies de Bohême ou d'Égyptiens dans les campagnes et les villes.

L'œuvre en réseaux

Réseau : l'allégorie

4. *Moïse sauvé des eaux* (vers 1550) de Nicolò dell'Abbate

Les raisons du rapprochement

Des œuvres mettant en scène un épisode de l'Ancien Testament en utilisant comme figure centrale la femme bohémienne.

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le genre : femme romani comme allégorie
- ▶ Habillement romani

Divergences

- ▶ La technique : tapisserie/eau-forte
- ▶ L'époque : débuts de la Renaissance du Nord/Renaissance italienne

Réseau : le vêtement romani

2. *La Petite Sainte Famille* (vers 1519) de Giulio Romano

5. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1595-1598) de Caravage

6. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1626) de Nicolas Régnier

9. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne

Réseau : la tapisserie

Histoire de Carrabara dite des Égyptiens (tapisserie de Tournai) (1500-1510), Centre de la tapisserie, des arts muraux et des arts du tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Tournai, Belgique

Réseau : les textes

Mâcon, archives municipales, BB 12 ; folio 129, verso

Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-1449, anonyme, collection « Lettres gothiques », Livre de Poche, Paris, 1990.

La Grande Sainte Famille (vers 1518)
Raffaello Santi, dit Raphaël (1483-1520)
Bois transposé sur toile (207 x 140 cm)
Musée du Louvre, Paris, France



Fiche 2

La Grande Sainte Famille (vers 1518)

L'œuvre identifiée

Époque : XV^e siècle-XVI^e siècle

Style : Renaissance italienne

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène religieuse

L'œuvre en questions

— Qui sont les personnages représentés dans cette scène ?

Il s'agit de Jésus enfant, de sa mère Marie et de Joseph. Ces trois personnages composent la Sainte Famille. Ils sont accompagnés de sainte Élisabeth et de son fils saint Jean-Baptiste, ainsi que de deux anges.

■ Que remarque-t-on s'agissant de la composition du tableau ?

L'œuvre est structurée selon deux lignes diagonales qui se croisent au niveau de l'échange de regards entre la Vierge et l'Enfant.

Le faisceau de lumière qui éclaire la Vierge semble émaner de la diagonale de gauche et trouver sa source dans la figure de l'Enfant Jésus.

■ Que peut signifier le bouquet de fleurs tenu par l'ange au-dessus de la Vierge Marie ?

Dans l'art religieux du Moyen Âge et de la Renaissance, les fleurs ont une signification. Ces fleurs champêtres, marguerites, œillets, violettes revêtent une symbolique mariale, c'est-à-dire en rapport avec la Vierge Marie. Elles symbolisent ici sa maternité.

■ Pourquoi la Sainte Famille est-elle représentée ici accompagnée de sainte Élisabeth et de saint Jean-Baptiste ?

C'est un motif habituel dans la peinture religieuse des XV^e et XVI^e siècles. Saint Jean-Baptiste, cousin de Jésus, ainsi que sa mère, sainte Élisabeth, sont des personnages annonciateurs de la venue du Messie. Dans le Nouveau Testament, ils vont prédire son message et sa crucifixion.

■ Pourquoi sainte Élisabeth est-elle représentée sous les traits d'une femme romani de l'époque ?

On remarque que l'expression de sainte Élisabeth est grave. Elle sait quels vont être les sacrifices et les souffrances que vont endurer son fils et Jésus du fait de leur foi. Tout comme on le croyait des femmes romani de l'époque, elle a le pouvoir de connaître l'avenir. Elle est donc représentée le teint mat, les traits plus anguleux et coiffée d'un turban rayé, noué à la manière romani.

L'œuvre en réseaux

Réseau : les codes de représentation

3. *La Petite Sainte Famille* (vers 1519) de Giulio Romano

Les raisons du rapprochement

- ▶ Deux représentations de la Sainte Famille avec sainte Élisabeth caractérisée sous des traits romani
- ▶ Le travail en atelier à la Renaissance

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le genre : scène religieuse mettant en scène la figure romani
- ▶ Habillement romani

Divergences

- ▶ Le cadre : présence symbolique de la nature/une scène dans un cadre bucolique
- ▶ La lumière : jeu d'ombres et de lumière (sfumato de Léonard de Vinci) / présence diffuse de la nature

Réseau : le vêtement romani

1. *La Petite Sainte Famille* (vers 1519) de Giulio Romano
5. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1595-1598) de Caravage
6. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1626) de Nicolas Régnier
9. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne



La Petite Sainte Famille ou La Vierge à l'enfant, sainte Élisabeth et saint Jean enfant dans un paysage (vers 1519)

Attribué à Giulio Pippi, dit Giulio Romano (1499-1546)

Bois (38 x 32 cm)

Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 3

La Petite Sainte Famille (vers 1519)

L'œuvre identifiée

Époque : XVI^e siècle

Style : Renaissance italienne

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture sur bois (peuplier)

Genre : scène religieuse

L'œuvre en questions

■ Pourquoi le tableau s'intitule-t-il *La Petite Sainte Famille* ?

Le motif iconographique de la Sainte Famille est généralement composé de la Vierge Marie, de l'Enfant Jésus et de saint Joseph. Saint Joseph est absent de cette composition.

■ Qui sont les personnages qui accompagnent la Vierge et Jésus ?

Ce sont sainte Élisabeth et saint Jean-Baptiste. Saint Jean-Baptiste est le cousin de Jésus. Il annonce la venue de Jésus et sa mort par crucifixion.

■ Que voit-on derrière les personnages ?

On voit un paysage naturel, un front d'arbres, des plaines verdoyantes et l'annonce d'une chaîne de montagnes.

■ Pourquoi le paysage situé à l'arrière-plan est-il flou ?

Dans la réalité, ce qui est éloigné est moins net que ce qui est situé au premier plan. De même, les couleurs se dégradent au fur et à mesure que l'on s'éloigne. C'est une technique mise en place par Léonard de Vinci quelques années auparavant, appelée le *sfumato*.

Léonard de Vinci a lui-même décrit cette technique comme « sans lignes ni contours, à la façon de la fumée ».

■ Pourquoi sainte Élisabeth porte-t-elle la coiffe rom ?

Comme dans le tableau de Raphaël *La Grande Sainte Famille*, sainte Élisabeth et son fils annoncent la crucifixion du Christ et le rachat des péchés des hommes. Sainte Élisabeth porte la coiffe des bohémiennes de l'époque pour symboliser qu'elle est, comme le pensaient les contemporains de l'artiste, capable de connaître le futur.

L'œuvre en réseaux

Réseau : les codes de représentation

3. *La Grande Sainte Famille* (vers 1518) de Raphaël

Les raisons du rapprochement

Deux représentations de la Sainte Famille avec sainte Élisabeth caractérisée sous des traits romani. Le travail en atelier à la Renaissance.

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le genre : scène religieuse mettant en scène la figure romani
- ▶ Habillement romani

Divergences

- ▶ Le cadre : présence symbolique de la nature/une scène dans un cadre bucolique
- ▶ La lumière : jeu d'ombres et de lumière (sfumato de Léonard de Vinci) / présence diffuse de la nature

Réseau : le vêtement romani

2. *La Grande Sainte Famille* (vers 1518) de Raphaël
5. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1595-1598) de Caravage
6. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1626) de Nicolas Régnier
9. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne

Moïse sauvé des eaux (1539)
Nicolò dell'Abbate (vers 1509-vers 1571)
Dessin (36 x 26 cm)
Musée du Louvre, Paris, France



Fiche 4

Moïse sauvé des eaux (1539)

L'œuvre identifiée

Époque : XVI^e siècle

Style : Renaissance italienne

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : dessin

Genre : scène biblique

L'œuvre en questions

Quelle technique l'artiste a-t-il utilisée ?

Cette œuvre est un dessin. Dell'Abbate a effectué un tracé préparatoire à la pierre noire, puis il a utilisé la plume et une encre brune, un lavis brun avec des rehauts de blancs.

■ *Qu'est-ce qu'un dessin préparatoire ?*

À partir de la Renaissance, le dessin est considéré comme une technique préparatoire à l'œuvre finale, celle-ci pouvant être une peinture, une sculpture, une œuvre architecturale. On distingue, dans l'élaboration d'une œuvre, différentes étapes partant de la première pensée, du croquis et de l'esquisse, puis la mise en place générale, la composition, suivie d'études de détail, pour terminer avec le *modello* et enfin le carton, dernière étape précédant l'exécution définitive.

■ *Quel est le sujet de ce dessin ?*

Il s'agit d'un épisode de l'Ancien Testament tiré du Livre de l'Exode (Exode 2:5-10). Selon la Bible, à l'époque de la naissance de Moïse, les Hébreux étaient esclaves en Égypte. Le pharaon ayant décidé de tuer tous les nourrissons hébreux, la mère de Moïse voulut sauver son fils. Elle le plaça dans un panier en osier et le mit à l'eau, sur le Nil.

Myriam, sœur de Moïse, observe la scène et voit comment l'enfant est recueilli par la fille du pharaon. Elle lui propose alors de lui trouver une nourrice pour allaiter l'enfant, qui ne sera autre que sa propre mère.

■ *Combien de scènes de cet épisode biblique sont représentées dans ce dessin ?*

Plusieurs scènes y sont représentées. On peut voir au premier plan la fille du pharaon montrant du doigt Moïse dans son couffin. Elle est accompagnée d'autres femmes. En arrière-plan, on distingue une femme recueillant ou confiant le même couffin aux eaux agitées du fleuve; plus loin encore, des personnages au bord du fleuve, ainsi que l'évocation de la noyade.

■ *Quelle est cette étrange coiffe que porte le personnage féminin de droite ?*

Cette femme est la fille du pharaon, qui recueillera Moïse. Elle porte la coiffe en galette, connue également comme la coiffe circulaire enveloppée de bandeaux ou *bern* en langue romani, caractéristique de la parure des femmes romani de la fin du Moyen Âge et des Temps modernes.

■ *Pourquoi la fille du pharaon est-elle représentée avec une coiffe romani ?*

Cette coiffe en galette volumineuse est si caractéristique des femmes romani de l'époque à laquelle le peintre a exécuté le dessin qu'elle devient ici un attribut, celui de la femme égyptienne. La coiffe désigne l'origine égyptienne des personnages.

■ *Quelle est l'œuvre sur laquelle travaillait l'artiste ?*

Dell'Abbate travaillait sur une œuvre aujourd'hui disparue mais connue grâce à une copie conservée dans l'église Notre-Dame de Melun en France.

L'œuvre en réseaux

Réseau : les scènes bibliques

3. *La Grande Sainte Famille* (vers 1518) de Raphaël

Les raisons du rapprochement

Deux représentations bibliques avec une évocation de l'Égypte

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le genre : scène religieuse
- ▶ Le modèle : la figure romani
- ▶ L'époque : la Renaissance

Divergences

- ▶ Coiffe en galette/turban
- ▶ L'Égypte géographique/l'Égypte magique



La Diseuse de bonne aventure (vers 1595-1598)
Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Caravage (1571-1610)
Peinture sur huile (99 x 131 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 5

La Diseuse de bonne aventure (vers 1595-1598)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Style : baroque

Genre : scène de genre

L'œuvre en questions

■ *Qu'est-ce qu'une scène de genre ?*

C'est une peinture qui met en scène des personnages contemporains de l'artiste, pris sur le vif, souvent dans leur quotidien.

■ **Qui sont les personnages représentés ?**

Il s'agit de deux jeunes gens aux visages étrangement similaires : à gauche, une jeune femme romani appelée Égyptienne à l'époque ; à droite, un jeune homme de l'aristocratie, reconnaissable par ses vêtements, son chapeau, ses gants et son épée.

■ **Comment Caravage a-t-il cadré la scène ?**

Il n'y a qu'un plan dans ce tableau. Le cadrage est serré. Les personnages sont représentés à mi-corps.

■ **Quel effet cela produit-il ?**

Le cadrage et le fond uni sans décor ni détail bloquent la composition et font avancer la scène vers le spectateur qui en devient le témoin.

■ **D'où vient la lumière dans cette scène ?**

La lumière est latérale. Elle provient de la partie supérieure gauche de la toile. Elle laisse la jeune femme dans l'ombre.

Caravage produit ce tableau au début de sa carrière. Il n'a pas encore établi tout son savoir-faire dans le traitement du clair-obscur.

■ **Que peut-on dire du regard que s'échangent les personnages ?**

Les personnages sont en face-à-face. Le regard et le sourire de la jeune femme soutenant celui de l'homme est d'autant plus intense que leurs visages sont très ressemblants.

■ **Que fait le personnage féminin ?**

Elle tient la main du jeune homme pour lui en lire les lignes. La position de ses doigts avec l'index sur l'annulaire du jeune homme où l'on voit sa bague laisse penser qu'elle lui vole son bijou.

■ **Comment sait-on qu'il s'agit d'une « Égyptienne » ?**

Sa coiffe (long turban) et sa flassaie (pan de tissu épais accroché à l'épaule) sont caractéristiques du vêtement romani de l'époque.

■ **Pourquoi ce tableau est-il important dans l'histoire de la représentation du peuple romani ?**

Ce tableau a été peint par un des plus grands maîtres de la peinture européenne. Le motif de « la diseuse de bonne aventure » va être décliné d'abord par les artistes influencés par le maître, les Caravagesques, et par bien d'autres encore.

L'œuvre sera très populaire. Cette représentation de la femme romani fixe un stéréotype extrêmement négatif dans l'imaginaire collectif. La femme romani devient le symbole de la séduction, mais aussi du vice, de la tricherie et du vol.

L'œuvre en réseaux

Réseau : la diseuse de bonne aventure

6. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1626) de Nicolas Régnier

Les raisons du rapprochement

Filiation et confrontation des styles et du thème

Convergences

- ▶ Le sujet : la diseuse de bonne aventure, une thématique moralisatrice
- ▶ Le traitement de la lumière : naissance et développement du clair-obscur

Divergence

- ▶ Face-à-face/imbroglio de situations

Réseau : les scènes de genre

8. *Réunion dans un cabaret* (1625) de Le Valentin



La Diseuse de bonne aventure (vers 1626)
Nicolas Régnier (1588-1667)
Huile sur toile (127 x 150 cm)– Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 6

La Diseuse de bonne aventure (vers 1626)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : baroque

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène de genre

Mouvement : caravagesque français

L'œuvre en questions

■ **Qui sont les personnages ici représentés ?**

Une jeune et belle Gitane, un homme à plumet, une vieille femme, bohémienne elle aussi, et une femme de l'aristocratie.

■ *En quoi cette configuration est-elle inhabituelle ?*

En général, le motif de la diseuse de bonne aventure propose un homme et une femme en alternance. Le naïf est généralement un homme.

