LA REPRÉSENTATION DES ROMS DANS LES GRANDES COLLECTIONS MUSÉOGRAPHIQUES EUROPÉENNES

Volume 2 – Le Prado

Sarah Carmona

COUNCIL OF EUROPE
CONSEIL DE L'EUROPE

LA REPRÉSENTATION DES ROMS DANS LES GRANDES COLLECTIONS MUSÉOGRAPHIQUES EUROPÉENNES

Volume II – Le Prado

Sarah Carmona

Conseil de l'Europe

Édition anglaise:

Representation of Roma in major European museum collections – Volume II: Prado
ISBN 978-92-871-8993-6

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

Photos : musée national du Prado

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

ISBN 978-92-871-8983-7
© Conseil de l'Europe, septembre 2020
Imprimé dans les ateliers du Conseil de Europe

Coordination : Aurora Ailincai et Clémentine Trolong-Bailly

Table des matières

PRÉFACE 5

TRIPTYQUE DU *CHARIOT DE FOIN* (1512-1515) 7
Jérôme Bosch (1450-1516)

***LE REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE* (1518-1520)** 11
Joachim Patinir (1480-1524)

***LES TENTATIONS DE SAINT ANTOINE* (1520-1524)** 14
Joachim Patinir (1480-1524), Quinten Metsys (1465-1530)

***LA SAINTE FAMILLE* APPELÉE *LA PERLE* (1518)** 17
Raffaello Santi, dit Raphaël (1483-1520), Giulio Romano (1499-1546)

***LA VISITATION* (1517)** 20
Raphaël (1483-1520), Giulio Romano (1499-1546), Giovanni Penni (1496-1528)

***LE TRIOMPHE DE LA MORT* (1562-1563)** 23
Pieter Brueghel l'Ancien (1525-1569)

***LE RASSEMBLEMENT DES GITANS DANS LE BOIS* (1612)** 26
Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625)

***PAYSAGE AVEC GITANS* (1641-1645)** 29
David Teniers II (1610-1690)

***FAMILLE DE GITANS* (XVIIIE SIÈCLE)** 32
Pietro Giacomo Palmieri (1737-1804)

***LA PROMENADE EN ANDALOUSIE* OU *LA MAJA ET LES MASQUES* (1777)** 35
Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

***LA DISPUTE DANS L'AUBERGE DU COQ* (1777)** 38
Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

***TROIS GITANS* (1840)** 41
Genaro Pérez Villaamil y Duguet (1807-1854)

***UNE GITANE* (1871)** 44
Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920)

***OÙ IRONS-NOUS ? (BOSNIENS)* (1884)** 47
Joaquín Araujo y Ruano (1851-1894)

***FOIRE AUX BESTIAUX* (DEUXIÈME MOITIÉ DU XIXE SIÈCLE)** 50
Joaquín Araujo y Ruano (1851-1894)

ROMS AU PRADO : DE L'ÉPISTÉMICIDE À L'APPROPRIATION CULTURELLE 53

**CONCLUSION –
LA JUSTICE DU SINGULIER CONTRE LE TOTALITARISME DE LA VÉRITÉ** 107

CATALOGUE ET CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES 115

Préface

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

Qui sont les personnages coiffés d'une galette blanche dans le triptyque du *Chariot de foin* de Bosch ou dans *Le Triomphe de la mort* de Pieter Brueghel l'Ancien ? Et cette jeune Maja, dans le tableau de Goya *La Promenade en Andalousie* ? Qu'est-ce qui caractérise le tableau de Madrazo y Garreta, *Une Gitane* ?

Que nous apprennent les œuvres d'art de leur époque de création ? Que nous apprennent-elles des interactions entre les hommes, ou des sociétés de l'époque ?

Vous trouverez de nombreux éléments de réponse dans cet ouvrage qui s'interroge sur la place donnée aux Roms[1] dans les collections du Prado. Ce guide pédagogique s'inscrit dans la lignée 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 voyage.

En complément d'autres actions du Conseil de l'Europe telles que le partenariat avec l'Institut européen des Roms pour l'art et la culture (ERIAC) et le travail sur l'enseignement de la mémoire de l'holocauste des Roms, cet ouvrage rend visibles les représentations que se font des Roms les sociétés majoritaires ainsi que les mécanismes complexes de construction de ces représentations, qui sont au fondement des discriminations dont ceux-ci sont aujourd'hui l'objet. Par ailleurs, il permet d'appréhender le rôle et la contribution des Roms à l'histoire européenne.

Que vous soyez enseignant en histoire, en histoire de l'art, en philosophie, étudiant ou simple visiteur du Prado, cet ouvrage invite chacun, au moyen de

1. Les termes « Roms et Gens du voyage » utilisés au Conseil de l'Europe englobent la grande diversité des groupes concernés par les travaux du Conseil de l'Europe dans ce domaine : d'une part les Roms, les Sintés/Manouches, les Calés/Gitans, les Kaalés, les Romanichels et les Boyash/Rudars ; les Égyptiens des Balkans (Égyptiens) et les Ashkalis ; 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. Ceci est une note de bas de page explicative, non pas une définition des Roms et/ou des Gens du voyage.

fiches détaillées sur 15 œuvres choisies et grâce au livret contenant une trame contextuelle, à découvrir et à mettre en perspective œuvres, époques et histoire des idées. Ce sont des outils précieux pour lutter contre l'antitsiganisme et 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

Triptyque du *Chariot de foin* (1512-1515)
Jérôme Bosch (1450 -1516)
Huile sur bois (147 x 212 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 1

Triptyque du *Chariot de foin* (1512-1515)

L'œuvre identifiée

Époque : fin du Moyen Âge, début des Temps modernes
Style : Renaissance du Nord (Flandres)
Domaine artistique : art du visuel
Genre : allégorie moralisante

L'œuvre en questions

Quelles scènes sont représentées sur les panneaux du triptyque ?

Le tableau est une métaphore biblique du caractère éphémère des choses de ce monde. Ouvert, il est dédié au péché. Fermé, il représente l'*homo viator*, l'homme errant sur le chemin de la vie. Sur le panneau central est représenté le chariot de foin, sur celui de gauche le paradis et sur celui de droite l'enfer.

Pourquoi la scène principale met-elle en scène des personnages autour d'un chariot rempli de foin ?

Le chariot de foin symbolise tout ce qu'on envie : richesse, honneurs, plaisirs. Il roule vers la grange, tiré par sept monstres, les sept péchés capitaux. Certains personnages tentent de grimper sur le chariot, d'autres en sont déjà tombés ; les roues du char les écrasent. L'humanité est traînée par le péché. Les grands de ce monde (empereur, roi et pape) comme le petit peuple appartiennent à une humanité que Bosch considère comme perverse. Tous suivent le chariot et presque aucun ne prête attention à la figure rédemptrice du Christ qui domine la scène depuis un nuage.

Quelles sont les sources de Jérôme Bosch ? De quel épisode de la Bible s'est-il inspiré ?

Il existe une référence au chariot de foin dans l'Ancien Testament (verset du Livre d'Isard 40, 6 : « *Omnis caro foenum* » (toute chair est foin), mais les influences de Bosch sont également populaires, comme en atteste le proverbe flamand : « Le monde est un chariot de foin et chacun y prend ce qu'il peut attraper. »

Si vous faisiez le tour du triptyque et que vous fermiez celui-ci, que verriez-vous ?

On verrait le personnage du vendeur ambulant, errant. Unique personnage vagabond de classe basse positif dans l'iconographie de Bosch, l'ancien est voûté sous le poids de son panier. Le vieil homme repousse à l'aide d'un bâton un chien hargneux. C'est un homme bon dont l'âge avancé le fait regarder en arrière : il voit alors le vol, les rixes et l'humanité perdue.

Quel est le sens de lecture du triptyque ?

Le triptyque peut être décrypté verticalement ou horizontalement. Des bandes horizontales successives correspondent aux différents plans du tableau et suivent le mouvement du chariot, de gauche à droite. Celle au premier plan donne à voir les parasites de la société. On y trouve d'ailleurs deux Gitanes, dont l'une est diseuse de bonne aventure. Au-dessus, une bande jaune presque vide de personnages laisse apercevoir la route suivie par la procession. Devant le chariot, des groupes de personnages représentent, par petites scènes entremêlées, la violence qu'entraîne la cupidité. De part et d'autre du chariot, deux groupes dessinent des formes triangulaires dont les pointes tombent vers l'avant de la meule. Derrière le chariot, on découvre un vaste paysage composé de montagnes et de lacs ainsi que d'habitations. La lecture verticale s'articule autour d'un axe central, allant de l'arracheur de dents aux poches pleines de foin au pied du chariot où l'on se bat pour du foin, puis au sommet

de la meule, avec une scène de volupté mettant en scène des personnages indifférents tant à ce qui les entoure qu'à la figure du Christ de douleur qui, dans un nuage blanc baigné de lumière céleste, observe comment les vices des hommes les détournent de son sacrifice.

Pourquoi l'artiste a-t-il intégré dans cette allégorie moralisante des personnages roms ?

À la fin du XIVe siècle, les Roms vivent en Europe depuis quelques décennies, voire un siècle dans certaines régions. On les retrouve mentionnés dans de nombreux documents d'archives. Ils apparaissent souvent comme « gens de Bohême » ou « Égyptiens ».

Au premier plan du panneau central, un aveugle est mené par la main par un enfant. À leur droite, marginales et suspectes, les deux Gitanes sont reconnaissables à leur teint mat et à leur large coiffe ronde en galette blanche. La première prend la main d'une jeune femme blanche dont les riches habits laissent à penser qu'elle est issue de la noblesse. La lecture des lignes de la main, aussi appelée chiromancie, est une activité réprouvée par l'Église. Contre la poitrine de la chiromancienne, dans le pli de sa robe, on aperçoit un bébé. Un autre enfant, jambes nues, s'agrippe à la robe de la riche dame. L'autre Gitane est assise sur le sol et lave les fesses d'un enfant qu'elle tient couché sur ses genoux. Elle utilise pour cela l'eau d'une cuvette posée à ses côtés. Une cruche a été installée juste derrière elle. Un cochon couché, un rôti, un chien : ces incarnations du vice pour le peintre appartiennent à l'humanité pécheresse.

L'œuvre en réseaux

Réseau : l'allégorie

1. Le Louvre : tapisserie de *La Vierge glorieuse* (1485), Anonyme

Les raisons du rapprochement

Des œuvres mettant en scène une allégorie morale et religieuse en utilisant la figure féminine rom

Clés de comparaison

Convergences

- Le genre : femme romani comme allégorie
- Habillement romani
- La Renaissance nordique

Divergences

- La technique : tapisserie / peinture sur bois
- Le genre : scène de l'Ancien Testament / allégorie religieuse

Réseau : le vêtement romani

5. Le Prado : *La Visitation* (1517) de Raphaël, Giulio Romano et Giovanni Penni

2. Le Louvre : *La Petite Sainte Famille* (1519) de Giulio Romano

5. Le Louvre : *La Diseuse de bonne aventure* (1595-1598) du Caravage

13. Le Prado : *Une Gitane* (1871) de Raimundo de Madrazo y Garreta

Réseau : les textes

Sébastien Brant, *La Nef des fous*, fin du XVe siècle, récit versifié de divers types de folie, tableau de la condition humaine

Le Repos pendant la fuite en Égypte **(1518-1520)**
Joachim Patinir (1480-1524)
Huile sur bois (121 x 177 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 2

Le Repos pendant la fuite en Égypte (1518-1520)

L'œuvre identifiée

Époque : XVe-XVIe siècles

Style : Renaissance nordique

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène religieuse

L'œuvre en questions

Quelle est la scène religieuse évoquée par le peintre ?

Le peintre évoque ici la fuite en Égypte de la Sainte Famille. Cet épisode, qui a inspiré tant d'artistes, est propre à l'Évangile de Matthieu : averti par un ange qu'Hérode est décidé à tuer le roi des Juifs, Joseph quitte Bethléem de nuit avec Marie et leur fils pour les conduire en Égypte. Il reviendra après la mort d'Hérode, sous le règne de son fils qui lui succède, Archélaos, pour s'installer

à Nazareth. Entre le départ et le retour aura lieu le massacre des enfants de Bethléem, connu également comme le Massacre des Innocents.

Que remarquons-nous dans la composition du tableau ?

Tel un triptyque, cette toile comporte trois parties. Au centre et au premier plan, sur un éperon rocheux, se trouve la Vierge Marie en majesté. Derrière elle s'ouvre une sombre forêt. À droite, parfaitement séparés, les champs, la grange, le village au loin sont des motifs récurrents chez Patinir. À gauche, au pied d'une haute montagne rocheuse, on aperçoit Héliopolis aux édifices romantico-gothiques. Des idoles tombent d'une tour de l'édifice alors que dans d'autres édifices des fidèles présentent des offrandes à leurs dieux. Sur le chemin du retour, au sortir de la ville, Joseph apporte une écuelle de lait à la Vierge qui allaite son enfant.

Que savons-nous de la symbolique des fleurs et des végétaux au XVIe siècle ?

Dans l'art religieux du Moyen Âge et de la Renaissance, les fleurs et les arbres ont une signification. Le pommier à droite de Marie représente l'arbre du bien et du mal, sec du fait du péché originel, mais reprenant vie grâce à l'Incarnation du Christ. La vigne sans raisin qui s'enroule autour de l'arbre rappelle les paroles du Christ : « Je suis la vigne » et évoque sa mort. Le châtaignier au second plan est associé à la résurrection. Les châtaignes tombées au sol sont des symboles de l'Immaculée Conception.

Quels sont les éléments qui nous permettent d'associer cette scène à l'iconographie romani ?

Motif récurrent dans la peinture de cette époque, la Vierge enturbannée, représentée en *Mater lactans* (mère allaitante) ainsi que l'évocation de la thématique biblique de l'Égypte et de l'exil nous permettent d'associer cette œuvre à l'iconographie romani. À la fin du XIVe siècle, les Roms sont en Europe depuis quelques décennies, voire un siècle dans certaines régions. On les retrouve mentionnés dans de nombreux documents d'archives. Ils apparaissent souvent sous le nom « d'Égyptiens ». C'est également, comme les Hébreux fuyant les persécutions et la Sainte Famille, un peuple mobile. À cette époque, tout ce qui est en relation avec l'Égypte est perçu comme mystérieux et magique, sans aucune connotation négative ; si cela avait été le cas, la Vierge n'aurait pu apparaître enturbannée à la façon des Gitanes de l'époque.

Enfin, la Vierge allaite l'enfant Jésus. On retrouve ces images de mères aimantes et allaitantes dans de nombreux textes et représentations de l'époque décrivant l'arrivée des « Égyptiens » dans les campagnes et les villes.

L'œuvre en réseaux

Réseau : les scènes bibliques

4. Le Louvre : *Moïse sauvé des eaux* (1539) de Nicolò dell'Abbate

Les raisons du rapprochement

- Représentations bibliques; évocation de l'Égypte

Clés de comparaison

Convergences

- Le genre : scène religieuse mettant en scène un apparat romani
- L'époque : la Renaissance

Divergences

- La composition : tripartite / une scène dans un cadre bucolique
- La technique : huile sur bois / dessin

Réseau : le vêtement romani

3. Le Prado : *Les Tentations de saint Antoine* (1520-1524) de Joachim Patinir et Quinten Metsys
4. Le Prado : *La Sainte Famille* appelée *La Perle* (1518) de Raphaël et Giulio Romano
2. Le Louvre : *La Grande Sainte Famille* (1518) de Raphaël
10. Le Prado : *La Promenade d'Andalousie* ou *La Maja et les masques* (1777) de Francisco de Goya y Lucientes

***Les Tentations de saint Antoine* (1520-1524)**
Joachim Patinir (1480-1524), Quinten Metsys (1465-1530)
Huile sur bois (155 x 173 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 3

Les Tentations de saint Antoine (1520-1524)

L'œuvre identifiée

Époque : XVIe siècle
Style : Renaissance nordique
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture sur bois
Genre : scène religieuse

L'œuvre en questions

Que représente le tableau ?

Comme dans d'autres tableaux de Patinir, plusieurs scènes des tentations sont représentées. Au centre et au premier plan, en haut d'une colline, trois femmes de trois générations tentent saint Antoine. Alors que l'une lui propose une pomme, allusion au péché originel, une autre lui parle, tentant de le rassurer, tandis que la troisième, dont la robe dévoile la nature démoniaque, lui caresse le cou. Symbole du démon, un petit singe tire l'habit du saint. Des scènes plus réduites flanquent cette image principale. À droite, saint Antoine est de nouveau soumis à la tentation, cette fois par une reine et ses suivantes. Dans la barque, invisibles pourtant aux yeux du saint homme qui fait le signe de l'exorcisme, se trouvent des créatures monstrueuses. À gauche, Patinir représente le saint, les cheveux en flammes, puis attaqué par des animaux et des créatures hybrides qui précèdent l'arrivée d'une horde de monstres. Plus loin encore, sous un abri, adossé à une église, il prie. Dans un axe médian, les démons s'agitent dans le ciel.

Par quoi est occupé tout l'arrière-plan du tableau ?

Près d'un tiers de la composition est occupé par le paysage. On dit de Patinir qu'il est le premier peintre du paysage. Ce qui caractérise son traitement des décors naturels extérieurs, c'est l'ampleur qu'il donne à ces derniers. Sa manière de peindre présente un double caractère : l'espace figuré est immense grâce à un point de vue panoramique situé très haut, en même temps qu'il englobe, sans souci de vraisemblance géographique, le plus grand nombre de phénomènes et de spécimens possibles, typiques de ce que la terre peut offrir comme curiosités, réelles ou imaginaires. Outre la perspective panoramique, il utilise, tel Léonard de Vinci, la perspective aérienne grâce à un découpage de l'espace en trois plans couleur : brun ocre, vert et bleu.

Quels sont les éléments qui peuvent rattacher ce tableau à l'univers romani ?

Dans la scène de gauche, des monstres ont d'abord incendié la cabane puis la chevelure du saint pour l'attaquer ensuite, après l'avoir fait chuter. Une des créatures démoniaques porte très distinctement la coiffe en galette, attribut vestimentaire et iconographique typiquement romani ; sa présence centrale dans cette petite scène nous ramène à la figure de la femme romani comme allégorie du vice, de l'hérésie et de la tentation.

Pourquoi le tableau est-il signé par deux peintres ?

Joachim Patinir et Quinten Metsys sont des peintres de la Renaissance flamande, tous deux nés à Anvers. Ils ont été très influencés par la peinture de Bosch.

Dans ce tableau, Patinir, qui a déjà son propre atelier, a peint le fond et le paysage, alors que Metsys s'est chargé des figures. Nous sommes donc en présence de deux peintres réputés qui interviennent chacun dans le domaine dont il a la parfaite maîtrise. Il s'agit ici tout à la fois d'un grand paysage et d'un grand tableau religieux. Notre regard est autant capté par le récit de Metsys que par le paysage de Patinir.

L'œuvre en réseaux

Réseau : l'allégorie

3. Le Prado : *Le Chariot de foin* (1515) de Jérôme Bosch

Les raisons du rapprochement

- Deux représentations allégoriques du vice sous des traits romani
- La Renaissance flamande
- Êtres hybrides et monstres

Clés de comparaison

Convergences

- Le genre : scène religieuse mettant en scène la figure romani
- Habillement romani
- Bestiaire et monstres

Réseau : le paysage

4. Le Prado : *La Sainte Famille* appelée *La Perle* (1518) de Raphaël et Giulio Romano

7. Le Prado : *Le Rassemblement des Gitans dans le bois* (1612) de Jan Brueghel l'Ancien

8. Le Prado : *Paysage avec Gitans* (1641-1645) de David Teniers II

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

Réseau : le travail en atelier

4. Le Prado : *La Sainte Famille* appelée *La Perle* (1518) de Raphaël et Giulio Romano

***La Sainte Famille* appelée *La Perle* (1518)**
Raffaello Santi, dit Raphaël (1483-1520),
Giulio Romano (1499-1546)
Huile sur bois (147,4 x 116 cm) –
Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 4

La Sainte Famille appelée *La Perle* (1518)

L'œuvre identifiée

Époque : XVIe siècle

Style : Renaissance italienne

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène biblique

L'œuvre en questions

Qui sont les personnages représentés dans le tableau ?

La Vierge Marie, drapée dans un manteau bleu marial, l'enfant Jésus et son cousin saint Jean-Baptiste, vêtu de la peau de mouton qu'il portera, adulte, lors de ses prêches, et sainte Élisabeth, sa mère, sont représentés dans ce tableau. Dans la pénombre, on aperçoit saint Joseph. À l'exception de Jésus, tous sont auréolés.

Pourquoi sainte Élisabeth est-elle représentée sous les traits d'une femme romani du XVe siècle ?

Ce motif se retrouve fréquemment dans la peinture religieuse des XVe et XVIe siècles. Herméneutes et annonciateurs, saint Jean-Baptiste, cousin de Jésus, ainsi que sa mère, sainte Élisabeth, sont ceux qui prédisent le message du Christ et sa crucifixion dans le Nouveau Testament. On remarque que l'expression de sainte Élisabeth est grave. Elle sait les sacrifices et les souffrances que la foi de son fils et de Jésus va leur faire endurer. Elle a le pouvoir de connaître l'avenir, pouvoir que possédaient les femmes romani, pensait-on alors. Elle est donc représentée avec un teint mat, des traits anguleux et coiffée d'un turban rayé, noué à la manière romani.

Pourquoi le tableau est-il connu également sous le nom de* La Perle *?

Philippe IV, roi des territoires d'Espagne et des Indes, a qualifié ce tableau de Raphaël auquel a collaboré également Giulio Romano de « perle ». Très jeune déjà, amoureux des arts et mécène, il considérait cette œuvre comme le joyau de sa collection. Quelques désaccords existent sur son auteur réel, mais le dessin de la composition est attribué sans conteste à Raphaël, qui aurait confié à Giulio Romano, l'un de ses étudiants, le soin de la parachever.

Que peut-on dire de la composition du tableau ?

La composition de l'œuvre est pyramidale. La triangulation de la composition comme l'importance du paysage au dernier plan et le traitement des contrastes lumineux démontrent l'influence de Léonard de Vinci sur Raphaël et son atelier.

L'œuvre en réseaux

Réseau : les codes de représentation

5. Le Prado : *La Visitation* (1517) de Raphaël, Giulio Romano et Giovanni Penni

3. Le Louvre : *La Petite Sainte Famille* (1519) de Giulio Romano

Les raisons du rapprochement

- Deux représentations de la Sainte Famille, avec sainte Élisabeth caractérisée sous des traits roms
- 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 (luminisme sombre de Léonard de Vinci) / présence diffuse de la nature

Réseau : le vêtement romani

3. Le Louvre : *La Petite Sainte Famille* (1519) de Giulio Romano

5. Le Louvre : *La Diseuse de bonne aventure* (vers 1595-1598) du Caravage

13. Le Louvre : *Campement de Bohémiens* (moitié du XVIIe siècle) de Jan van de Venne

Réseau : le travail en atelier

3. Le Prado : Les *Tentations de saint Antoine* (1520-1524) de Joachim Patinir et Quinten Metsys

3. Le Louvre : *La Petite Sainte Famille* (1519) de Giulio Romano

***La Visitation* (1517)**
Raphaël (1483-1520)
Giulio Romano (1499-1546),
Giovanni Penni (1496-1528),
Huile sur toile (200 x 145 cm)
Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 5

La Visitation (1517)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : Renaissance italienne
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture
Genre : scène religieuse

L'œuvre en questions

Qu'est-ce qu'une Visitation ?

C'est un épisode du Nouveau Testament qui raconte la visite de la Vierge Marie, enceinte de Jésus, à sa cousine Élisabeth, elle-même (et ce malgré son âge avancé) enceinte de saint Jean-Baptiste. C'est également une fête chrétienne célébrée le 31 mai. Dans ce tableau, au second plan à gauche, on peut également voir la scène du baptême du Christ par saint Jean-Baptiste.

Trois peintres en sont les auteurs. Pourquoi ?

Nous savons que l'œuvre a été conçue par Raphaël. Celui-ci a d'ailleurs touché 300 escudos pour la composer. Il a ensuite délégué le reste du travail à des peintres de son atelier. Giulio Romano a peint les personnages tandis que Giovanni Penni était en charge du paysage.

Comment l'atelier de Raphaël fonctionnait-il ?

Dans son atelier, Raphaël imposait une discipline d'exécution si rigoureuse qu'il est impossible de distinguer les différentes mains, y compris la sienne, de celle des autres. Dès l'étape initiale, c'est-à-dire les dessins préparatoires, l'ensemble de la chaîne était prise en compte.

Que peut-on dire de la composition du tableau ?

Giulio Romano est connu pour ses formes dures et denses qui sont à l'origine du maniérisme. On pense qu'il aurait représenté les têtes et peut-être les corps et les draperies, dont l'exécution est un peu maladroite (bras trop long, positionnement anormal de l'étole sur l'épaule, ventre étrangement arrondi) ; quant à Penni, il aurait exécuté le fond, on y reconnaît sa douceur.

Pourquoi sainte Élisabeth est-elle parée du turban romani ?

Les femmes gitanes de l'époque sont représentées portant deux types de coiffe : la coiffe à galette et un enturbannement « à l'égyptienne », passant sous le menton, parfaitement illustré dans celui de sainte Élisabeth. La cousine de la Vierge ainsi que d'autres figures bibliques féminines capables de prédire l'avenir sont représentées par les artistes de l'époque parées des attributs vestimentaires des Gitanes, comme pour signifier leur capacité à prophétiser ce qui adviendra.

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

Dans *La Sainte Famille* appelée *La Perle,* les artistes avaient également illustré une rencontre entre les deux cousines accompagnées de leurs enfants. Sainte Élisabeth semblait affligée par la mort des deux enfants qu'elle savait venir. Dans un geste de douceur, la Vierge semblait vouloir la consoler. Ici, c'est le contraire. Sainte Élisabeth regarde sa cousine avec douceur et sérénité. Alors que la Vierge semble déjà résignée.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le vêtement

2. Le Louvre : *La Grande Sainte Famille* (1518) de Raphaël

7. Le Prado : *Le Rassemblement des Gitans dans le bois* (1612) de Jan Brueghel l'Ancien

10. Le Prado : *La Promenade en Andalousie* ou *La Maja et les masques* (1777) de Francisco de Goya y Lucientes

13. Le Prado : *Une Gitane* (1871) de Raimundo de Madrazo y Garreta

Réseau : les codes de représentation

3. Le Louvre : *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.

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

***Le Triomphe de la mort* (1562-1563)**
Pieter Brueghel l'Ancien (1525-1569)
Huile sur bois (117 x 162 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 6

Le Triomphe de la mort (1562-1563)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : baroque
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture
Genre : allégorie morale

L'œuvre en questions

Que raconte ce tableau ?

C'est une vision de fin du monde. Au centre du tableau, armée d'une faux, la Mort chevauche une monture décharnée. Elle pousse des humains dans une caisse dont la porte est marquée d'une croix. Une horde de squelettes envahit ce paysage. Ils fauchent tous les hommes sans exception, le roi comme la mère et son nourrisson, le chevalier comme les belles dames, le paysan comme le couple d'amants qui jouent de la musique sans remarquer la présence d'un squelette derrière eux. Des joueurs de cartes se défendent à coups d'épée, inconscients du fait que toute résistance est inutile. Certains squelettes sonnent le glas. Tout espoir est vain.

Pour quelles raisons Brueghel peint-il un tableau aussi macabre ?

Depuis longtemps, les thèmes macabres sont présents dans la peinture européenne. La grande peste de 1347-1349, qui a décimé plus de la moitié de la population du continent, a indéniablement joué un rôle dans cette fascination pour les représentations de la mort. Celles-ci seront instrumentalisées par l'Église pour susciter la terreur de la damnation. D'autre part, les Pays-Bas, pays de l'artiste, connaissaient en cette période une situation géopolitique chaotique, principalement due aux guerres de religion.

Que peut-on dire de la composition du tableau ?

