

Mémoire de Master 2

« Tsiganes » et photographie : évolution des
représentations d'un peuple mythifié au XX^{ème} en France

sous la direction de Christian CAUJOLLE, professeur à l'ENS Louis-Lumière

Antoine LE ROUX
Section photographie, promotion 2014

Membres du jury

Françoise DENOYELLE, Professeur des Universités
Pascal MARTIN, Maître de Conférences
Christian CAUJOLLE, professeur à l'ENS Louis-Lumière
Ilse ABOUT, Docteur en histoire de l'Institut Universitaire Européen, Membre associé du Centre
Georg Simmel, EHESS/CNRS

Remerciements

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien de nombreuses personnes et je tiens donc à leur rendre hommage.

Merci à l'ensemble des membres du jury pour leur lecture patiente : Françoise Denoyelle, Pascal Martin et tout particulièrement Ilsen About dont les conseils et le regard de spécialiste m'ont été d'une aide inestimable tout au long de l'année.

Je remercie chaleureusement Christian Caujolle pour m'avoir accordé, dès le début, sa confiance.

Merci également aux photographes qui ont accepté de répondre à mes questions : Lucien Clergue ainsi que Mathieu Pernot.

Je souhaite en outre témoigner ma très grande gratitude à certaines personnes dont les paroles ont contribué à faire émerger le sens que ce projet a aujourd'hui pour moi : je pense en particulier à Florent Fajole, à nos riches conversations et à son amitié, à Evelyne Pommerat, responsable de la médiathèque de la FNASAT, à Nouka Maximoff, pour sa disponibilité, mais aussi à Sylvain Besson, conservateur au Musée Nicéphore Niépce, ou encore à Adèle Sutre.

J'adresse une pensée à Fabrice Loussert, à Pascale Fulghesu, ainsi qu'à tout le personnel administratif, pour leur présence et leur bienveillance. Sans oublier Christophe Caudroy, pour son aide logistique.

Merci à Anne-Lou Buzot, Liza Bodt, Marc-Antoine Lorcy et Quentin Dufour, merci pour les joies et les douleurs traversées ensemble. Merci à ma famille et à mes amis, proches ou lointains, pour leur soutien sans faille.

Nina, merci à toi, pour ta patience et ton amour.

Dominique, Pierre, comment vous remercier...

Résumé

À la fin du XIX^{ème} siècle, l'État français durcit considérablement le ton à l'égard des populations tsiganes circulant sur son territoire et organise un recensement en 1895 afin d'établir le nombre exact d'individus dont les déplacements sont perçus comme une menace contre l'intégrité territoriale du pays. En 1912, la loi sur la circulation des « nomades » est votée et impose le port d'un carnet anthropométrique à faire viser à chaque déplacement.

Dans un contexte social et politique défavorable aux Tsiganes, l'image photographique et ses usages se présentent au cours du premier quart du XX^{ème} siècle comme le relai d'un discours d'État discriminant et contribue surtout à l'élaboration ainsi qu'à la diffusion à grande échelle d'une iconographie où la figure du Tsigane menaçant et criminel fait autorité.

Cette étude se propose également d'interroger l'évolution de ces représentations en photographie tout au long du XX^{ème} siècle afin de mettre en évidence le moment où la nature des registres visuels change. Dans les années d'après-guerre, l'écrivain rom Matéo Maximoff s'introduit dans les réseaux intellectuels influents et s'impose dès lors comme un point de contact incontournable, auprès de qui de nombreux photographes et historiens cherchent leur légitimité.

En dernier lieu, le travail de Mathieu Pernot nous permet d'aborder la façon dont la représentation des Tsiganes peut s'élaborer dans un questionnement perpétuel des approches formelles et une réappropriation des archétypes.

Mots-clefs : Presse illustrée, cartes postales, photoreportage, Tsiganes, Roms, Gitans, Manouches, Matéo Maximoff, Saintes-Maries-de-la-Mer, Robert Doisneau, Michèle Brabo, Mathieu Pernot

Abstract

At the end of the nineteenth century, the French government adopts a considerably harsher tone against the Roma populations circulating in its territory and organizes a census in 1895 in order to establish the exact number of individuals whose constant movement is perceived as a threat against the country's territorial integrity. In 1912, the law on the circulation of the "Nomads" is passed and requires the carrying of an anthropometric notebook, which is to be signed upon every arrival and departure.

In a social and political context unfavourable to Gypsies, the photographic image conveys, over the first quarter of the twentieth century, the government's discriminatory speech, contributing in particular to the development and the wide dissemination of an iconography in which the threatening and criminal Gypsy is the main picture.

This study also aims to examine the evolution of such representations in photography throughout the twentieth century, in order to highlight the moment where the visual record changes. In the years after the war, Roma writer Mateo Maximoff enters the influential intellectual networks and, from then on, establishes himself as an essential contact point, from whom many photographers and historians seek their legitimacy.

Finally, Mathieu Pernot's work allows us to address how the representation of Gypsies can be developed in a perpetual questioning of formal approaches and reappropriation of archetypes.

Keywords: Illustrated press, postcards, photoreportage, Gypsies, Roms, Kalo, Manoush, Travelers, Matéo Maximoff, Saintes-Maries-de-la-Mer, Robert Doisneau, Michèle Brabo, Mathieu Pernot

Sommaire

Remerciements	2
Résumé.....	3
Abstract.....	4
Sommaire	5
Introduction	6
1. La figure menaçante du Tsigane.....	10
2. Les années d'après-guerre : un souffle nouveau.....	47
3. Les sociétés romanes : enjeux de recherche et d'exploration	72
Conclusion.....	97
Table des illustrations	100
Références bibliographiques.....	103
Partie pratique de mémoire.....	113
Table des matières	118
Annexes.....	120

Introduction

Très tard encore au XIX^{ème} siècle, de nombreuses représentations sociales, scientifiques et artistiques à propos des Tsiganes¹ « invalide l'idée d'un "Autre", étranger à toute communauté nationale, envisagé sous l'angle exclusif du pittoresque ou d'une prétendue marginalité »². Mais un basculement s'opère sous l'impulsion de multiples facteurs, aussi bien politiques que démographiques. Libérés du joug du servage au XIX^{ème} siècle dans plusieurs pays des Balkans et d'Europe danubienne, de nombreux groupes familiaux prennent la route et voyagent, entre autres, jusqu'en France. Franchissant à leur guise les frontières au cours de leurs déplacements, ces familles de « Hongrois » ou de « Romanichels »³ viennent ainsi compliquer un peu plus une situation déjà fragile et peu favorable aux Tsiganes français dans un contexte diplomatique d'hostilité à l'égard de l'Allemagne⁴. En 1895, le gouvernement français lance une vaste opération de dénombrement de tous les « nomades, bohémiens, vagabonds » circulant en

¹ Nous nous efforcerons d'éclairer le lecteur quant à l'étymologie des différentes dénominations en usage dans ce texte. Nous choisissons d'employer de façon générique le terme « tzigane », apparu en France au début du XX^{ème} siècle, car il est reconnu par « les linguistes, les historiens et les anthropologues [afin de] qualifier un peuple envisagé dans sa globalité » (Marie TREPS, « Comment on nomme les Bohémiens et les Tsiganes », in Sarga MOUSSA, MOUSSA, Sarga, *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.32). Nous utiliserons également la dénomination « sociétés romanies » qui fait référence à la langue commune (malgré les variations d'un pays à l'autre), au de-là de toute désignation.

² ASSEO, Henriette, 2010, « Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possibles 1770-1920 », *Le Temps des médias*, 14, p.24

³ Le terme « Hongrois » fait référence à des personnes probablement parties des Balkans au XIX^{ème} siècle et ayant transité. Le terme « Romanichel » dérive quant à lui du romani « romani cel », qui signifie « le peuple rom » (Jean-Pierre LIÉGEOIS, *Le conseil de l'Europe et les Roms : 40 ans d'action*, 2010)

⁴ FILHOL, Emmanuel, 2007, « La loi de 1912 sur la circulation des "nomades" (Tsiganes) en France », *Revue européenne des migrations internationales*, 23, 2, p.135

France. Environ 25.000 individus sont recensés, une quantité négligeable mais qui donne pourtant naissance à cette « figure fantasmée du “Tsigane international”, franchissant les frontières sans contrainte et fauteur de trouble en puissance »⁵. Les solutions à l’initiative du gouvernement prennent progressivement la forme d’un acharnement à l’encontre du mode de vie tsigane, des activités commerciales exercées et en particulier d’un trait emblématique de ces populations : la vie itinérante. Au-delà des raisons fonctionnelles qui poussent les Tsiganes à se déplacer continuellement⁶, cette caractéristique permet surtout de révéler au grand jour la position idéologique des forces politiques à l’œuvre en ce début de XX^{ème} siècle, une position qui perçoit le « vagabondage » comme une dissidence et un signe inacceptable d’asociabilité. L’État, perturbé dans son organisation, rechignant à faire la différence entre un peuple présent sur son territoire depuis des siècles et des groupes familiaux issus de migrations récentes, agit au moyen du bannissement, du rejet – « en confinant [le dissident] dans une surveillance quotidienne en lisière de la société »⁷. Comme le montre Michel Foucault : « Un des objets de la discipline est de fixer ; elle est un procédé d’antinomadisme »⁸. C’est dans ce contexte délétère que la loi sur la circulation des « nomades » est votée en 1912, fondée sur les figurations stéréotypées du Tsigane dont le nom même échappe, refusant de s’établir, « exploitant et rançonnant les populations et troublant par de monstrueux attentats la tranquillité des campagnes », selon les termes de Clémenceau. Cette loi impose à tout individu concerné le port d’un carnet anthropométrique à faire viser à chaque déplacement, en vigueur dès l’âge de deux ans, le port d’un carnet collectif par le chef de famille et oblige le marquage des véhicules⁹.

⁵ ABOUT, Ilsen, 2009, « De la libre circulation au contrôle permanent », *Cultures & conflits*, 76, p.17

⁶ LIÉGEOIS, Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, Éditions de la Découverte, 2009, p83

⁷ *Ibid.*, p.49

⁸ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.220

⁹ Ce régime d’identification et de contrôle par l’image nous conduit au corpus le plus important jamais produit à propos des Tsiganes : les photographies de fichage. Ces images demeurent encore aujourd’hui invisibles, car conservées dans les rayonnages d’Archives départementales partout en

À la fin du XIX^{ème} siècle, plusieurs titres de presse parmi les plus diffusés de l'époque, encore assujettis à l'utilisation de gravures mais où la photographie commence néanmoins à poindre, choisissent de véhiculer en images les grandes lignes de ce discours politique à fort caractère diabolisant. Cette presse illustrée en France, dont le tirage atteint en 1897 et seulement pour *le Petit Journal* le million d'exemplaires¹⁰, prend le soin de faire la différence entre les familles « tziganes », étrangers exotiques au « teint basané » tout droit venus de Hongrie, affublés de haillons et exhibant leurs mœurs douteuses, et les « Bohémiens »¹¹ peuplant le paysage rural de France, le plus souvent décrits comme des familles même s'ils sont parfois qualifiés de « réfractaires à la société ». Peu à peu, cette tendance s'estompe pour faire place à « une campagne d'unification des catégories », et en 1895 un article traitant du recensement général « précise qu'on a bien affaire à une "même race" »¹². Les exemples tirés du supplément illustré du *Petit Journal*, « créé en 1863 pour moraliser, en colonisant l'imaginaire populaire »¹³, sont suffisamment nombreux pour interpeller le regard critique. Les gravures, alors réalisées à partir de sources très diverses comme la photographie¹⁴, donnent au dessinateur toute la marge nécessaire qu'il désire pour ne retenir que les traits jugés

France, mais continue pourtant d'exercer une influence considérable sur l'élaboration d'une catégorie criminelle – en sera question brièvement en dernière partie. Ces images nous conduisent également aux atrocités perpétrées par le régime de Vichy ainsi que par les Nazis : il n'en sera pas question dans ce mémoire, des études à ce sujet ayant déjà été menées (cf. bibliographie).

¹⁰ BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^{ème} siècle : une histoire oubliée*, Limoges, Pulim, 2005, p.158

¹¹ Le terme « Bohémien » apparaît en France au XV^{ème} siècle et désigne des « chefs tziganes [ayant] obtenu des audiences des principales cours princières. Ils présentaient des lettres des princes de Hongrie, de Bohême ou de Pologne et les rois de France accordèrent à leur tour leur protection à leurs bien-aimés capitaines de bohémiens. » (Henriette ASSÉO, *Les Tsiganes, une destinée européenne*, Paris, Gallimard, Collection Découverte, 1994, p.17)

¹² BORDIGONI, Marc, « Des Tsiganes et des ours dans *le Petit Journal, supplément illustré*, 1895 – 1908 », in *Études Tsiganes*, 47, p.55

¹³ BORDIGONI, Marc, cité in PERROT, Michelle, *Les ombres de l'histoire. Crimes et châtement au XIX^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 2001, p.293

¹⁴ ALBERT, Pierre, FEYEL, Gilles, « Photographie et médias, les mutations de la presse illustrée » in FRIZOT, Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p.361

pertinents et propres au discours développé. En somme, la gravure offre une grille de lecture parfaitement maîtrisée dont la logique ne peut échapper au lecteur.

À la lumière de ce contexte social, politique et médiatique, où l'image photographique prend un véritable essor, nous posons la question suivante : dans quelles mesures les différents usages de cet outil visuel, par le biais des enjeux de conquête culturelle qu'ils impliquent, interviennent, dès le début du XX^{ème} siècle en France, dans la mise en place et la diffusion d'un ensemble d'archétypes durablement ancrés dans l'imaginaire collectif ? En outre, notre tâche consiste à mettre en évidence les forces œuvrant à rebours de cet état de faits et pour lesquelles la photographie constitue le véhicule d'une prise de distance. Dans un premier temps, nous chercherons à découvrir, à travers l'analyse d'articles issus de la presse illustrée ou encore d'un ensemble de cartes postales, en quoi l'image photographique et son utilisation en contexte contribuent à rendre pérenne et légitime au yeux des *honnêtes gens*, la figure du Tsigane en paria de la société. Ensuite, nous nous attacherons à souligner l'importance de la figure de l'écrivain rom Matéo Maximoff, point de contact incontournable cultivant l'art de l'image, qui émerge dans un contexte culturel et intellectuel où l'homme, quelle que soit sa condition, occupe une place centrale. Enfin, nous montrerons dans quelles mesures ce basculement des représentations, auquel Maximoff contribue, se prolonge par naissance de la première revue scientifique consacrée aux Tsiganes et par un questionnement des pratiques photographiques nous menant jusqu'au travail de Mathieu Pernot.

1. La figure menaçante du Tsigane

1.1. Les persistances de la figure menaçante du Tsigane au tournant du XX^{ème} siècle

1.1.1. Une iconographie de « l'homme qu'il faut avoir à l'œil » : la presse illustrée au tournant du XX^{ème} siècle

De la gravure à la photographie

À partir des années 1880, l'emploi des photographies dans la presse illustrée évolue. Les raisons sont naturellement à chercher du côté des avancées technologiques et en particulier du perfectionnement du procédé par similitude, avec lequel « la presse entre définitivement dans la reproduction directe (c'est-à-dire mécanisée) de la photographie »¹⁵. La fonction de la photographie change également. Elle n'est plus cantonnée à un rôle de « modèle » pour le dessinateur qui arrange le cours d'un événement à sa guise mais elle livre cette fois-ci une image de la réalité telle qu'elle a été vécue – « une plaque photographique ne saurait mentir »¹⁶. Enfin, rappelons avec les études menées par Jean-Pierre Bacot le rôle social et culturel tenu par la presse illustrée au XIX^{ème} siècle, rôle qui se décline aussi bien comme un « quatrième pouvoir » que comme un discours didactique pour les masses dans lequel elles se reconnaissent. Au-delà de « la transmission de connaissances partagées à caractère encyclopédique »¹⁷ que la presse illustrée propose, Jean-Pierre Bacot évoque également la constitution d'un nationalisme populaire exacerbé, usant de stéréotypes, significatif dans un contexte de tensions et de rivalités au sortir de la guerre avec l'Allemagne de 1870.

¹⁵ Pierre ALBERT, Gilles FEYEL, *op. cit.*, p.361

¹⁶ Henri DE WEINDEL, cité in Pierre ALBERT, Gilles FEYEL, *op. cit.*, p.368

¹⁷ Jean-Pierre BACOT, « Trois générations de presse illustrée au XIX^{ème} siècle, une recherche en paternité », in *Réseaux*, 2002/1, 111, Paris, La Découverte, p.217

Concernant le traitement visuel des Tsiganes, le registre ambivalent déjà en place dans les gravures se prolonge dans les descriptions photographiques de presse. Tous les aspects du mode de vie tzigane deviennent progressivement la cible d'une répression généralisée, tant au travers du discours politique que des chroniques de presse qui n'hésitent pas à puiser dans l'iconographie nostalgique des populations tziganes afin d'élaborer leurs discours stigmatisant. Ce traitement visuel est désormais d'autant plus frappant qu'il se manifeste à travers un contraste évident entre une iconographie où les personnes photographiées posent paisiblement, les visages allègres et disponibles, trahissant les bons rapports du photographe à ses sujets, et le florilège de textes y étant associé où les plumes acerbes décrivent les « Romanichels » comme la « terreur du campagnard »¹⁸. La photographie qui accompagne l'article publié dans *L'Illustration* du 23 mars 1907 nous montre un campement où tout le monde pose tranquillement (ill.1). La femme assise à l'extrême gauche esquisse même un sourire à l'adresse du photographe. Seul le halo de fumée, exaltant le caractère mystérieux et ténébreux habituellement attribué à ce peuple, nous indique la voie de la menace dépeinte par le texte :

Comme est justifiée cette aversion des sédentaires attachés à leur coin de terre à l'égard de ces errants sans feu ni lieu. [...] vivant « de vingt petits métiers dont on a pas besoin », ces *outlaw* ne sont en réalité que des pillards à l'affût de rapines [...].¹⁹

La duplicité des Tsiganes suggérée par ces articles, et analysée par Ilse About dans son étude *Une fabrique visuelle de l'exclusion*, ne ferait plus aucun doute. « Elle révélerait davantage tout les efforts entrepris pour dissimuler des pratiques criminelles »²⁰.

¹⁸ ANONYME, « Un campement de romanichels » in *L'illustration*, 23 mars 1907, photographie de Charles Gerschel

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ilse ABOUT, « Une fabrique visuelle de l'exclusion, Photographies des Tsiganes et figures du paria, entre 1880 et 1914 », in COQUIO, Catherine, POUEYTO, Jean-Luc, *Roms, Tsiganes, Nomades : un malentendu européen*, Paris, Karthala, 2014, pp.431-444

Au moment même où le cadre de la loi sur la circulation des « nomades » se discute à l'Assemblée Nationale, reflet d'un discours pouvant se résumer ainsi : « surveillance, identification, contrôle »²¹, la presse illustrée de la première décennie du XX^{ème} siècle s'offre en véritable relai du discours politique ambiant sur la question du contrôle des caravanes tziganes. De nombreux épisodes d'expulsion et d'immobilisation aux bornes frontalières sont relatés dans la presse. L'un d'entre eux se déroule à la frontière franco-suisse, dans une commune située non loin de Genève, et l'intervention des gendarmes, ainsi que le stationnement d'une caravane d'une cinquantaine de personnes, est racontée dans *L'Illustration* du 27 juillet 1907(ill.2)²². Ici encore, les membres de la caravane semblent se prêter au jeu photographique avec beaucoup de plaisir et le photographe, Baker, dont les images sont reprises dans une autre revue illustrée de l'époque, en profite pour saisir une grande variété de scènes : une vue montre l'entassement de véhicules sur le pont délimitant la frontière ; la suivante est l'occasion de faire poser une famille et nous découvrons des gens souriants, qui font même un signe en direction du photographe ; une autre vue présente la « cheffesse » Varia Reinhard, âgée de 93 ans, posant seule pour un portrait en pieds ; et enfin, un groupe de quatre jeunes filles tout sourire, les mains sur les hanches. Dans *L'illustration*, le texte décrit une situation intenable qui « menace de se prolonger indéfiniment », informe le lecteur qu'aucun des trois pays concernés (l'Allemagne, la France et la Suisse) « ne tolèrent les envahisseurs », s'inquiète d'un problème posé par des « nomades dépourvus d'une nationalité précise ».

Ainsi, la figure de l'indésirable à double visage se consolide. Sur fond de tensions politiques entre des nations en quête d'intégrité territoriale, les Tsiganes sont même perçus comme des espions, remplissant à merveille le rôle de bouc émissaire. Et Ilsen About de conclure au sujet d'un programme iconographique opérant sur les masses : « C'est peut-être dans l'élaboration de ces images reproduites à l'envi dans la presse à grand tirage que se bâtit l'un des fondements

²¹ Emmanuel FILHOL, 2007, « La loi de 1912 sur la circulation des “nomades” (Tsiganes) en France », *Revue européenne des migrations internationales*, 23, 2, p.20

²² ANONYME, « Les Tziganes errants. Un incident à la frontière franco-suisse », *L'Illustration*, 27 juillet 1907

d'une mythologie tenace à travers laquelle les Tsiganes se détachent de la société européenne pour s'apparenter à un peuple errant en quête de ses origines, lointaines et inaccessibles »²³.

1.1.2. Une typologie à l'usage de « l'humanité civilisée » : les cartes postales

Rappels historiques et sociologiques

Reconnue comme le support de diffusion de l'image photographique le plus prodigieusement efficace, la carte postale joue un rôle déterminant, d'une part dans la propagation de stéréotypes visuels à travers toutes les strates sociales de la population française, et d'autre part dans la construction de l'image du Tsigane délictueux. Dans le catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition *La photographie timbrée*, Clément Chéroux cite les chiffres de la Chambre syndicale française de la carte postale illustrée qui font état d'une production de 600 millions d'unités pour les seules années 1905 et 1906 réunies. Le phénomène touche la France entière et bientôt, chaque famille possède sa propre collection de cartes soigneusement rangées dans l'album y étant dévoué. Pour les sociologues Aline Ripert et Claude Frère, la possibilité d'établir un lien de communication entre membres d'un groupe social donné, en particulier d'un groupe familial, constitue un incroyable bouleversement dans le champ des pratiques relationnelles. En effet, même cette « large part de la population ayant bénéficié de l'enseignement obligatoire, mais encore malhabile à s'exprimer par l'écrit »²⁴ dispose désormais d'un moyen de communication qui ne requiert aucune compétence rédactionnelle particulière mais procède simplement du désir de rester en contact avec ses proches, et ce de façon très peu onéreuse. Les auteurs ajoutent qu'« avec la naissance et l'expansion du tourisme, s'accroît ce besoin de communication, toujours plus vif »²⁵. En

²³ Ilse ABOUT, « Une fabrique visuelle de l'exclusion, Photographies des Tsiganes et figures du paria, entre 1880 et 1914 », *op. cit.*

²⁴ Aline RIPERT, Claude FRÈRE, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris, Éditions du CNRS, 1983, p.174

²⁵ *Ibid.*

s'établissant très rapidement comme le véhicule de l'image populaire, Aline Ripert et Claude Frère montrent également que les raisons du succès de la carte postale peuvent se comprendre à la lumière de celui dont jouissait l'estampe par le passé. Ils écrivent que ces dernières étaient « acquises moins pour être accrochées et encadrées que pour conserver le souvenir d'une histoire dont on a été le témoin »²⁶.

Une encyclopédie par l'image

Alors que l'accès à une scolarisation laïque et gratuite occupe le terrain des débats de société depuis la fin du siècle dernier (la loi sur l'instruction obligatoire à partir de 13 ans est voté en 1882), la question de l'éducation grâce à l'outil iconographique trouve également son lot de partisans. La carte postale se présente alors comme un point de convergence à la fois pour les volontés politiques et pédagogiques en marche, mais aussi pour toute la profession et l'industrie photographiques concernées par la production d'images. « Le discours patriotique républicain construit par la Troisième République d'une part [...], et le discours technique et esthétique construit par les amateurs photographes regroupés dans des sociétés d'autre part, placèrent la carte postale au cœur des enjeux culturels des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles »²⁷. Ainsi, à l'instar des manuels scolaires usant de « types sociaux et régionaux » afin d'assurer la représentation de la nation française, cités par l'écrivain et essayiste Christian Malaurie dans son ouvrage à caractère ethnographique, l'entreprise de la carte postale peut alors s'envisager comme une « véritable encyclopédie populaire du monde par l'image »²⁸. Les Tsiganes n'échappent pas à ce régime iconographique généralisé. La première remarque, que l'observation d'un échantillon du vaste corpus consulté nous invite à exprimer, concerne cette quantité non négligeable de cartes postales s'intitulant « types bohémiens », « type de gitane ²⁹ » ou « type tsiganes » ou bien « types méridionaux », certains réalisés dans la tradition des tentatives photographiques de

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Christian MALAURIE, *La carte postale, une œuvre : ethnographie d'une collection*, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2003, p.198

²⁸ Christian MALAURIE, *op. cit.*, p.41

²⁹ Le terme « Gitan », nom qu'ils se donnent eux-même, correspond à un groupe particulier localisé dans la péninsule ibérique et dans le sud de la France.

description anthropologique (ill.3&4). Nous relevons également une quantité très importante de vues où figurent des vanniers, des chaudronniers, des rétameurs, des montreurs d'ours (ill.5&6) ; d'autres montrent les campements installés sur le bord des routes, en lisière de village ou bien en plein cœur des bourgs de campagnes ; autant d'exemples illustrant parfaitement cet immense projet de classification encyclopédique, principalement destinée à l'élaboration de repères visuels figés. La constitution d'une telle imagerie – où les éléments du « bon sauvage », de la vie au grand air et du voyage inondent les figurations – donne la chance à tout un chacun de pouvoir facilement identifier une population qui continue d'échapper aux normes administratives en vigueur. Mais ne se proposerait-elle pas également comme un relai indirect, mais terriblement efficace, des mécanismes en jeu dans la presse de l'époque où, comme l'a montré Ilse About, « [la] duplicité intrinsèque [des Tsiganes] ne questionne plus »³⁰ ? Le reflet d'un peuple en harmonie avec la nature, vivant au jour le jour, fonctionnerait en somme comme un écran de fumée derrière lequel une grande menace planerait. Cette cartographie en illustration en donnerait ainsi les contours.