Ici, il s'agit d'une femme de la haute société. Dans les visages des deux femmes représentées dans la scène, la bohémienne et la noble, on note des regards insistants de séduction.

■ *Que peut-on dire de la composition du tableau ?*

Elle est très complexe et renouvelle le modèle caravagesque. À droite du tableau, la femme voilée se trouve dans une position d'infériorité. Mais elle occupe aussi la moitié de l'espace sur la diagonale montante, ce qui lui donne une présence imposante. Les trois autres personnages sont écrasés dans le coin gauche supérieur.

■ *Sur quoi le regard du spectateur est-il centré ?*

Les lignes de fuite de la composition attirent le regard du spectateur sur la main de la diseuse de bonne aventure et occultent le principal sujet, la main de la vieille Gitane volant la bourse de la jeune dame, mais également l'homme volant à la belle Gitane le coq, qu'il tient dans sa main droite.

■ *Que remarque-t-on concernant le traitement pictographique des deux femmes roms ?*

Les deux personnages ont le teint mat, les traits typés. La jeune Gitane porte un turban et une flassaie ainsi qu'une boucle d'oreille, ce qui n'est en rien habituel à cette époque chez les femmes européennes. L'ethnicité des personnages est ici rendue non plus uniquement par leurs vêtements mais également par leurs traits physiques.

L'œuvre en réseaux

Réseau : la diseuse de bonne aventure

5. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1595-1598) de Caravage

Les raisons du rapprochement

Filiation et confrontation des styles et du thème

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le sujet : la diseuse de bonne aventure, une thématique moralisatrice
- ▶ L'école caravagesque

Divergence

- ▶ La composition : imbroglio de situation/face-à-face

Réseau : les scènes de genre

8. *Réunion dans un cabaret* (1625) de Le Valentin

9. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne



La Diseuse de bonne aventure (vers 1628)
Valentin de Boulogne, dit Le Valentin (1591-1632)
Huile sur toile (125 x 175 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 7

La Diseuse de bonne aventure (vers 1628)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : baroque

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène de genre

Mouvement : caravagesque français

L'œuvre en questions

▀ *Où cette scène pourrait-elle se dérouler ?*

Elle se déroule très certainement dans un cabaret.

▀ *Quels sont les personnages représentés ?*

Six personnages sont représentés. Une bohémienne lisant les lignes de la main à un spadassin ; une jeune femme jouant de la guitare et accompagnant un homme à la harpe ; un jeune homme rêveur ainsi qu'un homme caché dans l'obscurité déroband à la bohémienne ce qu'elle tient dans le pan de sa flassaie.

■ **Comment le motif du voleur volé est-il traité ici ?**

Au thème dorénavant traditionnel de la voleuse, le peintre ajoute celui du voleur volé puisque, à l'extrémité gauche du tableau, un homme caché dans un gros manteau dérobe à la bohémienne le poulet qu'elle avait caché dans son sac.

■ **Sur quoi le regard du spectateur est-il centré ?**

Les lignes de fuite de la composition centrent le regard du spectateur sur la main de la diseuse de bonne aventure et occultent le principal sujet, la main de l'homme volant à la bohémienne le poulet caché dans son sac.

L'œuvre en réseaux

Réseau : la diseuse de bonne aventure

5. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1595-1598) de Caravage

Les raisons du rapprochement

Filiation et confrontation des styles et du thème

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le sujet : la diseuse de bonne aventure, une thématique moralisatrice
- ▶ L'école caravagesque

Divergence

- ▶ La composition : imbroglio de situation/face-à-face

Réseau : Les scènes de genre

8. *Réunion dans un cabaret* (1625) de Le Valentin

9. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne



Réunion dans un cabaret (1625)

Valentin de Boulogne, dit Le Valentin (1591-1632)

Huile sur toile (96 x 133 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 8

Réunion dans un cabaret (1625)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : baroque

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène de genre

Mouvement : caravagesque français

L'œuvre en questions

■ *En quoi ce thème est-il à la fois proche et différent de celui de la diseuse de bonne aventure ?*

Ce tableau nous montre un thème proche de celui de la diseuse de bonne aventure : un jeune homme détroussé par une Gitane, dans l'obscurité d'un cabaret.

Ici, la bohémienne ne prédit pas l'avenir. Le jeune homme est abasourdi par l'alcool, la nourriture et la musique qui lui sont servis par deux complices.

■ *Comment le tableau est-il composé ?*

Horizontalement, la composition du tableau, organisée en quatre bandes, est très équilibrée : un homme, une femme, un homme, une femme. Verticalement, on perçoit l'infériorité du jeune homme qui incline la tête, au milieu des trois adultes qui le surveillent.

■ *En quoi les objets présents dans l'œuvre permettent-ils d'élucider l'histoire ?*

Les objets présents dans ce tableau ont tous une signification cachée.

La tourte éventrée suggère l'acte espéré ; la dague désigne l'endroit où se trouve la virilité réelle ; le couteau sur la table pointe la victime ; le pipeau traduit l'impuissance du jeune homme, dans tous les sens du terme.

L'œuvre en réseaux

Réseau : la diseuse de bonne aventure

5. *La Diseuse de bonne aventure* (1628) de Le Valentin

Les raisons du rapprochement

Déclinaison et glissement du thème de la bohémienne

Clés de comparaison

Convergence

Le sujet : le motif pictural de la bohémienne



La Bohémienne (vers 1630)
Frans Hals (vers 1581/1585-1666)
Huile sur toile (58 x 52 cm)
Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 9

La Bohémienne (vers 1630)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : baroque

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : portrait de genre

Mouvement : caravagesque hollandais

L'œuvre en questions

■ *Qui est le personnage représenté sur ce portrait ?*

Le titre du tableau nous indique qu'il s'agit d'une jeune bohémienne. A priori, aucun autre indice ne nous permet de l'affirmer.

■ **Comment pourrait-on qualifier cette jeune fille ?**

Ce portrait en buste montre une jeune femme pleine de vie, sensuelle, au sourire espiègle et joviale.

■ **Que nous indique le fond du tableau sur le lieu où a été peinte cette jeune femme ?**

On peut deviner un fond rocheux avec un pan de ciel. La jeune femme a donc été peinte en extérieur.

■ **Pourquoi, compte tenu des codes de représentation de l'époque, ce portrait est-il considéré comme celui d'une bohémienne ?**

À l'époque, il n'était en rien courant de représenter une femme dans une attitude si naturelle, échevelée, ne portant pas de coiffe. Le peintre nous propose donc un portrait de caractère, celui d'une jeune femme aux mœurs légères.

■ **Que dire de la touche du peintre ?**

Frans Hals, capable d'une très grande précision de dessin, prend le parti de ne pas donner un fini lisse à sa peinture, contrairement à ce que font la plupart de ses contemporains. Il suggère le mouvement et la vitalité en appliquant la couleur par touches (chemise). Déjà au XVII^e siècle, le public est frappé par le dynamisme de ses portraits.

■ **Quelle est l'image de la femme romani véhiculée par le peintre ?**

L'image proposée est celle d'une femme libre des codes sociaux (sa pose, sa coiffure, ses vêtements), d'une spontanéité et d'une impudeur allant à l'encontre des codes sociaux de l'époque. Le décor naturel renforce l'idée d'une femme sans attache matérielle.

■ **Quelles constructions stéréotypées ces images servent-elles ?**

Une fois encore, le regard du peintre, qui n'est autre que celui de la société dans laquelle il évolue, nous brosse le portrait d'une condition féminine romani désincarnée et fortement stéréotypée. Attraction et répulsion s'y mélangent.

La jeune femme séduit par sa sensualité, son naturel, mais elle incarne aussi le vice et l'amoralité.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le portrait

15. *Zingara au tambour de basque* (vers 1865-1870) de Camille Corot

Les raisons du rapprochement

Le portrait et la construction d'une image

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le sujet : la femme romani entre attirance et répulsion
- ▶ La place de la nature dans cette construction

Divergence

- ▶ Le style : caravagesque hollandais/Camille Corot et la transition entre classicisme et impressionnisme

Réseau : les textes

de Cervantes, Miguel « La Petite Gitane », *Les Nouvelles exemplaires*, 1613.

Hardy, Alexandre, *La Belle Égyptienne*, tragédie, 1628.



Voyageurs sous des ruines (1640-1643) – Sébastien Bourdon (1616-1671)
Huile sur toile (73 x 88 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 10

Voyageurs sous des ruines (1640-1643)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : classique

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : paysage

L'œuvre en questions

■ *Que dépeint le tableau ?*

Dans un paysage de ruines antiquisantes, un groupe d'une vingtaine de personnes, femmes, hommes, enfants, se repose et vaque aux diverses occupations d'un quotidien lié au voyage (soin des animaux, rapaces ; rétamage, etc.). Un homme de condition noble les observe et semble attendre quelque chose.

■ **Quelles sont les activités permettant de penser qu'il s'agit d'un groupe d'hommes et de femmes romani ?**

Le maquignonage, la fauconnerie, les offices militaires et le travail des métaux sont des activités caractéristiques des compagnies de Bohême de l'époque. La présence de femmes allaitant leur enfant dans des attitudes naturelles laisse également supposer qu'il s'agit de bohémiens.

■ **Que fait le personnage au chapeau à plume situé à l'extrême gauche du tableau ?**

Un homme, dont on ne voit pas le visage, fort bien habillé, est debout dans une posture hiératique. Il semble attendre.

■ **En quoi cette scène est-elle extrêmement importante pour comprendre l'histoire rom en Europe ?**

Le XVII^e siècle est un tournant dans l'histoire des Roms en Europe. Les activités militaires sont un facteur important d'organisation des sociétés romani de l'époque. Pendant près de deux siècles, les Roms ont circulé sur les territoires des États-nations en constituant des « compagnies de Bohêmes », offrant souvent leurs services comme soldats, mercenaires, maquignons, musiciens auprès des troupes seigneuriales. Les femmes étaient également présentes dans ce monde militaire, suivant leur père, frère ou mari, officiant comme lavandières, cuisinières ou cantinières.

Malgré les guerres incessantes qui ont lieu en Europe, le XVII^e siècle marque la fin de ces grandes compagnies du fait des politiques de centralisation des États et de la mise en place des déclarations, édits et textes de loi à l'encontre des populations romani, entraînant condamnations aux galères ou à l'hospice pour vagabondage ou refus d'abandonner leurs coutumes, langue et traditions.

■ **Quelle place le paysage occupe-t-il dans la composition du tableau ?**

Il occupe une place importante, plus de la moitié de l'œuvre. C'est un paysage mi-naturel, mi-idéalisé, plutôt minéral et sombre (ruines antiques, arbres morts, massif rocheux), qui renforce l'idée d'une pause militaire. Ce paysage s'inscrit dans la tradition des paysages classiques des « artistes voyageurs » venus travailler sur le motif en Italie (Nicolas Poussin, Annibal Carrache, Claude Gellée).

L'œuvre en réseaux

Réseau : le paysage

11. *Halte de soldats*, dit autrefois *Halte de Bohémiens* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

12. *La Halte militaire avec une disease de bonne aventure* (vers 1648-1650) de Jan Miel

Les raisons du rapprochement

Une géographie marginale

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le sujet : paysage et activités militaires
- ▶ Le style : classicisme

Réseau : les textes

« Déclaration du Roy contre les vagabons, et gens appellez Bohêmes et Bohèmiennes, et ceux qui leur donnent retraite », ordonnance royale, 1682, Gallica, Bibliothèque nationale de France – Recueil général des anciennes lois françaises, tome III.

Discursif contra los gitanos, Quinones, Juan de, Biblioteca Nacional, Madrid, 1682.



Halte de soldats, dit autrefois Halte de bohémiens (1640-1643)
Sébastien Bourdon (1616-1671)
Peinture à l'huile, bois (43 x 58 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 11

Halte de soldats, dit autrefois Halte de bohémiens (1640-1643)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : classique

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : paysage

L'œuvre en questions

■ Pourquoi ce tableau est-il connu sous deux titres ?

Ce tableau a d'abord été intitulé *Halte de bohémiens* puis *Halte de soldats*. Quand un créateur ne détermine pas spécifiquement le titre d'une de ses œuvres, celle-ci peut être ensuite rebaptisée.

■ Que représente ce tableau ?

On y voit sept personnages. Des femmes, dont une allaitant, des enfants, des hommes se reposant sous une tente de fortune. Certains hommes sont encore en armes tandis que d'autres armes sont posées à terre. Un homme armé vu de dos, sur un cheval fourbu, semble s'adresser à eux.

■ Où se situe cette scène ?

La scène se tient en extérieur. On y voit des ruines antiquisantes, une grotte et un paysage au lointain.

■ Comment peut-on qualifier les couleurs utilisées par le peintre ?

Sébastien Bourdon utilise une palette minérale et métallique (ocre, argent, brun, bleu) rehaussée par le rouge de la cape du cavalier et le bleu de la jupe de la jeune fille allaitant.

■ Pourquoi les historiens d'art parlent-ils de « décor bohémien » ?

Dans ce type d'œuvre et à cette époque, les peintres européens ont créé un « décor bohémien ». Des petites troupes de bohémiens souvent en armes, au repos ou en marche occupent des lieux caractéristiques tels que des grottes ou des forêts. Ces campements de fortune et cette géographie marginale mais nourricière soulignent, dans l'imaginaire de la société et de l'artiste, le caractère libre des populations romani.

■ Pourquoi retrouve-t-on souvent une femme allaitant dans ces tableaux ?

La figure de la jeune fille gitane allaitant va se fixer à cette époque comme l'allégorie de la liberté naturelle, d'une liberté inscrite dans une nature idéalisée, en opposition à une société figée dans des règles et des codes sociaux rigides.

■ Pourquoi la présence d'armes est-elle si réitérative dans les tableaux de cette époque représentant des compagnies ou des groupes romani ?

Les groupes romani, depuis leur arrivée en Europe au XIV^e siècle, exercent des activités et connaissent une circulation probablement motivée par les conflits militaires de l'époque (guerre de Flandre, *Reconquista*, révolte des Alpujarras en Espagne, guerres de religion et plus tard la guerre de Succession). Les

grandes compagnies puis les groupes plus fragmentés vont servir dans les armées, souvent comme mercenaires, forgerons, maquignons, musiciens pour les hommes, lavandières et cantinières pour les femmes.

L'œuvre en réseaux

Réseau : les bambochades

13. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne

Réseau : Le paysage

10. *Voyageurs sous des ruines* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

12. *La Halte militaire avec une diseuse de bonne aventure* (vers 1648-1650) de Jan Miel

Les raisons du rapprochement

Une géographie marginale

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le sujet : paysage et activités militaires
- ▶ Le style : classicisme

Réseau : les textes

Archive de la Couronne d'Aragon, Reg. 2573, Barcelone, Espagne.