Dans ce tableau, la ligne d'horizon est haute, laissant un immense espace au paysage et aux actions qui s'y déroulent. Le point de vue du spectateur se situe juste au-dessous des scènes de massacre du premier plan, au niveau du donjon en flamme. Au premier plan, rien ne guide le regard du spectateur obligé de tout détailler. Située plus ou moins au centre du tableau, la mort chevauche une monture squelettique. Le tableau comporte trois points naturels : le premier, en haut à gauche, dépeint la résistance des villageois face à l'armée des morts ; plus bas, au deuxième point, deux squelettes en soutane traînent un cercueil ; à droite, devant le cheval, le troisième point décrit l'affolement de la foule. La toile est divisée en trois zones : le ciel, bleu à droite, rouge à gauche ; au centre, le paysage désertique peuplé de cadavres et de scènes de torture ; au premier plan, les armées des morts affrontant les hommes.

Pourquoi les critiques d'art disent de ce tableau qu'il est « bruyant » ?

Chez Brueghel, on appelle « scènes bruyantes » les tableaux qui sont peuplés de très nombreux personnages.

Où trouve-t-on une référence romani dans ce tableau ?

Dans la profusion des scènes et la multitude des personnages, on peut distinguer des personnages portant la coiffe à galette. La présence de cette figure de l'Autre montre l'universalité de la vulnérabilité de l'homme et le caractère irrémédiable de la mort, quelles que soient la condition et/ou la race. On trouve d'autres personnages gitans dans nombre de tableaux de Brueghel. Dans sa *Prédication de saint Jean- Baptiste* (1566, Szépmüvészeti Museum de Budapest) est représentée, au premier plan, une famille gitane aux habits particulièrement caractéristiques et dans Le *Portement de croix* (1564, Kunsthistorisches Museum de Vienne), on peut également reconnaître les coiffes à galette, également connues sous le nom romani de *Berg*.

L'œuvre en réseaux

Réseau : l'allégorie morale

1. Le Prado : *Le Chariot de foin* (1515) de Jérôme Bosch

Les raisons du rapprochement

Deux allégories moralisantes relatives aux péchés et à la fin du monde

Influence de Bosch sur Brueghel

Clés de comparaison

Convergences

- Le sujet : la fin du monde, les péchés des hommes
- Les Flandres

Divergence

- La composition

Le Rassemblement des Gitans dans le bois (1612)
Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625). Huile sur cuivre (36 x 43 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 7

Le Rassemblement des Gitans dans le bois (1612)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : baroque
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture
Genre : scène de genre

L'œuvre en questions

Quel lien de filiation existe-t-il entre Pieter Brueghel l'Ancien et Jan Brueghel l'Ancien ?

La famille Brueghel est une famille d'artistes. Jan Brueghel l'Ancien était le fils du génial Pieter Brueghel l'Ancien, le peintre du *Triomphe de la mort* (fiche 6).

Bien que l'on retrouve la trace de l'œuvre de son père dans la sienne, il a su développer son propre style. Il est également connu sous le nom de Brueghel de Velours, Brueghel des Fleurs ou encore Brueghel du Paradis, à cause de sa technique et de ses thématiques privilégiées. On le trouve aussi sous le nom de Jan Brueghel l'Ancien afin de le distinguer de Jan Brueghel troisième du nom, à la fois son fils et son disciple.

Ce tableau est peint sur une feuille de cuivre et non sur une toile. En quoi consiste cette technique ?

Les peintres du Nord ont produit de nombreuses huiles sur cuivre. Ils ont souvent fait la découverte de cette technique en Italie. Après l'avoir adoptée, ils ont également contribué à sa diffusion à travers l'Europe. Les artistes de la Renaissance expérimentent effectivement de nouveaux matériaux. À partir du XVe siècle, la recherche de la durabilité est une des premières raisons de cette expérimentation et probablement la qualité principale des œuvres sur cuivre. La portabilité est un facteur de diffusion. Les œuvres sont souvent de petite ou moyenne dimension.

Que peut-on dire de la composition de l'œuvre ?

La ligne diagonale dessinée par la montagne divise la composition. À gauche, au sein d'un ample paysage, on distingue de petits hameaux. À droite, une famille gitane conduit des ânes. Le traitement du paysage par le peintre est réaliste et sa touche est très minutieuse.

Que nous raconte ce tableau sur l'histoire romani ?

Sur un chemin sortant d'une sombre forêt, un groupe de Gitans conduit des ânes. Une femme portant une coiffe à galette est assise. Elle porte un enfant dans ses bras et converse avec une vieille femme. Une troisième Gitane s'adresse à un homme en tête de file. Le reste de la compagnie suit avec le troupeau. Tous les hommes sont armés. Il est important de souligner que cette scène de genre contredit deux des mesures prises dans la presque totalité des territoires européens : l'interdiction du port d'armes et le commerce des animaux pour les Gitans. Le maquignonnage, la fauconnerie, les offices militaires et le travail des métaux sont des activités caractéristiques des compagnies de Gitans de l'époque.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le paysage

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

Les raisons du rapprochement

Filiation et confrontation des styles et du thème

Clés de comparaison

Convergences

- Le sujet : groupe de Gitans évoluant au sein d'un paysage
- Évocation des activités de maquignonnage et des activités militaires

Divergence

- La composition

Réseau : Les scènes de genre

8. Le Prado : *Paysage avec Gitans* (1641-1645) de David Teniers II

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

11. Le Louvre : *Halte de soldats,* dit autrefois *Halte de bohémiens* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

***Paysage avec Gitans* (1641-1645)**
David Teniers II (1610-1690)
Huile sur toile (177 x 239 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 8

Paysage avec Gitans (1641-1645)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : baroque

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : peinture

Genre : scène de genre

L'œuvre en questions

Pourquoi le peintre est-il connu sous le nom de David Teniers le deuxième ?

Comme chez les Brueghel, les Teniers appartiennent à une grande famille de peintres flamands. Trois générations ont vu naître un grand peintre, portant tous le même nom et le même prénom : David Teniers (1582-1649), dit l'Ancien

ou le Vieux ; David Teniers II (1610-1690), dit le Jeune, fils du précédent, le plus connu et le plus prolifique des trois, et David Teniers III (1638-1685) son fils.

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.

Qu'est-ce qu'une scène de genre ?

La peinture, ou scène de genre, est un type d'œuvres picturales représentant des scènes contemporaines, prises sur le vif, où les personnages sont présentés dans leurs activités quotidiennes. Ce type de peinture, classé assez bas dans la hiérarchie des genres, est très apprécié dans les pays du Nord. Il sera porté à son point de perfection au XVIIe siècle par Caravage et ses émules.

Que nous raconte ce tableau sur la manière dont la société majoritaire perçoit les populations gitanes ?

La nature semble monumentale. Les personnages et les habitations sont écrasés par la perspective qui ouvre sur un ciel immense. La composition du tableau semble confronter la nature rude, à la droite du tableau, au village, à sa gauche. Au pied d'un paysage rocheux bordant un chemin, trois personnages gitans accompagnés d'un enfant, dont il est impossible de définir le genre, regardent une vieille femme disant la bonne aventure à un villageois. La ligne de maisons qui ferme le côté gauche du tableau semble un mur de protection, une limite difficilement franchissable entre deux mondes. Posés sur le chemin telles des figurines, vêtus de haillons, les personnages semblent « désethnicisés ».

L'œuvre en réseaux

Réseau : le paysage

7. Le Prado : *Le Rassemblement des Gitans dans le bois* (1612) de Jan Brueghel l'Ancien

Les raisons du rapprochement

Figure gitane dans un paysage

Clés de comparaison

Convergence

- Le sujet :

  - le Gitan dans le paysage

- le Gitan et le territoire national
- la scène de genre

Divergence

- Le traitement de la figure romani
- La « désethnicisation »

Réseau : Les scènes de genre

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

8. Le Prado : *Paysage avec Gitans* (1641-1645) de David Teniers II

11. Le Louvre : *Halte de soldats*, dit autrefois *Halte de bohémiens* (1640-1643) de Sébastien Bourdon

11. Le Prado : *La Dispute dans l'Auberge du coq* (1777) de Francisco de Goya y Lucientes

Famille de Gitans **(XVIIIe siècle)**
Pietro Giacomo Palmieri (1737-1804)
Dessin à la gouache rehaussé d'encre (26,5 x 37,9 cm)
Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 9

Famille de Gitans (XVIIIe siècle)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : préromantisme
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : dessin
Genre : portrait de genre
Mouvement : Académie de Bologne

L'œuvre en questions

Que voit-on sur ce dessin de Pietro Giacomo Palmieri ?

Ce dessin de Palmieri représente une femme en amazone sur une mule. Elle tient dans ses bras un enfant emmitouflé dans le châle de sa mère. Devant elle, un homme charge un âne. Des enfants qui évoluent au milieu d'un troupeau de moutons accompagnent l'homme.

Que peut-on dire de la technique utilisée par le peintre ?

L'artiste a exécuté son œuvre à la gouache rehaussée d'encre. Par son traitement, ce dessin est très proche du mouvement naturaliste du début du XIXe siècle. Il rappelle également les gravures de Jacques Callot (notamment sa série d'estampes *Les Bohémiens en marche*, conservée à la Bibliothèque nationale de France).

Quelle est la différence entre la gouache et l'aquarelle ?

Composée d'eau et de colle à la gomme arabique qui la rend pâteuse, la gouache est un procédé de peinture opaque. Les pigments sont dilués dans cette solution aqueuse et appliqués au pinceau. Ils sèchent rapidement. Contrairement à l'aquarelle, la gouache ne permet pas les transparences : c'est la peinture qui doit suggérer la lumière. Le dessin à la plume et à l'encre, tantôt libre et fluide, tantôt nerveux et anguleux, permet de mettre en évidence les lignes tout en suggérant le modelé.

Pourquoi avoir choisi d'associer ce dessin à l'épisode dramatique de la grande rafle de 1749 ?

Rien ne permet d'affirmer que ce dessin évoque la marche forcée des Gitans espagnols provoquée par la grande rafle du 30 juillet 1749. Cependant, Palmieri a beaucoup voyagé en Europe, particulièrement en Espagne, en France et en Suisse, à cette même époque. De plus, la solennité de la figure centrale de la mère gitane, dont le regard posé au loin semble vouloir protéger à tout prix les siens, évoque à la fois la capacité de résilience du peuple rom et les multiples tentatives des femmes gitanes de s'enfuir des lieux de réclusion où elles étaient enfermées. On pense également aux nombreuses procédures légales que certaines Gitanes, ayant réussi à échapper aux mailles de la rafle, mirent en place afin de sauver les leurs de ce qui peut être considéré comme le premier épisode génocidaire de l'époque moderne.

Qu'est-ce que la grande rafle de 1749 ?

Le premier historien à avoir travaillé sur cette période est Antonio Gomez Alfaro. Il décrit comment la période du despotisme éclairé offre aux autorités

espagnoles des possibilités élargies d'appliquer leurs mesures à toutes les personnes soumises à leur juridiction. Cette situation aboutit à l'un des épisodes les plus sombres de l'histoire romani : la rafle générale exécutée sous le règne de Ferdinand VI, le 30 juillet 1749. L'opération, minutieusement préparée et appliquée de manière systématique, conduit à l'internement de plus de 10 000 personnes « au simple motif qu'elles sont gitanes ». La coordination des différentes autorités publiques impliquées, la coopération de l'Église (laquelle demeure passive en face d'une telle injustice), les excès commis par toutes les personnes ayant rendu l'opération possible et la collaboration des concitoyens et des voisins des victimes confèrent à ce « mercredi noir », nom sous lequel l'opération est passée à la postérité, un caractère unique dans la longue série des persécutions antitsiganes menées en Europe.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le dessin

15. Le Prado : *Foire aux bestiaux* (XIXe siècle) de Joaquín Araujo y Ruano

4. Le Louvre : *Moïse sauvé des eaux* (1539) de Nicolò dell'Abbate

Les raisons du rapprochement

La technique du dessin

Clés de comparaison

Convergences

- La technique mixte : dessin, encre aquarelle, lavis

Divergence

- Le style : réalisme / préromantisme / Renaissance italienne

La Promenade en Andalousie
ou *La Maja et les masques* (1777)
Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
Huile sur toile (275 x 190 cm) –
Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 10

La Promenade en Andalousie ou *La Maja et les masques* (1777)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : classicisme / romantisme
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture
Genre : scène de genre
Mouvement : « costumbrisme » espagnol

L'œuvre en questions

Que dépeint le tableau ?

Le tableau dépeint la rencontre galante entre une jeune fille et son prétendant. Goya les qualifie de « Gitan et Gitane ». Les amoureux se promènent dans un parc. Ils sont discrètement accompagnés d'hommes masqués à la manière des *bandoleros*, des bandits de grand chemin. Dans l'angle inférieur droit de la toile, une femme voilée munie d'un éventail regarde la scène. Les perspectives sont fermées par un mur de pisé à gauche et des pins occupant presque tout l'arrière-plan du tableau. Seul un espace entre deux frondaisons filtre les rayons d'un soleil de fin d'après-midi.

Qu'est-ce qu'une Maja ?

Comme le *majo*, la *maja* est une personne qui répond aux caractéristiques du *majismo*. Il s'agit d'un mouvement social qui revalorise les us et coutumes populaires régionaux, notamment à travers le port de costumes typiques qui en sont l'expression la plus éloquente. Ce mouvement manifeste ainsi son opposition aux élites espagnoles qui, elles, suivent les modes culturelles françaises. Au *majismo* castillan répond le *gitanismo* andalou. La littérature, le théâtre, la musique et la peinture s'empareront de ce thème. L'esthétique du *majismo* est dans une large mesure influencée par l'esthétique gitane de l'époque.

Dans ce tableau, un lien invisible relie tous les personnages. Quel est-il ?

Tous les personnages représentés sur cette toile se regardent. Seul le visage de la jeune Gitane est baigné de lumière. Par sa gestuelle, la jeune femme semble demander à l'homme qui l'accompagne un peu d'isolement. Les *bandoleros*, aux habits caractéristiques et aux visages masqués, sont traités par un éclairage moins direct, comme pour souligner leur condition de hors-la-loi. Ils s'inscrivent dans un décor qui rappelle les paysages de montagne dans lesquels ils ont pour habitude d'évoluer. Tous les personnages masculins se ressemblent, seuls leurs regards posés sur le couple de Gitans soulignent leurs singularités.

Dans cette scène, quels sont les éléments clés pour comprendre l'histoire romani en Espagne ?

Le XVIIIe siècle marque un tournant dans l'histoire de la perception des Gitans en Espagne. Avec le *majismo*, le *gitanismo* et plus tard le *costumbrismo*, la figure du Gitan fusionne avec celle du majo. Même si le Gitan acquiert un prestige artistique notable, on ne sait plus vraiment, lorsque cela n'est pas formulé clairement, qui est gitan et qui ne l'est pas. Ce sont les prémices de l'appropriation

culturelle. L'appropriation culturelle est l'adoption ou l'utilisation d'éléments d'une culture par les membres d'une culture «dominante», constituant, de ce fait, une forme d'oppression et de spoliation. C'est en effet à partir de ce moment que l'Espagne va vendre son art, son patrimoine, dans une démarche prototouristique, en utilisant et reconfigurant la figure et le patrimoine gitan.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le vêtement

5. Le Prado : *La Visitation* (1517) de Raphaël, Giulio Romano et Giovanni Penni,
2. Le Louvre : *La Grande Sainte Famille* (1518) de Raphaël
7. Le Prado : *Le Rassemblement des Gitans dans le bois* (1612) de Jan Brueghel l'ancien
13. Le Prado : *Une Gitane* (1871) de Raimundo de Madrazo y Garreta

Les raisons du rapprochement

L'évolution du vêtement romani, son utilisation pour la construction de stéréotypes de la figure romani

Clés de comparaison

Convergences

- Le sujet : le vêtement, la femme gitane
- Les styles : Renaissance italienne, baroque, réalisme espagnol

Réseau : les textes

La Gitana del capricho d'Antonio Guerrero, 1783

L'oncle Caniyitas ou le Nouveau Monde de Cadix de José Sanz, 1846

La Dispute dans l'Auberge du coq **(1777)**
Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
Huile sur toile (41,9 x 67,3 cm) –
Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 11
La Dispute dans l'Auberge du coq (1777)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : classicisme / romantisme
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture
Genre : scène de genre
Mouvement : « costumbrisme » espagnol

L'œuvre en questions

Ce tableau est une ébauche. À quoi était-il destiné ?

Ce tableau est l'avant-projet d'une tapisserie intitulée *La Dispute dans la Venta Nueva*. Goya a conçu de 1775 à 1791 une série de cartons destinés à décorer le Palais royal du Pardo à Madrid. Son premier carton, intitulé *Le Déjeuner sur l'herbe*, a été livré en octobre 1776, peu de temps avant *La Danse au bord du Manganates*. Jusqu'en 1791, année qui marque la fin de la coopération entre Goya et la fabrique de tapisseries de Santa Barbara, pas moins de 40 nouveaux sujets furent réalisés et servirent de modèles pour la création de plusieurs exemplaires de tapisseries destinées à décorer les résidences royales. Conservés au musée du Prado, ces cartons constituent une collection intéressante pour l'étude de cette partie de l'œuvre de Goya. Pour ces compositions, l'artiste s'est uniquement inspiré des mœurs, des costumes et des jeux populaires. Sa verve, sa liberté et la fécondité de son imagination s'y sont donné libre cours.

Que représente Goya dans ce tableau ?

La scène représente une dispute violente. À la porte d'une *venta* ou *meson*, (une auberge), une partie de cartes dégénère. Des muletiers et des cochers en viennent aux mains. On aperçoit une femme dans l'embrasure de la porte. On peut reconnaître la condition sociale et la provenance géographique des protagonistes à leurs vêtements. On distingue un homme de la région de Murcia et un cocher d'Andalousie.

***Quelles différences existe-t-il entre cet avant-projet et la toile intitulée* La Dispute dans la Venta Nueva ?**

On note quelques différences. La touche est plus léchée dans la toile finale. Les détails sont donc plus visibles. La seule grande différence consiste en la présence de deux chiens, blanc et noir. L'un au premier plan aboie, excité par la rixe. Au second plan, l'autre demeure impassible face à la scène.

En quoi ce tableau peut-il être mis en relation avec l'histoire romani en Espagne ?

Plusieurs raisons permettent cette mise en relation. Les *ventas* et les *mesones* (les auberges) sont des lieux de passage obligatoires pour les voyageurs des XVIIIe et XIXe siècles en Espagne et sont fréquentées par les Gitans qui se déplacent de foire en foire. Situés à la croisée des chemins, ce sont des lieux également très courus par les *bandoleros* et les contrebandiers, parmi lesquels se trouvent de nombreux Gitans. Les routes de contrebandes étaient les axes de communication privilégiés des Gitans. Par ailleurs, ces auberges voient

également la naissance du flamenco interprété en public. C'est en effet à cette époque et en ces lieux que cette danse, patrimoine culturel métis espagnol, sort du domaine privé des familles gitanes pour constituer une attraction publique.

Que peut-on dire de la composition de l'œuvre ?

La thématique de cette œuvre est fréquente dans la tradition flamande et hollandaise du XVIIe siècle. Sa composition rappelle le caractère grandiose du classicisme italien. Certains groupes de figures semblent fortement influencés par la sculpture classique.

L'œuvre en réseaux

Réseau : la scène de genre

13. Le Louvre : *Campement de Bohémiens* de Jan van de Venne

Réseau : Le paysage

10. Le Louvre : *Voyageurs sous des ruines* (1640-1643) de Sébastien Bourdon
12. Le Louvre : *La Halte militaire avec une diseuse de bonne aventure* (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

Pragmática en que su majestad da la orden que se ha de tener en la prisión y castigo de los bandoleros y gente perdida y que roben y saltean en los caminos y poblados, Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 51442, nº 6

***Trois Gitans* (1840)**
Genaro Pérez Villaamil y Duguet (1807-1854)
Encre, aquarelle et crayon sur papier (12,5 x 11,8 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 12

Trois Gitans (1840)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes

Style : romantisme, orientalisme

Domaine artistique : art du visuel

Forme d'expression : dessin

Genre : scène de genre

L'œuvre en questions

Pérez Villaamil est un peintre particulièrement reconnu pour ses paysages. Dans* Trois Gitans*, les figures humaines occupent tout l'espace. Que sait-on de sa production de dessin ?

Portraitiste, peintre d'architecture et d'histoire, Pérez Villaamil est nommé peintre de la cour d'Espagne en 1840. Considéré comme le « maître du paysage romantique espagnol », il a laissé une immense œuvre qui compte environ 8 000 peintures et 18 000 aquarelles ou esquisses.

Que peut-on dire de la composition du dessin ?

Les personnages occupent les trois quarts de l'espace, dessinant une diagonale descendante allant du coin supérieur droit au coin inférieur gauche. Le personnage situé le plus à droite est un Gitan assis sur une mule. Au centre du trio se trouve une femme gitane, les mains sur les hanches et semblant s'adresser au troisième personnage assis sur ce qui semble être une selle pourvue d'un protège-dos. En regardant soigneusement le visage des trois personnages, on peut y distinguer clairement des sourires francs.

Comment le Gitan assis sur la selle est-il vêtu ?

Il porte un chapeau caractéristique de l'Andalousie et particulièrement apprécié à Grenade. Il s'agit du *catite*. La veste courte, appelée *jaqueta,* est souvent agrémentée de verroteries, de passementeries, de boutons. Il porte un gilet et une culotte qui est habituellement de couleur vive.

Pourquoi un peintre de paysage s'intéresse-t-il à des figures populaires et du quotidien ?

Pérez Villaamil a également peint sur des petites plaques de métal des scènes populaires et costumbristes, répondant ainsi à la tradition de la fin du XVIIIe siècle. Il s'inscrit dans la jonction entre le romantisme, le costumbrisme et l'orientalisme.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le vêtement

5. Le Prado : *La Visitation* (1517) de Raphaël, Giulio Romano et Giovanni Penni

2. Le Louvre : *La Grande Sainte Famille* (1518) de Raphaël

7. Le Prado : *Le Rassemblement des Gitans dans le bois* (1612) de Jan Brueghel l'Ancien

13. Le Louvre : *Campement de bohémiens* (XVIIe siècle) de Jan van de Venne

13. Le Prado : *Une Gitane* (1871) de Raimundo de Madrazo y Garreta

Les raisons du rapprochement

Une géographie marginale

Clés de comparaison

Convergences

- Le sujet : le vêtement et son évolution
- Le style : Renaissance italienne, Renaissance nordique, romantisme

Une Gitane **(1871)**
Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920)
Huile sur toile (66 x 50 cm) –
Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 13

Une Gitane (1871)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : réalisme académique
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture
Genre : portrait

L'œuvre en questions

Qui est la femme dépeinte par Raimundo de Madrazo y Garreta ?

Nous ne savons pas précisément de qui il s'agit. Mais le titre de l'œuvre, les caractéristiques physiques et les atours de la jeune femme nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'une jeune gitane.

Comment est représentée cette jeune gitane ?

Cette jeune gitane est directement associée à l'esthétique flamenca. Représentée en plan poitrine, les bras croisés, sur un fond céruléen, sa chevelure noire et bouclée est ornée d'œillets. Ses yeux sont d'un noir profond. Ses pendentifs et son collier sont de corail, bijoux gitans par excellence. Sa pose est stable, son regard décidé.

En quoi la représentation que nous propose Raimundo de Madrazo y Garreta diffère-t-elle des représentations habituelles de Gitanes de l'époque ?

Dans sa *Gitane*, jeune femme brune parée de fleurs roses et rouges, d'un châle en dentelle noire et d'un collier en corail, Raimundo de Madrazo se rapproche du cliché espagnol pour étrangers, mais avec une facture moderne et novatrice. Traitée avec sobriété, tant dans sa posture que dans son fond neutre gris bleuté, la Gitane à la fois sculpturale, naturelle et presque photographique s'éloigne des Gitanes folkloriques, recette commerciale et sujet à la mode d'une Espagne d'opérette.

Comment caractériser la touche du peintre ?

Entre 1868 et 1872, Madrazo voyage à Séville et à Grenade. Sa peinture y acquiert de la virtuosité. Sa touche se fait vibrante de couleur et de lumière. Elle est vive, libre et minutieuse à la fois, d'une remarquable qualité technique. Charles Blanc, critique d'art et ami de Raimundo de Madrazo a dit du peintre qu'il était « un coloriste par tempérament… ses petites toiles sont comme des joyaux qu'on regarderait en pleine lumière ».

L'œuvre en réseaux

Réseau : le portrait

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

15. Le Louvre : *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

Convergence

- Le sujet : la femme romani entre attirance et répulsion
- Le regard de l'autre

Divergence

- Le style : caravagesque hollandais / transition classicisme-impressionnisme / réalisme académique espagnol

Réseau : les textes

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

Federico García Lorca, *Romancero gitano,* Biblioteca Nacional de España, 1928

***Où irons-nous ? (Bosniens)* (1884)**
Joaquín Araujo y Ruano (1851-1894)
Huile sur toile (67 x 99 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 14
Où irons-nous ? (Bosniens) (1884)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : réalisme
Domaine artistique : art du visuel
Forme d'expression : peinture
Genre : scène de genre

L'œuvre en questions

Que représente cette scène ?

La scène représente une famille de Gitans composée des deux parents et de leurs trois enfants. Ils sont éreintés par le voyage et s'accordent une pause. Les parents ainsi que l'aîné de leurs enfants sont au sol, tandis que les deux plus

petits dorment accrochés aux flancs d'un mulet. Le père et la mère se sont endormis assis. Le jeune garçon allongé entre eux est écrasé face contre terre par la fatigue et ne sent même plus le petit singe qui l'épouille. À l'extrémité gauche du tableau, un ours est muselé. Instruments de cuisine et de musique, et sac jonchent le sol.

Où peut bien se situer cette scène ?

Le paysage peint par Araujo est envahi de figuiers de Barbarie. Il est sec et rocheux. Au fond, un grand massif montagneux rappelle la Sierra Nevada. Sa composition est linéaire. La moitié de la composition est réservée au ciel. C'est un paysage qui pourrait être celui de la montagne des environs de Grenade.

Qui sont ces Bosniens ?

Ce tableau dépeint non pas une famille de Gitans espagnols mais de Gitans balkaniques ou du moins provenant d'Europe orientale. En effet, en Espagne circulaient des Gitans non autochtones, la plupart du temps des Ursari appelés souvent Hongrois par les Gitans espagnols. Montreurs d'ours, musiciens, ils avaient pour habitude de se produire dans les villes et les villages d'Espagne, mais également de France.

***Pourquoi le tableau s'intitule-t-il* Où irons-nous ? (Bosniens) ?**

Le peintre représente cette famille éreintée par le voyage et le travail. Il est fort possible que le « Où irons-nous ? » se réfère à leur destination à venir, mais il peut également être l'écho d'un questionnement plus profond sur le destin à venir des différents groupes roms. Le peintre a donné à plusieurs de ses tableaux ce type de titre. C'est notamment le cas d'une de ses gravures intitulée *Qui trompe qui ?*, qui met en scène un Gitan et un agriculteur.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le paysage

7. Le Prado : *Le Rassemblement des Gitans dans le bois* (1612) de Jan Brueghel l'Ancien

Les raisons du rapprochement

Figure gitane dans un paysage

Clés de comparaison

Convergence

- Le sujet : le Gitan dans le paysage
- Le Gitan et le territoire national
- La circulation

Divergence

- Le style : réalisme / baroque

***Foire aux bestiaux* (deuxième moitié du XIXe siècle)**
Joaquín Araujo y Ruano (1851-1894)
Plume sur papier (19,5 x 26,5 cm) – Musée du Prado, Madrid, Espagne

Fiche 15

Foire aux bestiaux (deuxième moitié du XIXe siècle)

L'œuvre identifiée

Époque : Temps modernes
Style : réalisme
Domaine artistique : art du visuel
Genre : scène de genre
Forme d'expression : dessin

L'œuvre en questions

Qu'a représenté Araujo dans ce dessin ?

Le peintre a représenté une foire aux bestiaux. Au premier plan, les entrelacs d'encre laissent deviner trois hommes qui discutent. Peut-être négocient-ils

l'achat ou la vente d'une monture. À leur droite, un homme est assis aux côtés d'une femme et d'enfants qui jouent au sol avec ce qui ressemble à une petite carriole. À gauche de ce trio d'hommes vêtus à l'andalouse, un quatrième personnage masculin, portant casquette et manteau à boutons, peut-être un garde civil, les surveille de près. Plus à gauche encore, le peintre a dessiné des chevaux. Au fond, une ligne de crête et un lacis de traits d'encre donnent à voir l'animation caractéristique d'une foire aux bestiaux.