« À cheval sur la frontière »

Dans un intervalle de temps coïncidant avec les deux premières décennies du XX^{ème} siècle, il est possible d'attribuer à l'essor de la carte postale son âge d'or. Parmi tous les types d'illustrations inventoriés, les vues d'événements ne manquent pas d'attirer notre attention dans le cadre de cette analyse dans la mesure où elles concernent de façon littérale le traitement visuel auquel sont soumis les Tsiganes en ce début de XX^{ème} siècle, mais également car ce rapport à l'actualité disparaît progressivement dans les périodes suivantes. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, l'État français traverse une époque marquée par « le durcissement des contrôles imposés aux migrants en général et de surveillance accrue des zones frontalières »³¹. Les autorités locales dans l'est et le nord-est du pays doivent faire face au franchissement incessant des frontières, notamment par de nombreuses

³⁰ Ilse ABOUT, « Une fabrique visuelle de l'exclusion, Photographies des Tsiganes et figures du paria, entre 1880 et 1914 », *op. cit.*

³¹ *Ibid.*

ill. 3 et 4,
En haut à gauche,
DUCLAIR (76) —
Type de femme
romanichel
En haut à droite,
PERPIGNAN —
Type de gitane
© Collection
FNASAT-Gens du
voyage



ill. 5 et 6,
Au centre à gauche,
En Morvand -
« Ici on rôtme les
casseroles et on
remet à neuf
les parapluies »
Au centre à droite,
Everly (S.-et-M.) -
Le Doyen des
vanniers-ambulants
de la Brie et
sa femme préparant
la popotte.
© Collection
FNASAT-Gens du
voyage



ill. 7, VIC-
ARRACOURT. -
À cheval sur la
frontière
La Gendarmerie
allemande interdit
l'entrée sur son
territoire à une
bande de
romanichels serbe
expulsée par
la France.
© Collection
FNASAT-Gens
du voyage



VIC-ARRACOURT. - À cheval sur la frontière
Grany
La Gendarmerie allemande interdit l'entrée sur son territoire à une bande de romanichels serbe expulsée par la France
Austro-germanische Zigeunerbande unter deutsch-französischer Polizeilicher Bewachung.
Hirtzen in Paris, à 90 sur-belle

familles tsiganes. Afin de réaffirmer la souveraineté de son territoire, l'État français affiche une position interventionniste, quitte à « dénoncer le laxisme des États voisins »³² à la charge de qui les nomades sont renvoyés en guise de solution. Alors que la presse fit grand cas de ces expulsions de nomades répétées, de ces renvois de responsabilités d'un pays à l'autre, ayant pour conséquence le stationnement prolongé aux postes frontières, nous découvrons que le registre des cartes postales n'échappe pas à cette actualité brûlante. L'incident de Vic-Arracourt donna lieu en 1914 à pas moins de quatre cartes postales différentes du même événement (ill.7). La légende nous informe, d'abord en français : « À cheval sur la frontière / La gendarmerie allemande interdit l'entrée de son territoire à une bande de romanichels serbe expulsée par la France » ; puis en allemand : « Une bande de Tsiganes reconnus comme serbes sous la surveillance d'une police allemande-française ». Un photographe, dépêché afin d'orchestrer la mise en scène de l'événement, procède ainsi : sur la première série de vues, nous pouvons en effet observer, habillées assez pauvrement, une femme et une jeune fille, à l'écart de la scène. Plusieurs « romanichels » occupent le devant de la composition, jouant avec leurs ours tenus par la bride, manifestement peu dangereux si l'on en juge par la proximité de l'homme et de l'animal enlacés à gauche de la scène, ainsi que par le peu de distance que respectent les gendarmes et les badauds venus assister à l'expulsion. Notons l'allure arborée par les gendarmes, encadrant fièrement leur trophée de chasse, ainsi que les deux poteaux de la frontière, signes indéniables d'une tension symbolique. Sur la série suivante, nous découvrons une nouvelle mise en scène, au sein de laquelle les bornes frontalières envahissent l'avant-plan. Les gendarmes ainsi que les badauds sont relégués à l'arrière de la scène et un des membres de la « bande de romanichels » se retrouve encore une fois encadrée, enjoint par le photographe d'amuser son animal pour les besoins de sa photographie. Notons au passage l'apparition des roulottes, élément caractéristique et omniprésent sur les cartes postales. Ainsi, ces photographies – qui ont certainement été réalisées grâce à la connivence du sujet, pour le moins surprenante au vu des circonstances – ainsi que le choix des légendes, s'inscrivent clairement dans le registre iconographique diffusé par la presse depuis déjà

³² *Ibid.*

plusieurs décennies : la présence de ces gens « sans aveu » dérange et la situation territoriale de leurs caravanes n'est pas tenable ; elle représente une menace pour l'intégrité des frontières ; il est donc nécessaire d'intervenir.

1.2. Traitement de la figure du Tsigane dans la presse illustrée des années 30

1.2.1. Presse illustrée et modernité

À la fin des années 1920, il semble que toutes les conditions économiques, sociales et culturelles soient réunies en France pour donner naissance à un nouveau genre de presse hebdomadaire³³. En quelques années, le magazine *VU* ouvre la voie à des dizaines de publications dont le modèle de mise en page s'inspire explicitement de l'illustré lancé par Lucien Vogel, plaçant également la photographie au cœur de leurs enjeux. Ce formidable élan s'exprime en particulier à travers la presse spécialisée qui traite alors de tous les champs de la vie sociale : la mode, le sport, l'automobile, l'aviation, la musique et le jazz, les sciences, l'actualité française ou étrangère, etc. Rien n'échappe aux rédacteurs en chef de ces magazines pléthoriques qui enrichissent leurs contenus visuels grâce au déploiement d'une imposante industrie où s'entremêlent agences photographiques, studios, photographes indépendants et imprimeries. Tous ces acteurs contribuent à un impressionnant rythme de croisière dont témoigne les tirages allant croissant³⁴.

³³ Malgré la préexistence d'une presse illustrée innovante en France au tournant du XX^{ème} siècle, comme le rappellent Joëlle Beurier ainsi que Thierry Gervais, nous retenons, à l'instar de Jean-Pierre Bacot, que le modèle des magazines illustrés s'est consolidé à partir des années 1930, constituant ainsi un solide point d'ancrage, voir BEURIER J., TAVEAUX-GRANDPIERRE K. (sous la direction de), *Le photojournalisme, des années 1930 à nos jours*, Rennes, P.U.R., 2014, p.11, GERVAIS, T., « L'invention du magazine, la photographie mise en page dans *La vie au Grand air* » (1898-1914), in *Études photographiques*, N°20, juin 2007, p.50-67, BACOT, J.P., « La naissance du photo-journalisme », in *Réseaux*, N°151, mai 2008, p.9-36

³⁴ Il n'est pas rare que ces magazines atteignent des tirages dépassant les 100 000 exemplaires, comme c'est le cas de *Regards. Détective*, lancé par Gallimard en 1928, dirigé par Joseph Kessel,

Ces publications, sur les pages desquelles la notion de « photo-reportage » voit le jour, étendent l'éventail de leurs sujets traités. La publicité tire également profit de la situation et devient alors un espace à investir considérable, aussi bien pour les promoteurs d'une société de consommation en pleine expansion que pour les professionnels de l'image. « Vitesse, massification, reproduction et promptitude »³⁵, selon les termes de Vincent Lavoie, résonnent alors comme l'adage possible d'une période où les pratiques photographiques s'intègrent parfaitement aux nouvelles formes de communication visuelle. Ici encore, rappelons l'influence déterminante que cette presse illustrée exerce sans nul doute sur « le comportement social et culturel des masses, peut-être aussi sur leurs attitudes politiques »³⁶, forte de la légitimité dont l'image jouit face à la désaffection du public pour les contenus rédigés. Mais malgré toute la modernité dont elles font preuve, ces nouvelles formules médiatiques peuvent pourtant être observées, grâce au recul de l'histoire, avec méfiance. En forgeant les usages modernes de la mise en pages, outil de l'élaboration du sens, certains directeurs de revues illustrées n'ont-ils pas donné naissance malgré eux à une arme idéologique puissante que les régimes totalitaires européens sauront par la suite s'approprier avec brio ?

Les magazines s'attachent les services de photographes issus d'un creuset artistique en ébullition qui considèrent leurs images comme un moyen en soi d'accéder à la connaissance³⁷. Ils s'inscrivent, d'une part, dans un contexte social très spécifique, mais contribuent également à ce rassemblement d'énergies résolument tournées vers la construction d'une « Nouvelle Vision ». En se déclarant, lui et l'équipe

dépasse les 250 000 exemplaires. Le numéro de *VU* en U.R.S.S. est tiré, quant à lui, à plus de 500 000 exemplaires. Claude BELLANGER (sous la direction de), *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, 1969-1976, Tome III : de 1871 à 1940, p.598 ; Françoise DENOYELLE, *La lumière de Paris : les usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.107

³⁵ Vincent LAVOIE, *Photojournalismes, histoire, éthique, esthétique*, Paris, Hazan, Collections Beaux-arts, 2010, p.12

³⁶ Claude BELLANGER (sous la direction de), op. cit., p.461

³⁷ Andreas HAUS, Michel FRIZOT, « Figures de style, Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie », in Michel FRIZOT, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p.457

éditoriale de *VU* dont il est le rédacteur en chef depuis 1930, comme le second inventeur de la photographie, Carlo Rim situe pleinement son magazine illustré dans cette modernité. Depuis la fin de la première guerre mondiale et l'entrée des sociétés occidentales dans l'âge industriel et urbain, le monde moderne des villes, des machines et du progrès technique, relié à la volonté de produire un art plus près de la réalité, occupe tout les champs de la représentation en photographie. Qu'ils soient professionnels ou théoriciens de l'art, tous prônent l'outil photographique et ses propriétés techniques comme étant le seul instrument capable de traduire ce regard nouveau. Il fait ainsi l'objet de nombreuses expérimentations formelles – rigueur graphique, uniformité, plongée, contre-plongée, plans rapprochés, fragmentation, photomontages, solarisations, etc. – au service d'un « besoin de donner du monde une vision plus conforme à la poussée scientifique et technologique »³⁸. Par ailleurs, la France connaît dans les années 1920 les plus importantes vagues d'immigration de son histoire. L'est du pays est à reconstruire. Les usines, qui ont vu leur main-d'œuvre décimée pendant la Grande Guerre, ouvrent leurs portes aux étrangers débarquant en grand nombre d'Europe orientale. Ces vagues d'immigration comptent parmi elles de nombreux photographes, cherchant refuge ou tout simplement l'inspiration dans ce qui est alors considéré comme la capitale artistique du monde. Ils s'installent à Paris, bien évidemment imprégnés de leurs influences culturelles auxquelles se mêlent les concepts révolutionnant alors les codes de l'art : le constructivisme russe, la Nouvelle Objectivité allemande, le dadaïsme états-unien, etc³⁹. À l'image de ce « carrefour » dont parle Blaise Cendrars, les réseaux d'amitiés se tissent, des cercles d'influence se fondent, et se présentent comme le parfait véhicule d'une pensée où la figure de l'homme moderne trouve tout son sens⁴⁰.

³⁸ Andreas HAUS, Michel FRIZOT, « Figures de style, Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie », in Michel FRIZOT, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p.474

³⁹ Clément CHEROUX, « Du cosmopolitisme en photographie », *Voici Paris, modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012,

⁴⁰ Françoise DENOYELLE, « Les réseaux et les amitiés », *Voici Paris, modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012,

1.2.2. « Vu en France » : la place des reportages sur les Tsiganes dans l'illustré précurseur en France

Naissance d'un magazine moderne

Grâce au précédent du journalisme allemand, à l'image de la *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (*A.I.Z.*), au sein duquel la photographie prend un nouvel essor⁴¹, et des exemples français comme *La Vie au grand air*, le visage de la presse en France s'apprête à vivre de profonds changements. Lucien Vogel, homme de presse incontournable dans le domaine de la mode et fréquentant les avant-gardes artistiques de l'époque, lance le 21 mars 1928 le premier numéro de ce qui est encore aujourd'hui considéré comme le précurseur de toutes les générations de magazines illustrés à venir : le magazine *VU*⁴². Sans être aussi militant que l'*A.I.Z.*, relai du projet révolutionnaire communiste en Allemagne, mais intégrant tous les éléments porteurs de modernité – choix des images, graphisme, photomontages, rapport au texte –, Lucien Vogel conçoit son magazine comme un support d'éveil pour les masses populaires.

À la faveur d'un climat économique clément, les conditions de reproductions se développent considérablement et la maîtrise de l'héliogravure sur rotatives (la rotogravure) offre bientôt une nouvelle palette de possibilités à la fois en termes de fabrication (large restitution des tons des images reproduites, papier de meilleur qualité, etc.) et de conception. En effet, l'un des principaux avantages techniques réside dans la plus grande souplesse proposée aux éditeurs lors de l'élaboration de la maquette dont les éléments peuvent être désormais disposés librement et à volonté. Ce mode de composition et de mise en page peut ainsi « s'affranchir de la lecture linéaire propre à l'écriture pour mieux prendre en compte les critères de perception des photographies »⁴³.

⁴¹ Françoise DENOYELLE, *op. cit.*, p.110

⁴² « *VU* fait entrer la photographie dans l'âge de son omniprésence médiatique », Michel FRIZOT, Cédric DE VEIGY, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009, p.7

⁴³ Michel FRIZOT, Cédric DE VEIGY, *op. cit.*, p.22

Les évolutions que connaît également la société française dans son ensemble s'avèrent tout autant propices à la création de *VU*. La radio et le cinéma se démocratisent ; les centres d'intérêt se diversifient ; la publicité ouvre le chemin d'une certaine société de consommation au plus grand nombre. Autant de facettes que la presse spécialisée intègre dans le fil de ses pages en offrant ainsi aux français la possibilité de vivre l'événement sans qu'ils aient à se déplacer. « L'influence de [cette] presse spécialisée sur les comportements, les mentalités, l'évolution des mœurs entre les Deux-Guerres est un phénomène non quantifiable mais dont on ne peut négliger l'impact. »⁴⁴

Le programme éditorial de *VU* se définit dès le premier numéro par la volonté de créer un magazine d'informations mondiales, aux « pages bourrées de photographies », qui « traduise le rythme précipité de la vie ». Ce programme ancre la filiation de sa structure visuelle dans le cinéma⁴⁵. Considérer la double page comme « une entité de composition libre », les jeux de découpage, de rapprochement, de comparaison, l'influence des lignes directrices d'une photographie sur la structure de la page, le rapport image-texte-légendes – autant d'effets de sens dont le but tend vers une certaine idée de la perception visuelle en perpétuel mouvement. La notion d'essai photographique, forme de récit visuel constitué d'une série d'images en cohérence avec un sujet donné, participe également à ces éléments fondateurs. En attribuant une place prépondérante à l'image photographique documentaire, garante d'objectivité comme de la possibilité d'être exploitée tel une grammaire – une « combinatoire »⁴⁶ –, Lucien Vogel se donne également l'occasion de collaborer avec une génération de photographes foisonnante, en pleine effervescence créatrice dont les « perspectives

⁴⁴ Françoise DENOYELLE, 1997, *op.cit.*, p.107

⁴⁵ Il est d'ailleurs intéressant de rappeler, avec Michel Frizot et Cédric de Veigy dans *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, que le lancement de *VU* s'effectue grâce à un film, *Un grand journal illustré moderne*, projeté en salles dans le cadre des actualités précédant le film

⁴⁶ Dominique BAQUÉ, Françoise DENOYELLE, *Les documents de la modernité, Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993, p. 70

inédites » traduisent « l'exaltation de la modernité ambiante »⁴⁷. Dès les premiers numéros, André Kertész, Germaine Krull ainsi qu'Eli Lotar, sollicités pour leur sensibilité et leur regard empreint de cette modernité, deviennent les photographes attitrés de la rédaction.

Les Tsiganes en images : entre modernité et stéréotypes

Sur les douze années de parution du magazine, seize numéros contiennent un article ou une rubrique traitant des Tsiganes et trois d'entre eux leur consacrent la une ou la quatrième de couverture. Ces occurrences sont presque intégralement constituées de reportages dont le déroulé occupe au minimum une double page. Quatre d'entre eux relatent le pèlerinage gitan des Saintes-Maries-de-la-Mer sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

En quoi le magazine illustré incarnant le mieux la modernité visuelle d'une époque, soucieux de rendre compte de l'état de la société d'alors, propose une vision des sociétés romanes en continuité avec le modèle archétypal en place ? Il semble de prime abord que le traitement visuel et journalistique de la rédaction de *VU* n'intervienne pas en rupture avec l'iconographie stéréotypée analysée précédemment. Cette iconographie et la façon dont les images sont mises en page ne sont, bien sûr, pas innocentes. En effet, le premier reportage est consacré au procès retentissant qui juge en Tchécoslovaquie des « tziganes aux têtes de brutes » qu'on soupçonne, suite à leurs aveux, du mythe séculaire d'anthropophagie (ill.8&9)⁴⁸. Dès le chapô de l'article, « le peuple vagabond » est associé au portrait d'un homme au regard sombre, fronçant les sourcils et coiffé d'une queue de cheval pendant sur le front. Quand bien même le journaliste s'efforce de discréditer la piste du cannibalisme après la rétractation des inculpés, tous les éléments visuels convergent vers l'élaboration d'un discours (choix des images, confrontation titre-image, architecture) dans lequel plane en filigrane un sentiment de menace : l'air de défi lancé au lecteur de l'homme en portrait, sa queue de cheval pour le moins exotique, les enfants crasseux devant

⁴⁷ Quentin BAJAC, « Paris à la découverte de la photographie moderne, 1929-1939 », *Voici Paris, modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, p.19

⁴⁸ ANONYME, « Cannibales et pèlerins / Le peuple vagabond », in *VU*, N°64, juin 1929, Paris



ill. 8 et 9, ANONYME, « Cannibales et pèlerins / Le peuple vagabond », in *FU*, N°64, juin 1929, Paris, © Collections Musée Nicéphore Niépce

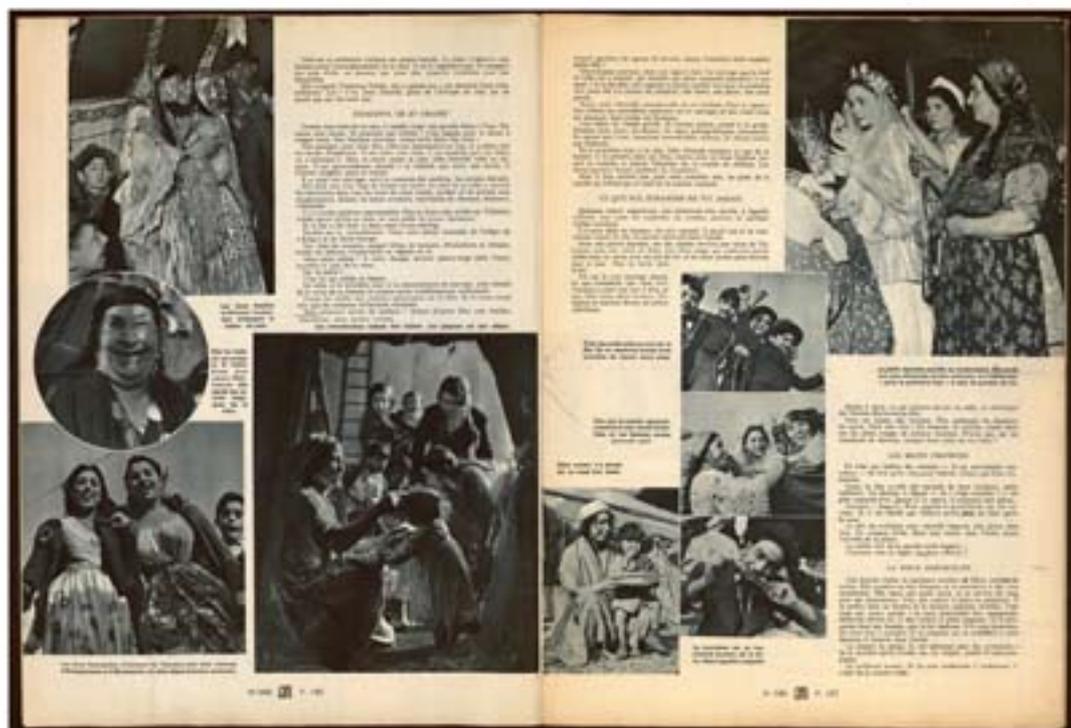
leur tente en médaillon, le groupe de « bohémiens » plongé dans un halo de fumée, les enfants ici aussi vêtus de haillons dont certains complètement nus. La page suivante, située au verso et contrastant ainsi avec l'impact visuel que suscite la première page, propose une séquence d'images du pèlerinage aux Saintes-Maries-de-la-Mer. Souligné par une mise en page plus sobre ainsi qu'un contenu plus contextualisant, ces photographies agissent comme des illustrations, marquant en outre une discontinuité visuelle en contradiction avec la notion d'essai photographique chère à son directeur de publication. Enfin, malgré les prétentions historiques du journaliste, le texte finit de convaincre le lecteur du caractère encombrant de cette « race frustrée, inconséquente, paresseuse et insouciante ».

Le dernier reportage publié par VU se déploie sur 6 pages et 22 photographies, en comptant la première de couverture, et s'intitule « À Paris sur la zone / Un millionnaire épouse une gitane cotée 80.000 francs » (ill.10-12)⁴⁹. Jean Manzon, photographe indépendant souvent appelé par la rédaction à la fin des années 1930, réalise le récit en image alors que le texte est écrit par Pierre Mariel. Nous constatons plusieurs choses : l'accroche sensationnaliste du titre ; l'espace immense dédié à la séquence photographique ainsi que la mise en page incitant le regard à circuler ; les éléments visuels relevant de la figure d'un peuple aux mœurs dépravés. Au-delà du titre ambigu, mêlant richesse et pauvreté pour désigner un peuple faisant toujours l'objet de soupçons, la composition du reportage photographique semble répondre aux critères éditoriaux de la rédaction : sens de lecture induit par le regard des personnages, jeux d'échelle et lignes directrices des images à l'oblique, contre-plongées, rapprochements et séquençages. La mise en page, bien que dénotant un parti pris moins audacieux que par le passé, correspond aux conceptions modernes du magazine illustré. Mais certains éléments convergent encore explicitement vers un tableau fourmillant de clichés, la richesse dissimulée constituant le premier d'entre eux (le regard des deux hommes pointe vers une main recouverte de bagues qu'on examine comme s'il s'agissait de la chose la plus digne d'attention). Nous découvrons des femmes

⁴⁹ Pierre MARIEL, « À Paris sur la zone / Un millionnaire épouse une gitane cotée 80.000 francs », in VU, N°569, février 1939, Paris (photographies de Jean MANZON)



ill. 10,11 et 12, Pierre MARIEL,
« À Paris sur la zone / Un millionnaire
épouse une gitane cotée 80.000 francs »,
in *FU*, N°569, février 1939, Paris
(photographies de Jean MANZON),
© Collections Musée Nicéphore Niépce



s’embrassant sur la bouche, buvant au goulot comme les hommes, ces derniers dévorant sans faire usage d’ustensiles, des jeunes filles que la légende dépeint comme des diseuses de bonne aventure, des enfants toujours autant débraillés fumant la cigarette dès six ans. Tous les poncifs au sujet des « gitans » se retrouvent ici, jusqu’à la pratique de la sorcellerie, explicitée dans le texte et suggérée par des scènes où une lumière dure en contre-jour laisse entrevoir les contours de femmes aux amples vêtements. En somme, « la zone. Dans toute son horreur »⁵⁰.

Jean Perrigault, grand reporter

Intéressons-nous à présent au reportage de Jean Perrigault publié dans le numéro 523 intitulé « Tziganes et Romanichels / Quand je vivais avec les ensorceleuses »⁵¹. La réalisation de l’article est ici assurée par ce que Danielle Leenearts, historienne d’art et auteure d’un ouvrage sur *VU*, a identifié comme le « journaliste-photographe », seul exécutant à la fois du récit de voyage et des photographies. S’inscrivant dans une tradition où la figure emblématique du « grand reporter » intrépide domine, ces journalistes disposent souvent d’espaces plus amples, parfois répartis sur plusieurs numéros, pour aborder, grâce aux méthodes de l’investigation, des questions relatives à l’organisation sociale de contrées lointaines, souvent déconnectées du fil de l’actualité internationale⁵².

Jean Perrigault publie ses récits au sujet des sociétés romanes dans différents titres de presse de la période que nous traitons : dans le numéro 193 du magazine illustré *Regards* du 23 septembre 1937 sous la forme d’un reportage photographique accompagné d’un texte relatant une anecdote vécue par l’auteur⁵³ ;

⁵⁰ Ce reportage et certains des personnages représentés sur ces images – comme la « vieille ensorceleuse » en médaillon – nous donneront l’occasion de revenir sur le groupe ethnique des Kalderash dont est issu Matéo Maximoff, figure romani emblématique d’après-guerre.

⁵¹ Jean PERRIGAULT, « Tziganes et Romanichels / Quand je vivais avec les ensorceleuses », in *VU*, N°523, mars 1938, Paris (photographies de Jean PERRIGAULT)

⁵² Danielle LEENARTS, *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940), Entre photographie d’information et photographie d’art*, Bruxelles, Presses interuniversitaires, 2010, pp. 162-172

⁵³ Jean PERRIGAULT, « Romanichels / Sur les routes d’Europe », in *Regards*, N°193, septembre 1937, Paris (photographies de Jean PERRIGAULT)

dans les numéros du 10 juillet au 21 juillet 1932 du quotidien *Le Matin*, sous la forme d'une longue étude aux prétentions historique et anthropologique, agrémentée de quelques photographies⁵⁴.

Le reportage publié par *VU* joue à nouveau dès le titre sur le stéréotype selon lequel les femmes « tziganes » connaissent les sciences occultes et en font usage pour ensorceler les non-tsiganes (ill.13&14). Ce titre entretient également la confusion qui règne à propos de la dénomination des sociétés romanes. Car à quoi font références les termes « tzigane » et « romanichel » ? L'auteur ne nous renseigne pas à ce sujet. Le récit se passe en Hongrie où Jean Perrigault s'offre les services d'une femme, Chéria, prétendument « ensorceleuse », afin de s'introduire auprès « des étrangers errants dont [il] voulait étudier la vie : les Tziganes »⁵⁵. Signe d'un changement de direction à la tête du magazine illustré qui déteint sur sa ligne éditorial⁵⁶, le texte – où toute nuance de ton à l'égard d'un peuple « toujours malfaisant » a disparu – reprend le dessus sur un corpus photographique marqué par une approche frontale et par l'usage de la fonction d'identification du portrait. Serait-ce le stigmate du virage politique à droite pris par la rédaction ? Les preuves de la *tziganité* de Chéria mentionnées dans le texte se retrouvent ainsi détaillées par l'image : l'enfant affamé qu'elle tient dans ses bras et qu'elle utilise pour apitoyer les passants avant de leur lire l'avenir ; la mère, inséparable de sa fille, fumant constamment un « long brûle-gueule » ; le jeune homme tchèque victime du sort jeté par Chéria ; le « gourbis » où se sont établis Chéria et le jeune tchèque « ensorcelé ».