La Halte militaire avec une diséuse de bonne aventure (vers 1648-1650)
Jan Miel (1599-1665)
Peinture à l'huile sur cuivre (40 x 52 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 12

La Halte militaire avec une diséuse de bonne aventure (vers 1648-1650)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : peinture flamande

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : paysage/scène de genre

L'œuvre en questions

■ *Quelle est la scène décrite dans ce tableau ?*

Un régiment militaire fait halte aux abords d'une immense cavité rocheuse. Les hommes du régiment sont au repos. Ils parlent, s'occupent de leurs montures, vaquent à leurs occupations. Les tentes sont levées. Au premier plan, au centre, sous la voûte rocheuse, deux militaires debout, probablement d'un grade supérieur, conversent. Derrière eux, une vieille bohémienne lit la bonne aventure à deux autres soldats.

■ *Jan Miel est un peintre originaire de Flandres. Le paysage qu'il a peint fait-il penser à celui de son pays ?*

Non, c'est plutôt un paysage méditerranéen idéalisé. Jan Miel, comme de nombreux peintres de son époque, appartient aux « peintres voyageurs » qui partirent étudier et travailler en Italie.

■ *Pourquoi ce tableau ne peut-il pas être considéré uniquement comme un paysage ?*

Si les éléments naturels occupent une place importante dans la composition du tableau, c'est aussi une scène de genre où de nombreux personnages prennent vie. La présence de la femme romani lisant l'avenir à un soldat peut rattacher cette œuvre aux bambochades dont Miel était un des principaux représentants.

■ *Qu'est-ce qu'une bambochade ?*

C'est une scène de vie populaire empruntée à la vie quotidienne du petit peuple italien. L'appellation « bambochade » vient du surnom « Le Bamboche », donné au peintre flamand Pieter Van Laer.

■ *Que fait cette femme bohémienne au sein d'un régiment militaire ?*

Plusieurs hypothèses s'offrent à nous.

Cette femme pourrait faire partie du régiment. Les compagnies de Bohême qui offraient leurs services aux régiments circulaient avec femmes et enfants. Les femmes pouvaient être cuisinières, lavandières, ou effectuer d'autres travaux pour les soldats ; ainsi, elles restaient auprès de leur mari, de leurs enfants, de leurs frères.

À cette époque, les circulations sont nombreuses. Il se peut donc également que cette femme ait croisé ce régiment par hasard et qu'elle en ait profité pour exercer ses dons de diseuse de bonne aventure.

L'œuvre en réseaux

Réseau : les bambochades

13. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne

Réseau : le paysage

10. *Voyageurs sous des ruines* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

12. *Halte de soldats* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

Les raisons du rapprochement

Une géographie marginale

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le sujet : paysage et activités militaires
- ▶ Le style : classicisme

Réseau : l'histoire militaire

10. *Voyageurs sous des ruines* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

11. *Halte de soldats* (1640/1643) de Sébastien Bourdon

Réseau : circulation

2. *La Grande Sainte Famille* (vers 1518) de Raphaël

10. *Voyageurs sous des ruines* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

13. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne



Campement de Bohémiens (XVII^e siècle)

Jan van de Venne, dit « le Maître des Tsiganes » (av. 1600-av. 1651)

Huile sur toile (24 x 35 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 13

Campement de Bohémiens (XVII^e siècle)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : baroque flamand

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène de genre

L'œuvre en questions

— Que peut-on dire du format de ce tableau ?

C'est un petit format, à peine plus grand qu'une feuille de papier de format A4.

■ *Quel en est son sujet ?*

Il s'agit d'une scène du quotidien romani de l'époque. Près d'un feu, sur lequel une vieille femme prépare un repas, une autre femme plus jeune épouille un enfant, tandis qu'une troisième la regarde faire.

■ *Où se déroule la scène ?*

Elle se tient en extérieur ou peut-être dans une grotte comme pourrait l'indiquer, d'une part, le sol rocheux, d'autre part, le coin supérieur droit du tableau.

■ *Comment s'appelle ce type d'œuvre ?*

C'est une bambochade, une scène de vie populaire.

■ *Que remarque-t-on concernant les trois personnages féminins ?*

Elles sont toutes habillées et coiffées (chapeau à galette, tissu rayé, flassaie) à la manière rom de l'époque.

Les personnages sont également représentatifs des trois âges de la vie (un enfant, une jeune femme, une plus âgée et une vieille femme).

■ *Pourquoi connaît-on également Jan van de Venne comme « le Maître des Tsiganes » ?*

Jan van de Venne a peint plusieurs campements de bohémiens. C'est un thème qu'il apprécie. Son traitement de la figure romani est très particulier. C'est pour cela que des historiens de l'art français l'ont surnommé ainsi.

■ *Comment Jean van de Venne représente-t-il cette scène de genre ?*

C'est une représentation très vivante, presque réaliste, que fait l'artiste des personnages de cette scène. La lumière, le dégradé de brun animent la scène et créent du mouvement.

■ *Quelle est l'image qui est ici donnée de la femme romani ?*

Jean van de Venne pose un regard très particulier pour l'époque sur les femmes romani. Bien sûr, elles sont représentées dans un univers naturel caractéristique du XVII^e siècle.

Mais c'est un regard qui porte moins de stéréotypes que ceux d'autres artistes contemporains. Malgré la pauvreté de ces femmes (vêtements grossièrement cousus, éméchés), elles sont représentées dignes, aimantes, attentives.

C'est une scène d'amour maternel.

L'œuvre en réseaux

Réseau : les bambochades

1. *Campement de Bohémiens* (XVII^e siècle) de Jan van de Venne

Réseau : construction d'une image

2. *La Grande Sainte Famille* (vers 1518) de Raphaël

5. *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1595-1598) de Caravage

10. *Voyageurs sous des ruines* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

12. *Halte de soldats* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

Les raisons du rapprochement

La création par les artistes de représentations de l'altérité romani

Clés de comparaison

Convergence

- ▶ Le sujet : le stéréotype historicisé

Divergence

- ▶ Le style : évolution et unicité de ces représentations au travers des styles, des pays et des époques



Banquet nuptial de bohémiens (vers 1730-1735) – Alessandro Magnasco (1667-1749)
Huile sur toile (86 x 118 cm) – Musée du Louvre, Paris, France

Fiche 14

Banquet nuptial de bohémiens (vers 1730-1735)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : baroque tardif

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène de genre

L'œuvre en questions

— Que représente cette scène ?

À l'occasion d'un mariage, des personnes sont rassemblées sous des tentes tenues par des piquets de bois. On peut distinguer, parmi les personnages, la mariée à l'extrême gauche de la table et un homme d'Église lui faisant face.

Au premier plan, deux musiciens, un joueur de mandoline et un joueur de harpe animent la noce.

■ **Quels éléments du tableau permettent d'associer ces noces à un mariage romani ?**

Absolument rien. Il n'y a aucun indice qui rattache l'œuvre à une réalité rom. Au contraire, la présence d'un homme d'Église est assez inhabituelle.

■ **Pourquoi le tableau s'intitule-t-il Banquet nuptial de bohémiens ?**

Ce tableau participe du motif de la bohème galante. Le bohémien est fantasmé. Les personnages sont grimés, habillés et caractérisés selon les idées reçues de l'époque, à la manière romani.

■ **Que peut-on dire de l'utilisation que fait le peintre de la lumière dans la composition de son tableau ?**

Alessandro Magnasco peint de petits personnages clairs sur un fond obscur avec une touche fine et nerveuse, créant ainsi une composition presque fantasmagorique et inquiétante.

L'œuvre en réseaux

Réseau : construction d'une image

1. *La Bohémienne* (vers 1630) de Frans Hals

15. *Zingara au tambour de basque* (vers 1865-1870) de Camille Corot

Les raisons du rapprochement

Le modèle costumé à la manière romani

Clés de comparaison

Convergence

- ▶ Le sujet : le stéréotype historicisé, entre fascination et rejet

Divergence

- ▶ Le style : évolution et unicité de ces représentations au travers des styles, des pays et des époques

Zingara au tambour de basque
(vers 1865-1870)
Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)
Huile sur toile (55 x 38 cm)
Musée du Louvre, Paris, France



Fiche 15

Zingara au tambour de basque (vers 1865-1870)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : charnière classique-impressionnisme
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture
Genre : portrait

L'œuvre en questions

■ *Quels éléments du tableau permettent-ils d'identifier formellement la jeune fille comme une Tsigane ?*

Aucun élément physique ou vestimentaire ne permet de le faire. Seuls le titre de l'œuvre et le tambourin qu'elle tient dans la main droite permettent de rapprocher cette femme du monde de la musique auquel les différents groupes roms sont souvent associés.

■ **Que signifie Zingara ?**

Zingara signifie Tsigane en italien. C'est un exonyme comme Gitan, bohémien, c'est-à-dire un nom donné à un groupe par des personnes extérieures à ce groupe.

Zingara est à l'époque de Corot un motif artistique récurrent, surtout dans l'opéra.

■ **Où le peintre fait-il poser son modèle ?**

Camille Corot fait poser son modèle dans un cadre naturel idéalisé, reprenant ainsi l'image de la figure romani fortement liée à la nature.

■ **Comment pourrait-on caractériser l'expression de cette jeune fille ?**

La Zingara regarde le spectateur. On peut comprendre son expression de diverses manières. Souvent, son regard est interprété comme triste ou rêveur. Cependant, sa pause indolente révèle une certaine sensualité. Le peintre a réalisé ce portrait alors qu'il était déjà très vieux, ce qui pourrait expliquer la mélancolie exprimée par le regard de la Zingara.

■ **Quels sont les tons utilisés dans sa palette par le peintre ?**

Dans ce portrait, Corot utilise une palette ocre, allant du rose au vert, au gris. Ces tons renforcent l'expression de rêverie et de mélancolie exprimée par la jeune fille. La touche rapide du peintre est tantôt épaisse tantôt légère.

■ **Pourquoi dit-on de Camille Corot qu'il est le « dernier des classiques » et le « premier des impressionnistes » ?**

Camille Corot est d'abord un paysagiste formé à la tradition picturale classique. Il a voyagé en Italie, parcouru toute la France. Pour les jeunes impressionnistes, il est un précurseur dans le traitement de la lumière et dans sa touche.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le portrait

9. *La Bohémienne* (vers 1630) de Frans Hals

Les raisons du rapprochement

Le portrait et la construction d'une image

Clés de comparaison

Convergences

- ▶ Le sujet : la femme romani entre attirance et répulsion
- ▶ La place de la nature dans cette construction

Divergence

- ▶ Le style : caravagesque hollandais/Corot dans la transition entre classicisme et impressionnisme

Réseau : les textes

Baudelaire, Charles, « Bohémiens en voyage », *Les Fleurs du mal*, 1857.

Le répertoire d'œuvres – Mode d'emploi

- 1. Le cartel** donne le titre de l'œuvre, sa date de création, ses dimensions, sa technique picturale, son lieu de conservation.
- 2. L'identification de l'œuvre** complète les informations du cartel. Elle précise le statut de l'œuvre.
- 3. Les questions** favorisent la rencontre avec l'œuvre. Elles permettent de stimuler la curiosité de l'élève.
- 4. L'œuvre en réseaux** signale les œuvres qui peuvent être associées à l'œuvre principale pour une lecture comparée organisée en réseaux. Les réseaux ont été établis selon les critères de comparaison tels que la technique, le style, le mouvement ou le genre.
- 5. Les raisons du rapprochement** justifient le rapprochement entre les œuvres mises en réseau.
- 6. Les clés de comparaison** facilitent l'analyse comparative des œuvres en réseaux.
- 7. Les convergences** révèlent les points communs entre les œuvres.
- 8. Les divergences** signalent ce qui différencie les œuvres. Par convention, les indications de divergences concernent d'abord l'œuvre placée au recto du document puis l'œuvre qui lui est associée.

Pourquoi mettre les œuvres en réseaux ?

Les réseaux facilitent l'interrogation des œuvres. L'analyse comparative permet de faire émerger spontanément les questions relatives aux critères : forme, technique, sens et usage. Ce type de réseau se construit avec les élèves à travers des activités de regroupements d'œuvres.

Les réseaux permettent d'orienter le regard. Ceux proposés ici mettent l'accent sur certaines notions fondamentales comme le traitement de l'espace, les codes de représentation ou la technique. Les clés de comparaison permettent d'identifier et de développer ces notions.

Les réseaux créent des liens entre les œuvres de cultures et d'époques différentes. Les rapprochements proposés ont pour objectif d'ouvrir les débats, d'éclairer le processus de création et d'élargir l'horizon culturel des élèves.

Piste de visite

Les Roms au Louvre : une altérité désincarnée

Durée : deux heures

Niveau : collège/lycée

Disciplines : histoire, histoire des arts, français, philosophie

Introduction

Objectifs

Les objectifs de ce parcours sont pluriels ; ils peuvent se compléter (ou différer selon le niveau des élèves). La visite peut être articulée autour de plusieurs notions :

- ▶ un travail de divulgation et de connaissance de la minorité la plus importante d'Europe, le peuple romani, et des différents groupes qui constituent cette minorité, que les Roms soient voyageurs ou sédentaires (niveau cycle 3 collège et lycée) ;
- ▶ un travail de réflexion sur les mécanismes d'élaboration des représentations stéréotypées de l'altérité (niveau collège et lycée) ;
- ▶ un travail sur l'altérité et l'extériorité vécue et/ou construite (niveau lycée).

Parti pris

La collection du Louvre traitée sous l'angle romani pourrait être intitulée « Une altérité désincarnée ». Toute entreprise de constitution d'un patrimoine artistique national affirme une intentionnalité de façon formulée ou inconsciente mais de manière profondément ancrée dans le corps de fabrication des savoirs. En ce qui concerne la collection du Louvre et le rapport existant en filigrane entre représentation de l'altérité rom et ethnicité, nous sommes confrontés à la fois à une présence et à une absence : le corps, le vêtement et l'apparat romani sont bien présents, mais totalement désincarnés.

Le but est ainsi d'engager une série de réflexions :

- ▶ sur le traitement artistique des figures roms au cours de l'histoire ;
- ▶ sur l'évolution de la place des différents groupes qui composent ce peuple (endonymes : Roms, Manouches, Sinté, Kalé, etc. ; exonymes : Gitans, bohémiens, Tsiganes, Voyageurs) dans les sociétés européennes au travers des représentations dont elles font l'objet durant plus de cinq siècles ;
- ▶ sur ce que les sociétés majoritaires ont projeté sur ces figures ;
- ▶ sur les articulations nécessaires entre histoire, géopolitique, philosophie, indispensables à la compréhension des mécanismes complexes de constructions des représentations de ces premières figures de l'altérité en Europe ;
- ▶ sur les degrés d'autoassimilation de certaines images de soi forgées par l'Autre.