Pourquoi le thème de la foire aux bestiaux est-il important pour comprendre l'histoire romani en Espagne ?

Le maquignonnage, le soin des chevaux, la monte et le dressage ont toujours été des occupations fortement appréciées par les différents groupes roms, à toutes les époques et malgré les restrictions légales considérables dont les Gitans ont fait l'objet. De nombreuses lois leur ont interdit toute activité relative au commerce ou au travail des équidés. Plus tard, comme à l'époque où Araujo « croque » cette foire aux bestiaux, les Gitans se voyaient dans l'obligation de présenter des documents spécifiques permettant de justifier la possession de chacun de leurs animaux.

Que sait-on de la production de dessins d'Araujo ?

Il a produit près d'une centaine de dessins. Son corpus de dessins reflète la sincérité et l'objectivité de l'artiste lorsqu'il dessine sur le motif (directement, sans préparation). Il constitue également un véritable répertoire ethnographique.

En quoi la production de dessins d'Araujo rejoint-elle l'esprit des costumbristes ?

Araujo rejoint les costumbristes justement du fait du caractère ethnographique de l'ensemble de ses dessins. Il dessine sur le vif à l'encre, souvent rehaussée de touches à l'aquarelle, des scènes de genre, des types populaires espagnols dans des contextes géographiques particuliers. Les dessins d'Araujo sont sans aucun doute ses productions les plus intéressantes. Ils sont spontanés et sincères.

L'œuvre en réseaux

Réseau : le dessin

9. Le Prado : *Famille de Gitans* (XVIIe siècle) de Pietro Giacomo Palmieri

4. Le Louvre : *Moïse sauvé des eaux* (1539) de Nicolò dell'Abbate

Les raisons du rapprochement

La technique du dessin

Clés de comparaison

Convergences

- La technique mixte : dessin, encre aquarelle, lavis

Divergence

- Le style : réalisme / préromantisme / Renaissance italienne

Réseau : le réalisme

14. Le Prado : *Où irons-nous ? (Bosniens)* (1884) de Joaquín Araujo y Ruano

Roms au Prado : de l'épistémicide à l'appropriation culturelle

L'impossibilité de voir l'autre

"And yet, being a problem is a strange experience"

(W.E.B. Du Bois, The Souls of Black Folk)

Ce travail de décryptage est un voyage. Un voyage polysémique, un voyage interdisciplinaire qui articule histoire, histoire des arts et des idées, philosophie et épistémologie. Un voyage qui naît au-delà des représentations du monde et qui s'inscrit dans la mesure même de ce monde. Une circulation dans un univers de perceptions et de représentations d'une superficie de plus de 41 000 m^2, situé entre le quartier de Salamanca et celui des Lettres, un voyage sur quatre siècles, parmi les œuvres du musée du Prado, à la recherche d'une altérité à la fois radicale et imperceptiblement autre, celle des différents groupes roms.

De Jérôme Bosch à Francisco de Goya y Lucientes, de Raphaël à Raimundo de Madrazo y Garreta en passant par Brueghel et Palmieri, le musée du Prado abrite une quinzaine d'œuvres permettant d'analyser le traitement de la figure romani, son historiographie et les enjeux que suppose une approche généalogique de leur élaboration.

C'est au travers de ces œuvres, exposées ou non, que nous comprendrons d'abord comment un répertoire iconographique peut permettre d'appréhender la façon dont les représentations picturales des différentes composantes du peuple rom ont évolué, en répondant chaque fois aux impératifs sociaux, moraux, éthiques et géopolitiques des sociétés majoritaires dans une dialectique oscillant entre présence et absence. Le second enjeu de ce parcours consistera à comprendre comment une collection nationale révèle une conception politique spécifique de l'altérité et, par là même, de l'extériorité.

Après avoir décodé la généalogie historique de l'antitsiganisme au travers d'un répertoire d'œuvres appartenant à la collection nationale française du

Louvre, c'est celle du musée du Prado qui nous intéresse dans ce deuxième volet de la représentation des *Roms dans les grandes collections muséographiques européennes.*

Au Louvre comme au Prado, les représentations du corps romani et de ses attributs, réels ou fantasmés, sont au service des structures de pouvoir majoritaires. L'apparition de ces populations, au XVe siècle, dans une Europe en pleine césure épistémologique, entre un âge de l'interprétation finissant et l'âge du *cogito* en germe, va conditionner un rapport particulier à l'altérité. Herméneutes devenant figures allégoriques du vice, de la séduction ou même, au besoin, sujets privilégiés de manipulation des États-nations en devenir, c'est l'absence ontologique d'être rom que les œuvres mettent en lumière, éclairant, de ce fait, la relation qu'entretiennent les appareils de pouvoir européens avec cette minorité, mais, encore et surtout, avec le concept même d'altérité.

Au Louvre, nous avons pu percevoir comment un glissement s'opère, du XVe siècle au XIXe siècle, d'un traitement tout d'abord moral, puis politique et, enfin, orientalisant de la figure romani.

La Gitane, le Tsigane, le Bohémien y sont représentés comme des êtres désincarnés réinventés par les artistes, colosses aux pieds d'argile. Il nous a également été permis de comprendre comment, leitmotiv européen, l'utilisation du modèle rom et les caractéristiques qui le déterminaient avaient évolué d'une interprétation herméneutique et positive de l'altérité radicale à un traitement négatif d'une extériorité. En effet, si jusqu'au XVIe siècle, les caractéristiques vestimentaires et d'apparat romani sont utilisées notamment pour représenter des figures bibliques connues pour leurs capacités d'herméneutes et de prophètes, à partir de la deuxième moitié du XVIe siècle, et spécialement avec l'utilisation répétée de la figure de la diseuse de bonne aventure par Caravage et ses émules, la Bohémienne, le Gitan, la Tsigane se muent progressivement en des incarnations du vice, du vol, de l'extériorité aliénante. Plus tard, alors que le romantisme puis l'orientalisme s'élèvent comme systèmes de pensée et de représentation, révélant ainsi la façon dont l'Occident a appréhendé l'Autre, la figure romani se trouve sexualisée, le corps de la femme chosifié. La « désethnicisation », la norme et les marges fantasmées voire honnies deviennent référentielles. L'appropriation culturelle dont sont aujourd'hui victimes les différents groupes roms est déjà en germe.

Si l'épistémologie et l'herméneutique sont des mots nous permettant de comprendre, d'un point de vue de la philosophie des idées, l'implication de l'altérité romani dans la construction même de la dialectique altérité/extériorité en Europe, c'est avant tout à la philosophie de la perception qu'il faut

se référer pour appréhender les enjeux de cette étude. Au Prado comme au Louvre, tout est question de perception.

La perception désigne la fonction par laquelle nous nous formons une représentation sensible des objets extérieurs. Elle n'est pas la sensation (impression directe sur les sens), ni l'imagination (par laquelle nous composons et recomposons nos sensations). Dans la perception, la réceptivité d'un stimulus extérieur s'assemble à la représentation mentale. L'interprétation et le langage jouent ici un rôle prépondérant : le sujet perçoit et interprète dans un espace défini par son histoire et sa culture. L'artiste est percevant, la société dans laquelle il s'inscrit l'est également ; celui qui contemple l'œuvre est le réceptacle de ce paradigme.

Lorsque le sujet percevant est celui à qui s'adresse une image que l'on affirme sienne alors que cette dernière n'est que le reflet d'un miroir déformant, le désarroi est tel que l'intéressé n'a que peu de choix : l'acceptation et l'assimilation de la figure construite, la révolte sourde contre la maison du maître ou la déconstruction, depuis une perspective généalogique, des logiques épistémicidaires, de destruction du sens et de la connaissance, qui ont conduit à façonner cette image.

Il convient ici de rappeler que la méthode généalogique n'est en rien la recherche de l'origine d'un phénomène. Démonumentaliser, désacraliser cette recherche des origines, qui, dans l'historiographie romani, a toujours été appréhendée d'une façon monolithique et réductrice, relève du défi. Avec toute la beauté du verbe de Michel Foucault évoquant la figure du généalogiste qu'était Frédéric Nietzsche :

> « Faire la généalogie des valeurs, de la morale, de l'ascétisme, de la connaissance ne sera donc jamais partir à la quête de leur « origine », en négligeant comme inaccessibles tous les épisodes de l'histoire ; ce sera au contraire s'attarder aux méticulosités et aux hasards des commencements ; prêter une attention scrupuleuse à leur dérisoire méchanceté ; s'attendre à les voir surgir, masques enfin baissés, avec le visage de l'autre ; ne pas avoir de pudeur à aller les chercher là où ils sont – « en fouillant les bas-fonds » ; leur laisser le temps de remonter du labyrinthe où nulle vérité ne les a jamais tenus sous sa garde. Le généalogiste a besoin de l'histoire pour conjurer la chimère de l'origine, un peu comme le bon philosophe a besoin du médecin pour conjurer l'ombre de l'âme. Il faut savoir reconnaître les événements de l'histoire, ses secousses, ses surprises, les chancelantes victoires, les défaites mal digérées, qui rendent compte des commencements, des atavismes et des hérédités ; comme il faut savoir diagnostiquer les maladies du corps, les états de

faiblesse et d'énergie, ses fêlures et ses résistances pour juger de ce qu'est un discours philosophique. L'histoire, avec ses intensités, ses défaillances, ses fureurs secrètes, ses grandes agitations fiévreuses comme ses syncopes, c'est le corps même du devenir. Il faut être métaphysicien pour lui chercher une âme dans l'idéalité lointaine de l'origine. »[2]

La recherche analytique effectuée sur le répertoire du Prado, comme celle précédemment publiée sur le répertoire du Louvre, démontre qu'au-delà de la perception les sujets-objets représentés sont aujourd'hui à même de convoquer, notamment par le décodage proposé dans cette analyse, les représentations d'eux-mêmes construites et proposées au cours de l'histoire en faisant usage des pouvoirs fondamentaux de l'être : la capacité de dire, celle d'agir, et celle de raconter.[3]

Car l'Autre est promesse. Il nous éclaire sur ce que nous sommes.

Tous les « moi » potentiels sont présents dans « l'Autre ». Comprendre l'étendue de nos « Moi » suppose de poser sur « l'Autre » un regard tant bienveillant que clairvoyant. Mais cet autre Rom, présent dans les collections muséographiques du Prado comme dans celles du Louvre, n'est pas un « moi », ni une altérité. C'est une projection, une construction, un miroir déformant.

« L'herméneutique », mot de tous les possibles, est l'instrument de pensée approprié pour appréhender cet écueil. D'autant plus crucial qu'il se révèle fondamental pour comprendre l'interprétation de la figure romani avant l'avènement de l'âge du *cogito*. L'herméneutique est l'art de déchiffrer le sens caché ou travesti des choses, l'art d'interpréter textes, images, symboles. Ricœur dira : « interpréter, désormais, c'est traduire une signification d'un contexte culturel à l'autre selon une règle présumée d'équivalence de sens ».[4] L'herméneutique est alors la science qui ouvre l'accès à une vérité sous-jacente, un sens plus cohérent. C'est une philosophie du détour, parce qu'elle est la révélation d'un texte à travers et au moyen d'un autre. L'herméneutique du soi est la mise en œuvre d'un projet dont l'ambition consistait à élaborer une philosophie du sujet non prisonnière du *cogito* cartésien, « sujet exalté », puis du *cogito* brisé, « sujet humilié » de Nietzsche. L'herméneutique du soi est l'opération par laquelle un sujet prend connaissance de soi médiatement, non seulement à travers la personne d'autrui, mais aussi via les signes, le langage,

2. Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, P.U.F., coll. « Épiméthée », Paris, 1971.
3. Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté – Le volontaire et l'involontaire*, vol. 1, Aubier, Paris, 1949.
4. Paul Ricœur, *Lectures 2 – La contrée des philosophes*, Le Seuil, Paris, 1999, p. 491.

les symboles et les mythes. Pour se comprendre lui-même, le sujet doit donc accepter ce long détour par l'interprétation de l'ensemble des signes, symboles et mythes qui forgent une culture, une épistémê. En effet, il ne peut y avoir d'identité pensée sans détour par l'altérité. L'autre est indispensable à la connaissance de soi. « La condition humaine est telle que la connaissance de soi est illusoire, et devient complaisance à soi, si elle ne passe pas par la médiation de l'autre. »[5] Si les êtres sont et ont une histoire, pour savoir qui ils sont, ils doivent se raconter, reconstituer leur passé afin de se projeter dans une pensée de soi et un avenir. L'identité est donc narrative. L'identité ou les identités d'un peuple le sont d'autant plus. Dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre[6], Roquentin dit : « il faut choisir : vivre ou se raconter ». Il signifie par-là que soit l'individu se projette vers l'avenir et choisit la vie, soit il choisit de se raconter et, ce faisant, il la refuse. Même si Roquentin n'a pas totalement tort et que l'écriture est quelquefois mortuaire (Rousseau se raconte car il croit sa mort imminente ; Chateaubriand écrit d'outre-tombe), il est possible de récuser cette alternative. Comme dans la pensée ricœurienne, la narration peut être articulée à une autre figure, celle de l'identité éthique ou pratique, incarnée par une promesse. Il s'agit de se raconter pour bien vivre, de trouver dans l'exploration de l'*idem* (le noyau inaltérable de l'identité que le temps ne peut corroder) et de l'*ipse* (l'identité en devenir) un laboratoire de pensée nous servant à concevoir nos projets de vie afin de transformer le hasard en nécessité puis en éthique.

En effet, l'accès à l'autre est d'emblée éthique. C'est l'altérité radicale qui est manifeste dans le visage d'autrui. Philosophie de la perception, là encore, le sentiment devant le visage est double. Autrui est un enseignement, sa parole est à écouter. Il suppose aussi que je suis à même d'accueillir un message que je n'ai pas entendu et qui pourtant est à la fois immémorial et mien. Autrui est force vitale, enseignement, mais il est également détresse. Sa responsabilité m'incombe. Ni maître ni esclave, il est bénédiction. La signification éthique du visage est fondée dans l'immédiateté sentimentale de l'accès à autrui, où il est urgent d'écouter l'autre et de le secourir. Le définir et le connaître intervient dans un second temps. Autrui dans l'intrigue éthique est également immémorial. « Autrui, je l'ai toujours rencontré ». La précarité et la puissance de l'autre sont un bouleversement qui marque depuis toujours la subjectivité de l'individu. Autrui est simplement la subjectivité la plus humaine. C'est celle qui contient l'autre en moi.

5. Pierre Aubenque, *La prudence chez Aristote*, 4e édition, P.U.F., Paris, 2004.
6. Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Éd. Gallimard, Paris, 1938.

Avancées et pistes d'étude

Dans le répertoire d'œuvres du Prado, à quelques exceptions près, c'est justement cette absence, ce silence, au cœur même du rapport des artistes à l'altérité romani, qui interrogent. Le répertoire madrilène reste bien évidemment d'un intérêt majeur. Étrangement, on n'y trouve aucune « diseuse de bonne aventure » caravagesque, pourtant si présente dans l'imaginaire iconographique français. À peine entrevoit-on dans un tableau non exposé de David Teniers II (*Paysage avec Gitans*, 1641-1645, fiche 9, inv. P01818 et P01817) une Gitane d'un certain âge dénuée du moindre atour, tenant dans sa main celle d'un vieux paysan coiffé d'un béret rouge, lui parlant d'un air sibyllin, un doigt tendu vers le ciel, comme pour une mise en garde. À droite, dans un univers où le minéral s'impose comme demeure des Gitans, quatre d'entre eux (dont un enfant) regardent la scène. À gauche, séparé par un chemin, l'univers sédentaire et monumental du village des paysans ; au loin, un paysage baigné de lumière. Si le Louvre nous dévoilait une approche ontologique désincarnée de l'être rom, le Prado nous offre une autre grille de lecture, tout en révélant un certain nombre de points communs relatifs au traitement allégorique de la figure romani. Tout comme la collection parisienne, celle du Prado, compte tenu du particularisme national espagnol, offre un rapport autre à cette altérité, nous permettant ainsi de comprendre et de décrypter particularismes et unité dans le traitement pictographique, ontologique et sociétal appliqué aux différents groupes roms par les États-nations européens. Une partie des analyses et de leurs interprétations différeront sûrement de celles qui ont questionné la collection française. Certains autres points relèveront logiquement d'une même dynamique transnationale européenne.

Tout chercheur s'appuyant sur des sources documentaires et iconographiques devrait toujours avoir à l'esprit que tous les points de vue sur une réalité donnée sont à la fois sélectifs et partiels. Ces points de vue dépendent des relations de force qui conditionnent, au travers de la possibilité de laisser une trace, les documents et l'image globale qu'une société laisse d'elle-même. L'historien doit donc s'efforcer de décrypter les témoignages « à rebrousse-poil »[7] des intentions de ceux qui les ont produits, car c'est la seule manière de contextualiser la pensée historique. L'historiographie romani est très fortement marquée par « les implications cognitives des choix narratifs »[8] des historiens et des chercheurs qui se sont emparés du sujet, et ceci, non seulement dans le processus même de narration historique, mais également et surtout dans le choix des

7. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres t.3*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2000.
8. Carlo Ginzburg, *Rapports de force : histoire, rhétorique, preuve*, EHESS, Paris, 2011.

sources et leur manque de contextualisation. Depuis quelques décennies déjà, des universitaires, chercheurs et intellectuels roms se sont emparés de l'histoire des différentes composantes de leur peuple, souvent depuis une perspective décoloniale, racisée et fondée sur la richesse méthodologique qu'offrent les approches naissant des marges. D'un point de vue de la philosophie des idées et de l'Histoire, une réflexion a été menée notamment sur l'existence ou non d'un rapport dialectique pouvant présider à l'Histoire, à la mémoire et à la narration, ainsi qu'à une temporalité essentialiste, spécifiquement romani. Il est ici question de savoir s'il est possible de considérer un « temps de l'autre », le « temps des Gitans » ? Certains chercheurs et historiens roms ont commencé à s'y atteler. Ian Hancock, linguiste, professeur à l'université d'Austin, Texas, propose dans cette optique une structuration d'un temps historique romani organisé en quatre périodisations dont la nomenclature est élaborée au moyen de néologismes romani. Le *Teljaripe*, correspondant à l'événement fondateur ; le *Nakhipe :* le départ, relatif à l'époque proto-rom en Asie, Khorasan et Asie Mineure ; *l'Aresipe :* l'arrivée des Roms en Europe ; le *Buxljaripe :* le déploiement et l'installation des Roms sur tout le territoire européen. Ce sont ces deux dernières périodes qui délimiteront la fourchette chronologique qui nous intéresse dans ce travail de décryptage et de contextualisation des œuvres composant le parcours des *Roms dans les grandes collections muséographiques européennes : le Prado.*

La Renaissance nordique et italienne : la figure romani comme motif iconographique charnière entre deux pensées du monde – XVe-XVIe siècles

Une première analyse du répertoire permet de déterminer un certain nombre d'axes de réflexion. Force est de constater l'importance que revêtent dans ce parcours les œuvres des XVIe et XVIIe siècles appartenant aux collections de peinture flamande et italienne. On y retrouve des tableaux de maîtres de la Renaissance nordique et italienne tels que Jérôme Bosch, Joachim Patinir, Pieter Brueghel l'Ancien, Raphaël, Giulio Romano. Au-delà de l'intérêt que suppose artistiquement l'utilisation du motif romani par ces génies de la peinture, cette prédominance d'œuvres des XVIe et XVIIe siècles permet un questionnement sur l'utilisation de ce motif à un moment extrêmement spécifique de l'histoire de la pensée européenne, un moment qui la déterminera jusqu'à nos jours : le passage entre le temps de l'herméneutique médiévale et les prémices de celui de la Raison.

Le répertoire du Prado, comme le fit celui du Louvre, permet de mieux comprendre les notions d'espace, de mobilité, de mesures du monde, de nomadisme, de circulation à la fin du Moyen Âge, et ce, afin de mieux appréhender

leur impact sur les sociétés majoritaires et donc sur les artistes, de l'arrivée, à partir du XVe siècle, des différents groupes roms en Europe. En effet, la configuration mentale des populations occidentales, dans ce Moyen Âge finissant, est fondamentalement différente de la nôtre. La césure épistémologique radicale qui se joue alors reconfigure bien des domaines de la pensée et de l'être au monde occidental. C'est dans ce contexte très particulier que s'inscrit la présence romani sur le territoire européen.

Il existe des constantes dans les premières évocations des groupes roms arrivant en Europe occidentale. Notons d'abord 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 politico-stratégiques des contrées européennes qu'ils traversent). Remarquons par ailleurs l'évolution 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 qu'elles sont supposées exposer, sont riches d'informations détaillées relatives à ces compagnies : nombre de membres, description des armes, des femmes, des enfants, des vêtements romani. À la tête de ces troupes sont mentionnés aussi bien des princes, des ducs, des rois, des comtes que des voïvodes ou des commandants, interlocuteurs privilégiés auprès des autorités. Pourtant, très peu de chose transparaît sur l'organisation sociologique de ces compagnies, qui peuvent être composées de plusieurs dizaines à plusieurs centaines de personnes. On sait qu'elles sont constituées de groupes de cavaliers et sont lourdement armées. 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, l'historien doit cependant s'interroger sur l'impact produit au XVe siècle par l'arrivée de ces populations, sur la relation à l'Autre qu'entretenaient les sociétés rurales et citadines du Moyen Âge tardif. Ces circulations massives n'étaient en rien uniques ou nouvelles, le passage de troupes militaires ou de pèlerins étant alors chose commune.

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 *Bohémiens* en France) et un peu plus tard de bulles papales, protections universelles à l'authenticité douteuse[9]. Les archives mentionnent ces compagnies qui se dirigent vers Saint-Jacques-de-Compostelle, en pénitence, empruntant, en

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

toute logique, les axes de circulation qu'étaient encore les routes de pèlerinage, tout particulièrement à cette époque le Chemin français. Les compagnies reçoivent de ce fait l'aide financière et logistique qu'étaient en droit d'attendre tous les pèlerins.

Il est un leitmotiv dans l'historiographie romani qui consiste à justifier la mobilité des compagnies par un motif religieux expiatoire. Pourtant, aucune mention directe n'est faite, dans les archives, d'une présence particulièrement significative « d'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 britannique Angus Fraser, est une articulation logique très importante à réinterroger. En effet, de nombreuses questions sur l'élaboration de cette déclinaison première des origines et des motifs migratoires subsistent. 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 depuis un prisme minoritaire les sociétés du Moyen Âge tardif et de la modernité historique. Constat accablant que celui du panorama universitaire occidental incapable de se défaire de son ethnocentrisme pour aborder les périphéries du savoir. Le plus marquant dans ce qui pourrait être considéré comme un 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 unique motif de passage de compagnies 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 terres 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 du XVe 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 fortiori – sur les raisons de la mobilité de ces premières compagnies. S'agit-il d'un stratagème créé par les compagnies roms à leur arrivée ou d'une création fantasmée de la part des sociétés majoritaires… Les deux peut-être ? Il faudrait se demander pourquoi le questionnement sur la mobilité de ces groupes ne s'est jamais articulé au regard de deux des principaux flux circulatoires en Europe, celui des routes de pèlerinage, certes, mais également celui de la mobilité militaire. Cette articulation est quelquefois ébauchée par l'historiographie mais jamais historicisée. L'archive étant preuve, les travaux de certains 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 sont absents de la narration historique. C'est d'abord l'explicitation du rapport de force que ces alliances supposèrent en tant que résistances périphériques à la centralité de l'État. C'est également l'importance du rôle joué par ces alliances et du marqueur romani dans la construction des États-nations européens en devenir. Mais c'est, encore et surtout, 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.

Le premier document témoignant de la présence romani dans la péninsule Ibérique date du 12 janvier 1425. Alphonse V règne sur l'Aragon. À Saragosse, où il se trouve avec la reine Marie de Castille, il octroie un laissez-passer valable trois mois par lequel il autorise *« el amado y devoto nuestro »* Don Juan de Petite Égypte à circuler sur les terres de son royaume.

Par une plainte déposée le 8 mai 1425, nous savons que le comte Thomas, « comte de Petite Égypte », obtient les mêmes privilèges. Alors qu'avec sa famille, il traverse la ville d'Aragon (Saragosse), deux chiens blancs, un lévrier et un dogue, lui sont volés. Le 26 novembre 1435, nous rencontrons à nouveau le comte Thomas qui demande une copie de la lettre de 1425. Un troisième passage lui est accordé le 25 avril 1435 tandis que, le 23 mai, il franchit de nouveau la frontière avec sa compagnie. Le collecteur de Jaca et Canfranc lui réclame une taxe correspondant à ses biens : « chevaux, vêtements de soie, d'or, d'argent et autres biens... ». Il refuse de payer et présente le document dans lequel le roi d'Aragon autorise son peuple, sa famille et lui-même à voyager de par le monde en pèlerinage pour la foi chrétienne.

Les Chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle étaient évidemment des canaux largement utilisés par les Gitans venant du nord qui circulaient sur l'actuel territoire espagnol. Le premier document dont nous ayons connaissance en Navarre est une donation de la reine Blanche, infante d'Aragon et reine de Navarre, datant de 1435. La reine reçut la compagnie à Olite. Ce groupe de Gitans avait obtenu, dix ans plus tôt, à Saragosse, un sauf-conduit du roi Alphonse V.

Le 4 mars 1460, à Daroca, le roi Jean II d'Aragon, ancien duc de Montblanc et frère d'Alphonse V le Magnanime, concède un nouveau sauf-conduit à Jacob de Petite Égypte et à la centaine de personnes qui l'accompagnent. Le 23 mai 1460, les *consellers* de Igualada, Catalogne, délivrent un sauf-conduit au comte Don Jaime de Petite Égypte, réservé aux fonctionnaires. Le 22 novembre 1462, ce sont Thomas et Martin, tous deux comtes de Petite Égypte, qui à la tête

d'une centaine de personnes sont accueillis en grande pompe à Jaén par le *condestable* Miguel Lucas de Iranzo[10].

En Murcie, les premiers Gitans dont la présence est avérée sont le comte James et son groupe, le 24 juillet 1471. Dans la Rioja, c'est Don Juan, comte de Petite Égypte que mentionnent les archives en date du 16 septembre 1476. Le document est signé par Jean II d'Aragon. Le 23 septembre 1480, le comte Jacob reçoit à Medina del Campo, des mains du couple royal, un passeport lui permettant d'y pérégriner avec sa compagnie.

Jusqu'en 1485, ces sociétés arrivent en territoire espagnol par la route française du Chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle. À cause de leur lieu d'origine, ils se font donc appeler d'« Égypte Mineure », de « Petite Égypte » ou « Égyptiens ».

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 XVe siècle sous des appellations militaires et seigneuriales. De ce fait, ils furent, dans un tout premier temps, assez bien reçus par la noblesse européenne occidentale et certaines fois même considérés comme ses pairs. Nobles venant d'un Orient idéalisé, ayant perdu leurs fiefs à cause de la défense de la religion 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 parfois comme des « illustres » *(inclito),* comme ce fut le cas en Aragon ou en Andalousie.

Cependant, la migration de ces groupes vers le sud des Pyrénées peut être mise en relation avec la Reconquête et la « croisade de Grenade ».

En Espagne, et ce jusqu'à approximativement 1480, *Egipcios* et *Bohemians* ou *Bohemios* sont les termes utilisés pour désigner les Roms. Mais, à partir de cette date et particulièrement dans les Archives de la couronne d'Aragon, se trouve la terminologie *Grecianos.* En effet, la chute des derniers points de résistance contre les Turcs en Albanie, en Épire et dans le Péloponnèse provoque une forte immigration en provenance de ces territoires, utilisant le royaume de Naples et la Corse comme axe de circulation. Il s'agissait alors d'une zone maritime de communication, d'échange et de rapport de force d'une considérable importance que se disputaient tout en se la partageant l'Aragon, Venise, Gênes et l'Empire ottoman.

10. *Relación de los hechos del muy magnífico e más virtuoso Señor ... don Miguel Lucas muy digno Condestable de Castilla,* edición y estudio, Juan Cuevas Mata, Juan del Arco Moya, José del Arco Moya, Universidad de Jaén, 2001.