Dans *Regards*, dont la formule éditoriale reste très proche de celle conçue par Lucien Vogel, l'image et la mise en page de la séquence priment toujours. Mais le choix d'une masse visuelle importante semble malheureusement constituer les

⁵⁴ Jean PERRIGAULT, « Les compagnons de la belle étoile », in *Le Matin*, N°17646-17655, juillet 1932, Paris (photographies anonymes)

⁵⁵ Jean PERRIGAULT, « Romanichels / Sur les routes d'Europe », *op. cit.*

⁵⁶ Lucien Vogel est démis de ses fonctions suite à la publication d'un numéro de *VU* sur la guerre d'Espagne dans lequel il prend explicitement parti pour le camp des républicains. « La nomination d'Alfred Mallet à la tête de *VU* a comme première conséquence [...] un déplacement de son propos politique vers le centre droit ». Danielle LEENAERTS, *op. cit.*, p.40

seules marques d'une modernité de traitement qui se noie dans la surenchère des archétypes séculaires : la roulotte, les funérailles « imposantes », le regard sombre des jeunes filles, etc. Dans le sillage d'un titre ici modéré, l'auteur choisit néanmoins un chapô aux résonnances moyenâgeuses : « Sorcières, jeteuses de sort, voleuses d'enfants et leurs hommes, voleurs de chevaux ».

Pour finir, attardons nous sur le long reportage reproduit en dix épisodes dans les pages du *Matin* en juillet 1932. Rappelons tout d'abord la place tenue par ce quotidien dans le paysage de la presse des années 1930. Loin des beaux jours qui voyaient son tirage dépasser le million d'exemplaires en 1914, faisant de lui au tournant du XX^{ème} siècle l'un des quatre grands quotidiens nationaux, *Le Matin* attire encore malgré tout un lectorat important, notamment en faisant appel aux grands noms du journalisme de l'époque – Albert Londres et Gaston Leroux entre autres. La rédaction s'illustre surtout par une ligne politique virant à l'extrême droite et affiche un discours « pacifiste » au moment où Hitler accède au pouvoir. Comme s'il s'agissait de susciter l'intérêt du lecteur à propos d'un sujet de premier ordre, le reportage figure en une et se poursuit sur la deuxième page. Il en est de même pour les dix épisodes. Malgré un titre empruntant ici à une certaine vision romantique, le journaliste revendique une approche anthropologique pour valider ses propos au sujet des « Compagnons de la belle étoile »⁵⁷. Le texte laisse apparaître une fois de plus l'étendue des problèmes que posent les « errants », multitude aux noms variés qui ne sont qu'un moyen de mieux tromper la vigilance des « sédentaires ». Ce subterfuge que l'auteur met discrètement en évidence à plusieurs reprises accède à la légitimité aux yeux des lecteurs grâce aux portraits qui accompagnent le texte. Les légendes font appel à différentes dénominations – « une tzigane serbe », « un caraque du midi de la France », « Une gitane espagnole » – mais les photographies révèlent souvent un même cadrage, en plan

⁵⁷ Ceci nous rappelle l'analyse d'un article intitulé « La plaie des campagnes » et tiré d'un corpus publié à l'exact tournant du XX^{ème} siècle où Marc Bordigoni met en évidence certains procédés par lequel le journaliste, sous couvert d'une étude sociologique et historique, affirme « la dangerosité de ces populations et de leur unicité ». Voir Marc BORDIGONI, « Des Tsiganes et des ours dans *le Petit Journal, supplément illustrée*, 1895 – 1908 », in *Études Tsiganes*, N°47, 2011, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.54-71

serré sur les visages, faisant ainsi écho à l'imagerie judiciaire. Dans un contexte législatif qui impose le port du carnet anthropométrique depuis 1912⁵⁸, ces images n'auraient-t-elles pas pour fonction d'identifier toutes ces personnes comme appartenant à une même « masse » ?

Bien que nous sommes ici face à un corpus représentatif d'un « pluralisme idéologique »⁵⁹, la juxtaposition de ces trois articles, dont la plupart des éléments visuels et textuels contribuent en chœur à dresser le portrait stéréotypé d'un peuple « malfaisant », révèle pourtant une unicité de traitement lorsqu'il s'agit des sociétés romanes ; unicité relevant d'une seule voie, celle de Jean Perrigault.

1.2.3. Un traitement résistant à la modernité des années 30 : les Tsiganes dans *Voilà* et *Regards*

Le caractère massif décrit par Jean Perrigault, que la nécessité d'une loi vient confirmer, tend à suggérer que le *phénomène tzigane* concerne tous les français. De nombreux titres de presse illustrée prennent donc les sociétés romanes pour cible, faisant parfois appel à des noms de la photographie : *Voilà* (photographies d'Yvonne Chevalier) *Regards*, *Le miroir du monde* (Photographies d'André Steiner), *Point de vue* (Photographies d'André Steiner), *L'illustration*, etc. La question suivante demeure : pourquoi tous ces magazines font preuve d'un traitement similaire, *malgré* les lignes politiques et éditoriales divergentes ?

Voilà et divertissement

Alors que le programme éditorial de *VU* s'efforce de mettre en avant une démarche exempte de toute couleur politique, *Voilà*, dont la direction de publication est assurée par Georges Kessel puis Florent Fels, s'installe en

⁵⁸ Jean Perrigault rappelle d'ailleurs son efficacité en donnant les chiffres des délits commis par les « Romanichels », passant de 546 247 plaintes déposées contre eux à 91 425 affaires jugées par les tribunaux. « Les compagnons de la belle étoile », in *Le Matin*, *op. cit.*, N°17655

⁵⁹ Michèle MARTIN, « La guerre dans l'avant-guerre : les photo-magazines des années 1930 », in Joëlle BEURIER et Karine TAVEAUX-GRANDPIERRE (sous la direction de), *Le photojournalisme, des années 1930 à nos jours*, Rennes, P.U.R., 2014, p.22

spécialiste du reportage sensationnel. Tout en restant attentif aux évolutions de la société française, *Voilà* se fait surtout remarquer par son caractère frivole, par ses rubriques aux titres provocateurs où l'actualité mondaine prévaut (« Reportages indiscrets », « La vie intime des stars », « Potins de Paris ») et par son goût pour le fait divers qui « devient l'objet privilégié de l'enquête journalistique »⁶⁰. Malgré un conformisme plus marqué dans le choix des images, la rédaction collabore régulièrement avec certains photographes modernistes de l'époque (Germaine Krull et André Kertész)⁶¹. Dominique Baqué soulève enfin la mise à mal de l'éthique journalistique par une rédaction qui n'hésite plus à faire progressivement usage de trucages, de mise en scène et d'astuces, « impostures [...] dont les totalitarismes sauront prendre acte »⁶².

Le dépouillement partiel de l'hebdomadaire, ainsi que les fonds de la médiathèque de la Fédération Nationale des Associations Solidaires d'Action avec les Tsiganes⁶³ (F.N.A.S.A.T.), a permis d'identifier neuf numéros entre 1931 et 1934 où les « Tziganes » font l'objet de photographies au sein de rubriques d'actualité ou de reportages, et trois quatrièmes de couverture leur sont consacrées. Le rythme auquel le lecteur est soumis à cette imagerie ressemblent sensiblement à celui que nous avons observé dans VU : nous trouvons en moyenne plus d'un sujet par an.

Dans un premier temps, signalons que la quatrième de couverture du numéro 10, où il est question du pèlerinage gitan aux Saintes-Maries-de-la-Mer, fait écho aux propos de Dominique Baqué (ill.15). La photographie pleine page représente une femme habillée à l'orientale, un bandeau retenant sa chevelure en arrière, un tambourin dans sa main droite et exécutant un pas de danse dynamique. L'habit trop neuf ainsi que ce pas de danse inattendu, exécuté avec toute la complicité de

⁶⁰ Dominique BAQUÉ, Françoise DENOYELLE, *op. cit.*, p.306

⁶¹ Françoise DENOYELLE, 1997, *op.cit.*, p.120

⁶² Dominique BAQUÉ, Françoise DENOYELLE, *ibid.*

⁶³ La F.N.A.S.A.T. est une fédération d'associations dont les missions consistent à apporter un soutien juridique, politique, humanitaire et logistique aux Gens du Voyage et aux Tsiganes, d'intervenir auprès des élus locaux quand cela s'avère nécessaire ou encore de promouvoir l'échange culturel avec la société non-tsigane.

VOILA



LE PELERINAGE DES GITANS

En pages 8 et 9,
le reportage de Paul BRINGUIER
aux Saintes-Maries-de-la-Mer

ill. 15, Paul BRINGUIER,
« Le pèlerinage des Gitans »,
in VOILA, N°10, 30 mai 1931,
© Collections Musée Nicéphore
Niépce



ill. 16, Conrad BERCOVICI,
« La vie mystérieuse des
Tziganes », in VOILA, N°80-82,
1^{re}, 8, 15, octobre, 1932,
© Collections Musée Nicéphore
Niépce

la femme, semblent factices. Nous nous demandons s'il ne s'agit pas d'une mise en scène où seule la présence d'éléments visuels relevant d'archétypes suffirait à prouver que nous arrivons au pèlerinage gitan.

En feuilletant les numéros suivants, nous constatons que la rédaction de *Voilà* porte un intérêt prononcé pour les Gitans d'Espagne. Il est probable que les motifs folkloriques leur étant associés – robes affriolantes, coiffures soigneusement étudiées, danse, musique – permettent aux journalistes de faire explicitement référence au spectacle et au divertissement, répondant ainsi à une demande spécifique du public. Le reportage découpé en trois épisodes et intitulé « La vie mystérieuse des Tziganes » s'amorce exactement en ces termes (ill.16). Le chapô insiste sur l'origine « tzigane » de l'auteur du récit, validant ainsi son contenu qui se présente comme un essai à tendance ethnographique. Parmi les photos, nous découvrons deux scènes de danse, deux « tziganes aux cheveux ornés de fleurs », un enfant nu, une diseuse de bonne aventure ainsi que des hommes « qui ont plutôt l'aspect des brigands légendaires ». Ainsi nous basculons de nouveau sous le régime d'une iconographie où les signes de la nature criminelle de tout un peuple finissent par percer à travers les éléments folkloriques et positifs qu'ils incarnent aussi. La suite de ce reportage nous ramène en France où les photos de Florent Fels, publiées également dans *VU*⁶⁴, achèvent de nous rappeler le danger que les « Tziganes » représentent (fratries d'enfants sales ; scènes de bord de route ; halo de fumée).

Regards et enjeux politiques

S'inspirant explicitement du modèle allemand de l'*A.I.Z.*, *Regards*⁶⁵ voit le jour en 1932. Son programme, prenant racine dans la doctrine communiste et défini en

⁶⁴ Les crédits photographiques du reportage dans *Voilà* sont attribués à « F. F. ». Mais nous constatons par comparaison que l'image des enfants posant en rang serré est également reproduite dans le reportage publié par Florent Fels à la même époque dans *VU* et où il est l'auteur des photographies.

⁶⁵ Paraissant d'abord sous le titre *Nos regards*, le magazine devient *Nos regards sur le monde du travail* en janvier 1932, avant de devenir définitivement *Regards*, hebdomadaire illustré du Parti Communiste Français, en 1933.

opposition à une certaine presse à caractère bourgeois dont *VU* et *Voilà* font partie, entend mobiliser la classe ouvrière et jeter « les bases d'une culture nouvelle, celle du prolétariat »⁶⁶, mais également solliciter le médium photographique comme véritable outil de communication. Il s'agit bel et bien de convaincre les masses populaires grâce à l'élaboration d'un discours idéologique précis – en l'occurrence la nécessité pour toutes les classes laborieuses de s'unir contre la bourgeoisie et le régime capitaliste – que la manipulation des images rend possible. La photographie devient donc une arme, un acte de militantisme, à la disposition de tous, et qui révèle ainsi son formidable pouvoir persuasif. Françoise Denoyelle insiste sur le succès de ce magazine qui repose sur « une classe ouvrière très friande d'images, comme le prouve son engouement pour le cinéma »⁶⁷. Cette classe ouvrière s'est-elle seulement appropriée les outils de lecture que la revue entend lui offrir ?

Un dépouillement sommaire des microfilms disponibles à la Bibliothèque Nationale de France fait apparaître un petit nombre de reportages, parmi lesquels nous comptons celui de Jean Perrigault cité ci-dessus. Le sort réservé aux sociétés romanes dans les pages de *Regards* dans les années 1930 ne déroge pas au registre visuel mis en évidence jusqu'à présent et traduit une conception du monde dont elles sont toujours exclues. Malgré une mise en page particulièrement représentative de la modernité propre à la presse illustrée de l'époque, où le regard circule selon un rythme imposé par de riches compositions photographiques, le reportage publié le 6 septembre 1934, intitulé « Faiseurs de miracles », s'ouvre sur moult poncifs : l'en-tête de page est envahi par l'image d'un regard, sombre et chargé d'inquiétude, sur laquelle le titre est incrusté ; puis le regard tombe sur deux portraits de femmes, pauvrement vêtues, les traits du visage très marqués, l'une jouant de la guitare. La légende précise qu'elles sont « diseuses de bonne aventure » ; aucun élément visuel ne semble en effet le laisser présager. Cerné par ce trio de photographies, dont l'agencement ne fait que renforcer l'effet d'exergue des premières phrases du récit, le reportage débute ainsi : « Avec leurs larges robes

⁶⁶ Dominique BAQUÉ, Françoise DENOYELLE, *op. cit.*, p.311

⁶⁷ Françoise DENOYELLE, 1997, *op.cit.*, p.118

de couleurs vives, leur teint bistré, leurs cheveux brillants et noirs comme leur regards [...] ». Malgré cette entame tonitruante, la suite de l'article ne procède pas du même déchainement d'accusations mais se poursuit plutôt sur un ton très descriptif : l'auteur nous donne une foule d'éléments historiques, géographiques et linguistiques, puis il nous rapporte la séance de divination à laquelle il se prête en citant la remarque d'un enfant qui qualifie cette pratique de « bobards ».

1.2.4. Une séquence formatée pour la grille d'un illustré français : le cas Kertész ?

L'analyse du corpus de magazines illustrés disponible n'a pas permis d'identifier de façon récurrente la signature de grands noms de la photographie des années 1930. Il semble néanmoins très probable, d'après l'avis de l'historienne Françoise Denoyelle, que nombre d'entre eux aient manifesté un vif intérêt pour les sociétés romanes en général. Ainsi, plusieurs séries photographiques ont été localisées au sein de différentes collections françaises et il semblerait qu'elles n'aient jamais fait l'objet de publication dans la presse de l'époque. Elles sont attribuées aux artistes suivants : Denise Bellon (Cabinet de photographie, Centre Georges Pompidou) ; François Kollar (Médiathèque du Patrimoine et de l'Architecture) ; André Kertész (Médiathèque du Patrimoine et de l'Architecture).

Le cas d'André Kertész attire particulièrement notre attention. En effet, alors que l'ensemble d'images n'a vraisemblablement donné lieu à aucune publication, nous nous demandons si les exigences imposées au photographe par le reportage de presse ne l'auraient pas influencé dans ces choix de traitement visuel, comme si ce reportage était voué à la parution ? La série comporte une dizaine de photographies et se décompose en plusieurs séquences : tout d'abord, une scène durant laquelle une femme entourée de jeunes filles et d'enfants se fait lire les lignes de la main ; puis trois garçon, habillés modestement, jouant sur une butte depuis laquelle nous apercevons en contre-bas des roulottes et un cheval ; ensuite, une vue, probablement depuis cette même butte, des roulottes devant lesquelles une femme est affairée avec une marmite fumante. Les informations disponibles

font mention d'une famille de gitans installée porte de Vanves à Paris et précisent que les prises de vue, datant de 1931, ont été réalisées en négatif sur support verre.

Dans l'ouvrage monographique qui accompagne la rétrospective présentée au Jeu de Paume à Paris en 2010, Michel Frizot et Annie-Laure Wanaverbecq établissent une solide filiation esthétique entre Atget et Kertész en inscrivant la recherche documentaire du second dans la même « approche poétique et souvent insolite de la ville »⁶⁸. Comme Atget, Kertész s'éprend des mêmes thèmes visuels qui font la renommée, à titre posthume, du maître de l'image documentaire : les clochards, les petits métiers, les quais de Seine, les devantures, les chiffonniers et la zone, etc. Cette série au sujet des « Gitans » de la porte de Vanves s'inscrit parfaitement dans le cadre de la thématique du Paris populaire. En outre, nous remarquons que ces images trahissent dans leur ensemble un certain sens de la cohérence. Kertész ne travaille pas autrement lorsqu'il est envoyé en commande par une rédaction : le traitement d'un sujet, d'un personnage ou d'un lieu particulier, sans lien nécessaire avec l'actualité, s'envisage toujours dans le cadre d'une séquence d'images cohérentes⁶⁹. Enfin, dans la description qu'entreprend Michel Frizot du dispositif de Kertész lors de commandes émanant de la presse, nous découvrons que sa préférence va, encore à cette époque, à la chambre et aux plaques de verres 9x12 cm, et ce malgré son acquisition récente d'un Leica. Evelyne Rogniat, auteure d'un livre sur la pratique photographique de Kertész, propose une version identique lorsqu'il s'agit du dispositif à l'œuvre en commande⁷⁰.

Ces remarques, bien qu'elles soient le fruit de suppositions, permettent néanmoins de formuler deux hypothèses : tout d'abord, cet ensemble de photographies, même s'il n'a pas donné lieu à une publication (Kertész est un photographe très actif et compte de nombreux reportages parus aussi bien dans la presse d'actualité : *Regards, Voilà* ; que dans des revues d'art : *L'art vivant, Bifur*, etc.), a peut-être été réalisé dans la perspective d'être publié. Si tel est le cas, nous est-il permis de

⁶⁸ Michel FRIZOT, Annie-Laure WANAVERBECQ, *Kertész*, Paris, Hazan, 2010, p.74

⁶⁹ *Ibid.*, p.186

⁷⁰ voir Evelyne ROGNIAT, *André Kertész, le photographe à l'œuvre*, Lyon, P.U.L., 1997, 147p

questionner ce travail d'où semble jaillir une fois de plus des éléments rappelant de façon frappante le registre iconographique réservé depuis le début du siècle aux sociétés romanes – les sciences occultes, la marmite fumante et son caractère menaçant, les nombreux enfants trainant en guenilles ?

1.3. Un thème récurrent et fondateur : le pèlerinage des Gitans aux Saintes-Maries-de-la-Mer

1.3.1. Développement et reconnaissance institutionnelle d'un mythe religieux : Sara

Rappels historiques et présence bohémienne

La tradition catholique date le début de l'évangélisation de la Camargue au moment de l'arrivée des « saintes femmes » dans la région, Marie-Jacobé et Marie-Salomé. La présence de leurs reliques, ainsi que l'attachement de tout un peuple aux miracles et guérisons s'y référant, permet d'assurer la longévité de la légende. Suite à la résurrection du Christ, les trois Maries, Marthe, Saint Lazare et Saint Maximin sont chassés de Palestine. Dans leur précipitation, ils oublient la servante, Sara, qui décide de partir dans le sillage des fuyards, usant de son tablier comme d'un radeau. À leur arrivée en terre camarguaise, une source d'eau jaillit afin d'étancher leur soif, source qui se trouve toujours au cœur de l'église du village des Saintes-Maries-de-la-Mer. Cette légende, que la presse des années 1930 ne se prive pas de répandre, présente Sara comme une « Gypsy », une femme dont la race « égyptienne » et la couleur de peau sombre donnent l'occasion aux « Bohémiens » de la choisir pour sainte patronne.

Jouissant ainsi d'une représentante au sein de la tradition catholique, bien qu'aucun rang canonique ne lui soit accordé⁷¹, cette légende ancre de façon

⁷¹ L'écrivain Jean-Louis Vaudoyer, dans un ouvrage consacré aux Saintes-Maries-de-la-Mer, donne son témoignage à propos des Languedociennes en ces termes : « Il faut voir avec quel mépris elles regardent les Bohémiens, comment elles se garent d'eux quand ils passent. Elles sont

séculaire la présence du peuple gitan au pèlerinage et lui offre également une résonance à l'échelle de l'histoire de l'humanité. Mais cette histoire présente malheureusement un accroc. Car les « Bohémiens » ne deviennent « visibles »⁷² au pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer qu'à partir de la moitié du XIX^{ème} siècle, par le truchement d'un article publié dans *l'Illustration* en 1852. Il semble, par ailleurs, que les raisons de cette présence gitane lors du pèlerinage de mai résistent aux tentatives d'explication. Il en est de même à propos de l'avènement de la statue de Sara pendant les processions⁷³.

« *Des fêtes de mai au "pèlerinage des Gitans"* »

Parmi les évolutions que connaît le village et qui contribuent grandement au développement touristique du pèlerinage, rappelons l'arrivée du train en 1892 qui rend possible l'accès aux fêtes à une population toujours plus croissante. Alors que la population du village gonfle prodigieusement lors de ces journées – l'église abrite les pèlerins ou les Gitans pendant la nuit et les rues du village sont bordées d'une foule de tentes –, les autorités religieuses prennent conscience de l'influence spirituelle et politique qu'elles peuvent exercer sur le village et ses alentours. C'est dans ce contexte que Frédéric Mistral, fondateur du Félibrige en 1854, mouvement ayant pour vocation la promotion de la langue et de la culture provençale, et son ami le marquis de Baroncelli-Javon, engagent leurs efforts réunis sur la voie de la renaissance culturelle d'un village provençal. Ce renouveau procède largement du développement de la poésie et des manifestations populaires. Bien que marqué par son caractère religieux, le pèlerinage en est une.

persuadées (et n'ont pas tort de l'être) : elles et eux ne sont pas ici pour les mêmes saintes, à peine pour le même Dieu. D'ailleurs (pensent-elles) cette Sara, la patronne de ces vauriens : une pas grand'chose ! Est-elle seulement béatifiée ? et Baptisée ? [...] Ce n'était qu'une diablesse, comme ceux qu'elle attire ici. », cité in Marc BORDIGONI, « Sara aux Saintes-Maries-de-la-Mer, métaphore de la présence gitane dans le "monde des Gadjé" », in *Études Tsiganes*, N°20, 2004, pp. 12-34

⁷² Marc BORDIGONI, « Le "pèlerinage des Gitans", entre foi, tradition et tourisme », *Ethnologie française*, XXXII, 2002, 3, p.492

⁷³ André DELAGE, « Les Saintes-Maries-de-la-Mer. Des origines de la tradition des Saintes à nos jours », in *Études Tsiganes*, N°4/1956, Paris, Association des Études tsiganes, pp.3-30

Par ailleurs grand défenseur des minorités, le marquis porte un intérêt tout particulier au peuple « gitan », qu'il considère, théorie linguistico-anthropologique à l'appui, comme l'une des quatre tribus rescapées de la race Atlante. Au-delà de toute critique, cet épisode nous permet surtout de comprendre les raisons qui poussent Baroncelli-Javon à établir des liens avec les familles gitanes de la région ainsi qu'à proposer à l'Église en 1935 « une procession de Sara à la mer afin que les Gitans aient leur place pleine et entière aux fêtes de mai »⁷⁴. Mgr Rivière accepte l'organisation d'une procession autonome et nous voyons s'accomplir le projet réapproprié d'une historiographie gitane. Une statue à l'effigie de Sara est construite pour l'occasion et une nouvelle tradition se répand, sous l'impulsion du marquis : « Sara est la fille d'un roi des premiers occupants de la Camargue, les ancêtres des Gitans, et accueille sur la plage les premiers chrétiens arrivés de Palestine »⁷⁵. La réputation de ce pèlerinage au cœur duquel les Gitans trouvent leur place ne cesse dès lors de gagner en importance. Mais en intégrant les Gitans comme un élément culturel structurant de l'identité collective du village des Saintes-Maries-de-la-Mer, cette tentative, qui demeure malgré tout une des rares à proposer une démarche intégrative, ne procède-t-elle finalement pas d'une volonté toujours recommencée de classer la société en autant d'archétypes susceptibles d'évacuer tout particularisme ?

1.3.2. Motifs archétypaux dans la presse des années 30 : Roger Schall et les autres

Comme nous venons de l'entrevoir, le pèlerinage gitan des Saintes-Maries-de-la-Mer constitue un refuge au sein duquel les sociétés romanes ne font plus l'objet d'un rejet constant. Par sa volonté et l'amitié qu'il témoigne aux Gitans de la région camarguaise, le marquis Baroncelli-Javon énonce la possibilité d'un autre type de rapports. Mais cette célébration de la culture gitane et la reconnaissance d'une histoire profondément inscrite dans le sol camarguais ne semblent tenir qu'à la faveur de quelques histoires correctement ficelées par les personnages influents

⁷⁴ Marc BORDIGONI, 2002, *op. cit.*, p.492

⁷⁵ *Ibid.*, p.494

de l'époque. Une fois de plus, nous voulons soulever la question de l'ambiguïté qui persiste derrière ces pratiques. Comment cette ambiguïté se traduit-elle à travers le traitement du sujet « tsigane » qui a suscité le plus de reportages dans *VU* et probablement *Voilà* ?