L'intention n'est pas de faire une analyse critique de la représentation de la figure du Rom, ni de réparer un oubli ou une absence, mais bien de s'interroger sur la présence spectrale ou figurée d'une altérité structurante de la modernité européenne.

Matériel

- ▶ Trame de parcours pour les enseignants et les accompagnateurs, permettant de mettre en perspective œuvres, époques et histoire des idées
- ▶ 15 fiches d'œuvres

Les Roms au Louvre, une altérité désincarnée

L'analyse de l'auteur

Roms³, Gitans, Kalés, Sintés, Manouches, bohémiens, Voyageurs, Tsiganes, fils du vent, voleurs de poules, espions, empoisonneurs, diseuses de bonne aventure, musiciens, mangeurs d'enfants... Au-delà des clichés, des fantasmes, de l'attraction et de la répulsion, c'est bien d'un peuple fort de plus de 12 millions de personnes en Europe⁴ dont il s'agit. Un peuple riche de sa pluralité culturelle, un peuple « abnormatif », transnational, présent sur le territoire européen depuis plus de six siècles.

Éternels absents des récits historiques nationaux, dont ils ont pourtant été acteurs, et ce depuis le XV^e siècle en Europe, les différents groupes romani furent au cœur même des enjeux géopolitiques des époques et pays qu'ils ont traversés. Passeurs de savoirs, extériorités en miroir, ils ont été traités par l'historiographie comme des électrons libres, hors le monde, hors l'histoire. Seule l'approche doloriste de leur histoire a su mobiliser les historiens. Romologues, tsiganologues, experts de tout acabit se sont approprié le « sujet » pour en faire leur « objet », dans un traitement se déclinant de l'approche entomologiste à la culturaliste, en passant par une vision digne d'un XIX^e siècle au climax de sa pensée coloniale.

3. Les termes « Roms et Gens du voyage » utilisés au Conseil de l'Europe englobent la grande diversité des groupes concernés par les travaux de l'Organisation dans ce domaine : d'une part, a) les Roms, les Sintés/Manouches, les Calés/Gitans, les Kaalés, les Romanichels, les Boyash/Rudars ; b) les Égyptiens des Balkans (Égyptiens) et les Ashkali ; c) les branches orientales (Doms, Loms et Abdal) ; d'autre part, les groupes tels que les *Travellers*, les Yéniches et les personnes que l'on désigne par le terme administratif de « Gens du voyage » ainsi que celles qui s'auto-identifient comme Tsiganes. Cette note de bas de page est explicative et ne constitue pas une définition des Roms et/ou des Gens du voyage.

4. Le Conseil de l'Europe rassemble 47 États européens.

Les Roms, les bohémiens, les Gitans, les Tsiganes, les Voyageurs sont également des élaborations et des motifs. Entreprendre de décrypter les entrelacs qui structurent l'antitsiganisme en utilisant comme médium la plus prestigieuse et politique collection artistique française a été, sans aucun doute, d'un enrichissement sans borne pour mon propre travail en épistémologie de l'histoire; des élaborations par projections antinomiques; des motifs artistiques par excellence. Dans les arts du spectacle vivant, dans la littérature comme dans l'imaginaire collectif, depuis que ce peuple a fait son apparition dans l'univers mental des sociétés majoritaires, ces représentations n'ont cessé d'être des projections de mystères, des fantasmes et des craintes de ces dernières. Au musée du Louvre, elles sont mises en images de la main des plus grands maîtres de la peinture européenne mais restent, de fait, invisibles.

Le 8 avril 2015, au motif de la Journée internationale des Roms, et en collaboration avec le Conseil de l'Europe, a été organisée une visite pilote sur la figure romani au musée du Louvre. Fruit de plusieurs mois de recherche, « Les Roms au Louvre, une altérité désincarnée », est le titre qui a été donné à cette visite.

Quinze œuvres appartenant au fond et à la collection permanente du musée ont été répertoriées, constituant ainsi et pour la première fois un répertoire complet des représentations de ce que nous connaissons aujourd'hui comme les Roms, les Manouches, les Kalés, qu'ils soient voyageurs ou sédentaires, de la plus importante collection muséographique française. Ce répertoire donne à voir la façon dont les représentations picturales des Roms ont évolué en répondant chaque fois à des impératifs sociaux, moraux, éthiques et géopolitiques des sociétés majoritaires dans une dialectique oscillant entre présence et absence.

En effet, au Louvre, un glissement s'opère, du XV^e siècle au XIX^e siècle, d'un traitement moral puis politique, et enfin orientalisant, de la figure romani. De Raphaël à Nicolò Dell'Abbate, en passant par Caravage, Bourdon, Van de Venne, Navez ou Corot, la désincarnation est un leitmotiv. Seules quelques œuvres échappent à cette logique, constituant ainsi un paradigme à déchiffrer.

Les représentations du corps romani et de ses attributs, fantasmés ou réels, sont au service des sociétés majoritaires. Leurs apparitions au XV^e siècle en Europe, en pleine césure épistémologique entre un âge de l'interprétation finissant et l'âge du cogito en germe vont conditionner un certain rapport à l'altérité. Herméneutes, figures allégoriques du vice, de la séduction ou même des États-nations en germe, c'est l'absence ontologique de l'être rom que le répertoire pictural du Louvre met en lumière, éclairant, de ce fait, la relation qu'entretient l'appareil du pouvoir français avec cette minorité.

Un matériel pédagogique pluridisciplinaire et multiniveaux a été réalisé autour de ces 15 œuvres : une piste pédagogique, une trame de contextualisation, des fiches d'œuvres ainsi que des plans détaillés ont été conçus de manière à mobiliser plusieurs niveaux de lecture et d'interprétation.

Il est important de rappeler que ce regard posé est intentionnellement situé : un regard d'historienne, spécialiste de l'histoire militaire du peuple romani à l'époque moderne, qui travaille également sur des questions d'épistémologie et de décolonisation des savoirs.

En tant que Kali (groupe romani connu par les sociétés majoritaires comme gitan franco-espagnol), ma narration est située. Elle contrecarre, par là même, une partie de cette impossibilité d'être, cette absence ontologique par une parole d'historienne, avec toute la rigueur méthodologique que cela suppose, mais également d'historienne revendiquant son ethnicité, offrant ainsi un autre rapport tant à la narration historique qu'aux interprétations que l'historiographie propose sur le sujet.

Au-delà de l'intérêt artistique, historique et didactique que ce répertoire, sa contextualisation et son analyse supposent, la publication de ce travail, articulant ouvrage d'art, analyse historique et épistémologique, permet de comprendre quels ont été les mécanismes qui, au fil de l'histoire, ont construit les stéréotypes relatifs aux différents groupes romani, leurs intentionnalités et leurs conditionnements.

La figure romani est-elle constituante et constitutive de l'imagier artistique national ? Peut-on, tout simplement, parler d'une présence romani au Louvre (comprenant « présence » dans un sens lévinassien, celui d'un autre dont l'altérité est fulgurance du regard) ? Elle y est certainement moins présente que dans d'autres hauts lieux de la culture française, comme les Archives nationales, ou européenne que peuvent être les collections muséographiques de l'Ermitage, du Prado ou du Vatican. En termes de chiffres, le Louvre abrite donc 15 œuvres, la plupart exposées, s'échelonnant sur une fourchette chronologique allant du XV^e siècle au XIX^e siècle. On y trouve des bohémiens, des Tsiganes, des diseuses de bonne aventure, des Voyageurs, des musiciens. Mais qui pourrait affirmer que l'on y peut voir des Roms, des Santés, des Kaldérashs, des Kalés, des Manouches, des Lovara ?

Aujourd'hui, alors que les altérités romani sont considérées comme des extériorités radicales, à une époque où Roms, Gitans, Tsiganes, qu'ils soient voyageurs ou sédentaires, sont traités comme les damnés des damnés de la terre, force est de constater que l'émancipation de ce peuple, qu'elle soit entendue comme sociale ou intellectuelle, ne sera effective que si les injonctions philosophiques de Paul Ricœur deviennent une évidence.

En effet, profondément entravé des « trois pouvoirs éthiques fondamentaux de l'être », le pouvoir de dire, le pouvoir d'agir, le pouvoir de rassembler sa propre vie dans un récit intelligible et acceptable, le peuple rom, dans sa pluralité intrinsèque, est de fait exclu de son « devoir d'imputation », de sa responsabilité face au monde, mais également en grande partie de sa puissance d'agir.

Ce sont des figures fantomatiques, fantasmées, allégoriques, et il faut donc mettre en œuvre une approche méthodologique archéologique afin de chercher, dans ces absences ontologiques, ces absences d'être, quelque chose des Roms, des Sintés, des Kalés, de ceux que la société majoritaire aime à évoquer sous les exonymes chantant d'Égyptiens, de Tsiganes, de bohémiens ou de Gitans.

Force est de constater qu'il est très ardu de se reconnaître en tant qu'individu appartenant à un groupe rom dans les représentations que nous proposent les œuvres du Louvre. Un tableau échappe, selon mon critère et par ce « je-ne-sais-quoi » si cher à Jankélévitch, à ce propos. Il s'agit d'une œuvre de Sébastien Bourdon, malheureusement non exposée et se trouvant dans les inventaires du musée, datant de 1643, qui s'est vu affubler de deux titres successifs, *Haltes de bohémiens* puis *Halte de soldats* (fiche 11). Nous y reviendrons.

Tout au long de la visite, les mots de l'altérité romani seront élastiques. Vous y entendrez des dénominations qui sont nôtres – Rom, Santaux, Kalo, Kalderash, Lovara, Xojarane –, mais également d'autres exogènes : Gitan, bohémien, Tsigane, Voyageur. Une élasticité difficilement sondable qui, au grand dam des anthropologues, est caractéristique du rapport que les différents groupes romani entretiennent avec leurs identités plurielles.

Cette visite se veut donc un cheminement sur près de quatre siècles. Quatre siècles au cours desquels la représentation picturale des différents groupes romani en Europe va évoluer au gré des peurs, des fantasmes, des impératifs sociaux, moraux, politiques, des relations qu'entretiennent les sociétés majoritaires avec leur(s) propre(s) identité(s).

Entrée en matière

Avant que ne se fixe l'imaginaire en négatif, stéréotypé, de cette altérité de l'intérieur qu'est le Rom, le Sinto, le Kalo et qu'elle ne finisse par se décliner en Égyptien, en bohémien, en Gitan, en Tsigane puis en Voyageur, cet étranger de « la Petite Égypte », comme cela est souvent évoqué dans les chroniques du Moyen Âge tardif, et dont la présence se fait récurrente en Europe occidentale

à partir du XV^e siècle, se trouve d'abord positivement assimilé à quatre des figures archétypales de la culture médiévale occidentale :

- ▶ l'Égypte biblique ;
- ▶ la figure de l'exilé (la mobilité) fortement liée à l'univers de l'Ancien Testament ;
- ▶ la mère dévouée, allaitant ;
- ▶ la nature et la figure du sauvage.

Les quatre figures sont présentes dans le corpus d'œuvres du Louvre.

Dans *La Vierge glorieuse* (fiche 1), une tapisserie flamande anonyme datant de la fin du XV^e siècle, la figure féminine romani est, parmi les œuvres que nous traiterons, une des plus incarnées.

Sur le panneau central est représentée une Vierge glorieuse couronnée par deux anges. Sur celui de droite figure l'épisode de la guérison d'un malade par le Christ. Tandis que sur le panneau de gauche, celui qui nous intéresse ici, apparaît une scène de l'Ancien Testament, celle de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher lors de la fuite d'Égypte du peuple hébreu.

Posons notre regard sur cette femme, accompagnée d'un enfant, vêtue et coiffée à la manière des bohémiennes de l'époque, portant au sein un nourrisson.

Les quatre grands archétypes prémodernes susmentionnés, projetés sur l'altérité romani, sont présents. Nous verrons comment certains perdureront et d'autres s'effaceront complètement ou finiront par se décliner de façon antinomique à leurs motivations premières.

Pendant, ici, et avant tout, dans cette merveilleuse tapisserie, en guise d'ancrage, d'amarre, c'est l'image de la mère allaitante et dévouée sur laquelle j'aimerais que nous nous attardions. Cette figure, celle de la mère ontologiquement aimante, est le seul fil rouge non connoté présent dans l'évocation de la féminité romani depuis les chroniques du Moyen Âge tardif jusqu'à la poésie du XIX^e siècle. La nudité visible du sein, ou sa simple évocation, impensable au Moyen Âge et à l'époque moderne, est par la célébration de la vie dans l'essence même de l'être maternel érigé comme paradigme de la nature bienfaisante. Je ne peux m'empêcher de penser au vers de Charles Baudelaire dans *Bohémiens en voyage*, évoquant cette même figure, « le trésor toujours près des mamelles pendantes ». Je pense également à l'expérience de la douleur vécue par les Roms lorsque, en ces temps obscurs qui sont les nôtres, cette image vitaliste, douce, éternelle de la mère nature allaitante, se meut au détour d'un coin de rue ou d'une bouche de métro en l'image archétypale de notre déchéance.

Mais avant tout, et en guise de préambule, il nous faut revenir un peu en amont. Les plus anciens documents attestant de la présence romani en Europe occidentale datent de la première moitié du XV^e siècle (France: 1419⁵; Allemagne: 1417; Suisse: 1418; Italie: 1422; Espagne: 1425⁶).

Échevins et secrétaires du Royaume de France, de Navarre ou d'autres contrées européennes brossent à peu de chose près toujours le même tableau. Leurs chroniques ou rapports mentionnent des groupes d'individus: femmes, hommes, enfants de tous âges, au teint mat, portant de longues chevelures et des bijoux, hommes comme femmes, vêtus de manière bien particulière, fortement armés et à la tête desquels se trouvent des chefs de compagnie se faisant appeler ducs, comtes, capitaines⁷.

La société médiévale est alors en pleine mutation. Elle se prépare à vivre ce que Michel Foucault a qualifié de césure épistémologique: un passage structurant et fondamental entre un être au monde pensé sous le prisme de l'herméneutique, donc de l'interprétation (dont la figure ontologique romani peut en être le paradigme), et une société moderne, vertébrée par la raison et le cogito⁸.