En toute logique, ce sont les Archives de la couronne d'Aragon[11] qui nous informent sur cette deuxième arrivée de Roms dans la péninsule Ibérique à la fin du XVe siècle. Les *Grecianos* arrivent donc principalement par la mer, la plupart du temps grâce à la flotte génoise ; beaucoup disent venir de Nègrepont, l'actuelle île d'Eubée, après avoir parfois fait escale en Corse, souvent à Calvi. Ces groupes d'hommes et de femmes, mentionnés par les sources archivistiques, apparaissent comme équipés et fortement armés. Leur arrivée en terres aragonaises est provoquée, selon leurs dires, par la pression turque. À leur tête, ce ne sont plus des « comtes » ni des « ducs » que nous retrouvons mais bien des « capitaines ». Une fois de plus, il s'agit d'une nomenclature militaire mais qui, cette fois-ci, répond aux modèles utilisés dans la zone orientale de la Méditerranée. En 1493, un groupe guidé par Andreu Carranza Catalá lève l'ancre de Calvi en direction de la péninsule et se voit capturé par la flotte catalane.

Il est important d'historiciser l'arrivée de ces *Grecianos* afin de mieux comprendre les raisons de leur entrée sur le territoire péninsulaire. En effet, ces derniers arrivent à un moment où la mobilisation pour la « croisade de Grenade », la reconquête catholique du dernier bastion musulman en Espagne, est à son apogée. D'ailleurs, dans certaines sources documentaires, des capitaines *grecianos,* près de la frontière mauresque, sont mentionnés. La guerre finale contre le royaume de Grenade menée par les royaumes de Castille et d'Aragon a lieu entre 1482 et 1492. Ce ne sont pas les grandes batailles qui caractérisent cette entreprise de guerre, mais principalement des campagnes annuelles dont le but est de ruiner le royaume de Grenade, et des sièges où l'artillerie est déterminante. Cette entreprise de guerre requérait un apport constant en cavalerie, en armement et artefacts relatifs à toutes les activités annexes que supposaient, à la fin du Moyen Âge, le déplacement, l'approvisionnement et le maintien de contingents militaires. Il s'agissait donc d'une situation très opportune pour les *Egipcios* et surtout les *Grecianos* qui contribuèrent aux entreprises militaires mais commencèrent surtout à s'installer dans les villes et les villages situés entre Séville d'une part, Cadix et Málaga de l'autre. Depuis la protohistoire romani, les conflits armés ont toujours été à l'origine des ressources économiques de ces populations, tant directement qu'indirectement, tant au titre de mercenaires ou de soldats qu'au titre de détenteurs de qualifications artisanales, artistiques ou de compétences indispensables à l'univers militaire (la forge et la fabrication d'armes, le maquignonnage, la musique).

Les premières œuvres du répertoire, celles relatives à l'imaginaire de la Renaissance nordique, et plus particulièrement le Triptyque du *Chariot de*

11. Archives de la couronne d'Aragon, Reg. 2573.

foin (1512-1515, fiche 1) de Jérôme Bosch, pièce maîtresse de ce parcours, reflètent très clairement la configuration mentale, idéologique et religieuse de cette période charnière dans l'histoire de la pensée, entre Moyen Âge et époque moderne, à partir de laquelle s'inscrit dans le quotidien européen la figure romani. À la césure entre deux façons de considérer le monde, les influences permettant à l'artiste de mettre en image ses thématiques morales de prédilection sont multiples : Bible, processions populaires, manuscrits, alchimie, exécutions, chroniques des Amériques, délires oniriques…

Le chariot de foin est une allégorie moralisante, une métaphore biblique du caractère éphémère et mortel des choses de ce monde. Ouvert, le triptyque est dédié au péché. Chez Jérôme Bosch, la frontière entre peinture religieuse et moralisante est très ténue. Le panneau central, la scène principale, est un miroir. On y voit le chariot de foin, le panneau de gauche décrit le paradis, celui de droite l'enfer. Tandis que le revers du polyptyque nous propose une représentation de l'*homo viator*, l'homme errant sur le chemin de la vie.

L'homme, indépendamment de sa classe sociale ou de son lieu d'origine, est sous l'emprise du désir de jouir et d'acquérir des biens matériels, se laissant séduire ou tromper par le démon. La leçon de l'artiste voudrait nous inciter à nous éloigner des biens terrestres et des plaisirs des sens afin d'éviter la condamnation éternelle. L'humanité est pervertie par le péché.

Le chariot de foin symbolise richesses, honneurs, plaisirs. Il roule vers la grange, tiré par sept monstres symbolisant les sept péchés capitaux. Certains personnages tentent de grimper sur le chariot, d'autres en sont déjà tombés. Les roues du char les écrasent.

Dans ce tableau, Bosch condamne quatre vices majeurs, à savoir :

- les pulsions animales du corps telles que l'agressivité, les plaisirs de la chair, la sexualité ;
- l'inclination aux plaisirs, à la fête, à la danse ;
- les vices relatifs au travail et à l'oisiveté, à la richesse et à la pauvreté ;
- l'agressivité injustifiée.

L'humanité perverse suit le chariot et ne prête aucune attention à la figure rédemptrice du Christ qui, depuis un nuage, domine la scène. Seul un ange semble prêter attention à cette possibilité de salut.

Du point de vue de la composition, il est possible de lire ce tableau selon deux axes symétriques. L'axe horizontal nous donne à voir un découpage de la toile

en bandes successives correspondant aux différents plans du tableau et qui suit le mouvement du chariot, de gauche à droite. Une première bande, en avant-plan, représente les parasites de la société. Au centre et en tout premier plan, parmi un groupe de personnages ordinaires, deux Gitanes, dont une diseuse de bonne aventure, sont aisément identifiables. Au-dessus, une bande jaunâtre quasiment privée de présence humaine rend lisible la route suivie par la procession. Devant le chariot, des groupes de personnages forment de petites scènes entremêlées illustrant la violence que provoque la cupidité. Derrière le chariot, deux groupes dessinent des formes triangulaires de part et d'autre de la meule. Plus loin encore, on aperçoit un vaste paysage composé de montagnes et de lacs dans lequel on distingue des habitations humaines ; au-delà, les couleurs bleutées de la perspective atmosphérique et un nuage de lumière où trône un Christ de douleur.

La lecture verticale du tableau se fait du bas vers le haut, selon l'axe central. Elle débute avec l'arracheur de dents aux poches pleines de foin, se poursuit au pied du chariot par des scènes de violence, s'arrête un temps au pied de la meule dans une scène de volupté incluant des personnages totalement indifférents à l'agitation qui les entoure, pour se terminer avec la figure du Christ qui, tout en haut du panneau, dans un nuage blanc illuminé d'or et de lumière céleste, observe le monde des hommes que leurs vices détournent de son sacrifice. Le premier plan est celui qui, dans le cadre de ce travail, nous intéresse particulièrement. Un aveugle est mené par la main par un enfant, référence au roman picaresque espagnol, preuve s'il en fallait de la grande circulation des idées et des motifs en cette fin de Moyen Âge. À leur droite, marginales et suspectes, deux Gitanes, reconnaissables à leur teint mat, leur large coiffe ronde en galette et leur flassaie[12], occupent une place centrale et non dénuée de sens dans la composition. La première prend la main d'une jeune femme blanche dont les riches habits révèlent la noblesse. C'est donc une chiromancienne, une diseuse de bonne aventure, activité réprouvée par l'Église. Contre sa poitrine, dans le pli de sa robe, elle tient un bébé, tandis qu'un autre enfant, jambes nues, tend les mains vers la robe de la riche dame. L'autre Gitane est assise par terre. Elle est occupée à nettoyer les fesses d'un enfant qu'elle tient couché sur ses genoux. Elle utilise pour cela l'eau d'une cuvette posée à ses côtés. Juste derrière elles, une cruche ; à leurs côtés, un cochon couché, un rôti et un chien.

12. La flassaie, ainsi que le turban ou la coiffe en galette sont des atours typiquement romani à cette époque. La flassaie est une longue étole nouée à l'épaule.

L'œuvre de Bosch et *Le Chariot de foin* nous ramènent à ce bouleversement de la conception du monde qui a lieu à la fin du Moyen Âge[13]. La société médiévale, en pleine mutation, 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 semble être le paradigme) et une société moderne, vertébrée par la raison et le *cogito*. La présence romani apparaît dans cette césure, dans le rouage de cette articulation, et vient le gripper. 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, connu à cette époque par les sociétés majoritaires sous des exonymes tels 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 José Heredia Maya, *« a los cortejos suntuosos suceden los harasse »*[14] (aux cortèges somptueux succèdent les haillons), s'opère un basculement radical dans la représentation symbolique et artistique de l'individualité romani.

Avant que ce bouleversement n'advienne, la mobilité médiévale se confond avec la « raison des gestes »[15]. Le Moyen Âge est considéré, tout du moins depuis le IXe siècle, comme une civilisation du geste. Le geste est représentation. Dans la logique de la posture herméneutique, il est à la fois image et symbole. Évidemment, le geste se développe pleinement dans la danse et la danse n'est pas la moindre des expressions romani. À la fois diversion collective mais aussi manifestation des solidarités de groupe, la danse est l'expression des mouvements ineffables du cœur et des sens. De tout temps, la danse a été liturgique. Mais vers 1500, alors que se développe la grande terreur des sorcières, particulièrement dans les Flandres où elle atteint son paroxysme, la danse se convertit en un élément du sabbat. C'est à cette même époque que nombre de documents d'archives attestent l'existence de contrats entre villes et *Compagnies de Bohème* afin que ces dernières se produisent dans le

13. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* – coll. *Une archéologie des sciences humaines,* « Bibliothèque des Sciences humaines », Gallimard, Paris, 1966.
14. José Heredia Maya, *Penar Ocono*, Instituto de Cultura Gitana, 1973.
15. Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, « Bibliothèque des Histoires », Gallimard, Paris, 1990.

cadre de célébrations religieuses[16]. Une fois de plus, l'interstice est le maître lieu de la *potentia* romani.

De manière simultanée, se développe une longue série d'invectives cléricales à l'encontre du théâtre, lieu et occasion par excellence de la socialisation des corps, des vices et du péché[17].

Cet « âge de la raison des gestes », d'une herméneutique du corps, suppose une conscience aiguë de l'homme et de sa propre présence physique au monde, de son poids, du sens de son corps au travers duquel se fonde sa connaissance empirique de l'univers. Cette présence au monde par le corps reste la marque d'un être au monde vitaliste romani.

Alors qu'auparavant les pauvres, les mendiants, les saltimbanques étaient parfaitement tolérés par la société, apparaissent à la fin du Moyen Âge des textes de lois qui remettent leurs statuts en question. Progressivement, ils en viennent à être perçus et traités comme des parasites.

Dès le XIVe siècle, mais surtout aux XVe et XVIe siècles, nombre de décrets et arrêtés dénoncent de longues listes de personnes et d'activités devant être mises au ban de la société. Les fous et les indésirables, tout du moins dans l'art, subissent le même sort. Ce processus délétère culmine aux Pays-Bas vers 1525. En effet, en terres de Flandres plus encore que partout ailleurs en Europe, le système d'aide aux déshérités se voit reconsidéré *a minima*. Deux phénomènes s'articulent : d'une part, une polarisation socio-économique qui génère une perte d'emploi pour un très grand nombre de personnes ; d'autre part, l'apparition d'une idéologie de classe moyenne caractérisée par le sédentarisme, la vie industrieuse et la sociabilité urbaine. L'avènement de la

16. En 1479, lors des fêtes du *Corpus Christi* à Guadalajara, María Cabrera, la Gitane qui donna plus tard un fils à Diego Hurtado de Mendoza y Luna, futur cardinal Mendoza, se produisit avec sa troupe, probablement celle du comte Martin de Petite Égypte, comme il était alors de coutume lors de fêtes religieuses et nuptiales. Don Diego Hurtado de Mendoza y Luna, comte de Saldaña, arrière-petit-fils du renommé marquis de Santillana, en tomba amoureux, fasciné par sa beauté et ses dons de cavalière. Il l'installa *« a mesa y mantel para que sin peregrinar viviese »*, (confortablement, pour qu'elle vive sans voyager). Le *Nobiliario del Cardenal Mendoza* (RAH, Colección Salazar, C II ; Biblioteca Nacional, sección de Manuscritos, signatura II, 517) relate comment *« por varios años a todos los gitanos el que, viniendo a Guadalajara, luego visitasen la casa de los duques como muy parientes della y se la mostraban, con lo cual muy yvan contentos de tal parentesco »* (de nombreuses années durant, tous les gitans qui allaient à Guadalajara visitaient la maison des ducs, tels des parents proches, et se montraient fort contents du lien de parenté). De cette union naquit en 1481 Don Martín de Mendoza le Gitan, futur cardinal, *« fue hombre de buena estatura y moreno conforme a su madre »* (homme de bonne stature et brun comme sa mère).
17. Joaquín Martínez Pizarro, *A Rhetoric of the Scene : Dramatic Narrative in the Early Middle Ages,* University of Toronto Press, 1989.

normativité en somme. Les attaques à ce qui est considéré comme l'antinomie de ces nouvelles valeurs émergentes se font de plus en plus véhémentes.

La Pragmatique de Medina del Campo signée à Madrid par les Rois Catholiques le 4 mars 1499 est le premier des corpus législatifs antitsiganes. Elle peut être considérée comme le germe de toute une politique structurelle « épistémicidaire » et « idiomicidaire » à l'encontre des Gitans, née dans les ferments de la « modernité historique », qui se développe et se transforme encore de nos jours.

Les Gitans ont dorénavant l'obligation de trouver un maître ou un emploi.

Le texte leur interdit de se déplacer en groupe, sous peine de se voir infliger cent coups de fouet à la première infraction, et les menace de leur couper une oreille et de les mettre soixante jours aux fers en cas de récidive, avant d'être bannis définitivement.

Le contrôle de la population gitane, qu'il soit géographique ou ontologique en accord avec l'avènement de la normativité majoritaire, est l'objectif premier des pouvoirs institutionnels européens, opérant ainsi le virage irréversible de la considération de l'autre comme une extériorité à soi.

Depuis la Pragmatique de Medina del Campo, et jusqu'en 1783, toutes les lois relatives aux Gitans poursuivent deux objectifs : l'assimilation par la « sédentarisation » (plus justement par l'absence de mobilité, physique ou ontologique) ou bien l'expulsion. Ces deux objectifs supposent la poursuite d'une même finalité : l'annihilation d'un être au monde spécifique, un épistémicide, voire l'élimination physique pure et simple. 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, changement à propos duquel ils ont plus ou moins travaillé, réfléchi, débattu. 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.

Pour comprendre le retournement de perception de l'altérité romani et la mise en place par la couronne espagnole du corpus légal antitsigane, il est nécessaire d'interroger d'une part le contexte socio-économique et culturel

de l'époque, de l'autre les logiques structurelles qui favorisèrent le glissement de l'altérité vers l'extériorité.

Dans *Les Mots et les Choses* en 1966 et dans *L'Archéologie du savoir* en 1969, Foucault caractérise la « brisure » entre la pensée herméneutique médiévale et renaissantiste et l'hégémonie de la raison moderne de « grande césure épistémologique ».

Cet « évènement radical », selon ses propres termes, s'opère en Occident lors du passage de l'esprit de la Renaissance à celui du rationalisme moderne.

C'est précisément au cours de cette césure épistémologique déterminante que la perception des Roms par les pouvoirs publics se modifie et, par voie de conséquence, que change le traitement de leurs populations en Europe.

En guise d'illustration narrative, Foucault nous propose une réinterprétation de *Don Quichotte de la Manche*, œuvre de Cervantes, qui constitue, pour lui, « la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes ; puisque le langage y rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra(...) que devenu littérature ; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination »[18].

Ce changement fondamental pourrait se schématiser de la manière suivante. Tout d'abord, évènement fondateur, l'autre devient une extériorité négative. La conquête de l'Amérique, l'expulsion des Maures et des Juifs du royaume de Castille, la Pragmatique de Medina del Campo participent de cette relégation de l'autre dans les marges. Avant le « je pense donc je suis » de Descartes, c'est l'âge de l'*ego conquiro, ego extermino* (je conquiers et j'extermine), condition sine qua non à l'avènement de la Raison toute-puissante[19].

Les Roms, l'altérité de l'intérieur, ne peuvent passer au travers de cette mise en place de la genèse des épistémicides. Bien au contraire, lorsque l'on étudie les mesures coercitives à l'encontre de ces populations, ce corpus législatif annonce les grandes mises en œuvre épistémicidaires et idiomicidaires postérieures. Elles pourraient même en être un champ d'expérimentation.

Avec la dispute de Tortosa (qui en 1414 conduit à la politique d'expulsion des Juifs), la mise en place des lois du Sang (qui en 1449 fait de même avec les Maures et les Marranes), la Pragmatique de Medina del Campo en 1499

18. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, *op.cit.,* p. 62.
19. Enrique Dussel, « Europa, Modernidad y Eurocentrismo », dans Edgardo Landen, *La colonialidad del saber : eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamenicanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

concernant les Gitans, puis la controverse de Valladolid en 1527 (qui déterminera l'humanité ou la non-humanité des Indiens d'Amérique), les prémices de la théorisation de l'altérité et de la race sont mises en place.

Les deuxième et troisième phases correspondent à l'hégémonie de la Raison de Descartes et à la généralisation des politiques génocidaires et épistémicidaires.

Avec Descartes se referme l'âge du semblable. L'espace d'un nouveau savoir s'ouvre. Par une rupture essentielle dans le monde occidental, il ne sera plus question de similitude, mais des identités et des différences. Au début du XVIIe siècle, la similitude n'est plus la forme du savoir, mais l'occasion de l'erreur.

Descartes détrône *pantocrator,* l'universalité de Dieu, pour ériger l'autel de la Raison toute-puissante, il déifie l'*ego*. Depuis le dualisme ontologique qu'il impose entre le corps et l'esprit, le « je » dans sa toute-puissance se substitue à Dieu. Et ce « je » dialogue avec lui-même, s'autoquestionne constamment dans une dialectique autocentrée. Il est monologique, non situé et asocial. Il ne considère aucunement l'altérité, il la nie. L'universalité de la raison nie tous les savoirs pluriels. Avec la modernité, la production de savoirs en Occident se voit amputée du paradigme fondamental, le pluriel.

Aujourd'hui, les structures de production de savoirs occidentaux continuent à décliner ce modèle. L'universalité, comprise comme l'abstraction des particularités, est aujourd'hui encore le paradigme de la validité des savoirs et des sciences dans les universités occidentales. Tout savoir qui revendique une inscription dans le corps politique ou géopolitique, mais également dans le corps sexué est en opposition totale avec le mythe du savoir décontextualisé.

Mais le « je pense donc je suis » de Descartes – qui structure la pensée moderne et qui soutient l'universalisme idolâtré de la tradition de pensée de l'homme occidental – germe dans l'expérience pure de l'altérité et dans son désir et son besoin de la briser. Avec la conquête de l'Amérique, et la controverse postérieure de Valladolid qui discutera de l'humanité des Indiens, les processus épistémiques se mettent en place. Les génocides deviennent partie intégrante du mythe fondateur de la modernité. Car c'est la modernité qui inscrit l'altérité dans l'extériorité. C'est la modernité qui, avec la conquête du Nouveau Monde, mais aussi avec l'expulsion des Maures et des Juifs du royaume de Castille, les « pragmatiques », les édits, les lois contre les Égyptiens et autres Bohémiens, la grande rafle des Gitans de juillet 1749, les milliers de femmes brûlées sur les bûchers de l'Inquisition parce que détentrices d'un savoir autre, l'esclavagisme, rationalise les épistémicides, les spirituocides et les génocides.

C'est au nom d'une épistémê dominante, d'une rationalité dominante, que sont déterminées, de fait, au mieux les marges, au pis l'abnormativité. La

modernité est essentiellement un phénomène européen. Cependant, il s'agit d'un phénomène européen qui se constitue dans une dialectique avec des altérités non européennes. La modernité devient hégémonique lorsque l'Europe s'affirme comme centre de l'histoire mondiale. Les périphéries et les marges font donc partie intégrante de son autodéfinition. Très vite, la modernité va inclure un concept rationnel de développement et en même temps assumer et développer un mythe irrationnel, qui lui servira, jusqu'à nos jours, pour justifier les violences génocidaires.

L'universalité imposée par la modernité est un concept assez récent. Le premier âge de la modernité commence en 1492 avec la conquête de l'Amérique, l'expulsion des Maures et des Juifs, la fin du royaume nasride. L'altérité devient extériorité.

Son deuxième âge serait celui des Lumières. Mais elle n'est pleinement mature qu'au XIXe siècle, dans une troisième phase, avec la révolution industrielle. Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'Europe est en mesure de se considérer comme le centre du monde. L'eurocentrisme et l'hellénocentrisme lui font perdre de vue que l'Orient, la Chine et la Route de la Soie, l'Empire ottoman ont été avant cela non pas simplement un centre mais l'axe principal des savoirs du monde.

Mais c'est également dans un contexte de grande crise sociale et économique qu'est pensée par les Rois Catholiques la Pragmatique de Medina Del Campo. En effet, l'expulsion des Juifs et des Maures paralyse un grand secteur de l'économie du pays et réduit drastiquement la main-d'œuvre disponible. Les richesses qui arrivent des Amériques sont réinvesties pour maintenir « l'Empire européen ». Le royaume traverse une crise économique sans précédent. L'obscurantisme, l'intolérance, la pauvreté génèrent une augmentation considérable des groupes marginaux, qui seront eux-mêmes les principales victimes de cette crise. D'autre part, la sécularisation de la société provoque le démembrement de nombre d'ordres religieux, souvent itinérants. Les moines et les frères de ces ordres quittent leur état religieux et viennent amplifier le nombre grandissant des marginaux. De plus, il ne faut surtout pas perdre de vue que cette époque est précisément celle de la consolidation des États et, de ce fait, de l'élaboration des recensements, soit de la centralisation du contrôle des corps. C'est dans ce contexte de crise que le corpus législatif à l'encontre des Gitans vise le rétablissement de l'ordre par le biais de la régulation sociale. La finalité ultime reste la disparition de l'altérité romani et c'est ce dessein qui apparaît en filigrane de toutes les lois postérieures, générant un procédé qui trouve son apogée dans la nuit tragique de la grande rafle du 30 juillet 1749.

L'œuvre de Bosch illustre parfaitement ce changement profond de considération des marges. Bosch associe péchés, folie, idiotie, conduites reprochables, à un groupe étendu de personnes, qui appartiennent aux marges.

Mais Bosch est encore à la croisée des chemins épistémologiques. Si raison et formalisme caractérisent la synthèse pictographique qu'il fait de son époque, à la frontière entre Moyen Âge et époque moderne, un élément rattache le peintre à l'univers médiéval, malgré la véhémence dont il fait montre à l'encontre des classes populaires. En dépit de cette dépréciation de la culture subalterne de son époque, Jérôme Bosch est fortement influencé par le folklore : coutumes, rites et fêtes, objets symboliques, proverbes et métaphores populaires. Tout ce matériel culturel, Bosch l'utilise, le déconstruisant, au service du système moral bourgeois. Là s'inscrit le paradoxe de Bosch, dans cette tension constante entre critique acerbe de la culture populaire et usage presque systématique de références émanant du peuple. Il utilise principalement pour cela les jeux visuels, les satires et le symbolisme inversé. Il s'insurge contre la folie de la plèbe tout en en utilisant les motifs et topos. Force est de constater d'ailleurs que, dans sa représentation de l'abnormativité romani au travers de ces deux personnages féminins (n'oublions pas que les Flandres du XVIe siècle sont des terres d'intenses chasses aux sorcières), il n'a pu se défaire d'un motif plus ancien et récurrent de la femme romani, celui de la mère aimante, inscrite dans une nature quelque peu sauvage mais bienveillante[20].

C'est au travers du prisme de cette césure épistémologique qu'un autre paradoxe vient complexifier la compréhension de l'univers de Bosch. En effet, il condamne la marginalité tout en lui rendant un culte formel.

Le revers du triptyque est dédié à un personnage errant, seul vagabond de classe inférieure considéré avec bienveillance dans l'iconographie de Bosch. Un vieil homme, voûté sous le poids de son panier, repousse à l'aide d'un bâton un chien hargneux. C'est un homme bon que son grand âge incite à regarder en arrière. Il y voit le vol, les rixes et les châtiments réservés aux êtres de peu de foi, représentés à l'intérieur du polyptyque.

En effet, les anachorètes et les ermites sont des personnages vertueux. Tout autre type d'*outsider* se transforme en incarnation des travers, des vices et des aberrations de la société. Le peintre jette dans les flammes de l'enfer ses semblables, tout particulièrement les pauvres, mais utilise cependant comme modèle un humble vendeur ambulant, vagabond en haillons qui certainement a vécu, en son temps, une vie non exempte de péché.

20. Voir le triptyque de *La Vierge glorieuse,* tapisserie flamande anonyme, Louvre, 1485 (aile Richelieu 1er étage, Millefleurs salle 508).

Que de paradoxes dans l'univers de Bosch ! Quel éloge de la retenue, de la contenance, de la sagesse, de la vie ordonnée, alors que son art se caractérise par une série d'inventions picturales et iconographiques extraordinaires, d'une invraisemblable liberté !

Dans toute l'œuvre de Bosch, le ton est extrêmement moraliste, clairement destiné à réformer son public. Il défend les valeurs de la société bourgeoise urbaine naissante. Cependant, la codification de son art est telle qu'elle peut paraître à nos yeux d'un hermétisme complexe. Les paradoxes inhérents à la richesse de son univers artistique ont entraîné dans certains cas une ambiguïté interprétative qui a fait de lui, pour certains, un peintre enclin à l'hétérodoxie. Mais le système moral qu'il illustre est à la fois rationaliste et formaliste. Vices et péchés ne sont pas que des concepts abstraits mais sont directement mis en relation avec les normes de cette nouvelle classe moyenne naissante.

L'œuvre de Bosch est certainement un des meilleurs vecteurs pour appréhender l'importance de la contextualisation et de l'interdisciplinarité, seule clef méthodologique permettant de comprendre références et cosmovision d'une époque et de son épistémê.

Une analyse plus formelle du répertoire et particulièrement des œuvres de la Renaissance flamande et italienne nous permet de mettre en lumière un second fil rouge dans le travail de décryptage des œuvres qui composent le parcours du Prado. Il s'agit de l'importance du paysage et de la place qu'occupe la figure romani en son sein. Particularisme du musée du Prado, de Patinir à Teniers II, nul doute que l'histoire du paysage est ici fondamentale.

Dürer a dit de Joachim Patinir qu'il était « bon peintre de paysages ». Le musée du Prado conserve un ensemble d'œuvres particulièrement important de l'artiste flamand, nous permettant de concevoir son style. On y trouve un saint Jérôme inscrit dans un magnifique paysage se déclinant dans une splendide gamme de verts, *Le Repos pendant la fuite en Égypte* (1518-1520, fiche 2) ou *Les Tentations de saint Antoine* (1520-1524, fiche 3), œuvre inquiétante, à laquelle collabora également Quinten Metsys, sans oublier l'incomparable *Traversée du Styx* où tradition classique et pensée médiévale s'entremêlent encore. Son univers référentiel est également la matérialisation d'une pensée charnière. D'une manière générale, le caractère mystérieux des éléments de paysage de Patinir est flagrant à première vue. C'est la première fois que la géographie du monde est représentée de manière naturelle. De nombreux spécialistes y ont reconnu les paysages de son enfance wallonne. Cependant, avec Patinir, s'inscrit dans le traitement du paysage une dialectique entre le réalisme, comme manière de représenter l'apparence extérieure d'une chose, et un

concept plus ample de représentation pouvant passer par une approche métaphorique de la représentation.

Comme de coutume, raison et herméneutique s'articulent. En histoire de l'art, le paysage oscille constamment entre réalisme et symbolisme. Mais Patinir opère une véritable révolution.