Une structure visuelle stable et parfaitement agencée

La première chose qui nous frappe en observant l'ensemble des articles considérés réside dans la répétition, quasi à l'identique, d'un certain nombre de motifs visuels et également de la hiérarchisation de ces différents motifs sur la page. Ils comprennent a minima une photographie des statues des deux Saintes Maries lors de la procession vers la mer – remplacées par celle de Sara à partir de 1935 –, une photographie du Clergé présent pendant les cérémonies, une photographie d'une femme, parfois portant un enfant sur sa hanche, et accompagnée d'une légende la présentant comme un « type de gitane », et enfin une photographie des cierges déposés en masse par les Gitans autour de la châsse où repose Sara. Nous trouvons inmanquablement la photographie des « Saintes Maries » dans la partie haute de la page, agencée à bords perdus ; vient en-dessous le clergé et Mgr Rivière, dépositaires du sacré et de la bénédiction à donner ; puis, afin de respecter la hiérarchie, les visages gitans et les cierges dressés dans la crypte font leur apparition. Les « Saintes Maries » incarnent ainsi l'élément le plus pur, comme le suggère la contre-plongée de Roger Schall⁷⁶ ; puis le regard du lecteur circule à travers le monde civilisé, dont le clergé et la vendeuse de cierges sont les fidèles représentants ; le lecteur tombe enfin sur le bas de l'échelle social, constitué des « Gitans », coïncidant avec le bas de la page (ill.18&19).

Notons que, malgré la « mise en événement accrocheuse de l'actualité »⁷⁷, qui ne laisse ici que peu de chance à l'émancipation d'une vision plus positive des « Gitans », et malgré les quelques sursauts visuels hérités de l'iconographie habituellement admise – l'enfant mendiant, la diseuse de bonne aventure, la

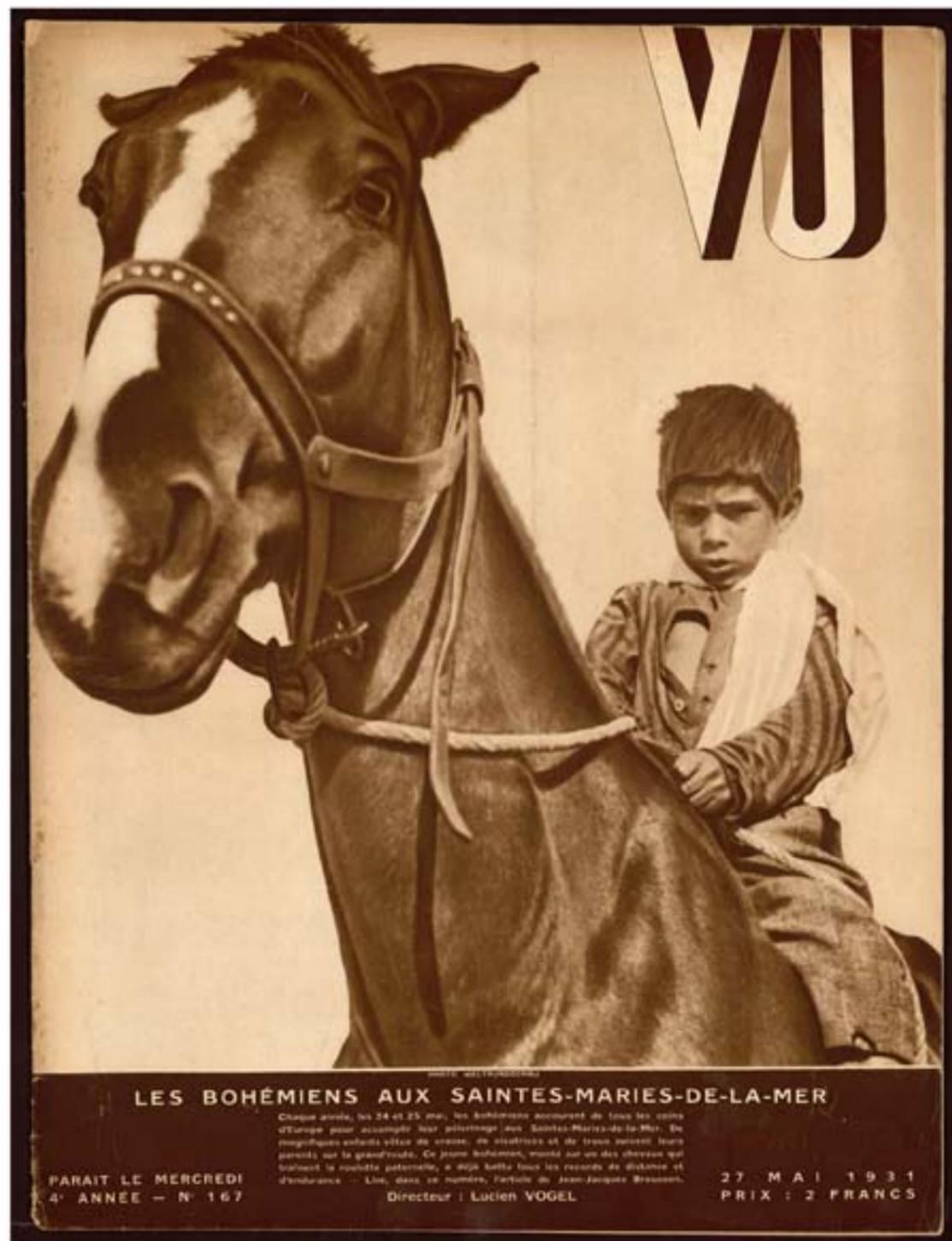
⁷⁶ SERGE, « ... Aux Saintes-Maries de la Mer / Une nuit et un jour à la Mecque des Gitans », in *VU*, N°430, juin 1936, photographies de Roger SCHALL

⁷⁷ Michèle MARTIN, « La guerre dans l'avant-guerre : les photo-magazines des années 1930 », *op. cit.*, p.36

ill. 17, en bas à gauche, Jean-Jacques BROUSSON, « Les Bohémiens aux Saintes-Maries-de-la-Mer », in VU, N°167, mai 1931, (photographies Weltrundschau), © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 18, en haut à droite, SERGE, « ... Aux Saintes-Maries de la Mer / Une nuit et un jour à la Mecque des Gitans », in VU, N°430, juin 1936, photographies de Roger SCHALL, © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 19, en bas à droite, ill. 16, Conrad BERCOVICI, « La vie mystérieuse des Tziganes », in VOILÀ, N°80-82, 1^{er}, 8, 15, octobre, 1932, © Collections Musée Nicéphore Niépce



femme au regard menaçant –, l'ensemble propose un discours apaisé. Il semble même que les « Gitans » ne soient pas perçus comme étrangers mais bien comme l'essence même de ces journées saintes.

Il ne faudrait pas pour autant passer sous silence les exigences sensationnalistes des rédactions de ces magazines illustrés qui ont bâtis leur succès commercial sur l'impact persuasif des accroches visuelles développées en Une et en quatrième de couverture. Prenons l'exemple du numéro 167 paru le 27 mai 1931 (ill.17). La une est composée d'une seule photographie, montée à bords perdus et représentant, de l'encolure aux oreilles et en légère contre-plongée, un cheval occupant toute la hauteur de la page. Un garçon d'environ 6 ans trône dessus, la mine renfrognée. Par son cadrage et son point de vue, le sujet de cette photographie, en l'occurrence l'animal, nous écrase. Le regard sombre de l'enfant, que nous pourrions aisément apparenté à du défi, associé à la carrure imposante du cheval plongeant sur le lecteur, achève de donner à la scène un caractère mystérieux.

Textes et images en contradiction

Nous constatons qu'un rapport d'équilibre entre le texte et les images tend à se généraliser dans les reportages traitant des sociétés romanes. Comment expliquer ce regain d'importance dévoué au texte ? N'est-ce pas la marque d'une réappropriation du sens par les mots, grâce à l'approche légitime de l'ethnographie et de la valeur qu'elle accorde à l'intellect ?

Une fois évacués les reportages qui trahissent un angle documentaire⁷⁸, où les photographies résonnent en écho au texte très descriptif, où les « Gitans » ne semblent incarner aucune menace⁷⁹, attardons-nous sur ces récits où le contenu se

⁷⁸ La composition très dynamique du reportage de Paul Bringuier, « Le pèlerinage des Gitans », paru dans le numéro 10 de *Voilà* le 30 mai 1931, permet de renforcer le caractère sensationnel que le sujet peut suggérer. Mais nous découvrons ensuite un texte très sobre et descriptif, où il n'est question du pèlerinage qu'à partir de la moitié du récit, dont maints éléments sont rapportés de la bouche d'une jeune gitane rencontrée sur le chemin.

⁷⁹ Le reportage de Serge, paru dans *VU* en 1936 et que les photographies de Roger Schall accompagnent, débute par l'identification des hommes « tsiganes » à des animaux, « à des mâles à peau mate dévorant le serpent vivant ».

révèle en opposition au ton neutre des images, comme s'il s'agissait de désamorcer la figure que cherchent à véhiculer ces images. Bien que l'ensemble photographique réponde à la typologie visuelle décrite ci-dessus, malgré les visages souriants et les anecdotes amusantes des légendes⁸⁰, le récit de l'événement sert, dans le reportage de Jean-Jacques Brousson paru dans *VU* en 1931, de prétexte pour faire état de tous les poncifs connus au sujet des « Bohémiens » : le vol, les « grappes » d'enfants, la divination, l'hygiène douteuse, la mendicité, le mystère de leurs origines asiatiques et de l'élection des rois. Dans l'article intitulé « La vie de bohème »⁸¹, le pèlerinage ne figure même pas dans le titre alors que toutes les images, occupant le plus d'espace sur la page, lui font honneur. Ici, le thème des Saintes-Maries-de-la-Mer permet seulement à l'auteur de rentrer dans le vif de son sujet. En effet, dès la première phrase, le vocabulaire change et les « Gitans » deviennent des « Romanichels », ces derniers étant plus souvent associés aux mesures policières dont ils sont l'objet qu'aux éléments culturels comme la danse ou la musique généralement mis en avant à propos des « Gitans ». Le langage d'Émile Girardin se durcit immédiatement :

On ne saurait dire que les Romanichels soient des gens particulièrement pieux. Et même semblent-ils plus près du diable que du bon Dieu⁸².

La suite du récit se poursuit sur le même ton. Oscillant entre paternalisme, sarcasmes et légendes aux origines douteuses, le journaliste s'assure aux yeux des lecteurs une forme de légitimité savante et ethnographique en prétendant avoir consulté de nombreux ouvrages. Mais n'est-ce pas afin de s'octroyer le pouvoir de dénoncer un peuple barbare et fainéant, à la duplicité de caractère indubitable ? Le réquisitoire s'achève par une phrase étrange : « Dans le monde, il ne semble pas

⁸⁰ « Cet enfant [...] respire le bonheur de vivre libre, heureux, sur la grand'route et au soleil. » ; « Sur la plage, pendant la fête, un prêtre prend une série de photographies. » ; Jean-Jacques BROUSSON, « Les Bohémiens aux Saintes-Maries-de-la-Mer », in *VU*, N°167, mai 1931, photographies Weltrundschau.

⁸¹ Émile GIRARDIN, « La vie de bohème », in *Voilà*, N°168, juin 1934, photographies J.-B. Malina

⁸² *Ibid.*

que l'on puisse trouver de gens plus heureux »⁸³. Comment ne pas déceler ici, après un déluge de reproches, l'ironie cinglante du journaliste ? Car n'oublions pas pour qui Émile Girardin travaille ici – une rédaction en quête de sensations fortes, celle de *Voilà*. Dès lors, ne semble-t-il pas parfaitement plausible qu'en regard d'un photo-reportage relativement neutre, le texte prenne le relai de la dramaturgie ?

⁸³ *Ibid.*

2. Les années d'après-guerre : un souffle nouveau

2.1. L'Europe en crise : nouveaux modèles culturels

2.1.1. Effervescence « germanopratine » : éclosion de nouveaux systèmes de pensée

La deuxième guerre mondiale laisse une France certes victorieuse mais ravagée moralement et physiquement par cinq années de guerre, d'occupation allemande et de collaborationnisme. La reconstruction est longue, la population manque de logements, de vêtements et le régime de ravitaillement n'est supprimé qu'en novembre 1949. Indissociable de ce constat de désolation matérielle, la libération du joug nazi révèle également l'anéantissement de l'ancien monde ainsi que de ses valeurs. Comment vivre après les atrocités que l'Europe – continent perçu jusqu'alors comme le centre indiscutable de la culture, des arts et du progrès humain – a connues ? Cette question s'immisce au cœur de tous les débats menés par les acteurs de la vie culturelle, artistique et politique, en France à cette époque. Écrivains, poètes, peintres, philosophes, hommes de théâtre, musiciens, chanteurs ; tous prennent acte des bouleversements traversés par les sociétés occidentales et se donnent pour mission de « jeter les bases d'un monde nouveau, et, si possible, meilleur »⁸⁴. Ce projet radical, aussi bien artistique que social et politique, se cristallise autour d'un quartier de Paris, déjà marqué depuis les années 1920 par le cosmos intellectuel : Saint-Germain-des-Prés.

Ce formidable bouillonnement intellectuel, où l'âge, le sexe, la couleur de peau et la catégorie sociale ne comptent plus beaucoup, où il est tout à la fois question du défi lancé aux limites formelles de l'art comme de l'engagement politique essentiel à la posture de l'artiste, est la conséquence directe de la guerre, selon les dires de Vincent Gille, commissaire de l'exposition *Saint-Germain-des-Prés : 1945-1950*.

⁸⁴ Vincent GILLE (sous la direction de), *Saint-Germain-des-Prés : 1945-1950*, Paris, Paris-Musées, 1989, p.36

C'est dans ce contexte que Jean-Paul Sartre, emblème « germanopratin » par excellence, propose sa version de l'existentialisme. Il y développe son interprétation de l'homme « condamné à être libre », qui se construit dans l'incertitude du choix et de l'engagement, seul face au poids de ses responsabilités, celles qui l'engagent aussi bien envers lui-même qu'envers l'humanité entière. À la même époque, alors que les processus de décolonisation se mettent en branle (l'Indochine en 1946, l'Algérie en 1954), Albert Camus énonce sa conception de l'homme révolté face à l'absurdité de la condition humaine. Comme Sartre, il en appelle à la lucidité et à la critique, à « cette formidable remise en question de tout au profit d'une liberté qui implique une totale responsabilité »⁸⁵. En quête d'insouciance face au désarroi ambiant, la jeunesse noctambule du « quartier » célèbre ce courant de pensée au point de l'adapter en un véritable mode de vie, contribuant par ailleurs aux confusions dont la doctrine sartrienne a été victime. La presse, quant à elle, relai d'une France où la vie est toujours aussi dure, appelle au scandale, à l'exubérance et à l'hypocrisie.

Des bêtes menées par leurs instincts, recouverts de mots mensongers, voilà ce que nous sommes, d'après M. Jean-Paul Sartre, professeur d'existentialisme, et à ce titre, maître admiré d'une partie de la jeunesse d'aujourd'hui...⁸⁶

2.1.2. Le thème « gitan » au carrefour des arts

Les années 1950 s'annoncent comme le prolongement de cette prise de conscience générale et tous les milieux artistiques connaissent alors un vent de révolution. Les revendications des nouvelles générations, qu'il s'agisse de la Nouvelle Vague au cinéma comme du Nouveau roman en littérature, prennent toutes corps dans l'expression d'une opposition brutale aux anciennes traditions formelles. « Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon » annonce Nathalie Sarraute⁸⁷ ; il s'agit de

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Émile HENRIOT, Le monde, cité in Boris VIAN, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Éditions du Chêne, 1974, p.53

⁸⁷ Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1964, p.59

« construire en détruisant », ajoute Alain Robbe-Grillet dans son ouvrage manifeste du Nouveau roman, « l'œuvre doit s'imposer comme nécessaire *pour rien* »⁸⁸. À la faveur de cette atmosphère d'agitation culturelle et dans un climat intellectuel où les sciences sociales continuent, depuis la mission Dakar-Djibouti, de réformer leurs méthodes de connaissance des cultures⁸⁹, les sociétés romanes bénéficient d'un indiscutable assouplissement des regards. Nous ne voulons pas éluder l'imposant corpus de coupures de presse, collectées depuis le début des années 1950 et rassemblées dans les collections de la F.N.A.S.A.T., faisant état de la multitude de faits divers dans lesquels sont impliqués les « Tsiganes ». Son existence révèle une entreprise qui cherche à jeter le discrédit sur tout un peuple. Mais ne s'agit-il pas plus généralement d'un mécanisme journalistique bien rôdé où le but recherché consiste à satisfaire la soif de scandale des lecteurs ? Il nous semble bien plus pertinent de souligner la façon dont le thème « gitan » valorisé

⁸⁸ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1963, p.43. Ce programme, en lien étroit avec les évolutions que le cinéma connaît également, n'est d'ailleurs pas sans rappeler les efforts entrepris par certains courants de pensée (le situationnisme, Georges Bataille) qui donnent une importance capitale au geste improductif.

⁸⁹ L'objectif de la mission Dakar-Djibouti était de dresser le portrait ethnologique des populations autochtones de l'Afrique coloniale française. Les études réalisées ont posé les jalons de plusieurs décennies de recherche africaniste. Cette mission marque également une étape décisive dans l'évolution institutionnelle de l'anthropologie en tant que science humaine et sociale autonome. Parmi les figures marquantes de la mission, André Schaeffner, premier ethnomusicologue, et Michel Leiris, écrivain, ethnologue et critique d'art, collaborent par ailleurs à la revue *Documents*, dirigée par Georges Bataille, et à la revue *Minotaure*, d'inspiration surréaliste, qui consacra un numéro entier à la mission. Georges Bataille est lui-même très fortement inspiré par Marcel Mauss et l'*Essai sur le don* pour l'édification de sa théorie sur les mécanismes de la dépense improductive développée dans *La part maudite* (1949). Citons également Claude Lévi-Strauss, qui publie sa thèse sur l'anthropologie structurale en 1949, ou encore Jean Rouch, partisan d'une « ethnofiction », qui filme les rites ou les scènes de la vie quotidienne des populations agraires mais aussi qui s'intéresse dès le début des années 1950 aux migrations urbaines et observe les effets de la colonisation sur les sociétés africaines (*Les maîtres fous*, 1954, *Moi, un noir*, 1958, etc). Forts de leurs regards croisés sur notre monde et celui qui se décolonise, ces auteurs participent aux débats sociétaux, notamment par le biais des revues, des journaux, de la radio puis plus tard de la télévision ; et vont jusqu'à s'approprier les techniques les plus modernes et populaires de la création artistique.

refait progressivement surface, dès la fin de la seconde guerre mondiale, au sein des pratiques culturelles et des discours intellectuels de l'époque. Sous l'impulsion de nombreuses personnalités germanoprates, grâce à la fascination que certains personnages « tziganes » exercent sur elles, ce regain d'intérêt se manifeste à travers tous les champs de l'art et de la vie mondaine – le sport possède lui-aussi ses représentants « tziganes ». La célébration de ce thème, preuve d'une incontestable ouverture de l'homme sur ses semblables, prend ainsi le pas sur l'ancienne figure menaçante des « Tsiganes » malfaisants. À l'endroit où régnait par le passé incompréhension et méfiance, fleurissent désormais les amitiés. Il est vrai que ces nouvelles interprétations trouvent certainement leur source dans les motifs chantés par les représentants de ce que Baudelaire appelle le « Bohémianisme »⁹⁰ au XIX^{ème} siècle – le désir incandescent que la femme gitane provoque, l'attrait de la nature, la danse et la musique⁹¹. Ces éléments constituent surtout autant de points de contact pour une génération de jeunes gens en quête d'un rapport à l'autre radicalement nouveau. Comment s'inscrire dans la redécouverte de l'homme ? Comment s'affranchir de toutes les frontières sociales ? Prenons le soin d'évoquer la chanson *L'étrangère*, interprétée par Léo Ferré et écrite par Aragon, qui célèbre l'amour éphémère du narrateur pour une jeune bohémienne, ou encore *Le gitan et la fille*, interprétée par Edith Piaf et écrite par Georges Moustaki. Toutes ces personnalités occupent un rang déterminant sur la scène culturelle de l'époque et leurs chansons génèrent l'adhésion incontestable du public. Ainsi, grâce à l'évocation des éléments appartenant au folklore tzigane, à la fois signe plausible d'un retour aux fantasmes dix-neuviémistes mais également indice de l'apport des sciences sociales aux pratiques culturelles, le regard porté sur le peuple « maudit » évolue.

⁹⁰ cité in Sarga MOUSSA, *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, op. cit., p.11. « Le terme [est] entendu au sens d'un ensemble de valeurs partagées [...] par de nombreux écrivains et artistes romantiques, qui projettent sur les Bohémiens leurs propres aspirations à une vie rêvée comme d'autant plus heureuse qu'elle échapperait à la sédentarité, donc à un cadre social contraignant. »

⁹¹ ASSÉO, Henriette, « Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possibles », 1770-1920 », op. cit.

À propos de photographie, nous regrettons de ne pas jouir d'un corpus plus ample que celui présenté dans les pages suivantes. Les quelques occurrences retenues nous conduisent malgré tout sur la piste de l'interpénétration qui caractérise les échanges entre les représentants des cercles artistiques et intellectuels et ceux de la culture romanie. Plus que de simples rencontres, les amitiés tissés par Robert Doisneau et Georges Dudognon, arpenteurs des caves du « quartier », avec Matéo Maximoff, premier écrivain tsigane dont les mots font toujours autorité en ce qui concerne la culture romanie, dépassent largement le cadre de la photographie. Car la toile de Saint-Germain-des-Prés se tisse ainsi, par le jeu des liens qui se créent dans la moiteur des caves où rugissent trompettes et guitares de jazz.

2.2. Les grandes figures « tsiganes » sur le devant de la scène

2.2.1. Un Manouche pour icône du jazz français : Django Reinhard

Il n'est pas question de retracer ici la vie d'un des plus grands musiciens que le jazz français ait connu. Nous n'avons pas non plus pour but d'étudier dans quelle mesure la musique de Django Reinhardt présente les signes d'une vraie révolution. Nous cherchons seulement à mettre en évidence en quoi l'aura phénoménale qu'endosse son personnage permet d'expliquer, par le biais de la fascination qu'il suscite chez ses contemporains, cette transformation que les regards posés sur les sociétés romanies connaît alors.

Tout d'abord, et afin de contredire pour quelques lignes le programme avancé ci-dessus, rappelons les éléments biographiques qui participent à la métamorphose du simple banjoïste issu d'une famille sinti⁹² en véritable légende vivante. Suite à

⁹² Les Sinté constituent une des trois grandes branches composant les sociétés romanies. Plus connus sous l'appellation « Manouches » (tiré d'un mot romani qui signifie « être humain »), ils sont localisés dans les régions germanophones.

l'incendie de sa roulotte en 1928 lors duquel il est sévèrement touché, Django Reinhardt s'impose une rééducation telle, doublée d'un travail à la guitare réalisé avec acharnement, qu'il finit par développer une technique de jeu de la main gauche nécessitant seulement l'usage de deux doigts⁹³. Il paraît dès lors d'autant plus incroyable qu'un musicien mutilé soit capable d'une si grande virtuosité – virtuosité qui surpasse même celle de guitaristes parfaitement valides.

Les années 1930, qui se transforment en années de guerre, sont pour Django Reinhardt l'occasion de découvrir et de s'intégrer dans les cercles de musiciens de jazz de la Côte d'Azur et de Paris. Il doit d'ailleurs cette découverte à un ami, Émile Savitry, lui-même photographe. Sa pratique le mène à documenter les milieux artistiques des quartiers en vogue – Montparnasse, Pigalle, et bien sûr, après la guerre, Saint-Germain-des-Prés. Cette pratique du reportage s'accompagne également de la réalisation de portraits. Ainsi nous voyons apparaître Django Reinhardt, pris en 1933, dans une mise en scène épurée de l'artiste jouant de sa guitare sur un fond neutre, vierge de tout attribut « tzigane ». Étrangement, les portraits de personnalités tout aussi importantes comme Alberto Giacometti, Pierre Loeb, ou encore Charlie Chaplin, des musiciens de jazz comme Claude Luter qui enflamment les scènes des caves germanoprates, trahissent quant à eux l'effort répété de contextualiser les figures par la représentation dans le cadre d'éléments caractéristiques de leur activité⁹⁴. En 1934, Django Reinhardt rencontre Stéphane Grappelli, son compagnon de toujours, avec qui il fonde le Quintette du Hot Club de France⁹⁵, formation aux avant-gardes qui assure la pérennité de la réputation du guitariste de jazz manouche. Ce

⁹³ Alain ANTONIETTO, François BILLARD, *Django Reinhardt, rythmes futurs*, Paris, Fayard, 2004, p.82

⁹⁴ Sophie MALEXIS, *Émile Savitry, 1903-1967, un photographe de Montparnasse*, [en ligne], http://emilesavitry.com/site/galerie.php?the_id=1#ad-image-0 (consulté le 2 mai 2014)

⁹⁵ Charles DELAUNEY, *Django mon frère*, Paris, Le terrain vague, 1968, p.64

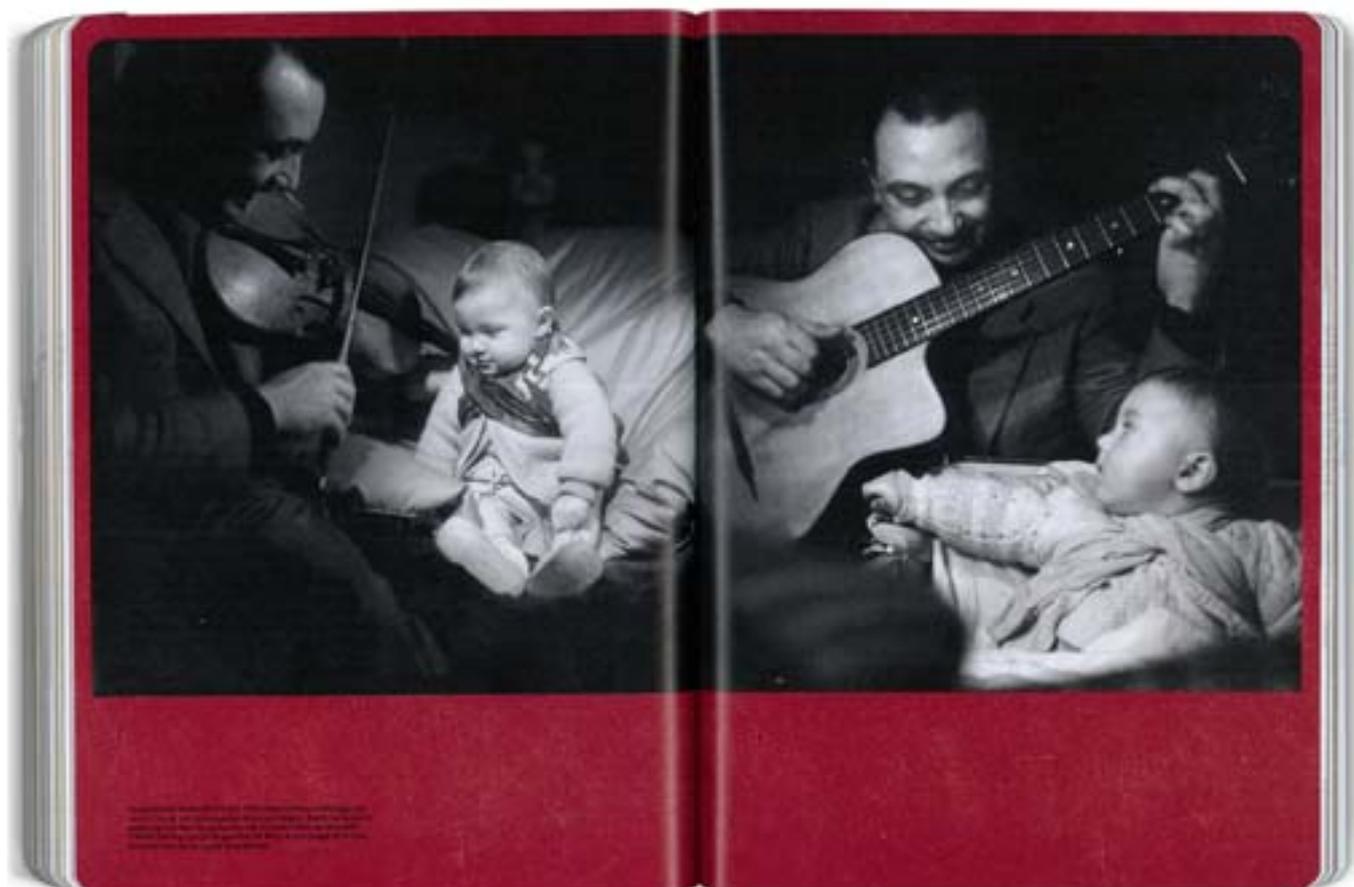
ill. 20, en haut à gauche, ANONYME,
« Les Gitans ont donné sa guitare à Django
pour son dernier voyage », in *Paris Match*, N°219,
30 mai 1953

(photographie de Jean-Pierre Pedrazzini)

© Collections FNASAT-Gens du voyage

ill. 21, en haut à droite, Django Reinhard et
Stéphane Grappelli photographiés en 1937,
© The estate of Erwin Blumenfeld, in *Django
Reinhard, swing de Paris*

ill. 22, extrait du catalogue *Django Reinhard,
swing de Paris*, à gauche photographie de Émile
Savitry, à droite photographie de Willy Ronis



succès est également relayé par de nombreuses publications dans la presse de l'époque en France comme à l'étranger – *Life*, *Paris Match*, *Vedettes*, *Images du monde*, *Jazz hot*, etc⁹⁶. Serait-ce d'ailleurs dans cette perspective qu'Erwin Blumenfeld réalise le portrait de Django accompagné de Stéphane Grappelli en 1937, puis celui du quintette entier (ill.21)⁹⁷ ? Même si nous n'avons pu déceler l'origine de ces images, elles trouvent parfaitement leur place dans cet ensemble iconographique qui contribue à élever le guitariste au rang de vedette. Pour ne citer que quelques exemples, Django Reinhardt pose en 1944⁹⁸ pour un portrait aux studios Harcourt, consécration ultime des célébrités ; l'admiration qu'il voue à son fils Babik né en 1944 attire l'objectif de son ami Émile Savitry, d'une part, mais aussi celui de Willy Ronis, travaillant alors pour l'Agence Rapho (ill.22)⁹⁹ ; enfin, sa retraite temporaire à la fin des années 1940 fait elle aussi l'objet d'un reportage dans *Paris-Match* réalisé par Michel Descamps en 1950¹⁰⁰, tout comme le jour de ses funérailles en 1953 (ill.20).