C'est cette césure, le rouage de cette articulation, qui se grippe à l'apparition de la présence romani. Entre deux êtres au monde, l'un oriental et l'autre occidental, entre deux jalons historiques, le Moyen Âge et l'époque moderne, la figure du Rom, à cette époque connue par les sociétés majoritaires sous des exonymes tel qu'*égyptien*, *sarrasin*, *bohémien* ou même *tatar*, va glisser en quelques générations de l'altérité (d'un rapport à l'Autre en miroir) à l'extériorité, imposée par l'avènement de la normativité.

En quelques dizaines d'années – comme l'expriment si bien les mots du poète gitan espagnol Pepe Maya, «a los cortejos suntuosos suceden los harapos» («aux cortèges somptueux succèdent les haillons») – s'opère un basculement radical dans la représentation symbolique et artistique de l'individualité romani.

En effet, vers 1500, moins d'un siècle après leurs entrées en Europe, les grandes compagnies égyptiennes sont chassées des villes et les poncifs dévalorisants vont s'ancrer profondément dans le traitement pictural des populations romani.

5. Archives départementales de l'Ain, CC 9 (Comptes des syndics de 1418 à 1419), daté du 22 août 1419. www.archives-numerisees.ain.fr/archives/visu/50855/1/daogrp/0.

6. Archivos de la Corona de Aragón, Cancillería Real, leg. 2483, Fol. 136.r.

7. *Journal d'un bourgeois de Paris, 1405 à 1449*, anonyme, collection «Lettres gothiques», Livre de poche, 1990.

8. Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines*, Éditions Gallimard, 1966.

Ceux qui étaient considérés, à juste titre, comme des herméneutes, des interprètes, des passeurs de savoirs, se transforment en nécromanciens, sorciers, veules, mangeurs d'enfants, empoisonneurs et voleurs. Nous verrons comment, au travers des œuvres, la magie cesse d'être annonciatrice et sibylline pour incarner la duperie, la laideur, le vice et le vol.

L'avènement de la raison demande la domestication de l'Autre. Quand cette domestication ne peut être complètement obtenue, il faut la reléguer en dehors des frontières de soi, des normes structurantes. Il faut en faire une extériorité dérangeante, au point, certaines fois, que, pour être contrôlée, elle doit être exposée de manière édifiante. L'allégorie du vice, de la tromperie, l'incarnation du trompeur trompé, telles seront les images projetées sur les Roms et particulièrement sur les femmes romani.

Comme si d'un réceptacle des peurs et des fascinations majoritaires, l'idée façonnée de l'être rom va muter, encore et toujours.

Nous verrons plus en avant comment, à partir du XVIII^e siècle, cette extériorité subit un autre traitement. Elle sera idéalisée et servira un but. Une fois de plus, elle se fera allégorie en incarnant cette fois la puissance tellurique au travers d'une représentation de la nature politisée par l'avènement des nationalismes. L'extériorité romani sera représentée, déclinée, dans des paysages naturels marginaux et utilisée par les artistes pour servir symboliquement l'avènement des États-nations.

Au XIX^e siècle, complètement désincarnée, et après être devenue galante, la figure romani ne sera plus que le reflet orientalisant d'une projection de l'artiste, de son monde intérieur et du mal-être qu'il expérimente face à une société qui ne lui convient plus et dont le bohémien, le Voyageur, le Tsigane, le Gitan est le paradigme antonymique.

Apparition de la figure du Rom dans la peinture occidentale à partir de la fin du XV^e siècle

Il existe des constantes dans les premières évocations des groupes romani arrivant en Europe occidentale : d'une part, comme nous l'avons évoqué précédemment, les appellations reçues que nous communiquent les archives sur ces populations, leur mobilité, le caractère militaire ou nobiliaire des titres sous lesquels les chefs de ces compagnies se présentent aux autorités locales (s'adaptant d'ailleurs aux réalités politicostratégiques des contrées européennes qu'ils traversent). D'autre part, le glissement rapide de ces évocations vers la constitution d'un corps abject, d'une phénoménologie du corps hideux se transformant au fil du temps en corps morbide.

Les archives qui, très souvent, nous en apprennent autant si ce n'est plus sur la mentalité de leurs rédacteurs que sur l'objet que supposément elles se doivent de décrire, sont replètes d'informations descriptives relatives à ces compagnies: nombre de membres, description des armes, des femmes, des enfants, des vêtements romani⁹. À la tête de ces troupes sont mentionnés tantôt des princes, des ducs, des rois, des comtes, des voïvodes, des commandants, interlocuteurs privilégiés auprès des autorités. Ils se nomment Thomas, André, Paulo, Jacobo de Petite Égypte, etc. Très peu de choses transparaissent sur l'organisation sociologique de ces compagnies, qui peuvent être composées de plusieurs dizaines à plusieurs centaines de personnes. Ces compagnies sont lourdement armées, montées. Elles se présentent aux autorités sous l'égide d'un référent, responsable légal des faits commis par les membres de sa compagnie.

Si description il y a, il reste à l'historien à s'interroger sur l'impact produit au XV^e siècle par ces populations sur la relation à l'Autre qu'entretenait la société rurale et citadine du Moyen Âge tardif. Ces circulations massives n'étaient en rien uniques ou nouvelles, le passage de troupes militaires, de pèlerins, étant une chose commune.

Dans toute l'Europe, du Royaume de Hongrie à celui de France, de l'Allemagne aux Pays-Bas, de la Couronne d'Aragon ou de Castille à Messine et Forli, les Roms qui arrivent sont présentés sous la plume des autorités de la fin du XV^e siècle sous des appellations militaires et seigneuriales. De ce fait, ils furent, dans un premier temps, assez bien reçus par la noblesse européenne occidentale et quelquefois même considérés comme appartenant à une même condition que la leur. Nobles venant d'un Orient idéalisé, ayant perdu leurs fiefs pour la cause chrétienne, pénitents de haut rang pour avoir abjuré la foi chrétienne sous le joug musulman, la noblesse est dans l'obligation de les aider. On les traite comme des chevaliers (membre de base du corps de la noblesse aux fonctions militaires) mais également quelquefois comme des « illustres » (*inclito*), comme ce fut le cas en Aragon ou en Andalousie, notamment à Jaén, où, le 22 novembre 1462, les comtes Martin et Tomas de Petite Égypte sont reçus comme de grands seigneurs par le connétable et chancelier de Castille, le comte Miguel Lucas de Iranzo¹⁰.

Dans un premier temps, ces compagnies sont munies de sauf-conduits impériaux signés de la main de Sigismond de Hongrie (d'où le nom de bohémien dont ils furent affublés en France) et un peu plus tard de bulles papales,

9. Arras, Archives municipales, BB 6, folio 54, verso.

10. «Relación de los Hecho del muy magnífico e más virtuoso señor, el señor Don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla, edición y estudio, Juan Cuevas Mata, Juan del Arco Moya, José del Arco Moya», université de Jaén, 2001.

protections universelles à l'authenticité douteuse¹¹. Les archives nous parlent de ces compagnies se dirigeant vers Saint-Jacques-de-Compostelle, en pénitence, empruntant, en toute logique, les axes de circulation qu'étaient encore les routes de pèlerinages, tout particulièrement à cette époque le Chemin français. Elles recevaient de ce fait l'aide financière et logistique qu'étaient en droit d'attendre tous les pèlerins.

J'aimerais souligner ici que, malgré ce leitmotiv de l'historiographie romani consistant à justifier la mobilité des compagnies par un motif religieux expiatoire, aucune mention n'est faite, dans les archives, d'une présence particulièrement significative de bohémiens et/ou autres Égyptiens sur les Chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Cette construction de la narration des origines justement qualifiée de « grande ruse » (*the great trick*) par le chercheur anglais August Fraser est à mon sens une articulation logique très importante à réinterroger¹².

En effet, de nombreuses questions subsistent quant à l'élaboration de cette déclinaison première des origines et des motifs migratoires. L'historiographie romani, c'est-à-dire l'étude de l'écriture de l'histoire des Roms, a toujours été très fortement connotée par les implications cognitives de ses auteurs, que ce soit dans l'écriture même du récit historique que dans le choix des sources par le chercheur. Par ailleurs, le champ des études historiques romani est malheureusement fort peu développé et de peu de rigueur. S'agissant d'un domaine qui pourrait être articulé depuis des perspectives disciplinaires plurielles (*microhistoire*, *histoire globale/connectée*, *margins studies*, *ethnic studies*), le sujet est une manne pour comprendre à travers un prisme minoritaire les sociétés du Moyen Âge tardif et de la modernité historique. Triste constat que celui du panorama universitaire occidental incapable de se défaire de son ethnocentrisme pour aborder les périphéries du savoir.

Ce qui est le plus marquant dans ce manque de rigueur méthodologique, c'est le fait qu'aucune problématisation de la mobilité romani n'ait été pensée. Le pèlerinage est assumé par les historiens comme la raison, de fait, de leur circulation alors qu'aucune preuve documentaire faisant de Saint-Jacques-de-Compostelle le motif de la circulation des compagnies en Europe n'a été trouvée. Aucune archive ne relate l'arrivée de ces « Égyptiens », pourtant bien visibles par leurs tenues et leurs mœurs, en terre de Compostelle. Pour mieux comprendre les processus d'élaboration artistique des premières figures romani et/ou l'utilisation d'une imagerie romani dans l'art occidental à partir

11. Bulle du pape Martin V portant sauf-conduit pour Andreu, duc de la Petite Égypte, 15 décembre 1423, Bibliothèque nationale, Nouv. acq. franç. 6729, n° 7, Paris.

12. Fraser, Angus M., *The Gypsies*, Blackwell, Oxford, 1992.

du XV^e siècle, il est nécessaire de s'interroger sur cette absence de recul interprétatif, de la part des autorités qui produisirent les archives, et des historiens a posteriori, vis-à-vis de l'énonciation des raisons de la mobilité de ces premières compagnies. S'agit-il d'un stratagème créé par les compagnies romani à leur arrivée ou d'une création fantasmée de la part des sociétés majoritaires ? Peut-être un peu des deux.

Il faudrait se demander pourquoi la recherche de compréhension de la mobilité de ces groupes ne s'est jamais articulée au regard de deux des principaux flux circulatoires en Europe, celui du pèlerinage et celui de la mobilité militaire. Cette articulation est quelquefois ébauchée par l'historiographie mais jamais historicisée. L'archive étant évidence, certains travaux d'historiens évoquent les relations militaires et lignagères anciennes qui existèrent entre la noblesse rurale française et les *mesnages d'Égyptiens*, et par là même entre les troupes seigneuriales et les compagnies de Bohême. Pourtant, plusieurs connecteurs permettant d'historiciser ces relations restent absents de la narration historique : l'explicitation, d'abord, du rapport de force que ces alliances supposèrent en tant que résistances périphériques à la centralité de l'État ; l'importance, ensuite, du rôle joué par ces alliances et du marqueur rom dans la construction des futurs États-nations européens ; enfin, l'évidence niée de la mobilité d'un peuple essentiellement fondée, à cette époque, sur des activités de subsistance en relation avec l'univers militaire et mercenaire.

Si les sources écrites reprennent donc un motif religieux pour justifier cette mobilité, l'art le décline également à son compte en invoquant deux figures fondatrices.

D'une part, celle de l'exilé biblique (le peuple hébreu d'Égypte fuyant le Pharaon, la Sainte Famille fuyant Hérode) dont la provenance même, la Petite Égypte (qui n'est autre qu'une région du Péloponnèse où des archives attestent de la présence de garnisons militaires *tsiganes* dès le XIV^e siècle) entretient et fixe ce traitement.

D'autre part, la condition d'herméneute, d'annonciateur, de devin qui permet la construction d'un second modèle iconographique. Chiromancie et nécromancie sont tout de suite associées aux savoir-faire romani. Dans un premier temps, cette association n'est pas perçue de façon négative. Elle s'inscrit dans un être au monde mystique et ésotérique caractéristique d'une époque charnière, avant que ne s'opère la césure épistémologique évoquée antérieurement.

Nous sommes donc face à deux archétypes iconographiques romani qui s'imposent et oscillent entre sacré et profane. Le premier est celui de l'Égyptien figure de l'exil, de la mobilité, de l'injustice de la persécution par le Pharaon ou par Hérode. Au Louvre, on retrouvera ces figures dans le triptyque flamand

de *La Vierge glorieuse* (fiche 1) ainsi que dans le dessin préparatoire à *Moïse sauvé des eaux* de Nicolò Dell'Abbate (fiche 4). Le second, celui de l'herméneute figure de l'interprète et de l'annonciateur, décliné par Raphaël dans sa *Grande Sainte Famille* (fiche 2) et son corollaire par Giulio Romano *La Petite Sainte Famille* (fiche 3) en la figure de sainte Élisabeth, mère de saint Jean-Baptiste et annonciatrice de la naissance et de la mort de Jésus Christ, vêtue et coiffée à la manière des Gitanes de l'époque.

En effet, dans *La Grande Sainte Famille* de Raphaël, sainte Élisabeth, mère de saint Jean-Baptiste et cousine de la Vierge, est ici l'annonciatrice du sacrifice de Jésus. Elle est de ce fait représentée vêtue comme une femme romani portant flassaie¹³ et turban. On retrouve dans de nombreuses scènes des XV^e et XVI^e siècles d'autres personnages féminins comme sainte Anne ainsi que des Vierges à l'enfant vêtues de façon comparable ou coiffées du chapeau à galette également caractéristique des femmes bohémiennes. C'est le cas chez Boccaccino, Dell'Abbate, Le Corrège, Ansaldo, Mantegna ou Titien.

Nous verrons dans notre parcours comment les attributs vestimentaires romani disparaîtront un siècle plus tard dans les représentations picturales à mesure que les pragmatiques et les édits interdiront toute altérité visible et assumée : la langue romani, les occupations, la mobilité et le vêtement romani.

De l'herméneute à la diseuse de bonne aventure : glissement de l'altérité vers l'extériorité

Alors même que s'effectue cette césure épistémologique entre deux interprétations du monde totalement différentes, le motif iconographique romani va osciller entre sacré et profane.

Si la sainte Catherine de Raphaël, représentée en une femme romani/égyptienne, est une évocation sacrée de l'annonce du sacrifice futur du Christ, une image profane se constitue comme un motif récurrent chez Caravage (*La Diseuse de bonne aventure*, fiche 5) et les caravagesques européens. Les diseuses de bonne aventure, allégories négatives du vice et de la marginalité morale, vont cristalliser la représentation artistique et sociale de la femme romani.