Selon Pline l'Ancien, ce serait un certain Spurius Tadius (le nom est incertain) sous le règne d'Auguste qui, le premier, imagina un genre « charmant » de peinture murale : « villas, portiques et décors de jardins : bois sacrés, bosquets, collines, bassins, canaux artificiels, cours d'eau, bord de mer, suivant le désir de chacun, avec diverses silhouettes de gens à pied ou en bateau ou se dirigeant, sur la terre ferme, vers les villas, montés sur de petits ânes, ou en voiture, ou encore des gens en train de pêcher, de prendre des oiseaux, de chasser, voire de vendanger. Il y a, sur certaines de ses œuvres, des villas magnifiques dont l'entrée est un marécage(…) et bien d'autres telles gentillesses de la saveur la plus spirituelle… »[21]. Si, durant l'Antiquité, il existe donc bel et bien un rapport au paysage, au matériel qui nous entoure, il semblerait que le Moyen Âge n'ait montré aucun intérêt pour la représentation du monde, l'ici et le maintenant environnant le sujet. Le paysage est même considéré comme négatif. Un changement très lent s'opère dès les débuts du XIVe siècle, marquant une ébauche d'intérêt pour un naturalisme très schématique d'abord. Le XVe siècle, avec un peintre comme Jan Van Eyck[22] par exemple, atteste d'une transition du symbolique au réel. Mais le changement radical se fait à la fin du XVe siècle avec Patinir. Le modèle flamand va devenir un motif à la mode dans toute l'Europe, jouant avec les codes de l'illusionnisme. L'image devient une fenêtre au travers de laquelle le monde semble réel. Les artistes du XVIe siècle quant à eux vont plus loin et ils s'offrent une place dans l'élaboration même des paysages par des recours à des questionnements scientifiques. Dürer et Léonard de Vinci par exemple s'interrogent sur le mouvement de l'eau, du vent… Mais la véritable révolution de Patinir est celle de la perspective. Pour que le paysage emplisse le tableau, Patinir conçoit un nouveau rapport à cette dernière : des franges parallèles de terrain se superposent en fuyant vers le fond. Les zones au premier plan se voient depuis le haut, en plongée, et demandent à être examinées avec attention. Au fur et à mesure que les plans s'éloignent, le point de vue va en se rapprochant du niveau des yeux et la vue se fait plus télescopique. Les éléments du paysage, naturels ou humains, sont représentés de face et non pas de haut, peu importe le lieu où ils se trouvent.

21. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle,* XXXV, 116-117, cit. dans P. Grimal, *Les Jardins romains*, Fayard, Paris, 1984.
22. Jan Van Eyck, *La Vierge du chancelier Rolin*, 1435, musée du Louvre, Paris.

C'est dans ces paysages que s'inscrivent des personnages aux atours roms. Dans *Les Tentations de saint Antoine* (vers 1520-1524, fiche 3) sont mis en scène plusieurs épisodes relatifs aux tentations vécues par saint Antoine lors de sa retraite contemplative. La scène centrale est peinte par Quinten Metsys, le reste de l'ensemble du tableau par Patinir. La luxure, incarnée par les trois courtisanes, tente de séduire saint Antoine. La pomme, le rosaire et le singe sont les symboles respectifs de la tentation, de la chute et du péché. Si cette scène principale est de grande taille, c'est le paysage qui structure la narration. On y retrouve en effet trois autres évènements liés à la vie du saint. À l'extrême gauche, on le voit lire dans le recueillement d'un ermitage. À l'extrême droite, une reine et ses servantes représentent la tentation. Certaines sont nues, d'autres profitent d'un banquet servi par un crapaud. Mais c'est la scène centrale qui nous intéresse particulièrement ici. En effet, au niveau du plan médian de la composition, on peut voir l'anachorète, dans sa hutte, assailli par des démons. Parmi eux, deux êtres féminins hybrides identifiables par les contemporains de l'artiste comme étant d'ethnie rom grâce au port de la coiffe à galette. Nulle hésitation, il s'agit là encore de la mise en image allégorique du vice et du péché par les atours romani. Et pourtant, comme ce fut le cas avec Jérôme Bosch, que de contradictions et d'usages antinomiques des atours qui caractérisent la femme rom ! *Le Repos pendant la fuite en Égypte* de Patinir (1518-1520, fiche 2) nous donne à voir une Vierge Marie allaitante dont la tête est enturbannée cette fois encore à la manière des femmes romani. L'association de l'iconographie mariale, de la fuite et de l'Égypte avec l'imaginaire romani est très commune à cette époque. Déjà décryptée dans le premier volet de cette collection, *Les Roms au Louvre, une altérité désincarnée,* au travers d'œuvres de Raphaël, Giulio Romano ou Nicolò dell'Abbate, on la retrouve chez Patinir alors que quelques années plus tard, ce seront la dépravation et le péché qu'il parera des atours romani.

En effet, 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, Gitan, Tsigane puis Voyageur, cet étranger de « la Petite Égypte », comme il est souvent évoqué dans les chroniques du Moyen Âge tardif, et dont la présence se fait récurrente en Europe occidentale à partir du XVe 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, allaitante, la nature et la figure du sauvage. Dans *Le Repos pendant la fuite en Égypte* de Patinir, les quatre éléments sont présents. La Vierge Marie assise y est enturbannée à la manière romani, au milieu de rochers qui s'ouvrent sur une forêt obscure. Elle porte son sein nu à la bouche de son enfant. À droite, est évoqué l'épisode du massacre des saints innocents.

À gauche, on distingue Héliopolis, la ville qui, selon des textes apocryphes, aurait accueilli la Sainte Famille durant les sept années de sa fuite. Sortant de la ville, saint Joseph se dirige vers sa famille en tenant une écuelle, sans doute le repas de la mère du Christ.

La Sainte Famille appelée *La Perle* de Raphaël (1518, fiche 4) tout comme *La Visitation*, œuvre commune de Giulio Romano, Giovanni Penni et Raphaël (1517, fiche 5) relèvent de la même interprétation herméneutique connotée positivement du motif féminin romani. Nous avons déjà été confrontés à cette lecture lors du décryptage du répertoire d'œuvres du Louvre. Deux faces d'un traitement spirituel de la présence romani. D'abord, l'Égyptien figure de l'exil, de la mobilité, de l'injustice de la persécution de Pharaon ou d'Hérode dans le triptyque flamand de *La Vierge glorieuse* (fiche 1 du Louvre) ou dans le dessin préparatoire à *Moïse sauvé des eaux* de Nicolò dell'Abbate (fiche 4 du Louvre). Puis, l'herméneute figure de l'interprète et de l'annonciateur, décliné par Raphaël dans sa *Grande Sainte Famille* (fiche 2 du Louvre) et son corollaire par Giulio Romano, *La Petite Sainte Famille* (fiche 3 du Louvre), en la figure de sainte Isabelle, 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.

Dans *La Visitation* de Romano, Penni et Raphaël, dans une composition pyramidale, Marie, enceinte, fait face à sa cousine, sainte Isabelle, représentée sous les traits d'une vieille femme. Derrière elles, un paysage au fond duquel, telle une annonce préfigurant le sacrifice de Jésus, figure le baptême dans le Jourdain du Christ par saint Jean le Baptiste. La chevelure de sainte Isabelle est enturbannée à la mode romani de l'époque. En sa qualité de mère de saint Jean-Baptiste, elle est sibylline, annonciatrice, herméneute et revêt de ce fait les atours d'une femme gitane.

Dans de nombreuses scènes du XVe siècle et du XVIe siècle, on retrouve 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, Corrège, Ansaldo, Mantegna ou Titien dans d'autres collections européennes.

Les mêmes coiffes à galette si caractéristiques se retrouvent dans l'étrange œuvre de Pieter Brueghel l'Ancien *Le Triomphe de la mort* (1562-1563, fiche 6). Tout au long du XVe siècle et au début du XVIe siècle, des danses macabres sont peintes sur les murs des églises et dans les cimetières d'Europe du Nord. À l'origine, elles mettent en scène des revenants et des hommes de toutes conditions et ont pour but de démontrer la vanité des distinctions sociales et d'encourager des aspirations plus spirituelles. Œuvre morale, le tableau de Brueghel va plus loin que la simple sarabande en décrivant l'invasion d'un

monde par la Mort à la tête d'une armée de squelettes. On y aperçoit, jonchant le sol ou poussés vers un énorme cercueil, des personnages coiffés à la manière des Bohémiennes de l'époque.

L'extériorité au service du pouvoir – Le service des armes

Au-delà de l'anecdote de la représentation par la coiffe de l'altérité romani, l'œuvre de Brueghel, *Le Triomphe de la mort*, est le prétexte idéal pour évoquer les dynamiques d'inscription des Bohémiens et des Égyptiens dans les territoires français et espagnols par le service des armes et le patronage royal et seigneurial.

En effet, de nombreuses sources documentaires attestent de la participation des « Bohémiens » et des « Égyptiens » dans les conflits armés de l'époque moderne. Déjà sous François Ier, puis lors des guerres de Religion, et ce jusqu'à Henri IV, mais également durant l'épisode de sédition de la Fronde ou les guerres de Flandres, les Roms intégrèrent les armées par licence du roi ou d'autres autorités.

Sur le territoire français, pendant plus d'un siècle, les « compagnies de Bohême » pourront circuler sans difficulté. Les « mesnages d'Égyptiens » trouveront protection auprès des princes et des chefs militaires avec lesquels ils passeront contrats et grâce auxquels ils obtiendront certificats, sauf-conduits et passeports garantissant la sûreté du passage de leurs compagnies. On voit donc les « mesnages d'Égyptiens » s'inscrivant à la fois comme une subdivision militaire et familiale.

Par ailleurs, bien que les autorités manifestent des signes d'une plus grande méfiance, tels les ducs de Lorraine, Charles Quint, qui prétend expulser tous les Égyptiens, ou encore l'empereur Maximilien les soupçonnant de servir le Grand Turc, certains monarques, pourtant instigateurs de lois répressives, concèdent protection, privilèges, confort, aide et assistance à des chefs de compagnie.

En 1544, Antoine Morel, « le bien-aimé capitaine de Petite Égypte », et toute sa compagnie reçoivent de François Ier, roi de France, protection et assistance. En 1553, c'est le comte égyptien Palque qui bénéficiera de la protection royale par déclaration d'Henri II. Quant à Henri IV, il remerciera le capitaine Charles pour avoir envoyé quatre cents Égyptiens au siège de Saint-Jean-d'Angély.

Sur le territoire espagnol, il apparaît clairement que, à dater de 1539, la production de lois et d'édits à l'encontre des « Égyptiens » et autres « Bohémiens » relève d'une volonté délibérée du monarque de disperser ces compagnies militarisées au service potentiel d'une tout aussi potentielle

sédition seigneuriale, quitte à les reformer plus tard à son propre avantage, selon la conjoncture et les stratégies du moment.

En effet, malgré la multiplication de décrets royaux toujours plus sévères, les maisons seigneuriales et la noblesse provinciale, volontiers frondeuses, s'assuraient par ces alliances délictueuses un contingent militaire fidèle et expérimenté.

Dans ce contexte d'instabilité politique et dans un monde qui tend à fixer ses structures, ces protections étaient vues d'un très mauvais œil par le monarque garant du pouvoir central.

Dans la France de l'Ancien Régime, comme sur les terres ibériques, les Égyptiens furent fidèles à leurs protecteurs, nobles et monarques. Très souvent, ces derniers donnent leur protection tout en s'assurant leur fidélité en parrainant l'un des enfants du chef de compagnie. Il s'avère donc que le parrainage comme le patronage royal ou seigneurial ont réellement assuré la construction identitaire des « Bohémiens » et « Égyptiens » sur les territoires nationaux de France et d'Espagne, garantissant ainsi la permanence de leur présence collective. Ces subtils équilibres de protection et de complicité permettent aux compagnies de Bohême de circuler sans démanteler leur tissu familial.

Ce premier corpus de lois et d'édits demeurera peu efficace, ces mesures étant souvent annulées par des privilèges particuliers contredisant les ordonnances générales.

De même, alors qu'une forte législation interdisait et punissait le port d'armes, les documents d'archives décrivent des compagnies fortement armées.

Ces mêmes archives indiquent que les Gitans participèrent, sur les territoires ibériques, à la révolte des Alpujarras, conflit qui, entre 1568 et 1571, opposa l'abondante population mauresque et musulmane de l'ex-royaume grenadin au pouvoir royal catholique de Philippe II d'Espagne à la suite de la promulgation de la Pragmatique Sanction de 1567 portant atteinte à sa liberté religieuse.

À l'issue de cette révolte, plus de 80 000 Maures de l'ex-royaume de Grenade furent dispersés de par la péninsule afin d'éviter que sa concentration ne génère d'autres rébellions. Finalement, en 1609, Philippe III décréta l'expulsion totale des Maures espagnols.

En 1573, Carlos de Bustamante, Francisco Campo, Gaspar de Ribera et d'autres Gitans domiciliés à Falces et Larraga en terres navarraises entamèrent un procès afin de récupérer leur résidence civile après s'être absentés pour intégrer les troupes ayant combattu la rébellion mauresque. Par ailleurs, ces personnalités

mentionnèrent les services rendus au royaume d'Espagne comme soldats des *tercios* de Flandres.

Légendaire unité de combat de la monarchie espagnole, créée en 1534 par Charles Quint, le *tercio* apparaissait sans aucun doute comme l'expression maximale de l'ingéniosité militaire novatrice des Habsbourg. Sa force de choc d'une grande autonomie, sa capacité de manœuvre et son potentiel de feu élevé étaient fondés sur une combinaison unique entre armes blanches et armes à feu. Arquebusiers, mousquetaires et piquiers de toutes les nationalités composaient les trois armes fondamentales d'un *tercio*. De nombreux Gitans, autochtones ou recrutés dans les zones de combat, s'enrôlaient dans ces unités. Ce fut le cas d'Antonio de Moya, Baltasar de Montoya, Baltasar de Rocamora, Juan de Montoya, Andrés de Flores et Marcos de Flores, tous membres d'une même famille gitane d'Alcalá la Real[23] qui, dans la confirmation d'une provision royale datée du 6 janvier 1602 à Valladolid, se sont vu stipuler le droit de s'installer où bon leur semblait et ne furent plus sujet d'aucune des mesures appliquées en vertu des lois et pragmatiques édictées contre les Gitans, du fait de leurs loyaux services et de leurs marques de courage au sein de la compagnie du capitaine Alonso de Tauste du *tercio* de Don Agustín Mejía durant vingt-quatre années. Cette décision prise sous Philippe III, en 1602, se verra confirmée en 1620 et de nouveau en 1623 sous Philippe IV.

Le contrôle de l'autre et de son inscription dans le territoire national

Le XVIIe siècle est sans aucun doute sur le territoire péninsulaire le siècle le plus redoutable pour les Gitans. L'animosité politique à leur encontre atteint un point culminant. Les différentes mesures légales antitsiganes préludent au premier épisode à strictement parler génocidaire de leur histoire. Les plaintes des *Cortes* (les institutions parlementaires des royaumes des Espagnes) et particulièrement des « mémorialistes » s'enchaînent avec rage. En ces temps de crises, les Gitans sont accusés de tous les maux, leur rapport au christianisme est questionné, certains même les soupçonnant de cannibalisme.

Au début du règne de Philippe III déjà, les représentants des *Cortes* interpellent le monarque sur les plaintes relatives aux exactions commises par les Gitans dans le pays. Le 12 avril 1603, ils présentent un mémoire (*una memoria,* d'où leur nom de *memorialistas*) concernant leurs « excès » et demandent au roi plus de fermeté à leur encontre. Le 7 juillet de la même année, ils annoncent dans

23. Carmen Juan de Lovera, « Los Gitanos y el Santo Reino », *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n° 55, p. 9-19, Jaén, 1968.

un autre écrit que les Gitans ne constituent nullement un groupe ethnique à part entière et qu'ils ne sont en fait qu'un ramassis de brigands, colporteurs et autres individus sans foi ni loi. De ce fait, ces représentants demandent l'expulsion des Gitans du royaume afin de résoudre une fois pour toutes les problèmes qui inquiètent tant les populations des campagnes. Ces mêmes pétitions se réitèrent en 1607, 1609 et 1610. L'expulsion des Maures en 1609 et 1610 bouscule radicalement l'organisation sociale, culturelle et économique du pays. Successivement, les Maures de Valence, de Castille, d'Estrémadure et d'Aragon sont bannis. Cette politique causa de graves préjudices à l'économie du pays. Il semblait alors inévitable qu'une même mesure soit adoptée pour une minorité moins nombreuse et bien moins productive, comme l'était la communauté gitane. Mais cela ne se réalisa pas. Après l'expulsion des Maures, la dépopulation fut telle que le pouvoir ne put envisager une nouvelle hémorragie démographique.

Cependant, les pressions des *Cortes* ne cessèrent pas et leurs demandes se firent de plus en plus virulentes. La pragmatique de 1619 obligea les Gitans non seulement à ne plus faire usage de leur langue, de leurs noms et de leurs vêtements traditionnels, mais aussi à ne plus vendre ni acheter de bétail ; elle les obligea également à s'installer définitivement dans des villes de plus de 1 000 habitants. De telles mesures sans précédent visaient à éradiquer les particularismes au moment de l'avènement des États-nations et ont créé les conditions de la mise en place d'une politique d'extermination totale du peuple rom en Espagne un siècle plus tard.

Il est impossible de nier que la construction de ces identités nationales occidentales s'est effectuée au détriment de nombreuses minorités, qui se sont vues niées, détruites ou irrévocablement transformées par les constructions nationalistes monolithiques. Si le XVIIIe 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 sous-jacent à partir de la fin du XVe 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 clefs 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, de l'autre.

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 roms 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 – mode de subsistance, polyglossie et agraphie – que se sont structurés les discours racistes modernes et contemporains relatifs aux différents groupes roms en Europe.

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

Les procureurs de la cour n'étaient pas les seuls à exposer au roi leurs diatribes à l'encontre des Gitans. Tout au long du XVIIe siècle, les accusations se répètent de la part d'hommes d'Église, de légistes. Fait des plus intéressants pour historiciser la romologie, c'est-à-dire l'histoire du regard scientifique porté sur les différents groupes roms, ce siècle est également celui de l'apparition d'une littérature quasi scientifique relative à la « problématique gitane ». Une série d'écrivains s'obstinent à chercher les causes de la crise du XVIIe siècle et des possibles solutions afin d'y remédier. Les aspects qui préoccupent ces « arbitristes » sont la dépopulation et la ruine du pays, que chacun d'entre eux attribue à une cause distincte. Les solutions proposées sont des plus diverses et comprennent des mesures économiques, politiques et sociales. Cependant, à leurs yeux et dans tous leurs écrits, le problème récurrent est le poids mort que constitue pour l'économie du pays l'existence d'un nombre important de personnes oisives dans les villes. Depuis le XVIe siècle, une population hétéroclite composée de marginaux, de pauvres, de marchands ambulants, d'anciens combattants et d'étrangers circule sur le territoire. Il en est de même sur tous les territoires européens. La mobilité de cette population à la recherche d'un travail ou d'un refuge devient une réalité problématique.

Cette situation, conjuguée à l'essor du *bandolerismo* (brigandage), induit une fausse correspondance entre marginalité, délinquance et ethnicité rom. Ce glissement se déclinera de multiples manières, allant jusqu'à la confusion totale comme chez Francisco de Goya y Lucientes (*La Promenade d'Andalousie*, 1777, fiche 10 ; *La Dispute dans l'Auberge du coq*, 1777, fiche 11). Correspondance flagrante dans le traitement de *La Petite Gitane* de Miguel de Cervantes, dès les débuts de la nouvelle : « Il semble que Gitans et Gitanes ne soient venus au monde que pour être voleurs : nés de parents voleurs, élevés parmi des voleurs, ils mettent leur étude à devenir voleurs et, en définitive,

finissent par être voleurs tout le temps, comme on respire : avoir envie de voler et voler sont chez eux comme des accidents inséparables dont on ne se défait qu'avec la mort. »[24]

Sancho de Moncada, Salazar de Mendoza et Juan de Quiñones sont les trois fers de lance antitsiganes du mouvement arbitriste.

Sancho de Moncada, professeur de l'université de Tolède, expose, dans son ouvrage *Restauración política de España*, publié en 1619, son analyse de la situation économique du pays. Dans son « Discours contre les Gitans », le premier du genre, il annonce et préfigure les points fondamentaux qui vont structurer les raisonnements pseudo-scientifiques antitsiganes jusqu'à nos jours : origine ethnique douteuse, dommages causés par leur présence sur le territoire espagnol, retour sur la législation mise en place, politiques devant être adoptées à leur encontre. Le discours de Moncada fixera donc les caractéristiques principales de ce genre de littérature légale et morale dans lequel s'inscriront d'autres arbitristes comme Salazar de Mendoza et Juan de Quiñones. Si Moncada met particulièrement l'accent sur la question des origines ethniques, faisant des Gitans un ramassis de voleurs et de bons à rien sans patrie, son émule Salazar de Mendoza déroule le même argumentaire en développant plus particulièrement l'aspect religieux. À ses yeux les Gitans constituent une minorité bien plus dangereuse que les Maures du fait de la difficulté à les catégoriser, « mahométans chez les mahométans, turcs chez les Turcs, hérétiques chez les hérétiques ».

Plus dur encore que le mémoire de Moncada ou l'exposition de Mendoza, Juan de Quiñones, en 1631, sous le règne de Philippe IV, soumet lui aussi à son souverain un « Discours contre les Gitans ».

Contrairement à ses contemporains, et dans une logique de complet déni d'appartenance ethnique, il n'est pas partisan d'attribuer un caractère ethnique spécifique et différent du reste de la population espagnole à cette minorité. Quiñones, après une longue description des mœurs scandaleuses et inadmissibles des Gitans, affirme que ces derniers se teignent le visage chaque mois avec une herbe spéciale dans le but de tromper la population sur leurs origines. Plus grave encore, considérant le contexte confessionnel du XVIIe siècle défini par le concile de Trente, il accuse les Gitans d'être des « hérétiques et des gentils, idolâtres et athées, sans religion aucune, même si extérieurement ils s'accommodent de la religion des terres qu'ils traversent ». Pires que les Maures qui eux ont une religion et cultivent leurs terres, à ses yeux ils ne sont que rebuts de la société, sous-êtres.

24. Miguel de Cervantès, *La Petite Gitane*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 2005.

Les discours de Moncada, Salazar de Mendoza et Juan de Quiñones partagent donc une même rhétorique. Tous sont partisans de l'expulsion d'une minorité installée sur le territoire espagnol depuis plus de deux cents ans. Leurs écrits cristallisent par conséquent une image stéréotypée et tenace, mais, élément crucial pour comprendre le premier grand épisode génocidaire des Lumières en Espagne, ils légifèrent sur la notion d'extériorité et ébranlent le seul espace physique de refuge dont pouvaient bénéficier les Gitans jusqu'alors : l'église comme lieu d'asile.

D'un point de vue iconographique, au XVIIe siècle, deux phénomènes relatifs au traitement de la figure romani s'articulent. D'abord, la « désethnicisation », le pendant pictural des ressorts légaux mis en place à l'encontre des Gitans par les États-nations en devenir. Les artistes créent des Bohémiens de fiction, des personnages costumés « à la gitane ». Leur création en Europe, procédant de l'archétype de la *Zingaresca*, de la *Gitanilla*, que l'on trouvait déjà dans la *commedia dell'arte* et les romans picaresques, constitue une altérité fictionnelle, récupérée par l'univers courtois et galant. À partir du XVIIIe siècle, la grande majorité de ces figures ne seront d'ailleurs plus que des êtres costumés. Plus qu'au Prado, le répertoire d'œuvres du Louvre nous en propose quelques exemples.

À partir du XVIIe siècle mais surtout au XVIIIe siècle, c'est le modèle grimé en bohémien qui est articulé à une nature construite, une géographie marginale où se tiennent le Bohémien, la Gitane ou la Tsigane, et qui sous-tend une conception à la fois morale, idéologique et poétique du territoire.

Dans cette élaboration iconographique totalement désincarnée qu'est la bohème galante européenne, le modèle romani 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. Dans *Le Rassemblement des Gitans dans le bois* (1612, fiche 7) de Jan Brueghel l'Ancien, le traitement spécifique du paysage par le maître flamand est déjà constitué. Les vues sont panoramiques, montagneuses, les forêts sont touffues, le réalisme de l'ensemble résulte de sa touche minutieuse d'une grande qualité technique. La composition de ce tableau illustre assez clairement le propos défendu antérieurement. Une ligne diagonale constituée par la chaîne de montagnes divise la composition en deux parties. À gauche, s'ouvre un paysage ample, vaporeux et lumineux dans lequel on distingue de minuscules habitations. À droite, dans des tonalités plus sombres, un chemin s'ouvre au milieu d'une forêt. Un groupe de Gitans conduit

un cheptel d'ânes et de chevaux. Une femme assise, coiffée d'un chapeau à galette et ceinte d'une étoffe d'un bleu marial porte un enfant dans ses bras et semble converser avec une autre femme plus âgée. Une troisième, parée d'une étole ocre jaune, s'adresse au Gitan en tête de file, qui porte une épée ou peut-être une dague à son côté gauche. Le reste de la compagnie suit avec ses chevaux et ses ânes. Avec un peu d'attention, il est facile de noter que les hommes sont tous armés. Toute cette scène va à l'encontre des mesures légales généralisées en Europe qui interdisent aux Gitans le port d'armes, la circulation et le commerce des animaux.

Le concept d'une nature supposée bienveillante est alors utilisé par les penseurs des Lumières comme fondement des normes de la vie morale et sociale, au détriment d'un pouvoir divin soumis à une critique de plus en plus ouverte. La comparaison entre les mœurs des peuples européens et les moeurs des peuples que l'Europe découvre, et le mythe du bon sauvage opposent de manière antinomique les « mœurs naturelles » aux « mœurs dépravées » d'une société européenne estimée en crise. Les penseurs du siècle des Lumières utilisent le concept de nature comme une véritable arme idéologique. 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 rom et son rapport à la nature ne peuvent y être représentés sans filtre. Leur relation est, là aussi, désincarnée.

Contradiction épistémologique majeure, c'est au sein même de cette relation que se scelle l'ancrage des nationalismes européens, mais également du romantisme et de l'orientalisme naissants. C'est en utilisant la figure romani, extériorité domptée, et en l'inscrivant dans une nature idéalisée que les peintres européens élaborent un imagier national jouant avec l'idée du bon sauvage et de la mère nature.

Si la nature est présente dans le *Paysage avec Gitans* de David Tenier II (1641-1645, fiche 8) comme elle l'est chez Brueghel dans *Le Rassemblement des Gitans dans le bois* ; si, chez l'un comme chez l'autre, s'articulent de manière antinomique nature (à gauche) et culture (à droite), la figure du Gitan y a perdu son incarnation et sa superbe. Les personnages dont les vêtements abîmés sont baignés de lumière semblent physiquement bien moins ethnicisés et sont posés sur le chemin, telles des figurines. En contrebas d'un paysage rocheux bordé par un chemin, trois Gitans et un enfant, dont on ne saurait d'ailleurs identifier le genre, attendent en regardant une vieille femme qui dit la bonne aventure à un paysan. À l'entrée du village où les façades des maisons tracent une infranchissable frontière entre deux mondes contigus, trois autres de ces personnages contemplent la scène.

Durant la première moitié du XVIIe siècle, le mépris et les mesures répressives à l'encontre des Gitans se développent. Ceux-ci ne sont plus considérés que comme des bandits de grand chemin. Sous le règne de Philippe IV (1621-1665), la pragmatique du 8 mars 1633 autorise les représentants du pouvoir à les arrêter pour quelque raison que ce soit, en utilisant tous les recours possibles, allant même jusqu'à leur permettre de les tuer en toute impunité. En 1639, puis de nouveau en 1643, la situation légale de ces populations s'aggrave considérablement et les Gitans deviennent alors susceptibles de condamnations aux galères pour vagabondage. Solution toute trouvée pour la monarchie qui manque de rameurs pour ses voyages transatlantiques. Discours et mesures à l'encontre des Gitans se multiplient tout au long du XVIIe siècle, mais un certain nombre de notions en germe sont à retenir. On assiste surtout à la mise en cause du sacro-saint droit d'asile ecclésiastique. Le pouvoir commence un véritable travail de sape pour parvenir à ses fins. L'Église est accusée d'offrir l'immunité de ses espaces à tous les brigands d'Espagne, parmi lesquels les Gitans. Ce sont les prémices de conflits ininterrompus entre justice royale et justice ecclésiastique, qui se poursuivront durant toute la deuxième moitié du XVIIe siècle. En 1748, sont ratifiées, avec la bénédiction papale, des mesures de négation du droit d'asile applicables aux Gitans.