Comme nous l'avons évoqué en préambule, les cercles artistiques et intellectuels qui s'entremêlent favorisent les rencontres. Il semble que l'immense renommée – acquise de son vivant ou à titre posthume – de Django Reinhardt ait largement bénéficié de l'enthousiasme que sa musique suscite dans ces milieux intellectuels et mondains de Paris. Notamment en termes de publicité¹⁰¹, mais également dans la mesure où ces rencontres enrichissent probablement sa pratique. En témoigne, d'une part, ses liens au jazz dans les clubs de Saint-Germain, liens consolidés grâce à l'intérêt passionné qu'il porte au be-bop, mouvement d'avant-garde emmené par Dizzy Gillespie et Charlie Parker. D'autre part, sa mort en 1953

⁹⁶ Vincent BESSIÈRES (sous la direction de), *Django Reinhardt, swing de Paris*, Éditions Textuel ; Cité de la musique, 2012, pp.209-219

⁹⁷ *Ibid.*, p.70

⁹⁸ Françoise DENOYELLE, *Studio Harcourt*, Paris, Nicolas Chaudin, 2012, 256 p.

⁹⁹ Vincent BESSIÈRES, *op. cit.*, p.156-157

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.184

¹⁰¹ Jean Cocteau écrit le texte intégré au programme d'un concert de Django Reinhardt donné au Bœuf sur le toit, club qui comptait notamment parmi ses habitués Boris Vian. BESSIÈRES, Vincent, (sous la direction de), *op. cit.*, p.5

donne lieu à de nombreux hommages qui prennent la forme d'une chanson : *Mon pot' le gitan* est écrite par Jacques Verrières, accompagné à la guitare du frère de Django, Joseph Reinhardt, et interprété tour à tour par Yves Montand, dont l'enregistrement de 1954 lui assure la notoriété, Mouloudji ou encore Barbara¹⁰². Ce titre donne naissance par la suite à un film du même nom en 1959, où Joseph Reinhardt tient un rôle au côté de Louis de Funès. Signalons également le documentaire intitulé *Django Reinhardt* pour lequel Chris Marker écrit les dialogues¹⁰³.

2.2.2. Le flamenco envahit Paris

L'art du flamenco

Nous souhaitons indiquer dans un premier temps que les remarques formulées ci-dessous n'ont en aucun cas pour prétention d'aborder le flamenco sous un angle historique et sociologique approfondi. De nombreuses études existent déjà, auxquelles nous faisons référence en bibliographie. Nous voulons seulement, grâce à quelques modestes éléments contextuels, apporter un éclairage sur un genre musical qui engendre en France dans les années 1950 et 1960 un enthousiasme extraordinaire. En outre, il pourrait nous être reproché d'employer le terme « flamenco » pour désigner les usages du Midi de la France¹⁰⁴ – il s'agit avant tout d'une commodité de langage.

Le flamenco semble avoir trouvé la forme que nous lui connaissons aujourd'hui au cours du dernier quart du XVIII^{ème} siècle en Andalousie. Malgré les polémiques historiques à l'endroit des origines ou des apports réellement gitans de cet art du chant et de la danse, force est de constater, comme le rappelle le guitariste Éric

¹⁰² Bien qu'il ne soit pas fait mention de son nom ni dans la chanson ni dans son titre, le contexte, les paroles ainsi que la date d'enregistrement nous pousse à croire que le lien est évident.

¹⁰³ Alain ANTONIETTO, « Les Tsiganes dans le cinéma », in *Études Tsiganes*, 1985, N°4/1985, Paris, FNASAT-Gens du voyage, p.48

¹⁰⁴ La musique de Manitas de Plata ainsi que de ses contemporains et successeurs est plus communément appelée la « rumba flamenca ».

Perez, que « les premiers chanteurs connus sont tous gitans »¹⁰⁵. Si cette affirmation fait surtout d'eux des interprètes, rôle mineur auquel ils ont été cantonnés à bien des reprises, le chercheur en ethnomusicologie Bernard Leblon leur reconnaît une place déterminante dans la conservation et la transmission de l'héritage musical d'une région¹⁰⁶. Il poursuit en décrivant le processus qui pousse les populations gitanes, marginalisées et acculturées, à s'approprier un patrimoine musical leur étant initialement étranger et à l'adopter malgré tout comme lieu de refuge¹⁰⁷. Le XIX^{ème} siècle voit ensuite la naissance en nombre des cafés chantants où la pratique du chant et de la danse flamenco, jusque-là élaborée dans le giron de quelques familles, devient immédiatement très populaire, en particulier auprès d'un public bourgeois tout autant sensible au Romantisme qui célèbre alors à travers tous les arts les motifs gitans¹⁰⁸.

À la question « pourquoi chantez-vous ? », le chanteur Manolito de María répond : « Parce que je me souviens de ce que j'ai vécu ». Cette phrase résume à elle seule le flamenco, reflet d'un art qui se définit dans l'expérience douloureuse d'un peuple, dans l'expression d'une plainte lancinante et des angoisses de l'existence que seule la fête peut apaiser, dans « le cri de la mémoire¹⁰⁹ ». Ainsi Georges Didi-Huberman décrit-il le geste du danseur Israel Galvan qui « ne s'isole que pour être plusieurs » et chez qui « le corps garde sa réserve jusqu'au point où explose la démesure »¹¹⁰.

Carmen Amaya et la Chunga : les muses gitanes

L'enthousiasme que suscite l'art flamenco dans les deux décennies d'après-guerre nous paraît coïncider avec ce formidable attrait que de multiples artistes peintres,

¹⁰⁵ Éric PEREZ, *Flamenco, parcours d'un art*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p.18

¹⁰⁶ Bernard LEBLON, *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris, L'Harmattan ; Études Tsiganes, 1990, p.104

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Éric PEREZ, *op. cit.*, p.19

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.26

¹¹⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, pp.17-19

écrivains ou encore poètes manifestent pour le thème bohémien, et spécifiquement celui de la *bohémienne*, au XIX^{ème} siècle. Cet engouement se cristallise notamment autour de plusieurs figures féminines, toutes danseuses flamencas : Carmen Amaya, La Chunga, Manuela Vargas, Lola Florès, etc. Toutes se produisent à Paris et en province et leur passage provoque à chaque fois un grand retentissement – en témoignent les nombreuses coupures de presse tirées des collections de la F.N.A.S.A.T. où le texte est souvent illustré d’images réalisées lors des spectacles, instantanés où toute l’énergie de la danse est retranscrite par le flou ou par les poses contorsionnées des danseuses (ill.23). À partir de 1948, date à laquelle elle monte pour la première fois sur la scène du théâtre des Champs-Élysées et fait « découvrir au monde entier la vraie danse flamenco »¹¹¹, Carmen Amaya subjugué le public parisien à chacune de ses représentations. Jean Cocteau écrit, en lui rendant hommage : « Carmen Amaya, c’est la grêle sur les vitres, un cri d’hirondelle, un cigare noir fumé par une femme rêveuse, un tonnerre d’applaudissements ». Dans les années 1950, La Chunga, une des rares danseuses de flamenco d’origine française, alors âgée de 18 ans, éblouie à son tour le public français. Non seulement son talent et sa beauté, renforcés par sa fougue teintée d’un naturel primitif (elle danse les pieds nus), font l’objet d’une immense fascination, mais chaque événement de sa vie, notamment son mariage avec un non-gitan, donne l’occasion à la presse grand public comme *Qui ? Détective* de faire couler l’encre et de publier moult photographies de « ses jambes [...] plus célèbres que celles de Marlène Dietrich » (ill.24&25). Et Jean Cocteau, inlassable courtisan d’un « art qui semblait échapper à toute instrumentalisation par son caractère spontané »¹¹², de poursuivre en alimentant le mythe de la « femme indomptable et sauvage »¹¹³ : « Sentirai-je le vent gitanes de vos robes ? / Le vol de leurs volants à pois »¹¹⁴.

¹¹¹ Mario BOIS, *Le flamenco*, Marval, 1994, p.176

¹¹² Sarga MOUSSA, *op. cit.*, p.12

¹¹³ Bertrand DE GALLÉ, *Gitane inspiratrice*, Paris, Beaux-arts Magazine, Collection Beaux-arts, 1992, p.2

¹¹⁴ cité in Denis FERNANDEZ-RÉCATALA, *Gitane inspiratrice*, Paris, Beaux-arts Magazine, Collection Beaux-arts, 1992, p.29

CARMEN AMAYA:
elle revient sans sa tribu
mais avec un mari



2 JANV 1959

CARMEN AMAYA
"celle qui danse comme le feu"
REVIENT

40 ans et 27 ans

A BREVET AMAYA, le 1er août 1958 pour célébrer le centenaire de son père, le 1er août 1958, elle a dansé à Paris, au Grand Palais, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois. Elle a dansé avec son mari, le 1er août 1958, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois. Elle a dansé avec son mari, le 1er août 1958, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois.

REVIENT
elle revient sans sa tribu mais avec un mari

C'est un grand succès. Elle revient sans sa tribu mais avec un mari. Elle a dansé à Paris, au Grand Palais, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois. Elle a dansé avec son mari, le 1er août 1958, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois.

Ses jambes sont plus célèbres que celles de Marlene Dietrich

UN MILLION POUR DANSER 5 MINUTES!



23 NOVEMBRE 1960

79 NOVEMBRE 1960

La reine de la Chunga

Elle se mariera...

ill. 23, en haut à gauche, Jacqueline CARTIER, « Carmen Amaya : elle revient sans sa tribu mais avec un mari », in *L'aurore*, 3 janvier 1959. ANONYME, « CARMEN AMAYA / "celle qui danse comme le feu" / REVIENT », in *Paris-Press L'intransigeant*, 5 janvier 1959. © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 24, en haut à droite, ANONYME, « Un million pour danser 5 minutes », in *Le Paris*, 23/29 novembre 1960. © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 25, Josette LABAUNE, « La Chunga est amoureuse », in *Qui ? Détective*, 24 mars 1961 © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

LA CHUNGA EST AMOUREUSE

... Mais en devenant Comtesse, elle risque d'être reniée par sa tribu



Une autre rebelle

Un Alfo bien lauréat à porter

Elle n'a jamais appris à danser

Elle n'a jamais appris à danser. Elle a dansé à Paris, au Grand Palais, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois. Elle a dansé avec son mari, le 1er août 1958, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois.

Une autre rebelle
Elle a dansé à Paris, au Grand Palais, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois. Elle a dansé avec son mari, le 1er août 1958, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois.

Un Alfo bien lauréat à porter
Elle a dansé à Paris, au Grand Palais, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois. Elle a dansé avec son mari, le 1er août 1958, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois.

Elle n'a jamais appris à danser
Elle a dansé à Paris, au Grand Palais, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois. Elle a dansé avec son mari, le 1er août 1958, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois.

Elle n'a jamais appris à danser
Elle a dansé à Paris, au Grand Palais, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois. Elle a dansé avec son mari, le 1er août 1958, devant 100.000 spectateurs, la dernière fois.



24 MARS 1961

Musique et photographie : Manitas de Plata et Lucien Clergue

Seulement âgé d'une vingtaine d'années, arlésien passionné de musique et de tauromachie, Lucien Clergue entreprend son immersion dans le monde gitan dès 1955. Il est probablement le premier à produire un travail photographique de grande envergure, grâce à une démarche documentaire au long court, sur les sociétés romanes. Son choix se porte, pour des raisons géographiques évidentes mais plus encore à la suite de sa rencontre déterminante avec le guitariste Manitas de Plata, sur les Gitans de Camargue. Pendant plus de dix ans, la complicité qui le lie à la famille Reyes – dont les enfants forment des années après les Gypsy Kings – lui donne l'occasion de produire une œuvre photographique dénuée de sensationnalisme (ill.26). Œuvrant à la manière d'un ethnographe, il s'efforce de témoigner de l'ancrage d'un peuple dans la région camarguaise, en réalisant notamment de nombreux reportages pendant le pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer, aussi bien que de « la vigueur, pour ne pas dire la violence »¹¹⁵, de leurs pratiques culturelles et musicales en particulier. La rencontre entre Lucien Clergue et Manitas de Plata, féconde au point de permettre au guitariste d'émerger sur la scène internationale avec l'aide du photographe pour impresario, atteste une fois encore de ce basculement dans la manière de percevoir les sociétés romanes. Alors que les photographies de Lucien Clergue ne sont pas prioritairement destinées à la presse¹¹⁶, ne bénéficient-elles pourtant pas d'une diffusion suffisante au sein des cercles intellectuels de l'époque – Lucien Clergue devient très proche de Jean Cocteau et Pablo Picasso – pour contribuer à sa manière à cette vision que l'homme se fait de ses semblables ? Une vision où chaque homme trouve enfin sa place, quelle que soit sa condition. Dans le cas précis des Gitans que Lucien Clergue fréquente, cette place se comprend à travers

¹¹⁵ Gabriel BAURET, *Lucien Clergue*, Paris, La Martinière, 2007, p.62

¹¹⁶ Marc Bordigoni fait toutefois mention de plusieurs parutions dans les pages du quotidien *La Provence* dont Lucien Clergue, dans un entretien qu'il nous a accordé, confirme l'existence.

Néanmoins, il prend très vite ses distances vis-à-vis de la presse, arguant que ce mode de diffusion, où la misère des gitans est exploitée comme angle principal, n'est pas en accord avec l'éthique documentaire qu'il s'impose alors pour ce travail. (entretien réalisé le 5 mars 2014 à l'Institut de France)

l'admiration qu'une génération d'artistes et d'intellectuels *révoltés* porte à l'énergie brutale, âpre, n'ayant pour finalité que sa propre expression, de la musique flamenca. Au delà d'un simple intérêt sociologique ou d'un bref effet de mode, n'est-ce pas le geste poétique violent qui émeut tant, geste « inutile », pour reprendre la terminologie de Georges Didi-Huberman, à travers lequel l'art flamenco tente de libérer toute la substance tragique de chaque vie humaine ? Mises à part les rares images publiées dans la presse à l'époque ou celles utilisées pour les jaquettes des premiers disques enregistrés par Manitas de Plata, ce travail, considéré aujourd'hui comme fondateur dans l'œuvre de Lucien Clergue, n'a-t-il pas simplement été exécuté sous l'impulsion d'un puissant désir de comprendre, sans souci d'en faire un sujet rentable ? Sa publication sous forme de monographie très tardive – en 1996 – nous pousse à le croire.



ill. 26, © Lucien Clergue, *Les Gitans*, Marval, 1996. À gauche : Manitas de Plata

2.3. L'infatigable passeur : Matéo Maximoff

2.3.1. Le premier écrivain rom¹¹⁷

Matéo Maximoff est considéré comme le premier romancier rom. Né d'une mère manouche circassienne, cousine du père de Django Reinhardt selon ses propres dires, et d'un père rom kaldérash¹¹⁸ dont le clan, vivant de chaudronnerie et de spectacles ambulants, arrive de Russie en 1913, il baigne dans un environnement artistique permanent. Puisant la matière de ses récits dans le creuset de la mythologie « tsigane », par ailleurs conteur et journaliste, puis pasteur évangélique à partir des années 1960, il brode une œuvre foisonnante où l'on sent poindre, derrière son désir insatiable de raconter l'histoire de son peuple, le poids des traditions antiques.

2.3.2. L'écrivain et le cinéma

Dans la biographie écrite par Gérard Gartner¹¹⁹, proche de Matéo Maximoff, il apparaît que les années d'après-guerre constituent une période clef dans la carrière de l'écrivain. Son réseau de connaissances au sein du Paris culturel et intellectuel s'étend considérablement ; il œuvre avec ténacité à la publication chez Flammarion de son premier ouvrage, *Les Ursitory* ; et il participe à ses premiers tournages de cinéma grâce auxquels il acquiert rapidement la réputation de *passeur* vers les communautés « tsiganes » de Paris. Ainsi, nous voyons se dessiner à travers ces efforts un projet dont la portée dépasse le seul intérêt de sa propre

¹¹⁷ Le terme « Rom » signifie « homme d'ethnie romani ». Les Roms sont une des trois grandes branches des sociétés romanes, avec les Sinté, ou Manouches plus couramment, et les Kalé, ou Gitans. On trouve essentiellement les Roms dans les Balkans et en Europe centrale et orientale.

¹¹⁸ Les Roms se divisent en sous-groupes : les Kaldérash, dont Matéo Maximoff fait partie, les Lovari, les Tchurari, etc. Les Kalderash sont connus pour exercer la chaudronnerie.

¹¹⁹ Ancien champion de France de boxe dans la catégorie des poids légers, Gérard Gartner est aussi sculpteur et écrivain. Suite à la longue amitié qui le lie à Matéo Maximoff, il s'inspire de ses carnets de notes, enrichis tout au long de sa vie, afin d'écrire une biographie où leurs deux voix s'entrelacent.

réussite – Matéo Maximoff cherche toute sa vie à rétablir à propos des « Tsiganes » une vision moins entachée de stéréotypes – mais qui ne se réalise que dans l’acceptation d’une certaine ambivalence du discours. Cette période de sa vie est particulièrement représentative de ce tiraillement perpétuel entre son souci d’objectivité et le besoin de visibilité qui ne s’obtient qu’au prix de la diffusion de stéréotypes. Tiraillement auquel s’ajoute la peur d’être renié par les siens dans l’éventualité où ses récits jetteraient une lumière trop vive sur les secrets ancestraux préservés jusqu’ici.

Sans doute influencé par les occupations foraines de sa mère, qui avait à sa charge les activités circassiennes et le cinéma ambulants lors des déplacements de la famille¹²⁰, Matéo Maximoff nourrit depuis très jeune une passion pour le cinéma. C’est par ce canal, semble-t-il, qu’il accède à une notoriété dans les milieux artistiques des années d’après-guerre. Il entretient entre 1948 et 1949 une correspondance avec Blaise Cendrars, qu’il admire malgré l’abondance des clichés qu’il emprunte pour décrire les sociétés romanes. Ces échanges cherchent à concrétiser l’adaptation du premier roman de Matéo Maximoff au cinéma pour laquelle sont évoqués à plusieurs reprises les noms de Jean Marais, Maria Casarès et Jean Cocteau¹²¹. Quand bien même le projet avorte finalement après un an de négociations, il donne à l’écrivain la chance de s’introduire dans la vie mondaine parisienne, battant alors son plein dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés¹²², mais également de procéder à une large promotion de son livre récemment publié à 6000 exemplaires. Malgré les portes que le cinéma lui ouvre, ses récits constituent la véritable raison qui le pousse à se frayer un chemin dans les cercles

¹²⁰ Louis Lumière ne voyant en lui qu’un engouement passager, le cinématographe est introduit dans les foires « où les ambulants installèrent cette attraction inédite entre la “femme à barbe” et le “serpent de mer” », in Alain ANTONIETTO, « Le cinéma forain et... bohémien », in *Études Tsiganes*, 1985, N°3/1985, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.9-20

¹²¹ Matéo Maximoff rencontre Jean Cocteau lors d’un rendez-vous au cours duquel une version de luxe des *Ursitory* lui est dédiée, in Gérard GARTNER, *Matéo Maximoff: carnets de route*, Paris, Alteredit, 2006,

¹²² Il devient notamment pendant l’année 1949 un habitué des Deux Magots, du Royal Saint-Germain ainsi que la librairie de Club Saint-Germain, in *ibid.*

intellectuels de l'époque¹²³. En 1946, l'épisode des actualités françaises qui lui est consacré – et dont l'impact en terme de visibilité ne lui échappe pas – résume parfaitement la situation qui se répète ensuite pendant de longues années : alors qu'il est filmé dans le bureau de Louis Chauvet chez Flammarion, on lui demande, pour les prises extérieures en contexte, d'être assistant à la mise en scène et de régir le travail de prise de vue. À la suite d'un autre reportage des actualités Pathé diffusé en salle en mai 1948, faisant la promotion du pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer, où il apparaît à l'écran en compagnie de Django Reinhardt, les commandes émanant de réalisateurs ne cessent plus. Sa connaissance des communautés romanes de Paris et son efficacité lui valent de tenir les rôles d'assistant de figuration, d'accessoiriste et de directeur décor pour Robert Darène sur le tournage de *Goubiah* où il se lie d'amitié avec Jean Marais, ou encore pour François Gir qui réalise la version cinématographique de *Mon pot' le gitan*¹²⁴. Il participe également au tournage de *L'œillet rouge*, avec Jean Marais et Ingrid Bergman et réalisé par Jean Renoir. Ce dernier lui demande une roulotte, un ours ainsi qu'une « jeune fille de belle allure ». Citons enfin *La caraque blonde*, réalisé par Jacqueline Audry, film que Matéo Maximoff a également pourvu en figurants et qui a été en partie tourné en Camargue où Manitas de Plata et certains membres de sa famille ont également été engagés.

Outre le cinéma, Matéo Maximoff prend part aux à la production d'une émission radiophonique en quatorze épisodes consacrée aux peuples romans et intitulé *Sur les routes de la liberté*. Elle accorde une place de choix aux récits contenus dans son livre *Les Ursitory* et de grands noms du monde du spectacle y participent : Maria Casarès, Marcel Pagnol, Carmen Amaya, etc. Django Reinhardt est chargé de la composition musicale, même s'il décède en mai 1953 alors que le quatrième

¹²³ En février 1947, alors qu'il signe les premiers exemplaires des *Ursitory*, Il fait la rencontre de Jean-Paul Sartre, in *ibid*.

¹²⁴ François Gir lui propose également de participer en 1958 à une émission de télévision à tendance documentaire intitulée *Les Tsiganes de Paris* dont certaines scènes sont tournées chez l'écrivain en compagnie de sa tante et de ses cousines. L'émission accueille également les deux fils de Django Reinhardt, Jacques Verrières et Joseph Reinhardt avec qui François Gir réalise son film un an plus tard, in *ibid*.

épisode est en préparation. Gérard Gartner considère cet événement comme une étape majeure de la carrière littéraire de l'écrivain. Il souligne le grand nombre d'éloges dont la presse ne tarit pas à propos d'une entreprise qui est perçue comme une enquête menée en profondeur.

Dans le film de Robert Darène, *Goubiah*, on fait appel à Matéo Maximoff afin de trouver une quarantaine de figurants, des « Gitans bruns et pouilleux » dont une quinzaine de femmes qui « ne soient pas des entraîneuses », ainsi que de vieilles roulottes. Énième illustration du paradoxe qui anime la vie professionnelle de l'écrivain d'alors qui, comme le rappelle son biographe Gérard Gartner, « accepte de véhiculer [des] clichés romantiques, des fantasmes plus ou moins négatifs et populaires » alors que son objectif ultime consiste plutôt à « pointer du doigt l'injustice, l'oppression, l'erreur de jugement »¹²⁵.