Les diseuses de bonne aventure caravagesques mais également d'autres avant elles nous renseignent sur l'ancienneté de la représentation des femmes romani comme prédicatrices de l'avenir et maîtresses du « mauvais art ». Nous avons vu comment, à peine plus tôt, ces femmes et leurs qualités d'herméneutes

13. Vêtement d'étoffe épaisse, sorte d'étole, noué sur une épaule.

et d'interprètes des signes inaccessibles au commun des mortels fascinèrent de telle sorte qu'elles étaient choisies pour représenter des figures féminines clés de l'Ancien comme du Nouveau Testament.

À l'aube du XVII^e siècle, le thème de la diseuse de bonne aventure devient prédominant. La bohémienne et le client naïf, accompagnés dans certains cas de buveurs, de musiciens et de gens de peu de vertu sont des motifs récurrents dans tous les ateliers d'Europe (*La Diseuse de bonne aventure* de Le Valentin, 1628, fiche 7; *Réunion dans un cabaret*, 1625, fiche 8; *La Diseuse de bonne aventure* de Nicolas Régnier, vers 1626, fiche 6).

Cet archétype iconographique n'est pas la création de Caravage. On le retrouve déjà, quelques décennies avant, vers 1500, dans le triptyque du *Chariot de foin* de Jérôme Bosch¹⁴. La présence d'une chiromancienne romani revêt une signification symbolique et moralisatrice qui doit être décryptée en l'articulant avec l'ensemble dans lequel elle se trouve. Il en est de même dans la magnifique tapisserie *Histoire de Carrabara dit des Égyptiens*¹⁵, exceptionnelle par la richesse des images et des informations relatives à la vie quotidienne des Roms au début du XVI^e siècle. On retrouve dans ces deux œuvres des femmes herméneutes lisant les lignes de la main à des nobles.

Cependant, le motif caravagesque fait école et s'internationalise, va quant à lui sortir la diseuse de bonne aventure de la complexité et de la richesse de son univers pour l'isoler et l'édifier en une représentation allégorique de l'« abmoralité ».

Caravage et les caravagesques cristallisent et diffusent à une échelle internationale un motif artistique et moral. Ils projettent les mêmes vices moraux, le vol, la duperie, la luxure, en y intégrant chacun des particularismes. Dans le cas de *La Diseuse de bonne aventure* de Nicolas Régnier (fiche 6), le motif est fortement érotisé. Il incarne les prémices du regard orientaliste sur la femme gitane, forgé par la fascination, la peur et le fantasme. C'est le tableau du glissement sexuel de la figure de la femme romani d'un corps glorieux vers un corps hideux à la sensualité animale.

Attardons-nous un instant sur ce regard, cela en vaut le détour tant celui-ci est connoté.

14. Jérôme Bosch, triptyque du *Chariot de foin* (vers 1501-1502), huile sur panneau, 147 × 212 cm, musée du Prado, Madrid.

15. Réalisée en Flandre vers 1500-1510. Voir Volckaery, An, « De verzameling vlaamse wandtapijten uit het Kasteel Van Gaasbeek. Een historische, iconografische en stilistische studie », mémoire de maîtrise, université catholique de Louvain, Louvain, 1985.

On y trouve deux tableaux en un. Le premier met en scène une femme ingénue tendant sa main à une jeune et belle Gitane, et plumée par la vieille gitane. C'est à peu de chose près le même motif que celui décliné par George de La Tour¹⁶, sinon que le vol est commis par les filles et non par la mère. Le second tableau fait écho à l'œuvre *Réunion dans un cabaret* de Le Valentin (fiches 7 et 8). Le naïf est attiré par une courtisane et plumé par son souteneur. La différence réside ici dans le fait que le vol est commis par la Gitane complice. Chez Régnier, le naïf a disparu mais deux personnages antinomiques se substituent à lui : deux femmes, une courtisane et une Gitane, toutes deux victimes et complices.

Conséquence de cette fusion : l'attirance de la victime pour la complice devient ici une attirance entre femmes, d'où peut-être le sentiment de malaise que provoque la composition. Malgré la présence des autres personnages, le spectateur, parce qu'il devient complice et voyeur, ressent l'étrangeté de la relation de séduction entre ces deux femmes, égales par la beauté de leur mise mais rivales par la couleur de leur peau et les armes de leur profession (robe de voleuse contre voiles de courtisane).

C'est donc la modernité historique, et avec elle l'âge du cogito, qui pousse dans l'extériorité, une figure clé de l'herméneutique, l'annonciatrice, la pythie, incarnée par la figure de la femme Gitane. C'est cette extériorité qui va se décliner sous le motif de la diseuse de bonne aventure.

Pendant, comme une réponse picturale à cette césure épistémologique, vers la moitié du XVII^e siècle la figure racisée de la bohémienne s'éclipse. Si ce que représentaient les bohémiennes, les Gitanes, les diseuses de bonne aventure était très négativement connoté, il n'en restait pas moins qu'elles étaient reconnaissables par des codes physiques et vestimentaires. Peu à peu, et à quelques exceptions près, une déséthnisation de la figure rom et particulièrement de la femme s'instaure, comme pour *La Bohémienne* de Frans Hals (fiche 9), dont seul le titre laisse deviner l'appartenance ethnique du modèle.

L'Europe des États-nations – Nationalisation du traitement pictural du Rom dans une nature marginale : entre bambochade et présence militaire

Les sociétés majoritaires ont tendance à omettre que les concepts de nation et d'identité nationale ne sont en rien constitutifs de la « nature humaine » et que ces dernières ne sont autres que des constructions, de « simples » élaborations. La nation qui, dans l'acceptation majoritaire, pourrait être définie comme une

16. Georges de La Tour, *La Diseuse de bonne aventure* (ap. 1630) (102 x 123 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York.

« communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine »¹⁷ est une création moderne. Le concept se consolide progressivement du XVI^e au XVIII^e siècle. À la fin du XVIII^e siècle, tous les pays européens expérimentent un processus identique de définition de la nation, s'autocrédibilisant les uns les autres et, par là même, crédibilisant leurs entreprises colonisatrices.

La construction de ces identités nationales occidentales s'est effectuée au grand dam de nombreuses minorités, qui se sont vues niées, détruites ou irrévocablement transformées par les constructions nationalistes monolithiques. Si le XVIII^e siècle voit l'avènement des nationalismes, c'est aussi en partie la conséquence de l'établissement d'une réalité géopolitique nouvelle et de la modification de la légitimité culturelle fondée sur ce nouveau concept de normativité déjà latent à partir de la fin du XV^e siècle.

L'émergence du capitalisme marchand, l'invention de l'imprimerie et la naissance de langues vernaculaires comme instruments de centralisation administrative sont les trois éléments clés de la construction des identités nationales majoritaires. En d'autres termes, l'identification d'ancêtres communs, le choix et la mise en valeur d'un folklore désigné et le développement d'une culture de masse ont ensuite permis la propagation d'une idée nationale dans les esprits des sociétés modernes, d'une part, et ont justifié les entreprises coloniales, d'autre part.

Une étude exhaustive en miroir de ces trois éléments (protocapitalisme, imprimerie, langue vernaculaire), en antinomie totale avec les pratiques économiques romani prémodernes et modernes, celles liées à la transmission des savoirs (l'oralité) et au caractère polyglotte des différents groupes romani européens, serait déterminante pour la compréhension de la construction d'une « abnormativité » romani par les sociétés majoritaires. Ce sont d'ailleurs sur ces trois aspects, le mode de subsistance, la polyglossie et l'agraphie, que se sont structurés les discours racistes modernes et contemporains relatifs aux différents groupes romani et tsiganes en Europe.

Les réalités romani ont occupé une place indéniable dans les constructions nationalistes européennes. L'« abnormativité » de l'intérieur qu'elles incarnaient déjà était, par un jeu de miroirs, constitutive des cadres normatifs sur lesquels se structurèrent les nationalismes.

Il y a donc une unité dans l'utilisation du motif romani au service des iconographies nationales. Les artistes européens du XVII^e siècle utiliseront principalement la *bambochade*.

17. Anderson, B., *Imagined Communities*, Verso, Londres, 1983.

Les bambochades sont des tableaux de genre mis à la mode à Rome dans le second quart du XVII^e siècle par le hollandais Pieter van Laer auquel sa petite taille et son aspect physique avaient valu le surnom de Bamboccio (le petit homme, la poupée). Jusqu'à une époque récente, on attribuait à Bamboccio toute peinture évoquant la vie populaire de Rome, les bas quartiers de la ville, les activités des truands, des bouffons et des rustres. La formule connut un grand succès et fut pratiquée par de nombreux peintres, italiens comme Michelangelo Cerquozzi, français comme Sébastien Bourdon dont les œuvres malheureusement non exposées dans les salles du musée du Louvre sont particulièrement intéressantes, *Halte de bohémiens*, rebaptisée *Halte de soldats* (1640-1643, fiche 11) et *Voyageurs sous des ruines* (1640-1643, fiche 10), ou celle du Néerlandais Jan Miel, *La Halte militaire avec une diseuse de bonne aventure* (vers 1648-1650, fiche 12).

Le traitement des saynètes met en scène de façon maniériste les bohémiens, en soulignant les stéréotypes dont ils sont l'objet.

Ce motif de la bambochade est à mettre en étroite relation avec les styles littéraires de la *commedia dell'arte* ou du roman picaresque espagnol qui vit d'ailleurs son apogée au début du XVII^e siècle.

Un artiste hollandais de cette époque, Jan van de Venne dit « le Maître des Tsiganes », est à considérer avec attention. Il affirme, dans son traitement pictographique de la figure romani, un profond sentiment personnel, une forte empathie vis-à-vis de la condition de ses modèles, un réalisme qui articule Caravage et la tradition hollandaise, dénotant, en outre, un respect certain pour le caractère humble et noble des personnages. Dans son *Campement de Bohémiens* (fiche 13), notons comment le motif de la figure féminine romani, maternelle et aimante, rappelle les œuvres de la fin du XV^e siècle vues précédemment.

Les œuvres de Bourdon, malheureusement non exposées (fiches 10 et 11) au musée du Louvre, comme celle de Miel (fiche 12) peuvent être interprétées sous un autre angle que celui de la bambochade ou de la scène de genre. Ces trois œuvres mettent en scène un quotidien rom au sein d'un univers militaire. Ce point est fondamental car l'histoire du peuple romani et de ses différentes composantes, depuis le départ de ces derniers de l'Inde, a été très étroitement liée à la géopolitique et aux conflits militaires en Orient comme en Occident. L'activité militaire et mercenaire est une constante dans la protohistoire et l'histoire romani. Cet ancrage identitaire romani dans l'activité des métiers d'armes et l'histoire géopolitique européenne permettent de penser les circulations romani comme étant conditionnées par les guerres seigneuriales d'abord, puis nationales.

En Europe, et en France particulièrement, le service des armes, à un niveau individuel ou collectif, a été un facteur de structuration de l'identité et de l'ethnicité romani. Des guerres de religions jusqu'à celles de succession, en passant par la *Reconquista* ou les guerres de Flandre, les archives évoquent des « Roms » soldats, capitaines, lieutenants ou simples fifres et tambours, protagonistes d'histoires nationales, et cela malgré les directives légales établies et mises en place à leur rencontre.

Sur le territoire français, dès leur arrivée, et ce durant plus d'un siècle, les compagnies de Bohême ont pu circuler sans difficulté. Cependant, les différents décrets royaux vont aller en se multipliant et seront chaque fois plus sévères. Ils restent, toutefois, peu efficaces et sont très souvent annulés par des privilèges particuliers contredisant les ordonnances générales. Les *mesnages d'Égyptiens* trouvent protection auprès des princes et des chefs militaires avec lesquels ils passent contrat et grâce auxquels ils obtiennent des certificats, des sauf-conduits et des passeports qui garantissent la sûreté de passage de la compagnie. Le parrainage et le patronage royal ou seigneurial ont assuré la construction identitaire nationale des bohémiens et Égyptiens, garantissant ainsi leur permanence collective. Malgré la législation sévère qui punissait le port d'arme, les documents d'archives nous décrivent des compagnies très fortement armées. Les maisons seigneuriales et la noblesse provinciale, souvent frondeuses, s'assuraient par ces alliances un contingent militaire fidèle et expérimenté. Dans ce contexte d'instabilité politique et dans un monde qui se fixe, ces protections étaient extrêmement mal considérées par le monarque garant du pouvoir central. Il apparaît clairement qu'à partir de 1539 la production de lois et d'édits allant contre les « Égyptiens » et autres « bohémiens » répond d'une volonté patente de disperser ces compagnies militarisées, potentiellement au service d'une sédition seigneuriale, au risque de les former plus tard à son avantage et selon la conjoncture militaire et stratégique du moment.

L'année 1682 marque un tournant dans l'histoire des Roms en France. Une rupture s'opère dans la manière dont ces derniers, sur le territoire français, seront postérieurement considérés tant par le pouvoir central que par la société majoritaire. À partir de cette période, leur ethnicité s'efface progressivement des textes officiels. Les termes « bohémiens » et « Égyptiens » disparaissent de la législation du XVIII^e siècle. Ces peuples se voient englobés implicitement dans le corpus juridique qui punit le vagabondage. Le 11 juillet 1682, Louis XIV, dans sa « Déclaration du Roy contre les vagabons et gens appellez Bohêmes et Bohémiennes, et ceux qui leur donnent retraite », arrache aux « compagnies de Bohême » la justification d'un patronage militaire et nobiliaire qui perdurait malgré les législations en vigueur. Les châtiments relèvent alors des galères à perpétuité pour les hommes, de coups de fouet et d'exil pour les femmes,

d'hospice pour les enfants. Les mesures coercitives à l'encontre de ceux qui les protégeraient sont importantes : la confiscation des terres et la suppression de leurs privilèges, suivis d'un châtement majeur si ces prérogatives s'avèrent insuffisantes. Cette réprobation royale de Louis XIV est donc indirectement une attaque de la noblesse qui comptait sur les services des « Gens de Bohême ». Le texte suggère de façon très claire une collusion dangereuse et considérée comme scandaleuse entre une certaine noblesse et les compagnies. C'est dans une atmosphère d'agitation sociale, résultant de l'augmentation des charges fiscales et de la crise de la Fronde participant ainsi d'une période fortement répressive, qu'en déconnectant les compagnies de leurs alliances seigneuriales Louis XIV réussit à dissoudre les grandes compagnies familiales. Pourtant, c'est le « moment égyptien » à la cour de Louis XIV. Les ballets de cours, très en vogue sous Louis XIII et Louis XIV, comportaient des entrées d'*Égyptiens* et d'*Égyptiennes*. Dans le *Ballet royal des plaisirs*, de 1655, Louis XIV lui-même ainsi que d'autres membres de la noblesse se griment en *Égyptiens*. Les bohémiens dans les ballets de cours deviennent sous Louis XIV de pures abstractions dramatiques, des personnages de convention.