En 1749, « la grande rafle », durant laquelle tous les Gitans vivant en Espagne seront arrêtés, en sera l'apothéose.

Dans une longue plaidoirie intitulée *Discursos jurídicos políticos en razón de que a los Gitanos Vandoleros de estos tiempos no les vale la iglesia para su inmunidad*[25], Pedro de Villalobos expose les raisons de la nécessaire négation du droit d'asile religieux pour les Gitans. Il appuie son argumentaire sur un fait d'actualité : l'exécution le 1er décembre 1643, à Salamanque, du Gitan Santiago Maldonado, chef d'une compagnie d'une quarantaine d'hommes, à la suite de sa capture dans l'église de Topas. Ce dernier est accusé d'avoir malmené une troupe de soldats à Ciudad Real et d'avoir volé chevaux, lin, blé, seigle et lard aux habitants de certains villages, ainsi que d'avoir tué une femme à Villa del Cubo.

Mais Philippe IV ne cède pas à la demande réitérée de leur expulsion, malgré les diatribes en provenance des mémorialistes et sur la foi des écrits politico-didactiques qui s'accumulent. Ce serait une nouvelle hémorragie démographique pour l'Espagne. C'est l'assimilation que choisira le monarque. Sa pragmatique maintient les mesures répressives à l'encontre des Gitans qui pratiquent une certaine mobilité, mais fait montre de bien plus de tolérance envers les sujets considérés comme assimilables. Vêtements, langue, us et

25. Pedro de Villalobos, arc. Diego de Cassios, 1644, caja 4248, doc 4.

coutumes gitans sont proscrits, ainsi que le commerce d'animaux dans les foires. De surcroît, les Gitans ne peuvent exercer aucune des occupations considérées comme idiosyncrasiques sous peine de coups de fouet et d'envoi aux galères pour les hommes, d'exil pour les femmes. La pragmatique décide également « d'extirper de tout point le nom de Gitan ». C'est la négation absolue de l'altérité. Les autorités emploieront donc à partir de ce moment-là des tournures artificielles telles que « ceux qui avant étaient appelés Gitans » ou « Nouveaux Castillans » pour nommer ceux qu'elles estiment innommables. Le but étant de convertir en paysans un groupe ethnique dont la relation au territoire se situe dans l'abnormativité radicale.

Mais la société de la deuxième moitié du XVIIe siècle est également celle de la présence valorisante du Gitan dans les arts populaires. Le rôle des Gitans dans les manifestations populaires artistiques est fondamental, spécialement dans les danses gitanes de rue et les festivités du *Corpus Christi,* mais également dans les saynètes, intermèdes et autres représentations scéniques à l'occasion desquels, très souvent, ils osent parodier le pouvoir et la justice.

L'autre et le territoire marginal

Malgré la nouvelle attitude prônée par Philippe IV, l'inquiétude croissante générée dans le pays par la prolifération des *cuadrillas* et des *bandoleros*, principalement due à la crise de 1640, incite son successeur Charles II à rétablir une posture ferme et intransigeante. La compréhension de ce que sous-tend, en termes de fantasmagorie, l'imagier moderne et contemporain relatif à la figure romani passe par le décryptage de la crise de 1640 et de la fabrication des représentations du bandit de grand chemin.

Cette crise s'inscrit dans le cadre chronologique d'une série de révoltes qui secouent toute l'Europe occidentale et qui, dans le cas concret de l'Espagne, se traduit par une importante vague de rébellions dans les États périphériques de l'Empire espagnol[26].

C'est une période de fortes tensions qui peut être interprétée comme un moment clef, celui d'une transition entre féodalisme et capitalisme. Certains pays sortent par le haut de cette période (l'Angleterre surtout) et s'acheminent vers un processus qui commence par la révolution bourgeoise et qui les conduira au XVIIIe siècle à la révolution industrielle ; tandis que d'autres en seront fortement ébranlés. C'est le cas de l'Espagne et, plus précisément, de

26. Jean-Frédéric Schaub, « La crise hispanique de 1640. Le modèle des " révolutions périphériques " en question », *Annales Histoire, Sciences sociales*, vol. 1, Armand Colin, Paris, 1994.

la monarchie catholique des Habsbourg. Ces derniers perdent leur position centrale, alors qu'ils étaient jusque-là les piliers de la civilisation occidentale.

Le déplacement des routes commerciales de la Méditerranée vers l'Atlantique n'est pas nouveau.

À la suite de cette crise et de la transition qui en résulte, au sein de la civilisation occidentale, l'Europe du Sud perd définitivement sa suprématie au profit de l'Europe du Nord. Séville et Lisbonne déclinent, Londres et Amsterdam sont désormais les places fortes du pouvoir. Plusieurs évènements constituent les points d'inflexion qui vont former le limon idéal à l'avènement de la crise de 1640. Le sac d'Anvers en 1576, conséquence de la mutinerie d'une partie des soldats espagnols, au cours duquel moururent plusieurs milliers d'habitants, fut l'élément déclencheur du soulèvement des provinces des Pays-Bas espagnols. La victoire de Lépante face aux Ottomans et la déroute absolue de l'Invincible Armada de Philippe II face à l'Angleterre sont également des évènements majeurs pour comprendre ce changement de paradigme géopolitique. Le Grand Turc, qui jusqu'alors avait été la menace principale pour toute l'Europe chrétienne, est relégué à une position périphérique.

En Espagne, il est chimérique d'imaginer pouvoir relever les défis internes et externes que devait affronter une monarchie autoritaire sans changer de structures politiques, économiques et sociales. L'effort que demande la guerre de Trente Ans (1618-1648) est impossible à soutenir pour les finances espagnoles, tant déséquilibrées que déficientes. Ces finances sont fondées sur les ressources provenant des Amériques, sur les impôts perçus par la couronne d'Aragon, sur la vente de juridictions (les *señorios*) qui provoque d'ailleurs un retour de la féodalité et la diminution effective du pouvoir royal, sur la politique monétaire, enfin sur la dette publique croissante et donc de plus en plus problématique. L'Espagne mène parallèlement plusieurs campagnes militaires dans toute l'Europe, sans oublier l'Empire ultramarin, pour maintenir l'unité d'un ensemble territorial épars et sans cohésion, et de valeurs stratégiques assez disparates, tout en suivant une politique qui se veut prestigieuse pour la défense de la religion catholique et de la branche autrichienne des Habsbourg. Elle le fait dans un grand isolement international, malgré les tentatives d'alliance avec l'Angleterre, et avec un manque de sympathie évident du pape pour la monarchie catholique. L'Union des Armes, proposée par le comte-duc d'Olivares avec l'accord de Philippe IV vise à la création d'une armée de réservistes, recrutés et entretenus par les différentes provinces, royaumes et vice-royaumes. Le projet vise à augmenter l'engagement des royaumes d'Espagne et à partager avec la Castille les charges humaines et financières de l'effort de guerre. L'opposition catalane rend la proposition inapplicable : en effet la population du principat de Catalogne se déclare contre la mobilisation

et contre la présence des *tercios* de l'armée royale ainsi que contre l'obligation de les loger dans les villages.

La guerre des Faucheurs (1640-1652) soulève alors la population catalane contre l'armée castillane. Le détonateur en fut l'épisode du Corpus de Sang, émeute meurtrière qui eut lieu à Barcelone, le jour du *Corpus Christi*, le 7 juin 1640. La Généralité déclare sa fidélité au roi de France. Les tentatives de la monarchie pour étouffer la révolte catalane provoquent l'intensification des mouvements conspiratifs au Portugal qui prétend à retrouver son indépendance depuis 1580. L'imprudente hausse des impôts en terres lusitaniennes et la demande d'appui à la noblesse portugaise pour éteindre la révolte catalane précipitent les évènements ; le 1er décembre 1640 le duc de Bragance, soutenu par l'Angleterre, est proclamé roi sous le nom de Jean IV de Portugal.

Au même moment, en Andalousie (1641), ce que la couronne castillane considère comme une conspiration indépendantiste est réprimé. La révolte de Naples, qualifiée d'antiespagnole (1647), aurait pu avoir des conséquences bien plus graves.

La multiplicité des guerres en Europe ne cesse de déstabiliser la couronne. Défaites et renoncements se succèdent à un rythme accéléré :

- 1639 : défaite des Dunes ;
- 1641 : répression de la révolte indépendantiste andalouse ;
- 1643 : défaite de Rocroi ;
- 1647 : révolte de Naples ;
- 1648 : traité de Westphalie qui signe la fin de la guerre en Europe centrale. À Vienne, les Habsbourg survivent. La monarchie catholique doit se résigner ;
- 1648 toujours : l'indépendance de la Hollande est reconnue après quatre-vingts ans de guerre ;
- 1659 : la paix des Pyrénées signifie la partition du territoire catalan et le retour à la situation antérieure à 1640.

C'est dans ce contexte que ressurgit le *bandolerismo*[27]. Il s'agit d'un phénomène qui ne peut pas être réduit à une période historique particulière ou à une zone géographique déterminée. C'est un phénomène social lié aux relations humaines relatives aux notions de classes, de périphéries, de géographie marginalisée et de normes, fortement conditionné par les politiques oppressives et les troubles sociaux. Cependant, c'est à la fin du XVIIe siècle, aux XVIIIe

27. *Bandolero* : bandolier ou bandoulier en français. Un *bandolero* est un hors-la-loi vivant principalement du vol et de la contrebande.

et XIXe siècles que le *bandolerismo* atteint son apogée. À cette époque, les bandes de *bandolero*s sont composées principalement de soldats déserteurs. Le phénomène est suffisamment important pour que le 29 octobre 1640 soient nommés huit commissaires mandatés pour contrôler la situation dans les différentes *sierras* (montagnes) espagnoles. La magnitude de la situation est telle que des cordons de sécurité sont mis en place dans les territoires les plus affectés. Gitans et non-Gitans se trouvent donc cantonnés dans une même réalité délictuelle. L'univers et l'imaginaire relatifs à la figure de *bandolero* fusionnent avec ceux relatifs au Gitan hors la loi, hors la norme, même si rien ne prouve que les *cuadrillas de bandolero*s aient été majoritairement roms.

La pragmatique du 15 juin 1643, émise par Philippe IV[28], relative aux « *bandoleros* et gens perdus qui volent et pillent chemins et villages » est très similaire aux mesures prises à l'encontre des Gitans. La préoccupation de la couronne est telle qu'elle ordonne une persécution sans pitié à l'encontre des « bandits publics ». Comme pour les Gitans, les autorités locales sont autorisées à agir en toute impunité et peuvent sortir de leur juridiction afin de poursuivre les *cuadrillas.* Philippe IV et Charles II étaient tous deux profondément préoccupés par la situation des axes de communication du royaume. Déjà en 1639, le chroniqueur de la cour, José Pellicer, écrit : « aux alentours de Madrid, ont été découverts des Gitans, *bandoleros* à cheval, chose nouvelle et préjudiciable, à laquelle il faut trouver remède. Que Dieu y consente » [29].

Le 12 juin 1695, un autre jalon sur le chemin de la politique génocidaire espagnole se met en place. En effet, dans sa pragmatique à l'encontre des Gitans, Charles II propose de « réformer les coutumes gitanes » et « mettre fin à un problème ». Des peines sont promulguées à l'encontre de ceux qui protégeraient la population gitane.

Pas moins de 29 articles visent à mettre en place les dispositifs nécessaires pour répartir les Gitans sur tout le territoire en tant qu'agriculteurs. Le commerce des bêtes et la fréquentation des foires leur sont interdits, tout comme l'usage et la possession d'armes ou le parler gitan. L'isolement géographique et le regroupement dans des quartiers spécifiques sont mis en place. Mais c'est l'obligation du recensement des familles entières qui constitue le jalon de la logistique de contrôle des populations, recensement suivi du projet génocidaire de la grande rafle *(Gran Redada)* quelques décennies plus tard.

---

28. Pragmática del Rey Felipe IV, Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 51442, nº 6 ; AHN, Reales cédulas, nº 74.
29. Annie Molinié, *José Pellicer de Salas y Tovar et la mort des Grands (1639 -1644)*, *e-Spania*, n°17, février 2014, https://journals.openedition.org/e-spania/23286, mis en ligne le 1er février 2014.

Cependant, une fois n'est pas coutume, l'histoire charrie avec elle ses contradictions. Le passage du règne de Charles II à celui de son neveu Philippe V voit éclater la guerre de Succession qui déstabilise l'Europe et ses colonies. Contrairement à ce que stipulaient les pragmatiques édictées à leur encontre, les Gitans sont recrutés dans l'armée espagnole, tout comme dans le camp français.

Au cours des XVIe et XVIIe siècles, les monarques de la maison de Habsbourg, « les Autrichiens », gouvernent l'Espagne. Charles II, « l'Ensorcelé », meurt sans descendance. Avant sa mort, il cède ses droits à la succession à son neveu Philippe, duc d'Anjou et petit-fils du Roi-Soleil, Louis XIV. Le règne d'un Bourbon en Espagne rompt l'équilibre géopolitique de l'Europe. Des puissances comme l'Angleterre, le Portugal et l'Autriche voient d'un très mauvais œil la France acquérir une telle influence sur l'Espagne. En réaction, ils poussent l'archiduc Charles de Habsbourg à prendre le pouvoir. La guerre éclate en 1702 sur différents fronts. La France utilise toutes ses ressources pour maintenir Philippe V sur le trône d'Espagne. Après une décade de conflits, la couronne britannique se montre disposée à terminer une guerre qui épuisait économiquement le pays et qui causait moult mécontentements au sein de la population insulaire. En 1713 est signé le Traité d'Utrecht qui met fin à la guerre de Succession. L'Angleterre en sort largement bénéficiaire. Elle conserve Minorque et Gibraltar, occupées pendant la guerre et cédées par l'Espagne, la Nouvelle-Écosse, la baie d'Hudson et Terre-Neuve, cédées par la France, l'île de Saint-Kitts dans les Caraïbes, le droit d'*Asiento de negros*, un monopole de trente ans sur le trafic des esclaves noirs entre l'Afrique et les Amériques, ainsi que le *Navío de Permiso*, une autorisation pour l'Angleterre d'envoyer un bateau par an dans les colonies espagnoles, d'une capacité de cinq cents tonnes de marchandises afin d'y commercer. Le Portugal obtient la restitution de sa colonie de Sacramento en Uruguay, occupée par l'Espagne pendant la guerre. L'Autriche obtient les Pays-Bas espagnols, Milan, Naples et la Sardaigne. Philippe V est reconnu roi d'Espagne par tous les pays signataires, à condition qu'il renonce à occuper le trône de France. L'Espagne conserve ses positions américaines et asiatiques.

Supposément interdits d'activités militaires du fait que « l'honorable service des armes est impropre aux gens infâmes »[30], les Gitans furent pourtant nombreux dans les armées de la guerre de Succession, tout autant que dans les *tercios* de Flandres ou les milices citoyennes de la guerre des Alpujarras.

30. Antonio Gómez Alfaro, « Españoles gitanos : una historia de amores y desamores », *Historia de la Educación*, Ediciones Universidad de Salamanca, *Tchatchipen*, 1993.

Certains d'entre eux y obtinrent même galons et étoiles, comme ce fut le cas du sergent Diego Castellón ou du capitaine Francisco Ximénez. En Languedoc, Roussillon et Catalogne, de nombreux Gitans s'enrôlèrent dans les armées. En Catalogne, le capitaine Francisco Ximénez, au service du roi d'Espagne, reçut le 17 mars 1736 une cédule royale par laquelle sa famille et lui-même, déclarés ne plus appartenir à la classe légale des Gitans, pouvaient ainsi faire valoir leur condition de vassal de plein droit, au même titre que le reste de la population. Dans le même esprit, le 11 septembre 1717, le droit de résidence à Madridejos est octroyé aux frères Losada pour s'être rendus avec d'autres voisins à Aranjuez dans le but d'empêcher l'ennemi de traverser le Tage. Un autre Gitan de la zone de Medellín, connu comme « Quirós, capitaine d'une compagnie de Gitans », se voit promu castillan. À Murcie, 53 familles obtinrent le droit de résidence du fait de leur ancienne installation, mais également pour leurs mérites au combat. À Íllora, dans la province de Grenade, les Cortes Bustamante furent mobilisés avec d'autres parents et obtinrent en 1708, par la chancellerie de Grenade, une provision autorisant le port d'armes et le transport de chevaux.

Mais, une fois encore, l'histoire se répète. Les évènements s'accélèrent : la politique génocidaire préconçue depuis des lustres est peaufinée, exacerbée et, pour finir, entérinée.

En effet, une fois la guerre terminée, Philippe V adopte les mêmes dispositions doctrinales que ses prédécesseurs. Le port d'armes et les activités militaires sont de nouveau interdits aux Gitans, à l'exception des nombreux Roms français qui s'étaient enrôlés dans le corps étranger des troupes wallonnes au service de l'Espagne.

En 1717, 41 lieux de résidence sont habilités à recevoir les familles gitanes, qui sont dans l'obligation de s'y rendre et de s'y installer. Peu après, la liste s'allonge à 75 du fait des protestations des habitants qui s'inquiètent de voir la population gitane augmenter considérablement dans leurs villes. Les familles résidant depuis plus de dix ans dans un même lieu sont autorisées à y rester. C'est la volonté politique d'assimilation et de contrôle qui pousse les familles gitanes à se sédentariser et à résider dans des localités déterminées. Afin de prévenir une concentration trop importante et de briser ainsi les réseaux familiaux étendus, un quota de 100 personnes pour une famille gitane est mis en place. La législation réussit donc à catégoriser les Gitans sédentarisés et à bannir les Gitans transhumants qui, par ailleurs, ne se déplaçaient que dans un environnement régional.

Si les propositions de certains mémorialistes un siècle plus tôt avaient déjà œuvré pour la fin de l'immunité ecclésiastique, 1737 est l'année de sa mise en

place. Des négociations diplomatiques sont conduites et entérinées avec et par le Saint-Siège afin que les Gitans figurent dans les catégories délictuelles privées de droit d'asile dans les églises et les ermitages isolés. Dix ans plus tard, en 1747, la papauté déléguera aux évêques la décision de conduire les réfugiés gitans jusqu'aux églises carcérales quand cela se révélera nécessaire.

Au commencement du règne de Ferdinand VI (1746-1759), les autorités avaient obtenu l'établissement dans les villes de la majeure partie de la population gitane d'Espagne. Dans un premier temps, le « problème gitan » est considéré comme résolu grâce à leur sédentarisation. Convertis en paysans sédentaires, disséminés dans des agglomérations déterminées, sans possibilité de se déplacer ni de se regrouper, il était logique que les Gitans se fondent dans la masse des travailleurs. Avec l'interdiction absolue de tout ce qui les distinguait des autres, l'épistémicide était perpétré. Mais, pour le Conseil de Castille, la voie de l'assimilation était trop lente, la vitalité romani trop puissante peut-être. Il fut décidé de faire un pas de plus dans la politique génocidaire. Sans leur traditionnel droit d'asile ecclésiastique, le refuge des églises étant désormais inaccessible aux Gitans, tout est en place pour que la grande rafle des Gitans du 30 juillet 1749[31] puisse être réalisée.

La grande rafle de juillet 1749 – Pensée génocidaire d'une extériorité radicale

Pensée par l'évêque d'Oviedo, Gaspar Vázquez Tablada, la grande rafle *(Gran Redada)*, le « mercredi noir » de la fin juillet 1749, conduira à l'internement de 10 000 à 12 000 personnes sous le simple prétexte qu'elles étaient gitanes. La coordination des autorités publiques, la coopération de l'Église, les excès de zèle d'une partie de la population, les délations de voisins permirent l'un des épisodes les plus douloureux de l'histoire romani.

Sans qu'aucun rapport ne puisse être établi entre la grande Rafle de 1749 et le dessin à la gouache brune et grise de Pietro Giacomo Palmieri intitulé *Famille de Gitans* (XVIIIe siècle, fiche 9), sa possible contemporanéité ainsi que la force qui se dégage des personnages évoquent la tension vécue par des familles entières de Gitans, livrées à la folie d'une politique raciste structurelle.

Dans des tons ocre brun rehaussés de gris, au premier plan, une Gitane, assise en amazone sur une mule, tient contre elle un fils ou une fille semblant dormir. Mais son sommeil n'est pas serein. Son front paraît crispé, ses petites jambes ne sont pas détendues, tout emmitouflé qu'est l'enfant dans le grand châle de sa mère. Cette dernière, belle, massive, les cheveux détachés, regarde d'un air

31. Voir l'intégralité de la bibliographie d'Antonio Gómez Alfaro sur la grande rafle de juillet 1749.

décidé devant elle comme si la fatalité ne pouvait avoir de prise sur une mère aimante. Plus loin, en contrebas, un homme charge un âne tandis que des enfants avancent, suivis de quelques brebis. Le paysage semble désertique, identique par le caractère aride qui s'en dégage aux plateaux de Castille. La composition du dessin et la figure centrale de la mère à l'enfant s'inspirent directement du *Voyage de Jacob en Égypte* de Stefano della Bella[32]. Malgré les influences directes de maîtres graveurs comme Stefano della Bella et Jacques Callot, mais également Nicholaes Berchem ou Benedetto Castiglione, l'univers de ce tableau est très contemporain. Le traitement de la lumière, du mouvement en fait une œuvre de son temps aux caractères préromantiques. Palmieri vécut en France, en Angleterre, en Suisse, mais également en Espagne où il est possible qu'il se soit inspiré d'une image similaire à ce modèle de Stefano della Bella pour en faire cette icône si puissante.

Le 23 août 1746, l'évêque d'Oviedo, Gaspar Vázquez Tablada, est nommé aux plus hautes instances du Conseil. Sa première préoccupation est de porter « la plus vive attention à l'observation rigoureuse des pragmatiques royales à l'encontre des Gitans ». Vázquez Tablada demande au roi l'adoption de « remèdes extraordinaires » pour « une solution définitive au problème gitan ». Pour ce, il sollicite la collaboration de l'armée de façon à pouvoir réaliser une rafle gigantesque et simultanée sur la totalité du territoire à l'encontre des Gitans. Il demande que des officiels de confiance soient commissionnés pour transmettre les ordres « dans le plus grand secret ». Déjà sous le règne de Philippe II, comme en 1673, de telles recommandations avaient été ébauchées mais toujours dans une perspective sélective, visant les mendiants, les vagabonds et les Gitans itinérants.

Deux facteurs majeurs permettent la mise en place d'une logistique capable d'appréhender l'intégralité de la population romani. En effet, le recensement, mesure de contrôle du corps social, lancé en 1717 et supervisé directement par le Conseil, permet de connaître avec exactitude le lieu de résidence des 800 familles gitanes installées dans les 75 villes et villages où elles avaient l'obligation de résider depuis 1746. Ce quota était la garantie d'une vigilance adéquate au sujet de leurs activités et de leur mode de vie. C'était aussi une arme imparable pour la déstructuration d'un élément fondamental de la culture romani, la famille. La deuxième mesure favorable à la mise en place logistique de la grande rafle est le refus du droit d'asile ecclésiastique pour les Gitans. Le nonce, représentant du pape, Don Enrique Enriquez, clôt ainsi

32. Stefano della Bella, *Le Voyage de Jacob en Égypte*, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, XVIIe siècle.

un long processus diplomatique avec le Saint-Siège, amorcé près d'un siècle auparavant.

Le père jésuite Francisco Rábago y Noriega, conseiller principal et confesseur de Ferdinand VI, se montre enthousiaste à l'idée de mettre en place un tel dispositif. Il conforte le souverain : « les moyens proposés me semblent adéquats pour extirper cette mauvaise race, odieuse à Dieu et pernicieuse aux hommes (…) Le Souverain ferait un présent royal s'il parvenait à éradiquer cette race »[33]. Toute la coordination logistique de l'opération prévue pour le 30 juillet 1749 est confiée au marquis de la Ensenada. L'opération vise la totalité de la population gitane. Une liste de destinations est établie pour la réclusion des hommes, des femmes, des enfants qui sont emprisonnés séparément. Dès l'âge de 12 ans, les hommes sont assignés aux travaux forcés à perpétuité dans des arsenaux ; les femmes et leurs enfants dans les filatures.

Le 30 juillet 1749, des patrouilles militaires bloquent les accès aux quartiers gitans et autres rues de toute l'Espagne. L'effet de surprise est total. De longues caravanes de Gitans poussées par les fusils des militaires sont conduites sur des centaines de kilomètres vers leurs lieux d'incarcération : les arsenaux de Carthagène, de Cadix, du Ferrol et le château d'Alicante pour les hommes ; les dépôts de Valence, Saragosse et Séville pour les femmes. Le secret total nécessaire à la mise en place de ce projet génocidaire fut le garant de son succès, mais également la cause de son échec. Les villes destinées à l'installation des « dépôts de Gitans » n'avaient pas été consultées ni prévenues ; les autorités des arsenaux non plus. Les problèmes inhérents au maintien et à la surveillance de cette masse considérable de prisonniers provoquèrent immédiatement un tollé général à l'encontre du gouvernement. À cela s'ajoutèrent nombre de recours intentés par de nombreux Gitans qui surent mobiliser pour leur défense protecteurs et amis, car, comble de l'incohérence, la rafle s'acharnait sur le segment de la population gitane la plus intégrée. L'arsenal de Carthagène résolut le problème de logement en réutilisant de vieilles galères. L'arsenal de La Carraca, pour sa part, se débarrassa de ses prisonniers en les déplaçant à l'arsenal du Ferrol où ils arrivèrent après un long voyage par bateau au cours duquel une épidémie se déclara et tua une partie considérable des prisonniers.

Les femmes sont détenues principalement à l'est de l'Espagne, sous la houlette du capitaine général de Valence. Elles sont d'abord regroupées au château de Denia, puis réparties entre Denia et Gandia, pour être confinées plus tard dans un faubourg de Valence. Les autorités de Málaga conduisent leurs prisonnières, principalement originaires d'Estrémadure et d'Andalousie, dans la rue

33. *Correspondencia reservada e inédita del P. Rábago, Confesor de Fernando VI (1747-1757)*, Intro. Ciriaco Pérez Bustamante, M. Aguilar, Madrid, 1956.

Arrebolado d'abord, pour les transférer ensuite par voie maritime à Tortosa. De là, elles remontent à bord d'embarcations l'Èbre, jusqu'à Saragosse et la Maison royale de la Miséricorde, leur destination finale.

Rentabiliser l'opération se révèle impossible. La matière première n'arrive pas jusqu'aux filatures, lieu d'internement des femmes. L'oisiveté forcée des détenues entraîne conflits et tentatives d'évasion. Il en est de même pour les hommes, auxquels de surcroît les travaux les plus pénibles étaient destinés, dans l'eau jusqu'à la ceinture, pieds et mains enchaînés. On compte à peine plus d'une centaine de survivants à la rafle quand, seize ans plus tard, leur libération est décidée, non pour des motifs humanitaires mais parce que cette population recluse et malade requiert une assistance sanitaire bien trop onéreuse, rendant l'opération totalement improductive. Les prisonniers gitans provenant de Puerto de Santa María reclus dans les mines d'Almadén et les prisons d'Afrique depuis 1745 bénéficient également de cette « grâce ».

Les procureurs du Conseil débattent des différentes mesures à mettre en place pour les graciés : dissémination sur tout le territoire, assignation dans les prisons en tant qu'habitants libres avec leurs familles ou déportation aux Amériques, comme l'ont déjà fait le Portugal et l'Angleterre. Le manque de consensus se voit pallié par la Pragmatique Sanction du 19 septembre 1783 qui, sous le règne de Charles III, et respectant les objectifs de dissolution sociale des législations antérieures, reprend les principes de 1499 et rend aux Gitans, pour un temps, leur liberté de résidence et de travail. Malgré la promesse de restitution des biens saisis aux Gitans pour financer la terrible opération, ainsi que des sommes obtenues grâce aux ventes aux enchères de nombre de ces biens, on imagine sans peine les difficultés vécues par ces populations qui, après seize ans de tortures et d'isolement, se retrouvaient dénuées de tout et devaient encore faire face à des tribulations générées par les incontournables irrégularités que crée systématiquement ce type de situation.