2.3.3. Les amitiés photographiques

Matéo écrit, Willy illustre

Alors que le projet de publication des *Ursitory* avance, la maison d'édition Flammarion envoie Matéo Maximoff chez Willy Ronis afin que ce dernier réalise l'illustration de la couverture du livre. Malgré le refus des photographies produites, les deux hommes continuent de se fréquenter. À tel point que le photographe, alors engagé à *France Illustration*, loue les connaissances de l'écrivain à propos de son propre peuple auprès de sa rédaction. Elle le désigne finalement pour écrire l'article « Les Tsiganes d'Europe » (ill.27-30). Elle laisse également le soin de la sélection des photographies, réalisées par Willy Ronis, Brassai et Sérurier, à l'écrivain¹²⁶. Nous prenons une fois de plus le chemin du paradoxe : en regard d'un texte où l'auteur tente de désamorcer un à un les fantasmes ancrés dans les mentalités depuis des siècles et où il affiche une volonté de redonner sens aux terminologies habituellement usitées en s'adressant au lecteur avec ses propres

¹²⁵ Gérard GARTNER, *Matéo Maximoff: carnets de route*, Paris, Alteredit, 2006, p.159

¹²⁶ *Ibid.*, p.100

mots ¹²⁷, il choisit des photographies qui semblent reproduire les clichés généralement admis à propos des « Tziganes ». Pourtant, la fibre anthropologique ainsi que le désir de prendre en charge le récit de l'histoire complexe de son peuple nous permet de saisir toute la portée de cet article écrit par Matéo Maximoff, écrivain devenu également *interprète*. Les « Tziganes » représentés en illustration renvoient dès lors une image qui bénéficie de l'éclairage du savoir de Matéo Maximoff, capable d'identifier grâce aux usages vestimentaires à quel groupe les personnages appartiennent.

Cette aventure se poursuit dans les jours qui suivent par la publication d'un autre reportage, cette fois-ci réalisé à la demande de *Samedi Soir* et *Paris Matin*, pour lequel Matéo Maximoff est contraint d'organiser un mariage « gitan » fictif afin de combler la satisfaction des journalistes en quête de folklore. « Personne ne verra rien au subterfuge lors de la diffusion du reportage » écrit Gérard Gartner, reprenant les notes de l'écrivain. Vile manipulation du réel par l'écrivain dans le besoin ou reconstitution réaliste d'un tissu social par le spécialiste de la question à l'époque ?

La clique du café Le Manouche

Bien que Matéo Maximoff collabore au tournage de nombreux films avec naïveté – feinte ? –, sans remettre nécessairement en cause le pouvoir que les images exercent sur l'imaginaire des spectateurs, sa méfiance semble s'aiguiser lorsqu'il est question de publications dans la presse où apparaissent lieux et personnes auprès de qui il introduit régulièrement les journalistes. La raison serait-elle d'ordre économique ? Ses activités cinématographiques étant rémunérées¹²⁸, il est probable qu'il s'octroie une marge de manœuvre critique réduite à l'égard de l'usage que les cinéastes font des célèbres stéréotypes.

¹²⁷ En effet, Matéo Maximoff emploie dans cet article les termes « Tziganes », « Romanichels » ou encore « Bohémiens », ensemble de dénominations seulement en usage chez les Gadje, les non-Tziganes. Il entreprend dans la foulée d'expliquer les origines de ces dénominations.

¹²⁸ *Ibid.*, p.159

Voici l'état d'esprit de Matéo Maximoff, jouissant désormais d'une notoriété naissante à l'échelle de la France et dans le monde¹²⁹, dans lequel il rencontre en 1950 un photographe à la notoriété non moins grandissante : Robert Doisneau. Décrit comme un « as du photo-reportage », il souhaite réaliser, avec son ami journaliste Robert Giraud, un sujet sur l'écrivain « tsigane » et incarne immédiatement l'opportunité d'étendre un peu plus le rayonnement du livre *Les Ursitory*. La scène se déroule donc chez Matéo Maximoff et les planches contact trahissent non seulement beaucoup de convivialité mais surtout une complicité naturelle entre le photographe et les membres de la famille Maximoff. En outre, Matéo prend visiblement plaisir à introduire les visiteurs auprès des siens et à poser en écrivain ou en guitariste. Chère au photographe, cette idée de complicité relève aussi bien d'une éthique de vie que d'une méthode de travail, dans le cadre de laquelle l'instantané, « la saisie des personnages en action », vient enrichir l'élaboration du portrait¹³⁰. L'Atelier de Doisneau, structure qui assure la conservation et la représentation de l'œuvre du photographe, ne détient aucune information à propos de la diffusion de ce reportage. La biographie de Matéo Maximoff fait pourtant état de plusieurs publications¹³¹, à la lecture desquelles l'écrivain subit une grande désillusion en découvrant sa personne présentée comme un « chef tsigane »¹³². Ces articles, qui focalisent leur attention sur l'écrivain rom et son œuvre, sont pléthore. Ils constituent une formidable publicité. Quand bien même ils ressemblent également à un compromis qui offre tout le loisir à certains

¹²⁹ La sortie de son roman *les Ursitory* fait l'objet de nombreuses chroniques : *Le Figaro littéraire*, *New York Herald Tribune*, *France Soir*, *Libération*, *Regards*, etc. *Ibid.*, p.103

¹³⁰ Jean-François CHEVRIER, Agnès SIRE, *Robert Doisneau, du métier à l'œuvre*, Göttingen, Steidl, 2010, pp.36-38

¹³¹ *France Soir*, *Le Franc-tireur*, *Révélation* et *Libération*, cité in Gérard Gartner, Matéo Maximoff : carnets de route, op. cit., p.127 ; ces planches contact donne lieu à un autre article, écrit par Bob Giraud et accompagné d'une photographie de Robert Doisneau, paru 5 ans plus tard dans *Le Franc-tireur*.

¹³² Sans doute à cause de son rôle de chef de famille dont il ne se cache pas, associé au fait que son réseau semble ne jamais finir au sein des communautés romanes de Paris, la presse cherche constamment à le définir comme un roi, selon le vieux fantasme très répandu chez les non-Tsiganes.

journalistes de déformer une réalité sociale que Matéo Maximoff s'efforce par ailleurs de défendre, il semble que les papiers écrits par Robert Giraud se présentent véritablement comme l'amorce d'un renversement dans la vision des « Tziganes » qui est alors proposée dans la presse. Cette amorce installe au centre de l'échiquier une figure qui possède, non seulement les connaissances légitimes au sujet du peuple dont il est membre, mais qui maîtrise également l'art de la poésie romanesque grâce auquel il distille ces connaissances (ill.31-36).

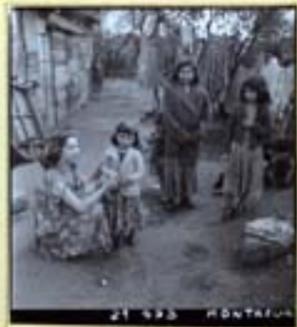
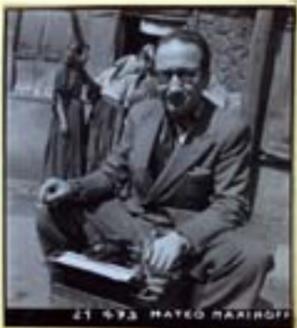
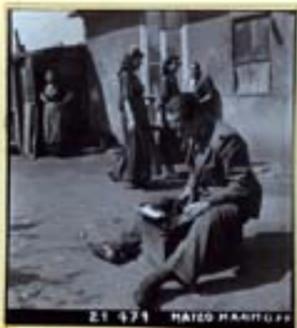
Les trois hommes poursuivent leurs échanges, en particulier lorsqu'il est question de faire appel aux talents de Maximoff pour dénicher des figurants tziganes. À ce petit groupe s'ajoute Georges Dudognon, qui, comme Robert Doisneau, couvre frénétiquement l'effervescence des caves et des cafés germanopratsins pour le compte des agences Alliance Photo et Rapho¹³³. Alors que ces rencontres, qui aboutissent à de réelles amitiés, voient leur liens se renforcer grâce à l'ouverture du café *Le Manouche*, rue Mazarine, où les membres de la troupe élisent domicile, il semble qu'elles agissent malgré tout comme un catalyseur des ambiguïtés avec lesquelles Matéo Maximoff est aux prises. Doisneau et Dudognon collaborent, entre autres, à *Qui ? Détective*, titre réputé de la presse à scandale dont la ligne éditoriale mise majoritairement sur le fait divers sordide, traitement médiatique auquel les « Tziganes » n'échappent pas¹³⁴.

« *Communier avec le réel* »

Les contraintes économiques prennent invariablement le dessus. Ces publications constituent une source de revenu importante pour les collaborateurs indépendants de la presse, même si elles entretiennent de fortes contradictions. Robert Doisneau « laisse la porte ouverte à la contradiction », comme le rappelle Jean-

¹³³ La majeure partie de l'iconographie utilisée dans le catalogue de l'exposition *Saint-Germain-des-Prés 1945-1950* est constitué des images de Robert Doisneau et Gorges Dudognon. Robert Doisneau fait en outre l'objet d'un court article en tant que personnage incontournable du quartier.

¹³⁴ ANONYME, « Héritiers de l'ogresse Lisa Karl pour la Saint-Jean », in *Qui ? Détective*, N°523, juillet 1956, Paris ; ANONYME, « Encore la tribu maudite », in *Qui ? Détective*, N°535, octobre 1956, Paris ; Jean THOROVALL, « 4.000 gitans inoffensifs et repentis », in *Qui ? Détective*, juin 1957, Paris (photographies de Alexis Krip).



FRANCOISE
N° 3415
Robert Giraud
Photo 2
Robert
Doisneau
20/7/55



C'est sur une vieille machine à écrire achetée aux puces de Montreuil que Matéo Maximoff a tapé son roman.

157
Mercredi 17 Octobre
au Cinéma ALHAMBRA, à 21 heures
CONFERENCE

donnée sous le patronage
du Secours Catholique par

Matéo MAXIMOFF

« Un peuple mystérieux... LES GITANS »

Matéo Maximoff est lui-même Gitan. Il a écrit deux livres sur ce sujet : « Les Ursitory », qui a été traduit en 6 langues et « Le Prix de la Liberté », écrit à l'occasion du 100^e anniversaire de la libération des esclaves gitans les Balkars.

Un court métrage : « Boléro Gitano » tourné avec la collaboration de la tribu à laquelle appartient M. Matéo Maximoff, suivra la conférence.

Prix d'entrée : 100 francs.

Il reste dans un Paris caniculaire un écrivain au travail... Et c'est, bien entendu, un gitan

LE 20 décembre 1855, l'esclavage des Tsiganes était aboli sur toute l'étendue du territoire de la Roumanie. Ce ne fut pas sans mal certes, mais que peut la force contre la volonté d'un peuple de rester libre ?

Le Prix de la Liberté (1) après les Ursitory est le deuxième ouvrage de Matéo Maximoff, le seul écrivain tzigane qui existe au monde. Il relate cet épisode de l'épopée tzigane. Bien que le mot roman soit imprimé sous le titre, il n'en demeure pas moins vrai qu'à travers la fabrication romanesque, les éléments historiques ressortent d'une façon toute particulière. La trame est simple, elle surprend au premier abord ceux qui croient connaître les Tsiganes (ignorer ce moment de leur histoire. Alors qu'il est difficile d'imaginer le peuple du vent et du soleil arrêté par une frontière et cela pendant des centaines d'années, comment accepter seulement l'idée de voir ce même peuple réduit en esclavage et vendu au plus offrant ? Le fait est là, l'Europe centrale du siècle dernier qui fut le berceau des « roms » devint aussi leur prison.

Une histoire d'amour

La merveilleuse histoire d'amour d'Ivan le Tsigane affranchi et Katalina n'est qu'un prétexte au déroulement de la révolte qui devait aboutir à la libération. Le voisine André, patriarche de l'ancienne Roumanie vit comme un patricien sous les Césars. Il possède le droit de vie et de mort sur les nombreuses familles qui cultivent ses terres et dont les membres ne peuvent contracter mariage sans son autorisation. Une rébellion conduite par Ivan se déclenche qui nous fait assister à l'odyssée des Tsiganes en fuite pour rejoindre leurs frères de race dans le montagne et mener contre les troupes roumaines de sauvages combats qui s'achèveront par leur victoire. Mais le prix de la liberté est élevé, beaucoup trop de « roms » l'auraient payé de leur vie.

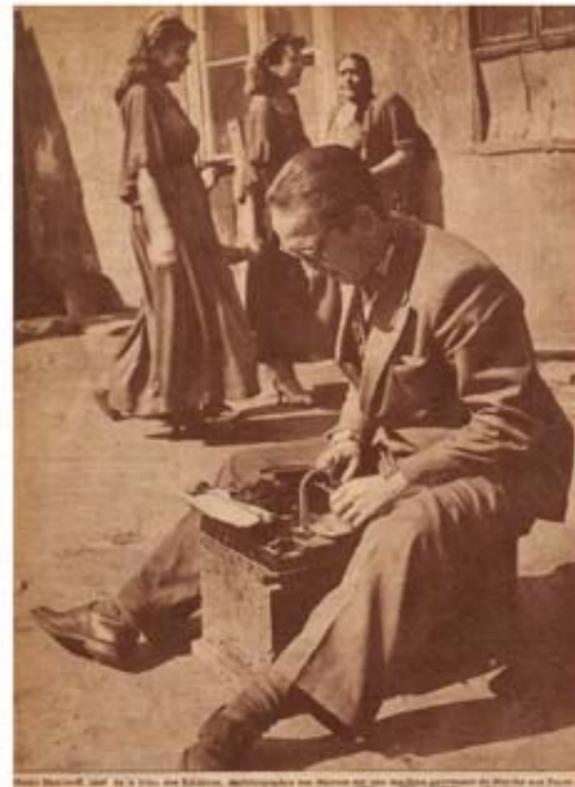
Un problème d'actualité

Pour qui connaît Matéo Maximoff, chef du groupe des talders (chaudronniers) établi aux portes de Paris à Montreuil, comment ne pas faire un parallèle ? Matéo, ne l'oublions pas est le seul Tzigane écrivain existant nous

le retrouvons parfaitement dans son roman sous les traits de Ivan le jeune chef, Ivan l'ex-esclave qui s'émancipe aux affranchis de l'ancienne Rome est prêt à jouer son rôle éminent. Matéo qui connaît bien ceux de sa race pose un problème : celui des « roms » cent mille Tsiganes établis du voyageant en France et qu'aucun statut de réglementation n'est au fond qu'un épisode de l'histoire tzigane et des préjugés, et permette à tous de mieux comprendre ceux qui appartiennent au peuple du mystère.

Robert GIRAUD.

(1) Flammarion, éditeur.



ill. 31, 32 et 33, Robert DOISNEAU, planches contact du reportage à Montreuil, © Atelier Robert Doisneau
ill. 34, au centre, Robert GIRAUD, « Il reste dans un Paris caniculaire / un écrivain au travail... / Et c'est bien entendu, un gitan », in *Le Franc Tireur*, N°3415, 20 juillet 1955, (photographie de Robert Doisneau), © Collection personnelle de Nouka Maximoff
ill. 35 et 36, extraits tirés d'un article du 6 septembre 1954 paru dans *Qui ? Détective* où figure les photographies de Robert Doisneau, © Collection personnelle de Nouka Maximoff

François Chevrier, « [il] n'a jamais contesté que le processus d'enregistrement mécanique est généralement employé, dans les usages strictement professionnels, à des fins impersonnelles, extérieures au photographe »¹³⁵. En d'autres termes, il semble qu'il n'accorde pas à ces articles, accompagnés des images qui véhiculent les vieux stéréotypes à l'endroit des « Tsiganes », la même importance qu'à son travail personnel. Toute sa vie, Robert Doisneau manifeste une soif de comprendre la banlieue parisienne, il la parcourt comme un « véritable terrain, au sens anthropologique du terme »¹³⁶, dédaignant toute opportunité d'en faire un sujet rentable et commercial, sans jamais y chercher son propre intérêt. Ainsi, sa rencontre avec Matéo Maximoff et les Roms Kaldérash de Montreuil, tout comme ses explorations nocturnes en compagnie de Robert Giraud et Georges Dudognon¹³⁷, témoignent de cette même volonté d'en savoir plus, de ne jamais rester à la surface des choses, « de communier avec le réel »¹³⁸.

L'intérêt porté par ces hommes aux communautés romanes fait naître de nombreux projets éditoriaux à caractère ethnographique et donne ainsi aux ambivalences des discours retranscrites dans la presse une résonance plus supportable. Mais signalons toutefois que certains d'entre eux trahissent pourtant les marques d'un enthousiasme parfois trop précipité. Nous recensons les ouvrages de Pierre Scize *La tribu prophétique*, et de Jules Bloch, *Les Tsiganes*, tous deux parus en 1953¹³⁹, les récits à caractère poétique de Serge¹⁴⁰, ou encore le livre de Jean-Paul Clébert, ami de Robert Giraud et habitué du café « Le Manouche », où nous trouvons des illustrations d'autres photographes humanistes, comme Sabine

¹³⁵ Jean-François CHEVRIER, Agnès SIRE, *op. cit.*, p.47

¹³⁶ *Ibid.*, p.12

¹³⁷ Ces deux derniers publient ensemble en 1956, toujours dans *Qui ? Détective*, un long reportage en 7 volets sur les clochards de Paris. Paraissant dans un titre de presse à caractère sensationnaliste, ce travail s'articule pourtant comme une longue enquête de fond.

¹³⁸ Jean-François CHEVRIER, Agnès SIRE, *op. cit.*, p.32

¹³⁹ Pierre SCIZE, *La tribu prophétique*, Paris, La table ronde, 1953, 167p. ; Jules BLOCH, *Les Tsiganes*, Paris, P.U.F., Collection Que sais-je ?, N°580, 118p.

¹⁴⁰ SERGE, *Magie des Bohémiens*, Paris, Librairie des Champs Élysées, 1950, 187p. Nous avons déjà croisé Serge à propos d'un reportage sur le pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer accompagné des photographies de Roger Schall.

Weiss, Paul Almásy et Jean Dieuzaide¹⁴¹. Il convient néanmoins, à l'endroit de ce dernier ouvrage, de rappeler les réticences exprimées par les représentants des études tsiganes au moment de sa parution. En effet, il semble que Jean-Paul Clébert ne fournisse qu'une analyse « superficielle » des questions relatives aux sociétés romanes et son travail est décrit comme une compilation où les sources solides manquent inexorablement¹⁴².

Quand bien même Matéo Maximoff situe son projet littéraire dans un compromis permanent, ce cercle d'amis constitue une base où la confiance règne suffisamment et à travers laquelle il peut propager sans appréhension son point de vue divergent au sujet des sociétés romanes. Loin de répondre aux critères d'une réelle investigation lorsqu'il est question des « Tsiganes », les travaux des photographes cités ci-dessus représentent pourtant, grâce aux entrées de Matéo Maximoff et à la disponibilité des esprits, les germes des enquêtes aux accents ethnographiques, réalisées au prix de longues immersions, telles que les mènent à partir des années 1960 Michèle Brabo, Hans Silvester, ou même un peu plus tard Joseph Koudelka.

Matéo Maximoff clôt l'article publié en 1947 avec le concours de Willy Ronis par une invitation à prendre le relai adressée aux gens extérieurs à son peuple. Suite aux décennies de violence qui atteignent leur point d'orgue dans les conceptions racistes du régime nazi et des camps de concentrations, il formule son désir de voir enfin naître le fil d'études tsignologiques et de mettre ainsi fin à plusieurs siècles d'ignorance et de malentendus. Moins de dix ans plus tard, cet appel se matérialise à la fois par sa pratique assidue de documentation photographique mais surtout dans la création d'*Études Tsiganes*.

¹⁴¹ Jean-Paul CLÉBERT, *Les Tziganes*, Paris, Arthaud, 1961, 292p. Les images de ces photographes n'entrent pas dans notre corpus car elles n'ont, pour la plupart, pas été réalisées en France.

¹⁴² Philippe MIRONNEAU, « Jean-Paul Clébert : Les Tziganes (Arthaud 1961) », in *Études tsiganes*, N°3/1962, Paris, Association des Études tsiganes, pp.24-28

3. Les sociétés romanies : enjeux de recherche et d'exploration

La confrontation d'une vision sensible à celle des historiens et des anthropologues nous permet d'entrevoir quelque chose du dedans.

Marie Treps¹⁴³

3.1. Recherche tsiganologue et photographes en immersion

3.1.1. Un photographe de l'intérieur : Matéo Maximoff

Comprenant le pouvoir de l'image et sans doute encouragé par ses nombreuses connaissances, Matéo Maximoff se livre à une documentation photographique minutieuse de ses semblables. Il débute avec sa famille, installée à Montreuil, qui constitue son premier terrain d'expérimentation et un contrepoint éloquent au régime iconographique encore prôné par certains titres de presse de l'après-guerre. Lors de ses déplacements à travers le monde, qui le conduisent là où les sociétés romanies vivent, il enregistre ce qu'il voit et les personnes qu'il rencontre. À la différence de ses amis photographes, ses images ne sont pas imprégnées d'un sens particulièrement développé de la composition. Néanmoins, nous voyons se dérouler sous nos yeux un vaste projet d'inventaire. Ce travail ne procède pas d'un systématisme visuel tel qu'Eugène Atget a pu le concevoir en créant ses nombreuses séries thématiques. Nous devinons seulement la volonté d'un homme soucieux de rassembler des informations cohérentes à propos des siens en évitant tout sensationnalisme, un peu à la manière d'un ethnographe. Cette détermination à inscrire son travail dans le cadre d'une approche objective et scientifique le conduit d'ailleurs à collaborer dès les années 1950 avec la Gypsy Lore Society,

¹⁴³ Marie TREPS, « Quelque chose du dedans... », in *Le vent du destin, Manouches, Roms et Gitans*, Paris, Seuil, 2005, p.136

association internationale fondée en Grande-Bretagne en 1888, dont le siège est actuellement dans le Maryland, U.S.A., ayant pour mission la promotion des études et la recherche sur les cultures romanes, mais aussi à contribuer à *Études Tsiganes*, première revue scientifique française qui leur est consacrée. Un seul ouvrage, paru en 1973, honore son travail et il n'est pas anodin que ses images y côtoient les textes de tsiganologues reconnus comme Francis Lang et François de Vaux de Foletier¹⁴⁴.

3.1.2. Une revue scientifique : *Études tsiganes*

« Mieux connaître, mieux comprendre les communautés tsiganes et les interactions avec la société majoritaire »¹⁴⁵ – tel se définit le programme éditorial de la revue dans les années 2000 qui paraît d'abord sous la forme modeste d'un bulletin. Soucieux d'apporter des réponses en rupture totale avec une longue période de discrimination et de persécutions à l'égard des populations tsiganes, le premier numéro pose les jalons d'un défi aussi bien social que politique, où la dimension militante occupe une place de choix. À l'instar des efforts répétés d'une figure aussi emblématique que Matéo Maximoff, dont le vaste réseau d'amitiés a permis de consolider une véritable culture de contact dans les années d'après-guerre, les membres fondateurs de la revue se proposent de multiplier des points de continuité à travers lesquelles les connaissances à propos des Tsiganes s'enrichissent. Mais si les cercles intellectuels et artistiques de l'époque réussissent à donner corps à leurs aspirations grâce à une certaine cohérence, la voix des rares personnages à manifester leur intérêt au sort des sociétés romanes en France reste quant à elle cantonnée à l'isolement. *Études tsiganes* entend véritablement rompre avec cet état de faits et se présente donc dès le début comme « un point de ralliement »¹⁴⁶ pour l'ensemble des efforts relevant aussi bien des démarches scientifiques que d'une simple – mais non moins essentiel – « générosité

¹⁴⁴ Karl RINDERKNECHT, *Tsiganes, nomades mystérieux*, Lausanne, Mondo, 1973, 162p.

¹⁴⁵ Jacqueline CHARLEMAGNE, « L'association et la revue *Études tsiganes* », in *Études tsiganes*, N°23/24, 2005, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.10-20

¹⁴⁶ « Présentation », in *Études tsiganes*, N°1, avril 1955, Paris, Association des *Études tsiganes*, p.2

humaine »¹⁴⁷. Elle prend la forme d'une plateforme pluridisciplinaire et voit le jour à la marge des milieux éditoriaux universitaires mais s'inscrit malgré tout dans cet élan de renouvellement que connaissent les sciences humaines depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Elle contribue à l'édification de nouveaux réseaux et s'inscrit pleinement dans un mouvement général où la recherche anthropologique se nourrit d'autres formes d'expression et de connaissance du monde, en particulier les arts¹⁴⁸. Signalons que la présentation de la revue en page 2 du premier numéro s'achève sur une phrase de Paul Valéry : « Il dépend de toi, passant, que je sois pierre ou trésor ».

De nos jours, Matéo Maximoff demeure un « éclairé », aux yeux d'Alain Reyniers, actuel directeur de la revue et ethnologue. Par sa présence dès les premières parutions, par l'apport de son savoir et de sa capacité à fédérer les esprits curieux autour de lui, il indique à des générations d'intellectuels gadjé¹⁴⁹ le « ton »¹⁵⁰ et la mesure que les communautés romanes méritent dès lors dans les écrits qui leur sont dédiés. Ainsi, le premier numéro paraît le 15 avril 1955 et réunit au sein de son conseil d'administration des personnalités aussi disparates qu'un conseiller d'État, Pierre Join-Lambert, un homme d'église, aumônier national des Gitans, le père Barthélémy, un historien, François de Vaux de Foletier, un écrivain, Matéo Maximoff, ou encore un linguiste spécialiste du sanskrit et des langues indo-aryennes, Pierre Meile, qui assure d'ailleurs la présidence.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Jean Rouch est l'une des figures emblématiques de cette zone de confluence. Ses mots résument parfaitement ce projet par lequel la poésie et les arts enrichissent les modes d'appréhension du monde pour le chercheur : « La poésie et l'ethnologie, c'est pareil. La poésie est un moyen de connaissance », in *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang*, entretien réalisé par Pierre-André Boutang au Musée de l'Homme en 1992, 104mm

¹⁴⁹ Le mot « gadjé » (« gadjo » au singulier) désigne les personnes extérieures aux communautés tsiganes dans la langue romane.