C'est en déconnectant les capitaines de Bohême de leurs alliances seigneuriales que se dissolvent définitivement les grandes compagnies. La réussite de la politique centralisatrice de Louis XIV, postérieure et résultante de la révolte des Huguenots, et le siège de La Rochelle en 1628 détruisent définitivement les unions établies depuis plus de 200 ans entre l'aristocratie locale et les compagnies de Bohême. Ces dernières se retrouvent sans appui et apparaissent comme des obstacles à la politique de consolidation du pouvoir central.

La « Déclaration du Roy contre les vagabons, et gens appelez Bohèmes et Bohémiennes, et ceux qui leur donnent retraite » est donc un instrument de répression destiné à détruire une spécificité ethnique, mais c'est avant tout une disposition politique garantissant la centralisation du royaume. Sans aucun doute, ces méthodes coercitives réussirent à disperser et à démanteler des compagnies roms pouvant atteindre 200 personnes (même si le ratio moyen devait certainement s'élever à un chiffre compris entre 50 et 100 personnes). Les familles qui vivaient à proximité des frontières bénéficiaient de situations plus favorables, pouvant se déplacer d'un côté ou de l'autre selon la situation politique du moment. Mais en règle générale les compagnies se fragmentèrent en petits groupes afin d'être le plus discrètes possible.

Cependant, les vicissitudes géopolitiques de la première partie du siècle baroque européen offrirent aux groupes roms, en France, en Espagne et ailleurs, quantité d'interstices au sein desquels, malgré les mesures de plus en plus répressives, ils réussirent à maintenir des alliances afin de survivre. Que ce soit du fait des politiques centralisatrices de Richelieu en France ou de la crise

de 1640 en Espagne, qui débouchèrent sur une série de révoltes dans toute l'Europe occidentale, la plupart de ce qui restait des compagnies romani rejoignit d'une manière ou d'une autre la fonction militaire et/ou mercenaire, tant du fait de leur habilité au service des armes que pour des questions de survie.

Dans *La Halte militaire avec une diseuse de bonne aventure* de Jan Miel (fiche 12), comme dans la *Halte de soldats* dit autrefois *Halte de bohémiens* (fiche 11) de Bourdon, la figure féminine est présente au sein de l'univers militaire. C'est sans doute l'occasion idoine de mentionner la richesse des fonds d'archives françaises des XVII^e et XVIII^e siècles qui documentent la place des femmes dans cette histoire militaire romani. En effet, femmes, sœurs et filles de soldats roms suivaient la route des régiments dans lesquels exerçaient pères, frères ou époux. Elles s'installaient dans les villes où s'arrêtaient les garnisons, officiant souvent comme cantinières ou lavandières pour les troupes. Tel fut le cas de Marie, fille d'un soldat de cavalerie du très renommé régiment du Dauphin, qui explique, dans une série de dépositions documentées par les Archives de l'Indre-et-Loire, du Loir-et-Cher, du Rhône et de Melun comment, « tandis que son père était en vie, elle le suivait toujours dans les villes où se trouvait sa garnison, exerçant de lavandière¹⁸ ». Très souvent après s'être retirés de l'exercice des armes, ces soldats exerçaient en tant que maîtres d'armes, servant et instruisant la noblesse rurale, tandis que leurs femmes travaillaient comme « maître de danse », comme ce fut le cas pour François Mauron du Châteauneuf et sa femme Claudine Lesperance auprès du marquis de Bellisière et de celui de Laxion (François Mauron ayant d'ailleurs servi dans une compagnie franche de la Marine à Rochefort).

XVIII^e-XIX^e siècles – Bohème galante, modernité et orientalisme

Au XVII^e siècle, deux phénomènes relatifs au traitement de la figure romani s'articulent : d'une part, l'utilisation de modèles non romani, de bohémiens de fiction costumés, affirmant par là même la désincarnation d'un être au monde romani, la désincarnation de l'individu ; d'autre part, leurs inscriptions dans un rapport particulier au siècle des Lumières, à l'idée de nature. En France, à partir du milieu du XVII^e siècle, la déstructuration de l'organisation sociale des grandes compagnies de Bohême inscrit le bohémien fantasmé dans un rapport artificiel à celle-ci. Au XVIII^e siècle, c'est le modèle grîmé en bohémien

18. Archives d'Indre-et-Loire, B., Maréchaussée, année 1728 ; archives du Loir-et-Cher, B., Maréchaussée, années 1748-1749 ; archives du Rhône, B., Maréchaussée, année 1739 ; archives de la Seine-et-Marne, B., Maréchaussée de Melun, année 1739 ; archives du port de Toulon, I. O., 98, 100.

qui est articulé à une nature construite. La géographie marginale où se tient le bohémien, la Gitane ou la Tsigane sous-tend une posture à la fois morale, idéologique et poétique.

La création en Europe d'un bohémien de fiction, procédant de l'archétype de la *zingaresca*, de la *Gitanilla*, que l'on trouvait déjà dans la *commedia dell'arte* et les romans picaresques, a été évoquée antérieurement. Cette altérité fictionnelle est récupérée par l'univers courtois et galant. À partir du XVIII^e siècle, la grande majorité de ces figures ne sont plus que des êtres costumés. Dans le *Banquet nuptial de bohémiens* d'Alessandro Magnasco (vers 1730-1735, fiche 14), un festin de mariage est organisé. Ce tableau s'inscrit pleinement dans la bohème galante, cet aller-retour entre projection et réalité. Les personnages se trouvent sous des tentes. La scène est animée par trois musiciens : un violoniste, un harpiste et un joueur de *chitarra*, instrument italien de la famille de l'oud. Tout comme dans *La Bohémienne* de Miel, rien ne nous permet d'identifier ni d'affirmer que les personnages sont bien d'ethnie romani. Ils sont tout simplement grimés, dans une négation formelle de l'altérité.

Dans cette élaboration iconographique totalement désincarnée qu'est la bohème galante européenne, le modèle s'inscrit de manière très caractéristique dans une géographie marginale. Si la nature du siècle des Lumières est constitutive de l'extériorité dans laquelle sont retranchés certains groupes considérés comme marginaux, l'idée abstraite de nature est, quant à elle, un outil critique et le fondement d'un ordre nouveau qui se cherche. Elle est objet d'étude. Mais il s'agit d'une nature normée, catégorisée, assujettie, une nature domptable et domptée.

Alors que le pouvoir de droit divin est mis à mal par une critique de plus en plus ouverte, les penseurs des Lumières vont tenter de fonder les normes de la vie morale et sociale sur une nature supposée bienveillante. Le mythe du bon sauvage et la comparaison constante des mœurs européennes aux mœurs des peuples que l'Europe découvre opposent de manière antinomique les « mœurs naturelles » aux mœurs dépravées d'une société européenne considérée comme étant en crise. Le siècle des Lumières fait de l'idée de nature une véritable arme idéologique dans le combat mené par ses penseurs. Toutefois, cette mise en avant de la nature, celle des choses comme celle de l'homme, en donne peu à peu une représentation idéalisée et normative. L'extériorité romani et son rapport à la nature ne peuvent y être représentés sans filtre. Leur relation est là aussi désincarnée. C'est au sein même de cette relation que se scelle l'ancrage des nationalismes européens, du romantisme et de l'orientalisme en germe.

Entre 1801 et 1883, plus de 3 000 œuvres mettent en scène des fantasmagories liées aux Roms, déclinées sous la figure du bohémien, du Gitan, du Tsigane.

On y retrouve des diseuses de bonne aventure, bien sûr, mais également des danses, des haltes et des campements, le monde des saltimbanques, des artistes de rue. Le modèle costumé à la manière tsigane, gitane ou bohémienne est pleinement établi.

C'est en s'inspirant de personnages contemporains que les jeunes peintres venus finir leurs études à Rome traitent un sujet emprunté à Caravage. Les bandes armées sont pléthores dans la province romaine et sont souvent choisies par les peintres pour l'esprit romantique qu'elles représentent, l'homme libre dans une société figée. À cette époque, partout en Europe mais particulièrement en Espagne, en France et en Italie, les mesures répressives concernant les différents groupes romani et leurs modes de vie obligent ces derniers à quitter les villes et à se retrancher dans les montagnes et les lieux reculés où brigands et *bandoleros* évoluent et investissent une nature également marginale.

Un orientalisme intraeuropéen – Le pouvoir épistémicide des images et des mots

Difficile de ne pas se sentir triste face à la *Zingara au tambour de basque* de Camille Corot (fiche 15). Une insondable langueur d'âme envahit celui qui s'attarde devant ce visage : cette œuvre évoque pour certains la nostalgie de la jeunesse retranscrite par un peintre dont la mort est proche ; le poids de sept siècles d'épistémicide, dans une absence. Une absence totale d'être, qui pourtant est censée évoquer quelque chose du peuple romani et de ses femmes. Cette jeune modèle, au regard prétendument innocent – tellement peu en réalité –, cette jeune fille dont le tambourin à lui seul est censé l'ethniciser, est d'un érotisme digne de tous les stéréotypes de Prosper Mérimée sur la gent féminine gitane.

Dans un cadre romantique, l'orientalisme est dans sa puissance pour qui veut bien l'admettre. Cette jeune fille semble être sur le point de susurrer quelque chose, et c'est dans ce silence chargé de mots à venir que l'on peut entrevoir le rapport orientalisant qu'entretient le XIX^e siècle avec le corps romani mais également avec sa langue et la philologie.

Le XIX^e siècle repense la philologie, longtemps cantonnée à l'analyse des textes, et il la repense à l'aune des sciences humaines en germe. Une controverse s'instaure au tout début du siècle. La philologie rationnelle, qui se contentait de l'étude proprement dite de la langue, et la philologie culturaliste alimentent les aspirations ontologiques des romantiques et fortifient les vocations orientalistes. À ce titre, l'attention portée à la langue romani s'inscrit dans une quête plus générale des idiomes primordiaux.

L'Occident est soucieux de trouver, en amont de l'héritage européen historique, des attaches dans un ailleurs mythifié. Il avait commencé à tisser ce lien grâce à un rapport construit vis-à-vis de la nature. Le geste archéologique rejoint la pensée du devenir des nations, et l'exotisme réprime l'angoisse de plus en plus sensible de la décadence. Les « recherches indo-européennes » cachent des questions qui touchent à la filiation et à la vocation d'un Occident en crise d'identité nationale, politique et religieuse, un rêve de régénération par la découverte de ses propres sources intactes.

La frénésie ethnophilologique qui gagne le siècle n'a d'autre fin que de sauvegarder, à travers les langues orales, les valeurs menacées par la société de masse. La langue romani, qui ne possède pas d'alphabet, semble encore pour les chercheurs plus primitive que l'hébreu, dont elle partage, pour les romantiques et plus tard les orientalistes, le caractère nomade et l'énergie. Elle pourrait être l'idiome adamique dont les romantiques poursuivent l'antique quête. Alors que les langues modernes s'appauvrissent, s'argotisent, leurs homologues primitifs conservent une fraîcheur qui captive un monde bourgeois vieillissant. La société majoritaire tient donc les bohémiens dans un rapport paradoxal, entre fascination et dédain, ignorance et besoin. La civilisation romani, hier dépositaire d'antivaleurs, dessine pour l'Europe rompue une possible rédemption. Bien évidemment, la société majoritaire ne retient de positif que ce qui lui est bénéfique et relègue une fois de plus dans l'extériorité, ce qui ne lui sied pas. Celle-ci entrevoit par exemple dans la solidarité bohémienne la promesse d'une réconciliation sociale. Réconciliation en partie linguistique, « les Bohémiens – qui parlent la langue d'avant Babel – cristallisant le fantasme d'universalité cher au temps : Carmen sait toutes les langues », dit Mérimée. Les Roms et la tsiganologie se trouvèrent une fois de plus au cœur même des enjeux intellectuels et idéologiques occidentaux. La « découverte » de l'origine indienne du romani se produit à la fin du XVIII^e siècle grâce à des études menées entre autres par Jacob Rüdiger et Heinrich Grellmann en Allemagne, Jacob Bryant en Grande-Bretagne. Les découvertes de ces pionniers se confirmèrent plus tard au XIX^e siècle et la philologie romani prendra alors ses lettres de noblesse. Créateur de la phonétique et de l'étymologie comparée des langues indo-européennes, August Friedrich Pott fut le premier, en 1844, à proposer une démonstration rigoureuse de l'origine indienne de la langue romani. Au XIX^e siècle prédomine la linguistique comparatiste. Les linguistes spécialistes de l'ère indo-européenne s'attellent à la reconstruction de l'indo-européen primitif, c'est-à-dire de la langue mère de cette famille idiomatique.

Présupposés, arrière-pensées, enjeux idéologiques et politiques sont nombreux et divers autour du proto-indo-européen. Dès son identification, il a été opposé à l'hébreu, langue que l'on imaginait, avant la Renaissance, être

la langue originelle de l'humanité. Dès lors, les études indo-européennes, du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle, ont été exposées à une politisation et une instrumentalisation idéologique. Le glissement de l'idée de langue originelle commune à celle de peuple originel commun s'effectue donc au XIX^e siècle dans un cadre intellectuel marqué par le nationalisme et le racisme : les Proto-Indo-Européens, baptisés « Aryens », sont alors reconnus comme une race. Ces conceptions largement répandues dans toute l'Europe du début du XX^e siècle connurent une fortune particulière en Allemagne, en particulier à la suite des travaux de l'archéologue Gustaf Kossinna. Ainsi, les études indo-européennes sont aux fondements de ce que Léon Poliakov a appelé le « mythe aryen », limon idéologique de l'Allemagne nazie.

À partir de ce moment, l'origine indienne des Roms est incontestable. Les traces laissées par les différentes langues des pays traversés par ces populations dans les langues romani permettent également, grâce à l'étude des chroniques et des textes historiques médiévaux, d'avancer dans la reconstitution de l'histoire protoromani (antérieure à leur présence en Europe). Cependant, même s'il est alors établi que les Roms ne proviennent pas de la Lune, des entrailles de la terre ni des profondeurs de l'Atlantide, qu'ils ne sont pas non plus un conglomerat d'asociaux, de bannis de l'Europe unis dans une condition licencieuse, misérable et amoralisée comme l'ont prétendu certains érudits du passé et continuent à le sous-entendre certains autres du présent, la reconnaissance de leurs origines indiennes ne marque pas la fin de l'aliénation de l'Autre face à sa propre histoire. En effet, la tsiganologie (forme d'orientalisme intraeuropéen), la philologie romani et l'anthropologie physique assimileront les différentes populations romani d'abord aux castes indiennes les plus basses.