Compte tenu des dispositions habituellement mises en place à leur encontre en Espagne, la pragmatique de 1783 suppose leur entrée dans une autre contradiction légale : égalité juridique, mais inégalité de fait. Si cette pragmatique, intitulée « Règles pour contenir et punir le vagabondage et les autres excès de ceux que l'on appelle Gitans », leur rend la liberté de domiciliation ainsi que celle de pratiquer n'importe quel métier, elle supprime une fois de plus la dénomination de « Gitan » et élabore de nouveau un recensement de la population. Depuis la première pragmatique, le 4 mars 1499, jusqu'à la dernière, le 19 septembre 1783, plus de 100 lois et 250 dispositions ont été promulguées et prises à l'encontre des Gitans. Si les persécutions institutionnelles cessent, le particularisme et l'idiosyncrasie romani continuent à être interdits, et un des éléments fondamentaux qui érige une épistémê

en puissance, à savoir la langue, se retrouve irrémédiablement meurtri. La transformation du romani en calo ne signifie pas la perte d'identité, car la cosmogonie, l'organisation sociale, le rapport ontologique à l'autre et à son propre environnement demeurent, mais nul doute que les mesures prises sur plus de trois cents ans par le pouvoir à l'encontre de l'altérité de l'intérieur qu'est « la romanité » ont entraîné un véritable crime contre l'idiome. À partir de ce moment, les meilleurs esprits des Lumières font preuve d'efforts imaginatifs des plus débordants afin de faciliter « la dissolution intégratrice » et de transformer ce qui reste malgré tout l'incarnation de l'abnormatif en travailleurs rentables.

Bien évidemment, tous ces illustres penseurs ne délaisseront pas les mesures plus traditionnelles. Pendant tout le siècle suivant, les rescapés de ce génocide resteront les sujets/objets de contrôles policiers assidus et de toutes les vigilances, notamment au travers de textes légiférant sur le commerce des animaux. Ils le seront plus encore par ceux qui constituent le corps de la *Guardia civil*. Créée en 1844, la surveillance rigoureuse et spécifique des Gitans est une de ses principales fonctions (Ordre royal du 29 juillet 1852), obligation qui est littéralement reformulée lors de la réforme réglementaire du corps en 1943 et qui ne sera pas abolie avant 1978.

Gitan, *bandolero, majo* ou *castizo.* La fusion des figures, l'ancrage du motif et les prémices de l'appropriation culturelle

Alors qu'à la fin du XVIIIe siècle les derniers descendants des Juifs et des Maures cessent d'être perceptibles pour se fondre définitivement dans les classes moyennes urbaines et paysannes, il n'en est pas de même avec les Gitans. L'imaginaire culturel, littéraire et musical national cristallise une série d'archétypes identitaires qui vont déterminer la représentation populaire de la société espagnole. Ce sont principalement le *majo*[34], connu également comme *castizo,* le Gitan, le torero et le *payo cateto.*

Le *majismo* est un phénomène social qui naît vers la moitié du XVIIIe siècle, à Madrid précisément. C'est une réponse du petit peuple à l'hégémonie de la mode à la française, dont la portée supposera une véritable inversion du mimétisme social. En effet, les classes plus aisées de la société adopteront également cette esthétique. Avec leur costume, la modification de leur parler, ils manifestent un rejet total de l'influence de la mode internationale qui, à

34. Le *majo* est un personnage urbain de condition sociale modeste vêtu d'un costume très voyant.

ce moment-là, est la mode française, et une revalorisation du populaire. De fait, leurs habits sont l'expression la plus éloquente de leur refus d'accepter ces modes totalement imposées en Espagne. Au *majismo* castillan s'articule le *gitanismo* andalou.

Des pièces de théâtre comme *La gitana del capricho*, *Los gitanos de Rosales* ou *La gran boda de los gitanos* d'Antonio Guerrero, des *tonadillas* (petite pièce musicale) comme le *Gran químico de Amor* d'Esteve, *La libertad de los gitanos* de Laserna ou *Las gitanillas* de Ramón de la Cruz décrivent favorablement des Gitans, parfois même en montrant une certaine admiration, en soulignant leur honnêteté, la loyauté de leur amour, leur brio et leur propension à l'art. Le Gitan devient donc un personnage familier tout comme le *majo* et le *payo cateto*. *Payo*, mot aujourd'hui employé comme synonyme de *gadjo* (une personne non gitane), n'est autre que la contraction de « paysan » en espagnol. Ce vocable, considéré dans le contexte du *majismo/casticismo* espagnol, désigne donc un personnage quelque peu rustique, arrivé depuis peu à la capitale, antithèse du *majo*, brave, populaire et quant à lui citadin.

C'est donc sous le règne de Charles III qu'apparaît cette tendance qui deviendra un mouvement dans toute sa plénitude au XIXe siècle et que l'on connaîtra sous le terme de *costumbrismo*. Les jeunes Andalous appartenant à une classe aisée adoptent postures, habits, parler, manières et coutumes gitanes. Cette « gitanophilie » résulte aussi de l'intérêt romantique pour les marges ou plus précisément pour tout ce qui était considéré comme en dehors du canon ordonné et normatif par une population jeune, noble ou bourgeoise et par l'ensemble des Andalous. La littérature, les arts et la musique s'emparent de ces motifs. Évidemment, dans l'univers théâtral surtout, la littérature espagnole avait déjà mis en scène la figure romani. De par leurs usages et traditions considérés comme inquiétants, leurs croyances et leur langue mystérieuse, les Gitans servaient de note exotique ou même d'alibi comique[35].

Cervantes par exemple avait déjà introduit des Gitans musiciens et danseurs dans *L'Élection des maires de Daganzo*. En effet, le comte des Gitans apparaît dès les premières pages de *Pedro de Urdemalas*[36].

À la fin du XVIIIe siècle et au XIXe siècle, le Gitan acquiert un prestige notable comme motif littéraire. Du statut d'élément périphérique de l'intrigue, il peut se convertir en thème central. C'est notamment le cas dans *L'Oncle Caniyitas ou le Monde Nouveau de Cadix* de José Sanz Pérez, opéra-comique espagnol

35. Fernando González Ollé, « Estudios preliminares » a *Los engañados. Medora*, de Lope de Rueda, Calpe, Madrid, 1973.
36. Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1966.

en deux actes dans lequel un Anglais, M. Frich, désirant apprendre le castillan parlé par les Gitans demande de l'aide à une jeune et belle Gitane andalouse.

Le motif provoque un tel engouement dans le panorama littéraire populaire qu'une spécificité du « genre andalou » apparaît : « le genre andalou aux coutumes gitanesques ». Julio Caro Baroja, historien et essayiste basque, situe l'essor de la figure du Gitan dans les pièces de théâtre en miroir avec l'apparition de l'industrie touristique qui prétend vendre au travers de l'activité théâtrale les expériences pittoresques que les étrangers sont censés rechercher en Espagne[37]. Ferments de l'appropriation culturelle, à la racine du romantisme et plus tard de l'orientalisme, apparaissent dès la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle des intérêts économiques qui n'ont que très peu de retombées dans les communautés concernées. C'est dans ce panorama culturel que s'inscrivent les œuvres de Francisco de Goya y Lucientes. Le Prado abrite plus de 500 œuvres de l'artiste. La superposition du motif andalou avec le traitement de la figure du Gitan, du *majo* et/ou du *bandolero* exige un travail approfondi afin d'identifier les œuvres où la référence romani est la plus incarnée. Deux œuvres du peintre ont été sélectionnées, *La Promenade d'Andalousie* ou *La Maja et les masques* (1777, fiche 10) ainsi que *La Dispute dans l'Auberge du coq* (1777, fiche 11). Ces deux toiles appartiennent à la seconde série de cartons à la thématique champêtre peinte par Goya, entre 1775 et 1792, pour la Manufacture royale de tapisserie et à destination de la salle à manger du prince des Asturies, futur Charles IV, au Palais royal du Pardo. *La Promenade d'Andalousie* ou *La Maja et les masques* représente la rencontre entre une jeune fille et son prétendant, décrits par Goya comme, *« un jitano y una jitana »*, un Gitan et une Gitane, dans un parc de pins touffus dont la perspective est close par un mur de pisé. Des hommes aux visages dissimulés et à l'allure vaguement inquiétante semblent accompagner et surveiller le couple tandis qu'au second plan, dans le coin droit du carton, une femme voilée de blanc tenant un éventail semble observer à la fois les protagonistes de la scène et les spectateurs du tableau. Ici, deux points sont à relever au-delà même de la véracité de l'appartenance ethnique des sujets. Il s'agit d'abord de la richesse du traitement vestimentaire des personnages, parfaite illustration de l'importance donnée alors à l'esthétique du *majismo/gitanismo* : robes-chemises ou robes à la grecque à la taille très haute pour les femmes, portées sans corset et resserrées sous les bras par une ceinture croisée dite « à la victime ». Les femmes portent souvent le justaucorps serré à la taille sans baleines et avec des rabats, appelé *jubón,* comme c'est le cas ici. Par-dessus, les *majas* enfilaient des vêtements comme la *basquiña*, jupe extérieure, souvent de couleur noire. Ces robes sont accompagnées d'un petit boléro cintré à manches, d'un châle en

37. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel,* Akal, Madrid, 1990.

cachemire et de gants. Les tissus aux couleurs chatoyantes sont souvent transparents, faits de mousseline, de dentelle. Le costume de *majo* est composé de trois pièces : *jaqueta,* gilet et culottes aux vives couleurs et garnitures, avec une large ceinture autour de la taille et une coiffe qui retient les cheveux. Les hommes portent une veste courte. Au lieu de porter le justaucorps, bien que celui-ci se porte par-dessous, ils s'habillent avec un gilet, puis des pantalons et jamais – ce qui est impensable au XVIIIe siècle pour être à la dernière mode – ils ne portent de perruque. Les *majos* portent leurs cheveux longs – avec de grandes pattes à la gitane – qu'ils recueillent dans une coiffe en filet devenue aujourd'hui la *coleta*. Ils aiment les couleurs profondes et lumineuses, que font vibrer des décorations, de la verroterie, des passementeries de couleur, des boutons quelque peu criards. Leurs habits rappellent les descriptions des vêtements gitans déjà mentionnés dans les archives du XVIe siècle en Europe. Un autre complément important de l'habit du *majo* consiste à entourer la taille d'une ceinture. Hommes et femmes portent la *mantilla*, souvent en dentelle noire, appelée « *de cerco* ».

Dans l'organisation spatiale du premier plan du carton, la position du couple et des autres personnages interroge. La proximité des corps suggère que les hommes masqués sont en train de surveiller le couple. Alors que les traits lumineux du visage de la jeune femme gitane sont parfaitement visibles et que sa moue, appuyée par le mouvement de son bras, semble inviter l'homme à s'isoler des regards de ses compagnons, les hommes encapés et masqués sont traités sous un éclairage moins direct et un fond qui rappelle les paysages de *bandoleros* (branche sèche de l'arbre, éléments minéraux du mur de pisé, du rocher où est assis l'un des hommes). *Majo*, Gitan, *bandolero*, à cette période et surtout chez Goya, les modèles se confondent, les identités également, seuls les regards appuient la singularité des êtres.

Le deuxième point à décrypter dans *La Promenade d'Andalousie* ou *La Maja et les masques* est le rapport si particulier aux regards, à ce qui est montré, à ce qui est caché pour être encore mieux vu, qu'élabore le peintre entre ses personnages, mais aussi avec le spectateur.

Pour qu'il y ait du visible, il faut être mis sous le regard de celui qui voit. Comme l'explique Merleau-Ponty[38], tout être est, originellement, soumis à « un voir ». Dans une logique lacanienne il affirme que là où s'institue la forme, se constitue le champ scopique. Lacan affirme que « dans le champ du scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau »[39]. Avant de

38. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
39. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* 1964, Le Seuil, Paris, 1990, p. 86.

voir, l'être est donné à voir, tout être est regardé dans le spectacle du monde, par un regard qui ne nous est pas montré. La conscience ne peut se voir que si elle se voit être vue. Tel est le fantasme de la contemplation platonicienne : que la qualité d'omnivoyant soit transférée à un être absolu. Son regard se présente comme contingence : je suis regardé, c'est lui qui provoque mon regard. Alors commence le sentiment d'étrangeté.

Le regard est présent, mais je ne vois pas ce qui est regardé. Le corrélat de l'omnivoyance est une élision du regard. La demande de regard est en fait celle du masque. Je me représente comme étant regardé, et cela est l'essence même du regard.

Le regard contient en lui-même l'objet de la satisfaction scopique : un objet punctiforme, évanescent, celui du manque ou de la castration. Dans le tableau de Goya, la jeune Gitane, la *maja*, se voit être vue par les regards derrière les masques ou par nous-mêmes, voyeurs du tableau et regardés par le personnage voilé, en blanc, en bas à droite, qui semble lui aussi extérieur à la scène. C'est le croisement de tous ces regards qui nous attire et nous fait entrer dans ce tableau où les marges semblent réunies, Gitane, *majos* ou *bandoleros*, femme voilée, spectateur voyeur. C'est dans l'articulation du rapport abnormatif et de fascination esthétique qu'entretiennent les sociétés majoritaires avec les marges que germent les ferments de l'appropriation culturelle qui sévit aujourd'hui encore et peut-être plus que jamais.

Le motif esthétique hybride qui est créé par l'interpénétration du Gitan avec le *bandolero* résulte de l'essor du *bandolerismo* en Espagne. Les XVIIIe et XIXe siècles en sont les siècles d'or. S'atteler à en comprendre les mécanismes nous permet d'historiciser une partie des évènements qui, pour certains, ont permis la naissance du flamenco.

Le 12 avril 1767, le roi Charles III approuve la création de colonies dans une vaste zone inhabitée entre la Sierra Morena et l'axe Madrid, Cordoue, Séville, Cadix. Dans cette région, le dépeuplement a causé de graves dommages. De nombreuses terres fertiles ne sont pas utilisées et le *bandolerismo* fait rage. On décide alors de créer des colonies[40] devant être des modèles de domaines agricoles ne bénéficiant d'aucune sorte de privilège. En quelque temps, plus de 6 000 jésuites sont expulsés et remplacés par 6 000 travailleurs « tous agriculteurs et artisans (...) catholiques et de la nation allemande ou flamande ». Pablo de Olavide, grand réformateur, gouverneur de la région et surintendant

40. Julio Caro Baroja, « Las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. Un experimiento sociológico en tiempo de Carlos III », *Clavileno*, n° 18, 1952 ; Constancio Bernaldo de Quirós, *Los reyes y la colonización interior de España desde el siglo XVI al XIX*, Ministerio de Trabajo y Previsión, Madrid, 1929.

des « villes nouvelles », à l'origine du projet, ne tarde pas à prendre conscience de l'échec à venir de l'opération. Les colons ne sont pas ceux qui étaient attendus. Pedro Pérez Valiente, ancien recteur de l'université de Grenade, est mandaté en 1769 pour inspecter les colonies. Il informe le Conseil que Kaspar Thürriegel, chargé de choisir et d'introduire des colons dans le royaume, « a inondé l'Andalousie d'un nombre considérable de vauriens »[41], parmi lesquels il semblerait n'y avoir que très peu d'agriculteurs ou d'artisans utiles. Trouver des paysans travailleurs catholiques germaniques n'était pas si simple et nombre de colons recrutés par Thürriegel pour repeupler ces zones inhabitées étaient des mercenaires et des vagabonds originaires d'Europe du Nord. Les désertions étaient nombreuses. Les étrangers arrivés jeunes et ayant travaillé des années dans ces colonies étaient les seuls qui permettent la symbiose culturelle, voulue par le pouvoir royal, avec les travailleurs andalous.

En ce qui concerne cette étude sur l'histoire romani en Espagne, c'est le sort des déserteurs des colonies qui nous intéresse. On estime que, sur la totalité des 8 000 colons introduits dans la colonie de la Sierra Morena et les 3 000 dans celles situées entre Cordoue et Séville, 5 000 se seraient échappés et auraient intégré l'environnement marginal andalou, reprenant ainsi leur vie de « coquins et de vagabonds ». Or, ce mode de vie marginale était, aux yeux de la société majoritaire de l'époque, immanquablement associé à l'environnement socio-économique romani. La région de la Sierra Morena et la zone de la Manche sont, de par leurs conditions sociales et géographiques, des lieux emblématiques du *bandolerismo*. En effet, les caractéristiques mêmes de la société de l'Ancien Régime provoquent le banditisme. À l'époque de Charles III, la noblesse est propriétaire de la moitié des terres d'Estrémadure ainsi que des deux tiers de celles de la Manche et de l'ex-royaume de Séville. Dans toute l'Andalousie, l'organisation agraire est constituée par les latifundia. Dans ces régions, la population navigue entre deux types d'activités : ouvriers agricoles journaliers ou mendiants. Dans ce contexte d'oppression sociale, le *bandolerismo* se développe. L'installation de ces colonies a un impact direct sur la vie et l'organisation des bandits de la Sierra Morena parmi lesquels se trouvaient nombre de Gitans repoussés vers les montagnes par les lois discriminatoires énoncées antérieurement à leur encontre. La vie étant de plus en plus difficile dans la montagne, les *bandoleros* se rapprochent des centres habités, profitant de la désertion des colons. Dans certains cas, le *bandolerismo,* dans l'imaginaire populaire d'alors est nimbé de romantisme. Diego Corrientes en est l'incarnation. Héros du petit peuple, il volait aux riches, aux percepteurs. Les témoignages de Tomás Cesareo, nommé par le

41. Vicente Palacio Atard, « Los alemanes en las "Nuevas poblaciones" andaluzas », dans *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, vol. 20, C. Kaiser, Munich, 1962.

Conseil, enquêteur de 1737 à 1739 dans la Manche, nous renseignent sur le phénomène du *bandolerismo*. En de nombreuses occasions, il fait référence à des équipes de *bandoleros* gitans de bonne allure et conscients de la pauvreté des habitants de la région. Il se plaint à de nombreuses reprises de l'appui et de la collaboration qu'ils reçoivent de la part notamment de certains moines, de responsables municipaux et parfois même de certains juges. Les *ventas*, les *mesones*, les auberges situées sur les routes sont les endroits privilégiés de contacts entre *bandoleros*, voyageurs, autochtones et étrangers. Même si aucune mention de personnage gitan ou même de *bandoleros* n'est faite concernant le carton préparatoire intitulé *Dispute dans l'Auberge du coq* (1777, fiche 11), esquisse pour le carton de tapisserie intitulé *Dispute à la Venta Nueva* de Goya, le cadre et l'ambiance de la scène illustrent parfaitement l'un des points de contact possible entre la géographie et la sociologie des marges à cette époque. Dans ces œuvres, l'artiste représente une scène de vie populaire : la dispute relative à une partie de cartes entre des muletiers et des cochers, à la porte d'une auberge dont l'entrebâillement révèle la présence d'une femme. La scène est violente. Les attitudes des personnages, leurs vêtements et les gestes de chacun sont révélateurs de leur condition et de leur provenance. On reconnaît à leur mise un homme de Murcie et un cocher andalou, preuve de l'analyse costumbriste rigoureuse de Goya et de son intérêt caractérisé pour l'illustration réaliste. Les *ventas* et les *mesones*, lieux de passage obligatoires des voyageurs, étaient des lieux fréquentés par les brigands et les contrebandiers. Les routes de la contrebande, notamment celles de Gibraltar, qui s'étendaient dans toute la basse Andalousie, ainsi que celles d'Estrémadure et du Portugal étaient les axes de communication privilégiés des Gitans[42]. Le patrimoine oral et musical s'en fait aujourd'hui encore l'écho. Le transport de marchandises et la contrebande faisaient les choux gras des auberges qui se trouvaient dans des zones très frèquentées par les Gitans, ce qui créait pour eux une opportunité de plus pour gagner leur vie en chantant en public un répertoire auparavant strictement réservé au cadre familial.

En effet, à mesure que les Gitans s'inscrivent dans un territoire spécifique – la basse vallée du Guadalquivir –, leur culture devient le berceau d'accrétion d'autres musiques hispaniques et de formes musicales présentes sur le territoire comme pouvaient l'être la *jota castellana* ou le *romance moruno*. Le chant gitan andalou, le *cante jondo*, prend sa source en basse Andalousie, dans la région du bas Guadalquivir. Il s'agit d'une frange assez étroite dont Séville,

42. José Ruiz Mas, « Guardias civiles, bandoleros, gitanos, guerrilleros, contrabandistas, carabineros y turistas en la literatura inglesa contemporánea (1844-1994) », dans *Spanish Perspectives on English and American Literature, Communication and Culture*, vol. 5, Peter Lang, Berne, 2010.

Jerez, Cadix, El Puerto Santa María, Puerto Real, San Fernando, Medina-Sidonia, Morón sont les jalons. En effet, lors du recensement de 1784, sur les territoires des deux provinces qui seront plus tard celles de Cadix et de Séville vivait 30 % de la population gitane espagnole. La forge et le commerce des équidés sont leurs activités de prédilection. Dans cette zone, les premiers Gitans *cantaores* étaient souvent également muletiers, maquignons, forgerons, tondeurs, journaliers. Leurs chants évoluèrent au cours des siècles, se nourrissant des musiques hispaniques que, bien souvent, ils sauvèrent de l'oubli et dont ils intégrèrent certaines formes dans leur propre répertoire musical romani. Durant le règne de Ferdinand VII (1808-1833) et globalement tout au long du XIXe siècle, se succèdent d'importants évènements qui ont une répercussion notable sur l'histoire du peuple gitan. En effet, durant ce siècle se succèdent la guerre d'Indépendance (1808-1814), la naissance de la première Constitution espagnole (1812) et la restauration de l'*absolutismo fernandino*.

La Constitution espagnole promulguée à Cadix le 19 mars 1812 modifie considérablement la situation juridique permettant aux Gitans d'être reconnus citoyens espagnols. En effet, cette Constitution abandonne l'ancien critère de citoyenneté lié à l'exigence d'une résidence fixe. À partir de ce moment, il suffit d'être né sur le territoire pour être espagnol, avancée notable qui ne durera pas longtemps. Le retour du roi Ferdinand VII en mai 1814 entraîne l'annulation des dispositions prises par les *Cortes* de Cadix, le retour à l'absolutisme et, concernant les Gitans, le retour à leur statut légal antérieur. Peu de textes et de dispositions spécifiques seront promulgués à leur encontre. Pendant le règne de Ferdinand VII, l'observance de la pragmatique de Charles III sera rappelée à deux reprises et touchera une des activités étayant l'identité romani espagnole : la participation des Gitans aux foires aux bestiaux.

Le commerce des bestiaux, particulièrement des équidés, a toujours été une activité structurante pour les Gitans. Elle leur permettait mobilité et indépendance, les rattachant de fait aux activités militaires nourricières qui étaient les leurs quelques générations auparavant. D'autres métiers pouvant être considérés comme caractéristiques de leur idiosyncrasie. La forge, le maquignonnage, l'herboristerie, mais également la musique sont étroitement liés aux activités militaires. En 1837, Marie-Christine de Bourbon-Siciles supprimera l'observance de ces mesures liées au commerce des animaux.

L'atmosphère qui se dégage du dessin à la plume par Joaquín Araujo y Ruano, *Foire aux bestiaux* (deuxième moitié du XIXe siècle, fiche 15), est particulièrement évocatrice. L'artiste semble avoir « croqué » de manière rapide, naturelle, juste et précise ses propres impressions. La centaine de dessins de Joaquín Araujo y Ruano constitue sans aucun doute un imagier ethno-anthropographique

de la vie et des types populaires espagnols dénué de tout regard critique ou moralisant. C'est cette facette de l'artiste qui constitue son intérêt majeur.

Dans *Foire aux bestiaux,* les entrelacs d'encre rehaussés d'aquarelle laissent deviner, encadrés par des chevaux, une femme, trois hommes ainsi que des enfants vêtus à l'andalouse au centre de la composition. Le groupe est en grande discussion, voire en pleine négociation. Un garde civil, portant casquette et manteau à boutons, les surveille de près.

Durant le règne d'Alphonse XII (1874-1885), les négociants en bétail, membres de la population gitane, se voyaient dans l'obligation de présenter deux documents permettant de justifier la possession de chacun de leurs animaux. Le premier document devait comporter le nombre et les caractéristiques de chacun d'entre eux ; l'autre leur historique de propriété (vente, achat, échange dont ils auraient pu faire l'objet). Il faudra attendre 1878 pour que soient annulées les dispositions antérieures coercitives à l'égard des Gitans et que les obligations relatives au commerce de bestiaux soient étendues à tous les maquignons.

Après une période d'absence de législation spécifique relative aux Gitans, la dictature franquiste (1939-1978) réinstaurera une réalité extrêmement négative pour les Gitans espagnols : interdiction de parler le calo, considéré comme un dialecte de délinquants, mobilité définie comme un comportement délictueux, loi de danger social spécifiquement appliquée aux Gitans, mesures hygiénistes à leur encontre.

Conclusion – La justice du singulier contre le totalitarisme de la vérité

Ce parcours muséographique au sein des différentes collections du Prado nous aide à réaliser combien la perception de ces populations, à l'aspect, à l'habillement et au mode de vie déroutants pour les populations en place, a été utilisée au cours des époques modernes, et comment ont évolué, pour finir par se cristalliser, des modèles qui sont d'abord l'interprétation d'un rapport fondé sur l'altérité pour progressivement devenir la transcription d'un rapport fondé, lui, sur l'extériorité. Dans le cas espagnol, ce parcours nous permet aussi d'historiciser les mécanismes qui sous-tendent les processus d'appropriation culturelle dont l'Espagne est sans l'ombre d'un doute le paradigme. Aujourd'hui, ce pays se vend, entre autres, grâce à ce qui peut être considéré pour le moins comme de l'appropriation culturelle, au pire comme une spoliation. Décrypter les mécanismes d'aliénation, de construction des phobies et des inscriptions iconographiques dans l'imaginaire collectif par l'intermédiaire de l'art permet également de mesurer combien les collections muséographiques nationales européennes procèdent et participent de l'élaboration d'un corpus politique d'images, situé et pourvu de sens.

Pour clore cette étude, nous évoquerons *Une Gitane* de Raimundo de Madrazo y Garreta (1871, fiche 13). Sur un fond céruléen, un visage de femme gitane flamenca pourvu de tous les critères d'apparat traditionnels, chevelure ornée d'un œillet rouge carmin, yeux d'un noir profond, collier et pendentifs de corail, nous fait face. Son regard est décidé, juste. Sa pose est sculpturale, stable, ferme. C'est l'altérité dans le regard de l'autre, celle pensée par Levinas, qui nous confronte à notre propre finitude, mais aussi à l'articulation des notions de justice et de vérité depuis le prisme du rapport entre l'universel et le particulier. Car au-delà de l'approche généalogique et historique de l'antitsiganisme, cette étude a également pour but de redéfinir le rapport entre singularité et universalité, filigrane présent au cœur de toute étude située. À l'aune d'une refondation de la réflexion sur l'identité romani, le singulier et l'universel sont revisités par l'épistémê romani. Loin d'être une modalité, sous

le prisme de cette altérité plurielle, ces deux concepts peuvent être totalement reconsidérés.

La « romanité » ne peut s'épanouir que dans la « pluriversalité », à travers une forme augmentée de l'universalisme aliénant, seule capable de permettre aux ferments de puissance que sont les extériorités de s'exprimer pleinement. Pour reprendre les mots de Paul Ricœur, évoquant le théorème de Spinoza, c'est lorsque « l'être est au plus singulier de lui-même qu'il est en mesure de rencontrer Dieu », ce qui, dans le langage du philosophe d'Amsterdam, revient à évoquer l'universel.

Dans l'histoire de la philosophie, et ce au moins depuis Kant, le rapport entre l'universel et le singulier s'est toujours défini comme une perfectibilité à l'horizon de la vérité. Dans cette perfectibilité à l'horizon de la vérité, les épistémês minorisées ou reléguées dans les limbes de l'extériorité, comme l'est l'épistémê romani, se sont trouvées isolées dans l'idée de particularisme. Penser l'universel et le particulier à partir d'une pensée romani demande un changement de paradigme.