¹⁵⁰ Alain REYNIERS, « D'un continent à l'autre », in *Études tsiganes*, N°23/24, 2005, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.4-5

Alors que ses pages sont exemptes d'illustrations depuis sa création, pour des raisons très certainement économiques, la revue rénove sa conception graphique à partir de 1985 et fait désormais appel à plusieurs photographes dont les noms sont, depuis les années 1960, spontanément associés aux Tsiganes. En effet, le premier numéro qui fait entrer *Études tsiganes* dans l'ère photographique et illustrée consacre plusieurs couvertures à Michèle Brabo (ill.37).



ill. 37, *Études tsiganes*, N°1/1985, Paris, Association des Études tsiganes (photographie de Michèle Brabo), © Collections de la F.N.A.S.A.T.

3.1.3. Entre poésie et ethnographie : Michèle Brabo

Tout d'abord connue comme actrice et chanteuse de cabaret, Michèle Brabo fréquente assidument les cafés et les caves de Saint-Germain, notamment *le Bœuf sur le toit* – où son chemin croise probablement celui de Django Reinhardt. En 1950, elle tourne dans *Les vacances de Monsieur Hulot*, de Jacques Tati avec qui elle collabore de nouveau en 1956 en prêtant sa voix à un personnage dans *Mon oncle*. En un mot, Michèle Brabo occupe une place parfaitement identifiée dans le sérail germanopratin. Parallèlement à la vie mondaine qu'elle mène activement à Paris comme dans le sud de la France, où elle anime une galerie d'art¹⁵¹, elle

¹⁵¹ Céleste MASSOL, « Disparition d'une femme photographe », in *ViteVu, le blog de la Société Française de Photographie*, [en ligne] mis en ligne le 15 février 2013,

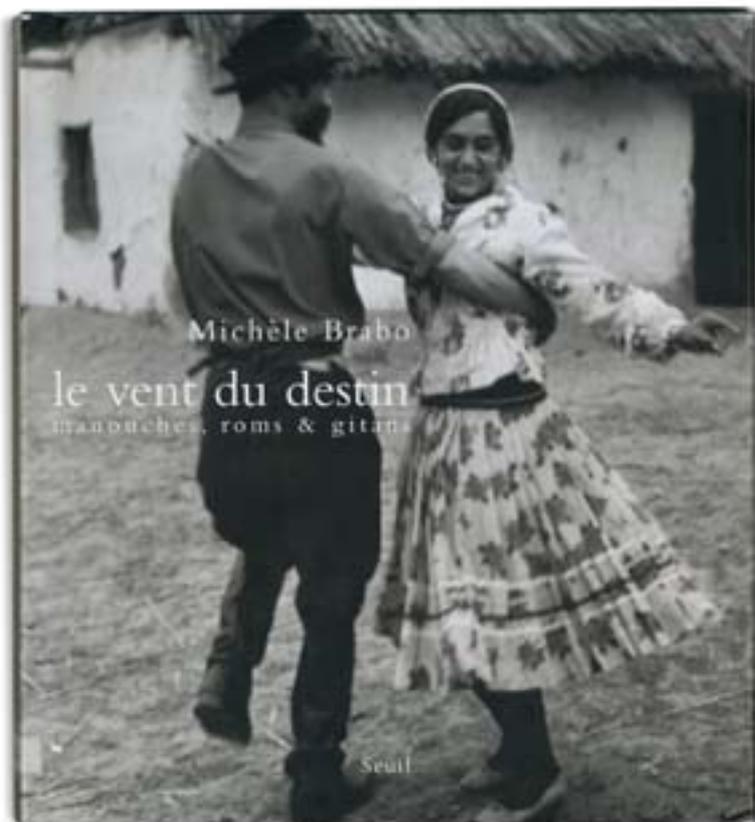
s'adonne à la photographie. Alors qu'elle se rend au pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer à plusieurs reprises au début des années 1960, elle fait la rencontre, comme Lucien Clergue quelques années auparavant, de la famille Reyes ainsi que de Manitas de Plata, et publie chez Arthaud, grand éditeur de livres grand public traitant de voyages et d'aventure, ses premières images dans un livre de Michel Droit consacré à la Camargue¹⁵². Son intérêt pour les Gitans, remontant à l'enfance, prend alors la forme d'une quête – même s'il faut attendre 2005 pour voir paraître un livre d'auteur retraçant quarante ans de prises de vue –, nourrissant sa pratique photographique pendant de très longues années. En 1969, elle rencontre Matéo Maximoff.

La personne de Michèle Brabo, ainsi que son œuvre, incarne à merveille, et ce pour plusieurs raisons, cette idée de point de continuité si chère à Matéo Maximoff et qu'il appelle de ses vœux dans l'article de 1947. En premier lieu, l'environnement artistique dans lequel baigne la photographe au tournant des années 1960 favorise très probablement la démarche sensible qu'elle nourrit tout au long de sa carrière. Ses premières années de reportage dans l'univers gitans de Camargue traduisent d'emblée le refus d'un rapport impersonnel et distant d'une photographe à un objet extérieur à elle. Elle prend le contrepied de la conception traditionnelle de photo-reporter, souvent mandaté par une rédaction sujette à des impératifs de rentabilité, et opère dans le plus grand désintéret, sans chercher le bénéfice de publications¹⁵³. Profitant d'une immersion devenue totale au fil de ses séjours aux Saintes-Maries, s'immisçant discrètement dans l'intimité de plusieurs familles, acceptant de devoir parfois abandonner ses appareils photo, ses objectifs ne se limitent plus à la documentation objective d'un peuple qui la fascine : « ce n'est pas la vérité que l'on traque mais des fragments de la marche du monde.

<http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2013/02/15/466-michele-brabo-disparition-d-une-femme-photographe>, [consulté le 13 mai 2014]

¹⁵² Nous retrouvons d'ailleurs dans le catalogue des éditions Arthaud la première édition du livre de Jean-Paul Clébert, *Les Tziganes*, cible de tant de reproches dans la chronique bibliographique des *Études tsiganes* citée plus loin.

¹⁵³ Comme nous l'avons précédemment évoqué, il faut attendre 2005 pour voir la publication de son travail sous la forme d'un livre.



ill. 38, Michèle BRABO, *Le vent du destin*, *Manouches, Roms & Gitans*, Paris, Seuil, 2005, 137p



ill. 39 et 40, © Michèle Brabo, extraits tirés du livre *Le vent du destin*

Tant mieux si cela devient garant d'une mémoire d'un peuple »¹⁵⁴. Voici en une phrase résumée l'approche poétique de Michèle Brabo où le regard d'une photographe attentive aux « brefs instants de la vie » se comprend également dans la constitution, grâce à la connaissance par l'immersion, d'un document historique valable (ill.38-40). Par sa rencontre avec Matéo Maximoff en 1969 tout d'abord, puis par le biais de son introduction grâce au père Barthélémy auprès des membres d'*Études tsiganes* au début des années 1980¹⁵⁵, le travail de la photographe en tant que synthèse visuelle de l'approche rouchienne s'inscrit pleinement dans le déroulé des pages de la revue : la science et la poésie doivent se compléter. Ainsi, non seulement les photographies de Michèle Brabo illustrent les couvertures de la revue scientifique, mais elles contribuent également à élaborer le registre visuel qui anime ses pages en proposant ses reportages, en réalisant des portraits d'artistes ou encore en assurant la couverture des événements organisés par les Études tsiganes (remise du prix Romanès en 1984, colloque organisé au Centre Pompidou en 1986). Cette exigence demeure au cœur de ses préoccupations esthétiques jusqu'à la fin de sa vie, en témoigne le texte à caractère historique intitulé « Quelque chose du dedans... » écrit par Marie Treps, linguiste et sémiologue, qui accompagne les photographies de l'ouvrage paru en 2005 : « On peut être tenté de regarder les photographies de Michèle Brabo comme de précieux documents. Et puis on choisit de se laisser emmener »¹⁵⁶.

¹⁵⁴ « Questions à Michèle Brabo » (propos recueillis par Jacqueline CHARLEMAGNE), in *Études Tsiganes*, N°23/24, 2005, Paris, FNASAT-Gens du voyage, p.55

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.57. Le père Barthélémy anime en 1969 une projection de diapositives d'un récent voyage effectué en Amérique Latine lors d'un gala organisé par les Études tsiganes au Musée de l'Homme. Matéo Maximoff assiste à ce gala, nous dit Gérard Gartner dans sa biographie, et rencontre Michèle Brabo moins d'un mois plus tard (voir Gérard Gartner, *Matéo Maximoff: carnets de route, op. cit.*, pp.245-246).

¹⁵⁶ Marie TREPS, « Quelque chose du dedans... », *op. cit.*, p.136

3.1.4. Une entreprise vulgarisatrice ambiguë : Hans Silvester et Jean-Paul Clébert

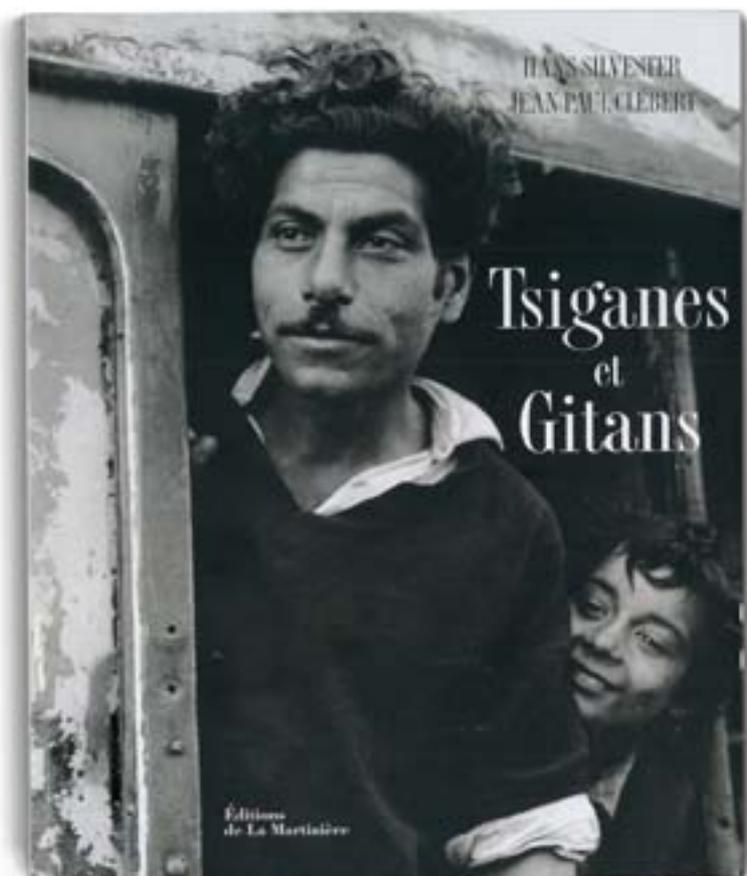
Un corpus photographique documentaire foisonnant

Le photographe allemand Hans Silvester est décrit sur le site Internet de l'éditeur La Martinière comme un « défenseur inconditionnel de la nature »¹⁵⁷ et c'est dans cet état d'esprit qu'il publie, dès 1960, un ouvrage préfacé par Jean Giono sur la Camargue « qui lui procure un succès immédiat »¹⁵⁸. Nous y retrouvons au passage quelques photographies d'un thème auquel il se consacre par ailleurs depuis 1957 : les Tsiganes. Ce livre, offrant une vision idéalisée de la région par le biais des sempiternels attributs culturels que constituent la tauromachie, le maquignonage et le peuple gitan, paraît chez La Guilde du livre, important éditeur suisse de livres de photographies. En 1975, paraît aux éditions du Chêne *Tsiganes et Gitans*, projet éditorial de grande ampleur, à en juger par la matière iconographique pléthorique, qui allie les textes de Jean-Paul Clébert aux photographies de Hans Silvester.

Nous disposons malheureusement d'assez peu d'informations sur les circonstances dans lesquelles Hans Silvester réalise son travail photographique à propos des Tsiganes. Nous ne savons pas non plus à quel moment il fait la rencontre de Jean-Paul Clébert et comment ce projet de livre voit le jour. Seule la réédition en 2011 par La Martinière du livre *Tsiganes et Gitans* nous permet d'affirmer, grâce aux courtes biographies des auteurs, qu'il produit l'essentiel de ses images entre 1957 et 1973 et qu'il parcourt pour cela l'Europe entière, et même le Rajasthan (ill.41-43). Auteur d'un corpus très volumineux et membre de l'agence Rapho depuis 1965, Hans Silvester se positionne sur le terrain de la photographie documentaire et du reportage. Il réalise essentiellement des instantanés, s'intéresse à tous les aspects de la vie sociale et du quotidien des Tsiganes et fait également beaucoup

¹⁵⁷ « *Tsiganes et Gitans*, Hans Silvester, Jean-Paul Clébert », Éditions de la Martinière, [en ligne] <http://www.editionsdelamartiniere.fr/ouvrage/tsiganes-et-gitans/9782732445120> [consulté le 13 mai 2014]

¹⁵⁸ Hans Silvester, biographie, Galerie Pascal Lainé, [en ligne] <http://galerie-pascal-laine.com/silvester.aspx> [consulté le 13 mai 2014]



ill. 41, Hans SILVESTER, Jean-Paul CLÉBERT, *Tsiganes et Gitans*, Paris, La Martinière, 2010, 240p



ill. 42 et 43, © Hans Silvester, extraits tirés du livre *Tsiganes et Gitans*

de portraits. Sa démarche, très opposée à celle de Michèle Brabo dont l'affranchissement des contraintes commerciales tient peut-être à distance une certaine forme de complaisance à l'égard de son sujet, s'offre comme une tentative de dresser un tableau exhaustif des sociétés romanes. Garantie par la visibilité d'une grande agence de photographie, la diffusion de ses images se concrétise par de multiples publications dans des ouvrages historiques ou sociologiques tel que *Les Tsiganes* de Jean-Pierre Liégeois, sociologue et fondateur du Centre de Recherches Tsiganes de l'université Paris-Descartes, en 1971, ou *Le monde des Tsiganes* de François de Vaux de Foletier paru en 1983.

Les écueils de l'exotisme

Bien que le contenu semble différer du livre plus ancien¹⁵⁹, *Les Tziganes*, les critiques adressées par François de Vaux de Foletier à Jean-Paul Clébert gardent la même substance que celle formulée quinze ans plus tôt : l'auteur ne tient pas suffisamment compte des travaux des chercheurs. Et quand bien même l'historien relève l'actualisation du titre et le passage à l'orthographe « tsigane », admise par les spécialistes français, nous ne pouvons nous empêcher de pointer l'amalgame que la juxtaposition des termes « Tsiganes » et « Gitans » induit. En effet, la dénomination « tsigane » permet aux gadjé de rassembler avec commodité l'ensemble des sociétés romanes sous une même appellation. Elle a bien sûr un fondement historique et étymologique mais n'est pas en usage chez les populations concernées. Au contraire, le terme « Gitans », désigne un groupe « imprégné de culture ibérique [et] à d'autres moment et selon qui l'emploie, ces personnes dont les ancêtres sont venus d'Espagne »¹⁶⁰.

À l'occasion de la réédition du livre par La Martinière en 2011, Cécile Kovacshazy, spécialiste en littérature comparée et contributrice régulière des *Études tsiganes*, dénonce avec virulence un projet éditorial qui n'a bénéficié, contrairement à ce que les éditeurs assurent en préface, d'aucune mise à jour et qui

¹⁵⁹ François DE VAUX DE FOLETIER, « Jean-Paul Clébert, *Tsiganes et Gitans*, Photographies de Hans Silvester », in *Études Tsiganes*, N°2 et 3/1975, Paris, Association des Études tsiganes, pp.50-51

¹⁶⁰ Marc BORDIGONI, *Gens du voyage : droit et vie quotidienne en France*, Paris, Dalloz, 2013

présentait déjà en 1975 les ferments d'une vision « romantique ou même "positivement" raciste »¹⁶¹. Coupables d'une généralisation, « dans la mesure où elle fausse une réalité en présentant comme universel ce qui ne vaut que pour des cas particuliers »¹⁶², Jean-Paul Clébert et Hans Silvester sont d'autant plus la cible de l'auteur de l'article que la première édition leur avait déjà valu à l'époque une critique en demi-teinte. Ainsi, alors que la recherche au sujet des sociétés romanes profite aujourd'hui de nombreuses évolutions, Cécile Kovacshazy déplore surtout le manque de bon sens de la part d'un éditeur grand public qui ne manifeste aucun scrupule à proposer une version complètement décontextualisée d'un ouvrage trahissant à plus forte raison l'exotisme et la caricature presque quarante ans après sa première publication.

Dans le sillage de François de Vaux de Foletier, qui louait à l'époque le travail de Silvester, regrettant cependant qu'il n'ait pas été accompagné de légendes afin de « savoir de quel groupe il s'agit »¹⁶³, Cécile Kovacshazy conclut en concédant également aux photographies une valeur documentaire indiscutable et une dimension historique indéniable. Nous souhaitons à notre tour saluer la longue immersion qui a probablement été nécessaire pour réaliser un ensemble iconographique d'une telle ampleur ou encore la complicité qui se lit à travers la multitude de portraits : ces éléments traduisent l'intérêt sincère du photographe pour les personnes qu'il photographie. Mais son association avec un écrivain dont les écrits ne rencontrent pas l'adhésion des spécialistes des Études tsiganes finit par desservir le photographe et nous convainc de son désintérêt pour des considérations d'ordre anthropologique¹⁶⁴. Par l'articulation entre le texte et les

¹⁶¹ Cécile KOVACSHAZY, « Un Tsigane n'est pas tous les Tsiganes », in *Le Monde diplomatique*, « Visions cartographiques », [en ligne], mis en ligne le 16 novembre 2011, <http://blog.mondediplo.net/2011-11-16-Un-Tsigane-n-est-pas-tous-les-Tsiganes> [consulté le 14 mai 2014]

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ François DE VAUX DE FOLETIER, « Jean-Paul Clébert, *Tsiganes et Gitans*, Photographies de Hans Silvester », *op. cit.*

¹⁶⁴ Notons que Michèle Brabo connaît alors le même succès auprès des Études tsiganes et de Matéo Maximoff. Tout semble alors affaire d'autorité scientifique – dont Clébert ne jouit visiblement pas.

images et la posture « bienveillante », Clébert et Silvester favorisent un discours paternaliste, toujours relayé en 2011 par la voie d'une maison d'édition grand public, où les Tsiganes sont présentés comme d'éternels étrangers amoureux du nomadisme, vivant dans la misère, dont on tolère la présence que lorsqu'il est question de musique.

3.1.5. L'adoubement de Joseph Koudelka

Nous ne cherchons pas ici à analyser de façon détaillée les aspects esthétiques du travail de Joseph Koudelka sur les Tsiganes mais plutôt à mettre en évidence selon quelles modalités ses photographies et le contexte dans lequel elles circulent exercent une influence notable sur les représentations visuelles à propos des Tsiganes¹⁶⁵.

Au moment même où Silvester et Clébert font paraître leur ouvrage *Tsiganes et Gitans*, Robert Delpire publie en 1975 *Gitans : la fin du voyage* de Joseph Koudelka, un ensemble conséquent produit en Tchécoslovaquie et en Roumanie dans le courant des années 1960. Deux ans plus tard, en 1977, ses photographies donnent lieu à une exposition à la galerie Delpire à Paris. À l'occasion de cet événement, la presse d'alors gratifie le photographe de plusieurs chroniques élogieuses, en particulier dans les colonnes du Monde du 29 septembre 1977 en la personne d'Hervé Guibert. Fait notable, Matéo Maximoff écrit lui-aussi une chronique à propos de cette exposition dans le numéro 4/1977 des *Études tsiganes* où nous saisissons en deux petites pages pourquoi Joseph Koudelka est aussi rapidement accepté, et ce en dépit d'images où la misère et la souffrance des peuples tsiganes constituent les principaux éléments du discours visuel – discours sensationnaliste dont l'auteur de la recension n'est pas dupe et auquel il semble

¹⁶⁵ N'ayant pas connaissance, à l'origine de nos recherches, de la démarche de Koudelka auprès de Maximoff, ni de la relation qu'il entretenait durablement, nous avons fait le choix d'écarter ce travail qui n'a pas été réalisé en France. Mais la recension de Matéo Maximoff dans *Études tsiganes* nous pousse à croire que les cercles tsiganologues accordent une place toute particulière aux photographies de Joseph Koudelka. Comment ne pas penser qu'elles participent en effet à la fabrication des représentations visuelles des sociétés romanes ?

même étonnement validé¹⁶⁶. Malgré le manque d'informations précises quant aux dates, Matéo Maximoff relate leur rencontre lors de laquelle, avant toute publication, Joseph Koudelka montre son travail à l'écrivain. Ainsi, et à la différence du couple Silvester-Clébert, le photographe tchèque cherche dès son arrivée en France à légitimer son travail en sollicitant l'autorité scientifique des *Études tsiganes*, adoubement concrétisé par l'attribution, par Matéo Maximoff, du prix Romanès en 1989. En outre, l'écrivain rom emmène Koudelka à plusieurs reprises sur des conventions évangéliques, dont il tire un ensemble abondant mais très peu connu, et ils restent amis pendant de très longues années (ill.44). La particularité de l'œuvre de Joseph Koudelka est d'irradier selon trois axes : d'une part, à travers les sphères scientifiques, grâce au soutien de Matéo Maximoff ; d'autre part, au sein des cercles prestigieux de la photographie – il entre à Magnum en 1974 – ; et bientôt, par l'ampleur de la notoriété que ses images acquièrent auprès d'un large public.



ill. 44, Matéo Maximoff et Joseph Koudelka, © Léna Rouxel, collection personnelle de Nouka Maximoff

¹⁶⁶ « [Koudelka] a pu prendre des photos qui montrent la misère des Tsiganes, misère qui est terrible. Mais heureusement [...] [il] a su si bien travailler que nous oublions volontiers cette misère des Tsiganes Tchèques pour admirer la technique particulière et admirable de l'artiste. » Matéo MAXIMOFF, « Joseph Koudelka, *Gitans, la fin du voyage*, Delpire 1977 », in *Études tsiganes*, N°4/1977, Paris, Association des Études tsiganes, p.12

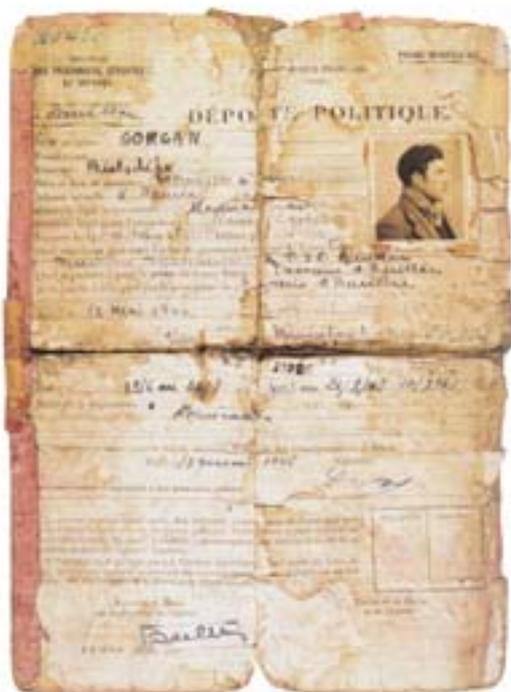
3.2. Nouvelles procédures exploratoires : Mathieu Pernot

3.2.1. La posture du chercheur

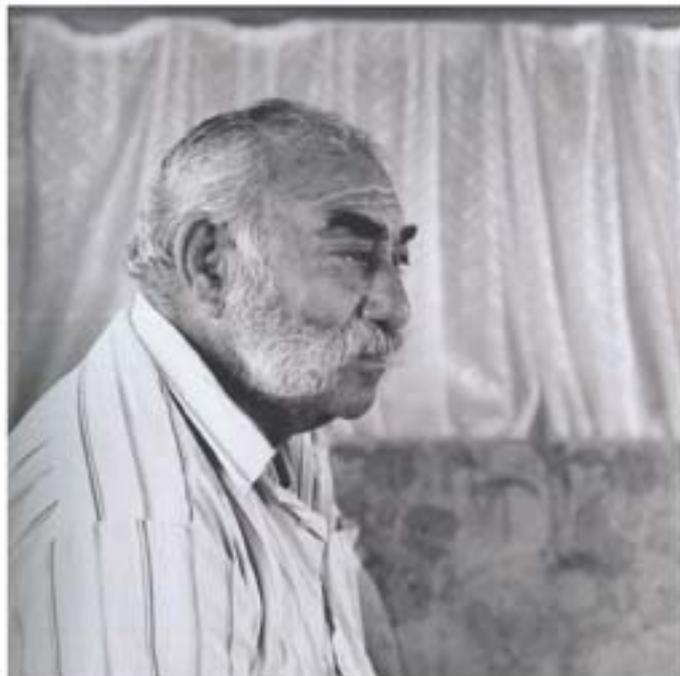
Quelques années après avoir entamé son travail auprès des familles tziganes de la région d'Arles, en particulier la famille Gorgan qui ne se déplace alors pas beaucoup et paraît très marginalisée, Mathieu Pernot découvre le fonds des documents administratifs du camps d'internement pour « individus de race nomade ¹⁶⁷ » de Saliers. Faire mention des Gorgan n'est ainsi pas anodin dans la mesure où la rencontre du photographe avec le grand-père, Bietschika, qui a été déporté en Allemagne (ill.45-48), incarne le point initial de la longue exhumation de la mémoire dont il devient la « figure emblématique ¹⁶⁸ ». Dès son premier livre, *Tsiganes*, mais à plus forte raison à la lumière de son travail sur le camp d'internement sous administration vichyste, Mathieu Pernot attribue à ses entreprises photographiques une dimension historique très marquée. En décidant de rassembler la documentation disponible aux archives départementales des Bouches-du-Rhône, comprenant aussi bien les fiches d'identification des internés – établies sur le modèle du carnet anthropométrique – que les rapports des architectes ou la correspondance de son directeur, le photographe inscrit sa démarche dans le cadre de la recherche historique et scientifique des études tziganes. À ce titre, il est particulièrement révélateur de découvrir dans l'ouvrage *Un camp pour les Bohémiens* un texte d'Henriette Asséo, historienne travaillant principalement sur les questions relatives aux sociétés romanes, par ailleurs membre du comité scientifique de lecture de la revue *Études tziganes*, et un autre texte de Marie-Christine Hubert, également historienne et spécialiste du

¹⁶⁷ Désignation que l'on trouve sur les fiches d'identification des internés, cité in Mathieu PERNOT, *Un camp pour les Bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001, p.35

¹⁶⁸ Mathieu PERNOT, « Le photographe, la famille et l'Histoire », in *Tsiganes*, Arles, Actes Sud, 1999, p.4



Carte de déport politique de Berchika Gorgan, 1941



"Les Allemands nous ont pris à Muret. Ils nous ont mis le matin sous étroitesse dans les casernes et nous ont emmenés dans un camp. Nous sommes allés tout à coup à Compiègne. Ensuite on a été en Allemagne dans les trains. Le voyage a été très long (plusieurs jours) et il y a eu beaucoup de personnes qui sont mortes dans ces trains. En Belgique j'ai été dans plusieurs camps (trois ou quatre), mais je ne me souviens plus bien maintenant. J'étais à Moringemont, Buchenwald, Bergen-Belsen et Hinzert. Quand je suis arrivé dans le premier camp, ils m'ont obligé à me débarrasser de ce que j'avais d'argent, habits, vêtements, etc. Dans le camp on était très tranquille. On dormait sans couverture. Il y avait une table de bois. On donnait une assiette, des fèves ou des pois chiches et des fèves ou les cadavres s'enferraient il y en avait. Et puis on faisait des trous pour mettre les cadavres. Personne ne peut expliquer la souffrance qu'on a eu là-bas. Il y avait tellement de morts. On voyait des gens de notre famille morte devant nous. On n'avait pas le droit de se voir et de se

parler avec les gens de ma famille, même on était séparés. Avec la crainte d'un fusil, on ne pouvait pas aller vers la souffrance. Je suis resté pendant plus d'un mois à l'infirmerie sans pouvoir bouger. Des fois, ils demandaient aux Tsiganes de chanter et de danser, mais on n'avait plus de force. Tous les gens de ma famille qui ont été en Allemagne sont morts. Les sept frères de mon père sont morts. On ne peut rien de ma famille à l'étranger. Mais, quand je suis sorti, je suis allé à Paris. Ils m'ont mis dans un hôpital à Paris. Je ne me souviens plus rien. Je ne me souviens pas de ma famille. Je ne souviens plus rien non. Alors ils m'ont envoyé en Belgique parce qu'ils voulaient que je revienne de là-bas. Et puis après j'ai été par exemple chez moi et par exemple ma famille. Je ne peux rien dire de plus, on a été très souffrants. Même nous, on ne peut se souvenir de ce que j'ai passé là-bas. Même ceux qui sont allés en France, même ceux qui ont travaillé sur les lignes ne peuvent pas se souvenir. Il y avait tellement de souffrance là-bas. On était malheureux. C'est tout."