Il faut attendre la fin du XX^e siècle, avec la réappropriation de leur propre histoire par des intellectuels romani, pour que d'autres hypothèses soient formulées puis étayées. Si l'enthousiasme de Jan Kochanowski pour la théorie de l'origine kshatriya des populations romani actuelles est sans doute à nuancer (les Kshatriya étant la classe guerrière, deuxième caste des quatre de la société hindouiste), elle a eu le mérite d'ouvrir une brèche dans la vision monolithique, assujettissante, tissée sur un peuple qui, jusqu'à peu, n'était pas maître des narrations historiques dont il faisait l'objet. L'origine militaire des Roms n'est en rien une affaire nouvelle dans l'historiographie romani. De Goeje en 1873, Clarke en 1875 ou Leland en 1882 avaient déjà mis en relation l'histoire des populations romani avec les invasions ghaznévides dans le nord de l'Inde.

Des universitaires romani tels que Ian Hancock, Adrian Marsh et d'autres trouveront dans les travaux de ces derniers et dans ceux de Kochanowski les prémices de ce qui est aujourd'hui pour la plupart des chercheurs sérieux

dans le domaine un présupposé de base : l'importance fondamentale du contexte militaire dans la cristallisation de l'ethnicité romani. Poser un regard autre sur les différents groupes romani, c'est évidemment d'abord et avant tout décoloniser son rapport à l'altérité, aux savoirs. Décoloniser son regard sur son propre être racisé, c'est passer tout d'abord par un processus de récupération archéologique de sa propre *potentia*/puissance¹⁹, par l'élaboration d'un rapport généalogique aux notions d'altérité, d'extériorité, puis de marge. La figure romani et ses différentes déclinaisons présentes dans les collections du musée du Louvre permettent cette approche critique, contextualisée et rigoureuse de la place des minorités dans le patrimoine national mais également européen. Le paradigme est d'autant plus intéressant ici qu'une multiplicité de particularismes ontologiques vient enrichir la réflexion. Dans le cas des Roms, il s'agit d'une minorité transnationale, a-territoriale, dont le cadre épistémologique est à la fois un et pluriel.

Un cadre épistémologique est un système de sens et de signification engendré historiquement et maintenu collectivement, grâce auquel un groupe comprend et évalue les vies individuelles de ses membres et la vie collective du groupe. À chaque fois que cela est humainement possible, les membres d'une communauté épistémologique doivent être capables de changer volontairement leur cadre grâce à leurs propres lumières, en se fondant sur la manière dont ils se comprennent eux-mêmes, en s'appuyant sur un ensemble de raisons auxquelles ils s'identifient. Quand le cadre épistémique d'un groupe change à l'insu de ses membres, par l'action d'un autre groupe et dans des termes qu'ils ne comprennent pas, alors le groupe perd son autonomie ontologique, victime d'une injustice épistémologique.

Cette visite propose donc une historicisation de la construction de l'imaginaire romani. Pour les sociétés majoritaires, Roms, Santés, Manouches, Kalés, qu'ils soient sédentaires ou voyageurs, se doivent d'être relégués aux confins des marges. Depuis la fin du XV^e siècle, la dynamique n'a pas changé. Est extrait de l'altérité ce qui est utile aux sociétés majoritaires, l'art et particulièrement la musique, mais aussi le fantasme de la liberté, alors que le reste du cadre épistémique romani, celui qui n'est pas en adéquation avec les cadres normatifs majoritaires, sera subjugué, voire annihilé.

Historiciser la construction des images élaborées et projetées sur les différents groupes romani au cours de leur histoire permet de mieux comprendre les enjeux contemporains autour de ce qui est pour certains une « question romani » et pour d'autres les conséquences d'un antitsiganisme structurel... et pour les personnes concernées un déni d'existence.

19. Negri, Toni, *Spinoza subversif*, éditions Kimé, Paris, 1987.

Catalogue et crédits iconographiques

Localisation : Paris, musée du Louvre
Photos © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)

1. Anonyme (Flandres)

*La Vierge glorieuse (Le Rocher de Moïse –
La Piscine probatique)* (vers 1485)

OA3133

Aile Richelieu, 1^{er} étage, Millefleurs, salle 508

Photographe : Daniel Arnaudet



2. Raffaello Santi, dit Raphaël (1483-1520)

*Sainte Famille avec sainte Élisabeth, le petit saint
Jean et deux anges, dite La Grande Sainte Famille*
(vers 1518)

INV604

Aile Denon, 1^{er} étage, Grande Galerie, salle 712

Photographe : Adrien Didierjean



3. Attribué à Giulio Pippi, dit Giulio Romano (1492 ou 1499-1546)

*La Vierge à l'Enfant, sainte Élisabeth et saint Jean
enfant dans un paysage, dite La Petite Sainte
Famille* (vers 1519)

INV605

Aile Denon, 1^{er} étage, Grande Galerie, salle 710

Photographe : Michel Urtado



4. Nicolò dell'Abbate

Dessin préparatoire *Moïse sauvé des eaux* (1539)

RF569-recto

Aile Denon, 1^{er} étage, Grande Galerie, salle 712

Photographe: Tony Querrec



5. Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Caravage (1571-1610)

La Diseuse de bonne aventure (vers 1595-1598)

INV55

Aile Denon, 1^{er} étage, Grande Galerie, salle 712

Photographe: Mathieu Rabeau



6. Nicolas Régnier (vers 1588-1667)

La Diseuse de bonne aventure (vers 1626)

INV366

Non exposé

Photographe: Adrien Didierjean



7. Valentin de Boulogne, dit Le Valentin (1591-1632)

La Diseuse de bonne aventure (vers 1628)

INV8254

Aile Richelieu, 2^e étage, La peinture en France sous Louis XIII, salle 829

Photographe: Tony Querrec



8. Valentin de Boulogne, dit Le Valentin (1591-1632)

Réunion dans un cabaret (1625)

96 x 133 cm

INV8255

Aile Richelieu, 2^e étage, La peinture en France sous Louis XIII, salle 829

Photographe: Tony Querrec



9. Frans Hals (1581/1585-1666)

La Bohémienne (vers 1630)

MI926

Aile Richelieu, 2^e étage, Hollande XVII^e, salle 802

Photographe: Jean-Gilles Berizzi



10. Sébastien Bourdon (1616-1671)

Voyageurs sous des ruines (1640-1643)

INV2819

Aile Richelieu, 2^e étage, Rome-Paris 1600-1650, salle 831

Photographe: Michel Urtado



11. Sébastien Bourdon (1616-1671)

Halte de soldats, dit autrefois Halte de bohémiens (1640-1643)

INV2818

Non exposé

Photographe: Stéphane Maréchalle



12. Jan Miel (1599-1663)

La Halte militaire avec une diseuse de bonne aventure (vers 1648-1650)

40 x 52 cm

INV1450

Aile Richelieu, 2^e étage, Le paysage flamand, salle 854

Photographe: Tony Querrec



13. Jan van de Venne, dit le « Maître des Tsiganes » (av. 1600-av. 1651)

Campement de Bohémiens (XVII^e siècle)

RF2004-13

Aile Richelieu, 2^e étage, Le paysage flamand, salle 854

Photographe: Tony Querrec



14. Alessandro Magnasco (1667-1749)

Banquet nuptial de bohémiens (vers 1730-1735)

RF2619

Aile Denon, 1^{er} étage, La peinture en Italie du Nord au XVIII^e siècle, salle 720

Photographe: Tony Querrec



15. Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)

Zingara au tambour de basque (vers 1865-1870)

RF1947-31

Non exposé

Photographe: René-Gabriel Ojéda



Sales agents for publications of the Council of Europe Agents de vente des publications du Conseil de l'Europe

BELGIUM/BELGIQUE

La Librairie Européenne -
The European Bookshop
Rue de l'Orme, 1
BE-1040 BRUXELLES
Tel.: + 32 (0)2 231 04 35
Fax: + 32 (0)2 735 08 60
E-mail: info@libeurop.eu
<http://www.libeurop.be>

Jean De Lannoy/DL Services
c/o Michot Warehouses
Bergense steenweg 77
Chaussée de Mons
BE-1600 SINT PIETERS LEEUW
Fax: + 32 (0)2 706 52 27
E-mail: jean.de.lannoy@dl-servi.com
<http://www.jean-de-lannoy.be>

CANADA

Renouf Publishing Co. Ltd.
22-1010 Polytek Street
CDN-OTTAWA, ONT K1J 9J1
Tel.: + 1 613 745 2665
Fax: + 1 613 745 7660
Toll-Free Tel.: (866) 767-6766
E-mail: order.dept@renoufbooks.com
<http://www.renoufbooks.com>

CROATIA/CROATIE

Robert's Plus d.o.o.
Marasovičeva 67
HR-21000 SPLIT
Tel.: + 385 21 315 800, 801, 802, 803
Fax: + 385 21 315 804
E-mail: robertsplus@robertsplus.hr

CZECH REPUBLIC/RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

Suweco CZ, s.r.o.
Klecakova 347
CZ-180 21 PRAHA 9
Tel.: + 420 2 424 59 204
Fax: + 420 2 848 21 646
E-mail: import@suweco.cz
<http://www.suweco.cz>

DENMARK/DANEMARK

GAD
Vimmelskftet 32
DK-1161 KØBENHAVN K
Tel.: + 45 77 66 60 00
Fax: + 45 77 66 60 01
E-mail: reception@gad.dk
<http://www.gad.dk>

FINLAND/FINLANDE

Akateeminen Kirjakauppa
PO Box 128
Keskuskatu 1
FI-00100 HELSINKI
Tel.: + 358 (0)9 121 4430
Fax: + 358 (0)9 121 4242
E-mail: akatilaus@akateeminen.com
<http://www.akateeminen.com>

FRANCE

Please contact directly /
Merci de contacter directement
Council of Europe Publishing
Éditions du Conseil de l'Europe
F-67075 STRASBOURG Cedex
Tel.: + 33 (0)3 88 41 25 81
Fax: + 33 (0)3 88 41 39 10
E-mail: publishing@coe.int
<http://book.coe.int>

Librairie Kléber
1, rue des Francs-Bourgeois
F-67000 STRASBOURG
Tel.: + 33 (0)3 88 15 78 88
Fax: + 33 (0)3 88 15 78 80
E-mail: librairie-kléber@coe.int
<http://www.librairie-kléber.com>

NORWAY/NORVÈGE

Akademika
Postboks 84 Blindern
NO-0314 OSLO
Tel.: + 47 2 218 8100
Fax: + 47 2 218 8103
E-mail: support@akademika.no
<http://www.akademika.no>

POLAND/POLOGNE

Ars Polona JSC
25 Obroncow Street
PL-03-933 WARSZAWA
Tel.: + 48 (0)22 509 86 00
Fax: + 48 (0)22 509 86 10
E-mail: arspolona@arspolona.com.pl
<http://www.arspolona.com.pl>

PORTUGAL

Marka Lda
Rua dos Correeiros 61-3
PT-1100-162 LISBOA
Tel: 351 21 3224040
Fax: 351 21 3224044
E mail: apoio.clientes@marka.pt
www.marka.pt

RUSSIAN FEDERATION/ FÉDÉRATION DE RUSSIE

Ves Mir
17b, Butlerova.ul. - Office 338
RU-117342 MOSCOW
Tel.: + 7 495 739 0971
Fax: + 7 495 739 0971
E-mail: orders@vesmirbooks.ru
<http://www.vesmirbooks.ru>

SWITZERLAND/SUISSE

Planetis Sàrl
16, chemin des Pins
CH-1273 ARZIER
Tel.: + 41 22 366 51 77
Fax: + 41 22 366 51 78
E-mail: info@planetis.ch

TAIWAN

Tycoon Information Inc.
5th Floor, No. 500, Chang-Chun Road
Taipei, Taiwan
Tel.: 886-2-8712 8886
Fax: 886-2-8712 4747, 8712 4777
E-mail: info@tycoon-info.com.tw
orders@tycoon-info.com.tw

UNITED KINGDOM/ROYAUME-UNI

The Stationery Office Ltd
PO Box 29
GB-NORWICH NR3 1GN
Tel.: + 44 (0)870 600 5522
Fax: + 44 (0)870 600 5533
E-mail: book.enquiries@tso.co.uk
<http://www.tsoshop.co.uk>

UNITED STATES and CANADA/ ÉTATS-UNIS et CANADA

Manhattan Publishing Co
670 White Plains Road
USA-10583 SCARSDALE, NY
Tel: + 1 914 472 4650
Fax: + 1 914 472 4316
E-mail: coe@manhattanpublishing.com
<http://www.manhattanpublishing.com>

Council of Europe Publishing/Éditions du Conseil de l'Europe
F-67075 STRASBOURG Cedex

Tel.: + 33 (0)3 88 41 25 81 – Fax: + 33 (0)3 88 41 39 10 – E-mail: publishing@coe.int – Website: <http://book.coe.int>

Le Conseil de l'Europe est un acteur clé du combat pour le respect des droits et l'égalité de traitement des Roms et des Gens du voyage. À ce titre, il met en œuvre différentes actions visant à lutter contre la discrimination, à faciliter l'accès des Roms et des Gens du voyage aux services publics et à la justice, à donner de la visibilité à leur histoire, leur culture et leurs langues, et à assurer leur participation dans les différents niveaux de prise de décision.

Porter l'histoire des Roms et leur place au sein de l'Europe à la connaissance du plus grand nombre représente un autre aspect du travail du Conseil de l'Europe. Être informé des migrations, des lois, des métiers et des pogroms d'hier est indispensable pour interpréter la situation des Roms et des Gens du voyage aujourd'hui, et les discriminations dont ils font l'objet.

Cet ouvrage se concentre sur ce que les œuvres exposées au musée du Louvre nous donnent à voir de la place et de la perception des Roms du XV^e au XIX^e siècle en Europe.

Les élèves comme les enseignants, mais aussi tout visiteur du Louvre intéressé par cette thématique, trouveront dans cet ouvrage des fiches détaillées sur 15 œuvres choisies et un livret permettant de nourrir une réflexion sur les œuvres et leur contexte, tout en créant des liens avec notre perception contemporaine des Roms et des Gens du voyage.

www.coe.int

Le Conseil de l'Europe est la principale organisation de défense des droits de l'homme du continent. Il comprend 47 États membres, dont l'ensemble des membres de l'Union européenne. Tous les États membres du Conseil de l'Europe ont signé la Convention européenne des droits de l'homme, un traité visant à protéger les droits de l'homme, la démocratie et l'État de droit. La Cour européenne des droits de l'homme contrôle la mise en œuvre de la Convention dans les États membres.



<http://book.coe.int>
ISBN 978-92-871-8886-1
30 €/60 \$US

COUNCIL OF EUROPE



CONSEIL DE L'EUROPE