Il s'agit donc de ne pas penser l'épistémê romani comme déterminité, comme catégorie d'une loi hétéronomique, dogmatique, extérieure qu'il faudrait soit folkloriser, soit chercher à convertir pour qu'elle se mette à l'aune de cette perfectibilité, horizon de la vérité structurante de la philosophie occidentale. C'est un autre rapport entre singularité et universalité qu'il faut penser pour réinvestir le champ des possibles et passer de l'universalité à la « pluriversalité ». La singularité romani n'est pas un « particularisme ». Elle est le moyen d'un autre universel, un universel autrement.

Mais la romanité engage aussi un autre rapport à la vérité. Dans ces temps où le déni de justice assujettit les hommes et les femmes appartenant aux différents groupes roms, cette réflexion n'est pas des moindres. L'épistémê rom, comme nombre d'épistémês des marges, pense l'universel dans son rapport à la justice. La justice permet de déplacer et de percer le concept de vérité. Le perfectible est une manière de se rapporter à l'histoire de la vérité entendue comme rassemblement, unification et origine, et fondée sur la tradition philosophique dominante. Toutes ces modalités de pensée ont réduit la romanité à un particularisme, une détermination particulière. Il ne s'agit pas de répliquer à cela, comme les mouvements d'émancipation intellectuels roms l'ont fait jusqu'à présent, que les Roms et leurs intellectuels sont également à même de penser l'universel. Face à cela, c'est une reformulation du rapport entre singulier et universel, tout autre, qui doit être pensée par les intellectuels roms. Cette refondation doit également passer par la prise en compte d'un autre paradigme, celui de la multiplicité des romanités. L'être romani questionne

la notion d'identité, se situant hors de la dialectique essentialisme *versus* universalisme. Si l'on pense la justice comme un élément dissocié de la vérité, la justice apparaît comme la modalité où les singuliers se voient démultipliés. Elle implique de faire appel à une autre signifiance que celle circonscrite par la vérité, qui marque une identité fixe et déterminée. Elle suppose au contraire d'interroger la signifiance des multiplicités comme celle des singularités.

Tout au long de ce décryptage, nous n'avons pas parlé de vérité, mais de justice. La justice qui demande le réinvestissement des trois pouvoirs d'agir, évoqués en introduction, de Paul Ricœur : la capacité de dire, celle d'agir, celle de raconter. Loin de vouloir faire la généalogie historique et illustrée de la victime expiatoire dont le Gitan, le Manouche, le Sinto, le Rom seraient les incarnations, la réflexion proposée ici demande un effort de différenciation des typologies de rejet. En effet, si la théorie du bouc émissaire focalise la pensée du rejet sur les violences les plus extrêmes, vécues également à de nombreuses occasions par les différents groupes roms (notamment la grande rafle et le génocide perpétré à l'encontre des Roms pendant la seconde guerre mondiale), cette focalisation néglige les violences insidieuses de l'exclusion, de la stigmatisation, de l'hygiénisme et de l'internement qui rendent possibles massacres et persécutions, et ne prend pas en compte les dispositifs des pouvoirs ni la peur de l'imperceptiblement autre. La réalité de l'altérité romani se situe dans une oscillation, au rythme de l'histoire, entre altérité radicale fantasmée et idée d'un « autre imperceptiblement autre »[43], l'imperceptible attisant toutes les haines.

En ces temps où les discours sur l'identité ne peuvent malheureusement être réinvestis avec sérénité, la « question rom » et l'utilisation de ce vocable ne font même plus sursauter tant l'altérité romani est entendue comme abnormativité de fait. L'ancrage épistémologique, l'appartenance culturelle, la koinè ontologique des différents groupes roms en Europe sont niés. Cependant, la posture qui interroge la formulation d'une « question rom » ne suppose pas le renoncement à une réflexion sur un essentialisme romani. Bien au contraire, il s'agit de dénoncer l'identification d'un homme, par un être extérieur, comme étant rom, que ce soit le fait du romophobe et de sa haine ou que ce soit celui de l'institution et de sa pensée normative. Au-delà de la posture, cette pensée du paradoxe est proprement philosophique. Si la dénonciation de la désignation d'un humain comme étant rom par quelqu'un ou quelque chose d'extérieur est légitime, elle n'implique pas de renoncer à parler d'une forme ontologique d'identité plurielle. Elle n'empêche pas le fait d'être rom sans

43. Béatrice Berlowitz et Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, 1978.

être capable pour autant d'en proposer une définition. Si la « question rom » suppose une réflexion ontologique, si « être » est la chose la plus naturelle qui soit, pour les différents groupes roms, cela ne va pas forcément de soi, puisque le paradigme se situe dans le questionnement. Ce paradoxe ontologique relève de ce que Jankélévitch propose dans son travail sur la « quoddité » et la « quiddité ». La *romanipen* – le sentiment d'appartenir au peuple rom – peut être interprétée sous ce prisme. La quoddité est le fait d'être ; la quiddité, les manières d'être. La *romanipen* est donc un « je-ne-sais-quoi »[44], pierre angulaire de la pensée de Jankélévitch, quelque chose qui est et dont on ne peut donner une signification. Jouissance particulière et pied de nez rhétorique aux experts et romologues qui ne peuvent penser cette « inexprimabilité » au regard de la pensée d'un des plus grands philosophes contemporains… Ni folklore ni souvenir commun ou si peu… C'est ce « je-ne-sais-quoi », cette imperceptibilité de l'être autre qui attise la haine, car l'insaisissable est également redoutable.

Aujourd'hui comme hier, les Roms ressemblent et dissemblent. L'hominité de l'homme c'est « d'être semblable différent »[45]. Tout au long de leur histoire, les Roms ont été enfermés dans une différence dont ils sont porteurs, mais qui est et reste niée en tant qu'altérité vivante. Penser l'antitsiganisme comme une espèce dans un genre serait faire preuve de paresse conceptuelle. Ses formes ne peuvent être un cas particulier du racisme, car rien n'est le cas particulier de rien. La systématisation pseudo-rationnelle consisterait à penser une conscience transcendante qui survolerait l'histoire. L'importance donnée à la distinction n'est pas un souci de hiérarchie mais une condamnation de l'utilisation pseudo-scientifique du terme « racisme ». Conceptualiser le racisme consiste à banaliser ses effets. Faire de l'antitsiganisme une forme de racisme dans un souci d'universalisme bienveillant résulte de l'abandon de la pensée différentielle, de la paresse intellectuelle, de la négation du « presque-rien » qui fait tout, du semblable qui n'est pas semblable. Subsumer le Rom dans une catégorie plus grande consisterait à s'interdire de comprendre l'antitsiganisme, la négrophobie, l'islamophobie, l'antisémitisme et le racisme. Cependant, l'antitsiganisme contemporain (et c'est ce qui le différencie de ses formes historiques) a un fondement racial. L'épisode génocidaire de la grande rafle de 1749 en est le ferment. Nier cette caractéristique raciale consisterait à ignorer ce qui fait l'unicité de l'holocauste des Roms. Pourtant, cela ne peut servir de prétexte à ce qui fait la singularité de l'antitsiganisme, à ce qui le distingue d'autres formes de racisme. C'est l'articulation de l'imperceptibilité et de

44. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, t. 3, *La Manière et l'Occasion,* Le Seuil, coll., « Points Éssais », Paris, 1981.
45. Vladimir Jankélévitch, « L'antisémitisme n'est pas un racisme », conférence publiée dans *L'Esprit de résistance : textes inédits, 1943-1983*, Albin Michel, Paris, 2015, p. 132-133.

l'abnormativité qui fait la spécificité de l'antitsiganisme. Les sociétés majoritaires ont une responsabilité morale à l'égard de l'histoire et des phénomènes de relégation dans les marges des épistémês minoritaires. Le désir d'autonomie ontologique est puissant pour les générations roms. Malheureusement, d'autres formes d'aliénation sont dorénavant à l'œuvre ou sont à venir. Le désir d'autonomie, comme obéissance à sa propre loi, rencontre dans sa quête même une hétéronomie (obéissance à la loi d'un autre) qui n'a pas tant pour but de le contrarier ou de l'opprimer que de le nourrir et le satisfaire pour mieux le soumettre. Le bon sens et le sens commun n'y suffisent pas : « seule une démarche proprement critique et généalogique est en mesure d'approcher les complexes combinaisons d'activité et de passivité, de commandement et d'obéissance, de désir et de captation du désir qui président à la constitution d'une subjectivité » [46].

Et pour clore ce propos, la dernière œuvre du corpus du Prado, *Où irons-nous ? Bosniens* de Joaquín Araujo y Ruano, datant de 1884 (fiche 14), est une image de l'accablement, de l'épuisement du corps et de l'âme, terrible par sa ressemblance à celles que nous voyons quotidiennement dans les rues des grandes villes d'Europe. Cette famille de Gitans, qualifiés de Bosniens par le peintre, dort du sommeil des affligés : les parents assis, la petite fille attachée à une mule et un garçon, le visage écrasé sur son tambourin, qui ne sent même pas les doigts agiles du singe en train de l'épouiller. Voir le sommeil de l'autre n'est pas ici contemplation, mais tension.

Cependant, face à cette image, on peut aussi supposer que le rêve, même s'il est terrible, même s'il est une fuite, est aussi le substrat potentiel d'une puissance d'agir en devenir. Il est possible d'imaginer que l'être aliéné, s'il n'est pas complètement brisé, va s'éveiller et prendre conscience de la valeur de sa culture, de sa culture « vivante », présente avant la modernité historique, pendant la modernité et qui subsistera au-delà de celle-ci, réinterprétant ainsi le concept de *potentia* spinoziste[47].

La réflexion contemporaine sur la nature du pouvoir a émergé comme un des points centraux de la philosophie contemporaine avec Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ces intellectuels ont décrypté les myriades de mécanismes et les stratégies de déploiement par lesquelles les pouvoirs infiltrent et investissent l'intégralité du tissu social, politique et individuel. Leur analyse et la façon dont ils « repensent » le concept nous amènent à reconsidérer les formes des pouvoirs établis et des alternatives pratiques à

46. Dorian Astor, *Deviens ce que tu es – Pour une vie philosophique*, Autrement, Paris, 2016.
47. Baruch Spinoza, *Éthique*, trad. É. Saisset, Charpentier, Paris, 1849.

l'institutionnalisation de notre rapport à ces derniers. Toutes leurs réflexions sont fondées sur la relecture de l'*Éthique* de Spinoza.

Au XVIIe siècle, Spinoza propose une alternative effective au concept dominant de pouvoir. Une alternative distincte, pérenne, efficace, à savoir l'organisation, la reconnaissance ainsi que l'autoreconnaissance des sociétés par elles-mêmes. Sa théorie s'articule autour de deux idées : la *potentia* (ou puissance) et la *potesta* (ou pouvoir). La *potentia* est la plénitude et la maîtrise intérieure. A contrario, la *potesta* est un pouvoir extérieur dont l'essence est l'exercice d'une force d'intervention sur les autres. La modernité historique en a fait une véritable force de frappe contre toute dissidence.

Le concept spinoziste de *potentia* va au-delà de l'idée d'un agrégat ou d'une constellation de résistances, ou de la mise en réseau de forces individuelles et de potentialités. C'est une dynamique réelle d'organisation fondée sur de solides bases métaphysiques et cosmogoniques. La *potentia* de Spinoza agit sur une dimension collective déterminée, capable de générer une société libre de s'autostructurer.

C'est dans cette perspective qu'il est intéressant de considérer une lecture romani de la pensée de Spinoza. Le passage d'une puissance intérieure à la soumission à une puissance extérieure se joue sur cette lisière poreuse, mais sélective, qui distingue traditionnellement un « dedans » d'une « marge ». C'est cet intérieur qui est fondamental chez les Roms. Avant que la force de frappe étatique, dans la logique du rationalisme de l'âge moderne, n'entreprenne d'aplanir tous les seuils vernaculaires au profit de nouvelles frontières, nul ne mettait en cause la nécessité et la pratique par l'Autre de sa liberté de circulation et des limites qu'il observe de sa propre initiative. Cette capacité de porosité filtrante est le fondement de toute reconnaissance de l'Autre. Il est impératif de reconquérir cette capacité perdue, récusée, voire ridiculisée, tant par la science que par la théorie politique moderne. Il s'agira donc, contre la science et ses retombées sur le langage commun, ces mots vides et plastiques qui sont l'apanage des experts, de parler de « l'intérieur », du monde vécu intersubjectivement partagé. Cependant, cette renonciation à la facilité doit s'accompagner d'une nouvelle vigilance face aux propositions et aux solutions proposées. N'oublions pas les propos d'Ivan Illich : « La même structure institutionnelle soutient la guerre pacifique contre la pauvreté et la guerre sanglante contre la dissidence. »[48]

Lorsque nous nous interrogeons sur la nature de « l'identité romani », nous réinterprétons en fait le paradigme *potesta/potentia* de Spinoza. Le véritable

48. Ivan Illich, *La Convivialité*, Le Seuil, Paris, 1973.

pouvoir d'une minorité culturelle ou ethnique est sans aucun doute le degré de conscience de sa *potentia*. Et la pleine conscience du pouvoir de son idiosyncrasie entraîne la pleine conscience de son épistémê, son être au monde. Il n'existe aucune arme plus puissante ni plus annihilante que celle qui détruit la *potentia* et l'épistémê d'un peuple pour l'asservir à un corpus normatif imposé. Différents corps de savoir peuvent entrer en conflit, mais, contrairement aux guerres ouvertes, une telle conflagration prend généralement la forme d'une interprétation insidieuse dans laquelle le faible doit « refonctionnaliser » ses propres savoirs sous le manteau de l'épistémê dominante.

L'épistémê est un corps de savoirs qui donne forme à ce qui est perçu et su. Plus encore qu'un corpus, au sens impérial romain, il s'agirait plutôt d'un *soma*, un corps sensible perçu charnellement de l'intérieur, plutôt qu'abstraitement comme forme spectaculaire délimitée de l'extérieur. C'est une vision de l'intérieur, un tissu de réciprocité, une compénétration de perceptions intimes et de mode de subsister, une vision partagée de ce qu'il faut, ici et maintenant, une expression du sens commun de gens qui partagent un même univers mental, cognitif et cosmogonique.

À l'intérieur d'une épistémê donnée, l'Autre, celui qui vient de l'extérieur, n'est jamais tout à fait inconnu, ni tout à fait étranger. Il occupe une place particulière, en vis-à-vis. Bien sûr, les cloisons de l'épistémê sont poreuses : elles filtrent et retiennent, laissent passer en transformant, en domestiquant les apports extérieurs. Cette définition de la nature de l'épistémê entrera sans doute en résonance avec toute personne familière du concept de *romanipen*. La modernité ne pouvant imposer au minoritaire ce qui lui convient, il est utile qu'un dialogue s'installe, permettant le prélèvement et l'appropriation de ce qu'il peut apporter d'utile à chacun.

Mais *Où irons-nous ?* C'est également la révolte du subjugué, celle de Caliban qui dans la deuxième scène du troisième acte de *La Tempête* de Shakespeare[49] affirme : « Soyez sans crainte, cette île est pleine de rumeurs, de bruits, d'airs mélodieux qui charment sans nuire. Tantôt ce sont mille instruments qui vibrent, qui bourdonnent à mes oreilles. Tantôt, alors même que je m'éveille d'un long sommeil, des voix m'endorment à nouveau pour me montrer en songe, dans les nuées qui s'entrebâillent, des trésors prêts à m'échoir, tant et si bien qu'à mon réveil, je supplie de rêver encore ». La correspondance ne tient pas uniquement à l'évocation du sommeil de l'affligé, mais par un détour sémantique à une autre des intrigues de la romologie, l'opinion qui fait de Caliban, Kaliban/*kalipen*, la noirceur en langue romani. Les exégètes de cette

49. Aimé Césaire, *Une tempête*, Le Seuil, Paris, 1997. Écrite en 1969 pour un théâtre nègre d'après *La Tempête* de W. Shakespeare, écrite en 1611.

théorie romani de l'étymologie du nom donné au personnage le plus racisé et le plus puissant de la révolte dans l'œuvre du dramaturge nous amènent dans l'Angleterre des Tudors/Stuarts, aux édits de 1562, 1572, 1597 contre les Bohémiens et vagabonds.

Le peuple rom est ontologiquement doué de vie, peut-être plus que tout autre. Comme chez Nietzsche, pour les différents groupes roms, la vie est une théodicée esthétique. On retrouve, dans l'être au monde rom, l'exaltation de l'effroi de l'existence dans l'indéfectible solidarité existant entre souffrance et joie. Cette exaltation passe par l'art, et l'art est le dépassement même du nihilisme. Dans le dessin *Trois Gitans* de Pérez Villaamil (1840, fiche 12), les trois personnages arborent un sourire vitaliste. Afin de ne pas interpréter ces sourires à l'aune de l'orientalisme naissant de Villaamil, il est peut-être préférable d'y voir l'expérience vitaliste romani. Vivre lucidement, pour Nietzsche, consiste à affronter le tragique, la dissolution du sujet dans le destin. L'être au monde rom n'est-il pas en grande mesure vécu et pensé de la même manière ? L'art est le vecteur par lequel une vision tragique de la vie peut s'exprimer et prendre corps sans passer par le filtre du concept. L'art dans la pensée nietzschéenne révèle le fond de l'être. C'est une révélation métaphysique tragique.

Cette révélation suppose une certitude intuitive en plus d'une compréhension logique, une sorte d'intuition esthétique de la vie. Plus sérieux que la pensée, l'art met à l'épreuve de la souffrance son sujet. La conscience, parce qu'elle est perte de l'innocence, est incapable de parvenir à la légèreté du corps. Nietzsche dit que « par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure »[50]. Seul l'art rend supportable l'existence tragique, et vivre dans la tragédie, c'est-à-dire dans la pleine expérience de son être, permet de ne pas perdre le contact avec le fond le plus intime du monde.

50. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1986.

Catalogue et crédits iconographiques

Localisation: Madrid, musée du Prado
Photos: © Photographic Archive Museo Nacional del Prado

1. Jérôme Bosch (1450-1516)

Le Chariot de foin (1512-1515)
Triptyque
Inv. P002052
Salle 056A

2. Joachim Patinir (1480-1524)

Le Repos pendant la fuite en Égypte (1518-1520)
Inv. P001611
Salle 055A

3. Joachim Patinir (1480-1524) et Quinten Metsys (1465-1530)

Les Tentations de saint Antoine (1520-1524)
Collection royale
Inv. P001615
Salle 055A

4. Raphaël (1483-1520)

La Sainte Famille appelée *La Perle* (1518)
Inv. P000301
Salle 049

5. Raphaël (1483-1520), Giulio Romano (1499-1546) et Giovanni Penni (1496-1528)

La Visitation (1517)
Inv. P000300
Salle 049

6. Pieter Brueghel l'Ancien (1525-1569)

Le triomphe de la mort (1562-1563)
Inv. P001393
Salle 056

7. Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625)

Le Rassemblement des Gitans dans le bois (1612)
Inv. P001432
Non exposée

8. David Teniers II (1638-1685)

Paysage avec Gitans (1641-1645)
Inv. P001818
Non exposée

9. Pietro Giacomo Palmieri (1737-1804)
Famille de Gitans (XVIIIe siècle)
Inv. D001240
Non exposée

10. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
La promenade d'Andalousie ou La Maja et les masques (1777)
Inv. P000771
Salle 087

11. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
La Dispute dans l'Auberge du coq (1777)
Inv. P007801
Salle 086

12. Genaro Pérez Vilaamil y Duguet (1807-1854)
Trois Gitans (1840)
Inv. D06404/019-02
Non exposée

13. Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920)
Une Gitane (1871)
Inv. P00 2620
Salle 062

14. Joaquín Araujo y Ruano (1851-1894)

Où irons-nous ? (Bosniens) (1884)

Inv. P.0686i

Non exposée

15. Joaquín Araujo y Ruano (1851-1894)

Foire aux bestiaux (deuxième moitié du XIXe siècle)

Inv. D04854

Non exposée

0

- Peinture Espagnole 1100 – 1910
- Peinture Allemande 1450 – 1550
- Sculpture
- Peinture Flamande 1430 – 1570
- Peinture Italienne 1300 – 1600
- Expositions Temporaires

ÉDIFICE JERÓNIMOS
EXPOSITIONS TEMPORAIRES (A-B)

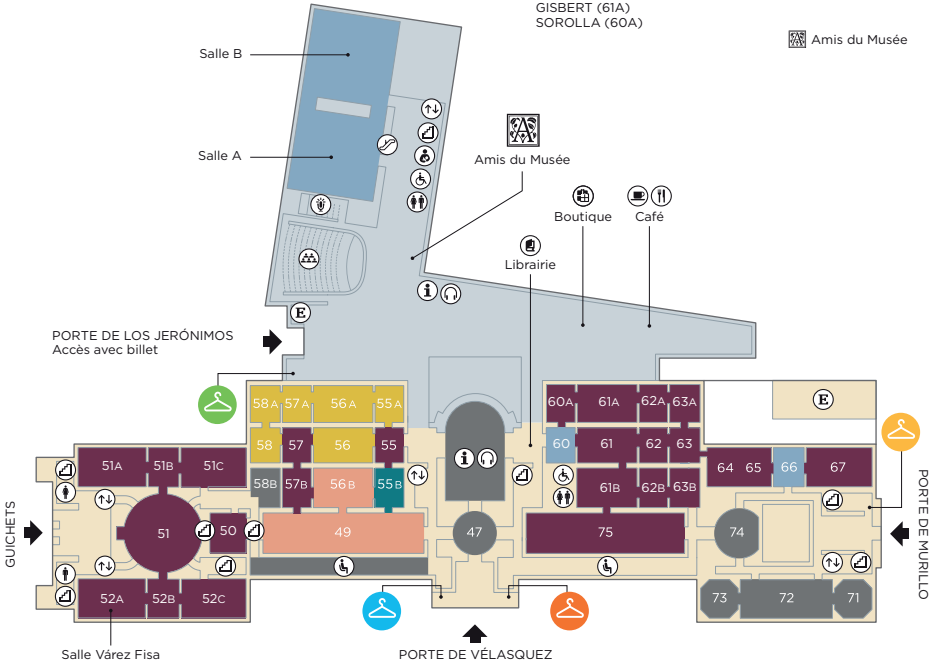
Salle de conférences
Auditorium
Café Prado
Boutique Prado

ÉDIFICE VILLANUEVA
EXPOSITIONS TEMPORAIRES
PEINTURE 1100 – 1910
ET SCULPTURE

CHAPELLES ROMANES (51C)
BERRUGUETE (57B)
VAN DER WEYDEN (58)
BOSCH (56A)
DÜRER (55B)
RAPHAËL (49)
GOYA (64-67)
ROSALES (61B)
GISBERT (61A)
SOROLLA (60A)

- Accueil
- Consigne
- Audioguide
- Auditorium
- Salle de conférences
- Éducation
- Ascenseur
- Escalator
- Escaliers
- Toilettes
- Toilettes PMR
- Salle d' allaitement
- Espace de repos
- Café Prado
- Restaurant
- Boutique
- Librairie

Amis du Musée



1

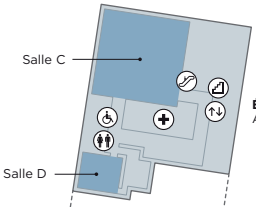
- Peinture Espagnole 1550 – 1810
- Peinture Allemande 1750 – 1800
- Peinture Française 1600 – 1800
- Peinture Flamande 1600 – 1700
- Peinture Italienne 1450 – 1800
- Sculpture
- Expositions Temporaires

ÉDIFICE JERÓNIMOS
EXPOSITIONS TEMPORAIRES (C-D)

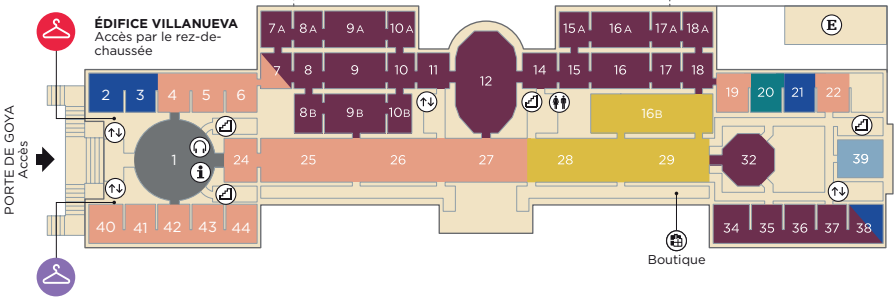
ÉDIFICE VILLANUEVA
PEINTURE 1550 – 1810

GRECO (8B-10B)
TIZIANO (24-27, 41-44)
TINTORETTO (25, 41, 44)
CARAVAGGIO (6)
POUSSIN (2-4)
LORENA (2)
VOUET (2-3)
RUBENS (28-29)
VELÁZQUEZ (9A, 10-15, 15A)
MAINO (7A, 9A, 8B, 9B)
RIBERA (1, 7-9)
MURILLO (16-17)
GOYA (32, 34-38)
MENGS (20)
TIEPOLO (19)

- Accueil
- Consigne
- Audioguide
- Ascenseur
- Escalator
- Escaliers
- Toilettes
- Toilettes PMR
- Infirmerie
- Boutique



ÉDIFICE JERÓNIMOS
Accès par le rez-de-chaussée



2

- Peinture Flamande 1600 – 1700
- Peinture Hollandaise 1600 – 1695
- Peinture Espagnole 1700 – 1800
- Peinture Allemande 1750 – 1800
- Arts Décoratifs
- Sculpture

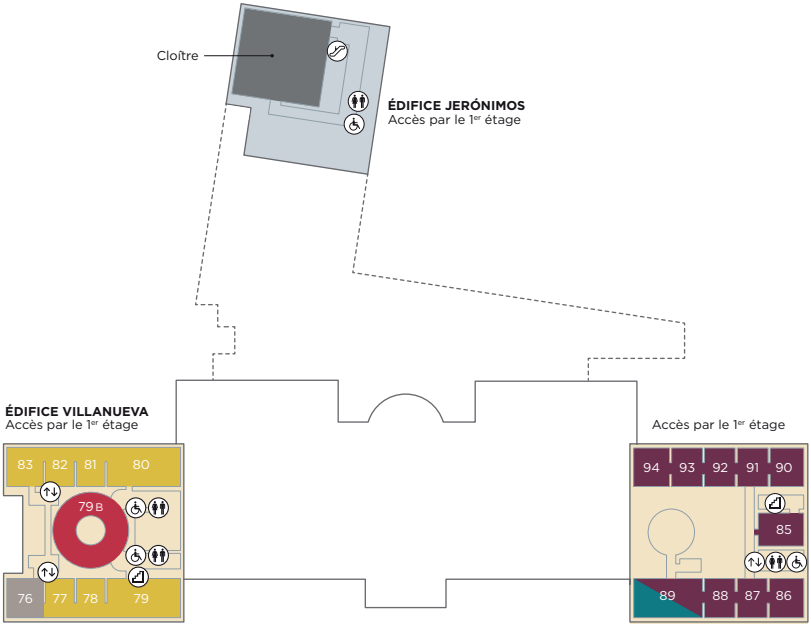
ÉDIFICE JERÓNIMOS
SCULPTURE

LEONI (CLOÎTRE)

ÉDIFICE VILLANUEVA
PEINTURE 1700 – 1800
ET ARTS DÉCORATIFS

RUBENS (78-79, 83)
REMBRANDT (76)
JAN BRUEGHEL (83)
GOYA (85-87, 90-92, 94)
MENGS (89)
TRÉSOR DU DAUPHIN (79B)

- Ascenseur
- Escalator
- Escaliers
- Toilettes
- Toilettes PMR



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.
Marasoviçeva 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
Vimmelskaftet 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-kleber@coe.int
http://www.librairie-kleber.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 du musée du Prado nous donnent à voir de la place et de la perception des Roms du XVIe au XIXe siècle en Europe.

Les élèves comme les enseignants, mais aussi tout visiteur du Prado 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.

PREMS 005420

FRA

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 978-92-871-8983-7
30 €/60 $US

9 789287 189837

COUNCIL OF EUROPE
CONSEIL DE L'EUROPE