Berchika Gorgan

Journal de la vie d'un Allemand (1941-1945)

traitement répressif réservé aux Tsiganes pendant la deuxième guerre mondiale¹⁶⁹. En outre, Mathieu Pernot se réclame d'un ancrage dans le champ de la recherche tsiganologue : en effet, la revue *Études tsiganes* publie un article dont il est l'auteur dans le numéro 13 (1/1999) paru en 1999 à propos du camp d'internement de Saliers.

Endosser la veste du chercheur, par un effort de collecte de documents préexistants, mener une enquête de fond à partir des renseignements rassemblés : voilà ce qui constitue la première étape d'une approche au centre de laquelle se situe le recueil d'une parole oubliée, une parole qui permet cinquante ans plus tard de reconstituer l'Histoire, par sa confrontation aux documents d'archives, des sociétés romanes d'Europe. Et non seulement cette recherche historique est nécessaire mais elle s'articule surtout comme un élément à part entière du processus de création. Lors de la rétrospective organisée au Jeu de Paume en 2014, le dispositif expositionnel est conçu selon plusieurs axes, tous interagissant grâce à leur disposition dans l'espace. Ainsi, les documents tirés des archives du camp sont présentés tels des pièces à conviction et permettent de délimiter le contexte social et politique dans lequel les populations « nomades » évoluent alors. La présence des documents d'archives semble d'autant plus primordiale qu'elle permet à Mathieu Pernot d'interroger « une nouvelle "représentation sédentaire" que se faisait la société non tsigane de cette communauté », de mettre en perspective une vision extérieure aux populations internées mais qui n'est en aucun cas le reflet de la façon dont elles-mêmes vivaient leur internement¹⁷⁰. Dès lors, il s'agit pour le photographe, notamment par l'exploration de ces documents historiques, de faire émerger une mémoire, celle de communautés restées jusqu'à présent silencieuses et pour qui la conscience d'une histoire commune se vit et se transmet autrement.

¹⁶⁹ voir bibliographie pour les ouvrages de référence.

¹⁷⁰ Mathieu PERNOT, *Un camp pour les Bohémiens*, *op. cit.*, pp.36-37

3.2.2. Recyclage des archétypes photographiques

« *L'iconographie de la douleur* »

L'approche de Mathieu Pernot révèle une filiation à une certaine tradition photographique. Loin de se présenter en inventeur d'un nouveau genre visuel à l'endroit des Tsiganes, il affirme au contraire que chaque photographe donne naissance à son tour, par le truchement d'un processus de réappropriation de représentations déjà existantes, à de nouveaux archétypes. Dans son cas, il revendique ces précédents du côté de la photographie documentaire, de ces tentatives colossales du XX^{ème} siècle consistant, soit dans le cas d'August Sander, de procéder, par le portrait, à dresser un inventaire de toutes les catégories sociales de la société allemande de l'époque, ou bien de Walker Evans, à « nouer un nouveau rapport entre le “document poétique” [...] et l'enquête documentaire¹⁷¹ ». « Clarté et laconisme », dit Jean-François Chevrier, deux termes en sus de la volonté de frontalité dont se réclame également Mathieu Pernot. Il est également fait référence, dans cette quête de frontalité et de neutralité, aux travaux photographiques auxquels se sont adonnés certains anthropologues au XIX^{ème} siècle, comme Jacques-Philippe Potteau, s'attachant dans le cadre de leur recherche à définir une typologie des races humaines grâce aux prémices de dispositifs systématiques d'analyse par l'image¹⁷². Mathieu Pernot a bien sûr connaissance de ces travaux qui jouent un rôle important dans l'élaboration de son discours visuel.

Derrière ces portraits de famille, consciencieusement composés au centre du carré 6x6 (ill.53), où « les individus a priori tous maîtres de leur propre image viennent s'offrir à nous dans la plus grande générosité »¹⁷³, nous entrons dans un ensemble

¹⁷¹ Jean-François CHEVRIER, « Walker Evans et la question du sujet », in *Communications*, N°71, 2001, Paris, Seuil, p.63

¹⁷² Pierre-Jérôme JEHEL, *Photographie et anthropologie au XIX^{ème} siècle en France*, mémoire de DEA « Esthétique, science et technologie des arts » (sous la direction de André ROUILLÉ et Sylvain MARESCA), Université de Paris VIII, Saint-Denis, p.64

¹⁷³ Jean-Louis TORNATO, « Un regard insoumis », in Mathieu PERNOT, *Tsiganes, op.cit.*, pp.95-103



ill. 49 et 50, © Mathieu Pernot, extraits du livre *Tziganes*

photographique où une certaine forme de lyrisme émerge progressivement. La série réalisée dans le wagon à marchandises où les enfants de la famille Gorgan ont l'habitude de jouer semble particulièrement représentative de cette résonance tragique en germe dans le lieu photographié (ill.50). Comment ne pas relever les signes d'une histoire macabre qui semble se rejouer, exacerbés par la conscience de voir s'ébattre devant nous les petits-enfants du même Bietschika, déporté en Allemagne pendant la guerre, en somme les signes toujours recommencés « d'un monde en train de se défaire sous nos yeux »¹⁷⁴ ? Notons également ces nombreuses scènes où figure la mère exhibant son enfant, une femme venant d'accoucher portant sur elle les preuves de la précarité, reprenant ainsi un thème cher à l'imagerie religieuse et compassionnelle de la *mater dolorosa* (ill.49), celle à qui Gilles Saussier, dans son analyse du modèle documentaire que représente le photojournalisme, critique vigoureusement¹⁷⁵.

Des carnets anthropométriques au photomaton

En convoquant le corpus photographique le plus important réalisé à propos des Tsiganes, celui même qu'il a commencé d'exhumer en explorant les Archives départementales des Bouches-du-Rhône, Mathieu Pernot pose clairement la question de la relation que les photographies de fichage, construites suivant les études d'Alphonse Bertillon, entretiennent avec les représentations. Produites dans un cadre administratif répressif débouchant au début du siècle sur le carnet anthropométrique, permettant ensuite au régime vichyste un contrôle plus efficace d'une population considérée de longue date comme criminelle du simple fait de ses déplacements, elles donnent à Mathieu Pernot l'opportunité d'aborder toutes les problématiques induites par le médium photographique : le cadrage, le point de vue et l'éclairage, « la nature de l'objet photographié et la relation du photographe à cet objet, ce qu'est une œuvre, un portrait ou un auteur »¹⁷⁶. Et au-delà de ce qu'elles révèlent au premier abord – des personnes dont l'image a été

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Gilles SAUSSIER, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », in *Communications*, N°71, 2001, Paris, Seuil, p.309

¹⁷⁶ Extrait d'un entretien réalisé avec Mathieu PERNOT le 25 avril 2014



La famille Domercq a été successivement internée aux camps de Krumlov, Gus, Nalze et Salers. Pierre Domercq est évadé du camp de Salers en 1947 avec un de ses frères. Lui et ses frères se sont joints au détachement allemand et déposés au camp de Buchenwald. José Pierre, enlevé en 1945. La mère de la famille figure sur la photographie de la page de droite, en bas. Les deux témoignages p. 30.



"Nous étions à Moudine dans l'Orléans lorsque nous avons été arrêtés la première fois. Ils nous ont alors assignés à résidence en Corrèze. À l'époque, nous étions des résistants avec des enfants. Et puis un jour, ils sont venus nous chercher et nous ont mis dans les camps de concentration. On s'est laissé nos résistances et nos chevaux à la fois et on les a laissés occupés. Ils nous ont pas expliqué pourquoi on était dans un camp. Ils nous ont d'abord emmenés à Rivesaltes. Et puis nous ont mis dans les Sévignans et les Domercq - qui était dans ce camp. Nous sommes restés quelques jours et puis, vers quelques-uns, nous nous sommes échappés. Nous sommes partis à Valenciennes l'Alsace, seule ma grand-mère est restée à Rivesaltes. Elle y est restée peu de temps après. Au bout de deux ou quatre mois, la gendarmerie nous a retrouvés et nous a emmenés au camp de Gus. Nous sommes restés presque un an dans ce camp. Et y avait beaucoup de juifs. C'était un camp qui était très dangereux nous avons été au camp de Nalze pendant un mois et nous avons été transférés au camp de Salers. C'était un camp pour les résistants. Nous étions une quarantaine dans la même station. Nous discutions les uns sur les autres. Il n'y avait rien à manger. Heureusement que j'avais un oncle - Bobba Gerges -

ROBERT DOMERCQ



Roger Domercq, 1998

prélevée par la force – elles permettent surtout de tisser le fil d'une posture critique à travers des enjeux d'usage. Il n'est pas question d'appréhender ces images comme un « modèle ». Leur présence réappropriée, digérée, au sein d'un nouveau corpus ou comme les éléments d'une « structure grammaticale de base »¹⁷⁷, est seulement nécessaire dans le processus d'élaboration d'un langage visuel nouveau au sujet des Tsiganes. Comme le résume Georges Didi-Huberman, « il n'y a qu'une multiplicité de valeurs d'usage répondant à des choix qui peuvent être complètement opposés quant à leurs raisons éthiques et quant à leurs résultats esthétiques »¹⁷⁸.

Ainsi, à la manière d'un chercheur, le photographe s'interroge sur la façon de photographier et va confronter ce corpus à une variété de contextes différents, en proposant une vision où les vérités apparaissent multiples. Rappelons tout d'abord l'effort constant de Mathieu Pernot à reproduire les signes du protocole photographique anthropométrique à travers les nombreux portraits réalisés de la famille Gorgan. Lumière diffuse, fond neutre, plan rapproché, parfois face/profil (ill.54) – nous glissons du cadre inévitable exigé par une machine qui arrache l'image vers un espace où, sous l'effet d'un simple jeu de « décadrage »¹⁷⁹, « l'arbitraire et le pouvoir coercitif de tout regard »¹⁸⁰ s'estompe pour faire place à la mise en perspective critique d'une certaine iconographie. Dans un autre cas de figure les images de fichage sont réinvestis tels quels, occupant un espace en regard du portrait de la même personne photographiée cinquante ans plus tard. Cette personne, malgré les rumeurs d'un drame qui continue de peser sur elle, accepte aujourd'hui de livrer son image devant un dispositif trop similaire au précédent pour ne pas se charger de sens (ill.51&52). Enfin, la série réalisée en compagnie des enfants dans le photomaton comporte également en son cœur même une référence indéniable au dispositif froid et mécanique à l'œuvre dans la réalisation des images de fichage et à l'horreur qu'elles évoquent. Mais l'usage et le

¹⁷⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, « Sortir du gris », in *La traversée*, Paris, Le Point du jour ; Jeu de Paume, 2014, p.12

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Jean-Louis TORNATO, « Un regard insoumis », in Mathieu PERNOT, *Tsiganes, op.cit.*, p.98



ill. 53 et 54, © Mathieu Pernot, extraits du livre *Tziganes*



protocole perpétués de la photographie d'identité rencontrent ici le visage d'enfants dont le masque s'offre rarement dans une acceptation des règles imposées par le dispositif mais plutôt avec une effronterie qui n'est pas sans rappeler une posture de résistance plus symbolique (ill.55&56). « Usage photographique contre usage photographique »¹⁸¹ comme le suggère Georges Didi-Huberman.

Procédures multiples

Un des points cruciaux de la démarche de Mathieu Pernot se situe dans l'idée d'un montage des corpus ainsi que de leur dialogue, tel que Jean-Christophe Bailly nous invite à le concevoir : « le processus par lequel les images inventent le réel fait que d'une certaine manière elles inventent aussi les autres images, produisant ainsi entre elles des suites de ricochets sans fin »¹⁸². Le chemin accompli par le photographe depuis le milieu des années 1990 est fastidieux et composé de plusieurs phases distinctes, chacune endossant un rôle spécifique au sein de l'ensemble du projet, l'une ayant toujours mené à la suivante par un effet de « ricochet ». Toutes représentent par ailleurs un investissement important du photographe, s'étalant sur une vingtaine d'années, et la nécessité, parfois, de passer par des médiums qui n'ont pas recours à l'image. Le langage visuel auquel aspire Mathieu Pernot se traduit donc par cette volonté de rendre compte de la complexité du réel, de le restituer dans sa forme multiple et mouvante, afin de s'interdire toute tendance à la généralisation. Cela vaut pour les explorations des archives départementales des Bouches-du-Rhône et l'utilisation des documents dans le corps du projet ; pour tout le travail d'enquête entrepris dans le but de retrouver les personnes photographiées par l'administration du camp de Saliers ; pour l'enregistrement des témoignages de ces personnes dont le silence est parfois aussi signifiant que la parole libérée ; pour la transcription de ces témoignages et leur exploitation en regard des images de fichage ; pour l'opération de cartographie réalisée grâce aux informations des fiches d'identification relatives

¹⁸¹ Georges DIDI-HUBERMAN, « Sortir du gris », in *La traversée, op. cit.*, p.13

¹⁸² Jean-Christophe BAILLY, « Document, indice, énigme, mémoire », in *Les carnets du Bal*, N°1, 2010, Marseille : Images en Manœuvres Éditions, Paris : Le Bal, p.15

aux déplacements des personnes dans l'année précédant leur internement ; pour l'enrichissement de son travail par la réflexion et les recherches d'historiennes tsiganologues.

À l'entrée de la rétrospective au Jeu de Paume, un mur entier est occupé par un montage de plusieurs photographies appartenant à différents corpus – documents d'archives, archives personnelles, photographies de Pernot réalisées à différentes étapes du projet. Toutes ont pour seul objet un des enfants Gorgan, Giovanni, et établissent ainsi un atlas, un ensemble de fragments de mémoire par lequel le spectateur peut accéder à la connaissance d'une expérience. Le vaste projet de Mathieu Pernot, par sa construction en constellation, nous invite donc à réfléchir l'Histoire, celle méprisée des sociétés romanes, à adopter une position critique et à ne jamais poser notre regard deux fois sous le même angle – à « réarmer les yeux ». Chaque étape de ce travail s'articule ainsi comme une conjuration des « idées préconçues – les *représentations* – [qui] nous empêchent tout simplement de regarder *ce qui se présente* sous nos yeux »¹⁸³.

¹⁸³ Georges DIDI-HUBERMAN, « Remonter, refendre, restituer », in *Les carnets du Bal*, N°1, *op. cit.*, p.69

Conclusion

Alors que l'État français traverse une période marquée par des conflits successifs avec l'Allemagne et par un contexte politique empreint de nationalisme, la presse illustrée du début du XX^{ème} siècle, opérant tel un « quatrième pouvoir », se présente comme un des vecteurs les plus efficaces du discours criminalisant qui touche les Tsiganes circulant alors sur le territoire français. Pointés du doigt, victimes d'incessants amalgames, accusés de troubler l'ordre public, les Tsiganes incarnent bien cette figure de l'indésirable à double visages. Autre support de diffusion à grande échelle de l'image photographique, les cartes postales ont fortement contribué à propager certains éléments visuels caractéristiques, en offrant aux usagers la possibilité de l'identification, mais aussi à renforcer, par l'édition d'événements mettant en scène des « Tziganes » expulsés aux frontières françaises, le motif d'un peuple à fort potentiel délictueux.

Grâce aux évolutions technologiques, la photographie prend, dans la presse illustrée des années 1930, une place toujours plus imposante et se présente désormais, dans son articulation au texte, comme un élément moteur d'une véritable grammaire visuelle appliquée à l'espace de la page. Si elle n'échappe pas à la manipulation propagandiste, telle que peuvent la pratiquer les régimes totalitaires, cette nouvelle génération de magazines n'en reste pas moins un formidable outil de communication de masse. Malheureusement, il semble que cette modernité se place au service d'une iconographie où les sociétés romanes persistent à être représentées comme une menace. Le pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer constitue cependant un refuge au sein duquel elles occupent une place autonome, à tel point que les processions du mois de mai sont aujourd'hui spontanément associées aux Tsiganes.

La deuxième guerre mondiale et les atrocités commises par le régime nazi ébranlent en profondeur le monde occidental. Cibles d'une extermination

systématique à travers l'Europe entière, les sociétés romanes se redressent difficilement dans le silence et leur internement se poursuit jusqu'en 1946. Mais les années d'après-guerre sonnent pourtant l'avènement d'une période d'effervescence artistique et intellectuelle qui profite au développement croisé, et souvent en interactions, des arts et des sciences humaines. Ces réseaux d'influence culturelle, où chacun est accepté quelle que soit sa condition, voit l'émergence de plusieurs personnalités tziganes qui continuent d'exercer aujourd'hui une grande fascination : Django Reinhard, Carmen Amaya, la Chunga, Manitas de Plata, etc. Ces personnalités intriguent par l'énergie et l'intensité qu'elles déploient à travers leur art respectif, et ainsi, par l'intérêt que leur portent des photographes tel que Lucien Clergue ou des artistes comme Jean Cocteau, suscitent un nouveau type de regard.

Matéo Maximoff n'est peut-être pas le représentant de cette *culture de contact*, comme l'appelle Henriette Asséo, jouissant le plus de la lumière des projecteurs mais il s'impose à nous comme un des plus actifs. Conscient de l'ambivalence de ces actes dans les circuits du cinéma, il perpétue, certes, une certaine image folklorique des Tsiganes que les réalisateurs recherchent encore à l'époque. Mais il contribue malgré cela, et de façon durable, par les amitiés qu'il tisse avec des photographes comme Robert Doisneau, à faire confluer les représentations vers un propos en phase avec les réalités sociales et historiques de son propre peuple. Ce projet, qu'il appelle très tôt de ses vœux, se concrétise en 1955 par la création de la première revue scientifique consacrée aux sociétés romanes et à laquelle il participe jusqu'à sa mort.

En achevant notre étude par le travail de Mathieu Pernot, nous voulons donner sa pleine mesure aux avancées des Études tziganes dans lesquelles celui-ci s'inscrit avec justesse. La voix de Jean Rouch ne résonnera jamais assez alors qu'il est ici question d'une démarche qui a su appréhender l'Autre avec la poésie d'un artiste, la précision du chercheur, en prenant le soin de convoquer la tradition visuelle dans laquelle les sociétés romanes s'inscrivent malgré elles, et à aucun moment en sacrifiant la restitution d'une certaine complexité du réel au triste et dangereux principe de la généralisation.

Le sujet n'est évidemment pas clos. Reste par exemple à éclaircir le cas Joseph Koudelka, dont les photographies sont toujours aujourd'hui considérées comme un monument et continuent de fasciner ; citons également les tentatives plus récentes de Jean-François Joly, Aude Tincellin et du collectif PEROU (Pôle d'Exploration des Ressources Urbaines) dont l'investissement du champ médiatique grand public aurait également mérité notre attention. Ces quelques pages constituent davantage un préambule qui nous a donné l'occasion de rassembler de nombreux éléments, notamment en ce qui concerne l'influence de Matéo Maximoff sur plusieurs générations de photographes, dont l'analyse pourrait encore enrichir notre propos.

Table des illustrations

ill. 1, ANONYME, « Un campement de romanichels » in *L'Illustration*, 23 mars 1907, photographie de Charles Gerschel, © Collection personnelle d'Ilsen About

ill. 2, ANONYME, « Les Tziganes errants. Un incident à la frontière franco-suisse », *L'Illustration*, 27 juillet 1907, © Collection personnelle d'Ilsen About

ill. 3 et 4, En haut à gauche, « DUCLAIR (76) — Type de femme romanichel ». En haut à droite, « PERPIGNAN — Type de gitane », Collection François Reillé/ F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 5 et 6, Au centre à gauche, « En Morvand – “Ici on rétame les casseroles et on remet à neuf les parapluies” ». Au centre à droite, « Everly (S.-et-M.) - Le Doyen des vanniers-ambulants de la Brie et sa femme préparant la popote », Collection François Reillé/ F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 7, « VIC-ARRACOURT. — À cheval sur la frontière La Gendarmerie allemande interdit l'entrée sur son territoire à une bande de romanichels serbe expulsée par la France », © Collection François Reillé/ F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 8 et 9, ANONYME, « Cannibales et pèlerins / Le peuple vagabond », in *VU*, N°64, juin 1929, Paris, © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 10, 11 et 12, Pierre MARIEL, « À Paris sur la zone / Un millionnaire épouse une gitane cotée 80.000 francs », in *VU*, N°569, février 1939, Paris (photographies de Jean MANZON), © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 13 et 14 Jean PERRIGAULT, « Tziganes et Romanichels / Quand je vivais avec les ensorceleuses », in *VU*, N°523, mars 1938, Paris (photographies de Jean PERRIGAULT), © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill.15, Paul BRINGUIER, « Le pèlerinage des Gitans », in *VOILÀ*, N°10, 30 mai 1931, © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 16, Conrad BERCOVICI, « La vie mystérieuse des Tziganes », in *VOILÀ*, N°80-82, 1er, 8, 15, octobre, 1932, © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 17, en bas à gauche, Jean-Jacques BROUSSON, « Les Bohémiens aux Saintes-Maries-de-la-Mer », in *VU*, N°167, mai 1931, (photographies Weltrundschau), © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 18, en haut à droite, SERGE, « ... Aux Saintes-Maries de la Mer / Une nuit et un jour à la Mecque des Gitans », in *VU*, N°430, juin 1936, photographies de Roger SCHALL, © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 19, en bas à droite, ill. 16, Conrad BERCOVICI, « La vie mystérieuse des Tziganes », in *VOILÀ*, N°80-82, 1er, 8, 15, octobre, 1932, © Collections Musée Nicéphore Niépce

ill. 20, en haut à gauche, ANONYME, « Les Gitans ont donné sa guitare à Django pour son dernier voyage », in *Paris Match*, N°219, 30 mai 1953, (photographie de Jean-Pierre Pedrazzini), © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 21, en haut à droite, Django Reinhard et Stéphane Grappelli photographiés en 1937, © The estate of Erwin Blumenfeld, in Django Reinhard, *swing de Paris*

ill. 22, extrait du catalogue *Django Reinhard, swing de Paris*, à gauche photographie de Émile Savitry, à droite photographie de Willy Ronis

ill. 23, en haut à gauche, Jacqueline CARTIER, « Carmen Amaya : elle revient sans sa tribu mais avec un mari », in *L'aurore*, 3 janvier 1959. ANONYME, « Carmen Amaya / "celle qui danse comme le feu" / REVIENT », in *Paris-Presse L'intransigeant*, 5 janvier 1959, © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 24, en haut à droite, ANONYME, « Un million pour danser 5 minutes », in *Ici Paris*, 23/29 novembre 1960, © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 25, Josette LABAUNE, « La Chunga est amoureuse », in *Qui ? Détective*, 24 mars 1961, © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 26, © Lucien Clergue, *Les Gitans*, Marval, 1996. À gauche : Manitas de Plata

ill. 27, 28, 29 et 30, Matéo MAXIMOFF, « Tziganes d'Europe », in *France Illustration*, 8 mars 1947, (photographies de Rapho, Brassai, Sérurier et Willy Ronis), © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 31, 32 et 33, Robert DOISNEAU, planches contact du reportage à Montreuil, © Atelier Robert Doisneau

ill. 34, au centre, Robert GIRAUD, « Il reste dans un Paris caniculaire / un écrivain au travail... / Et c'est bien entendu, un gitan », in *Le Franc Tireur*, N°3415, 20 juillet 1955, (photographie de Robert Doisneau), © Collection personnelle de Nouka Maximoff

ill. 35 et 36, extraits tirés d'un article du 6 septembre 1954 paru dans *Qui ? Détective* où figure les photographies de Robert Doisneau, © Collection personnelle de Nouka Maximoff

ill. 37, *Études tsiganes*, N°1/1985, Paris, Association des Études tsiganes, (photographie de Michèle Brabo), © Collections de la F.N.A.S.A.T.-Gens du voyage

ill. 38, Michèle BRABO, *Le vent du destin, Manouches, Roms & Gitans*, Paris, Seuil, 2005, 137p

ill. 39 et 40, © Michèle Brabo, extraits tirés du livre *Le vent du destin*

ill. 41, Hans SILVESTER, Jean-Paul CLÉBERT, *Tsiganes et Gitans*, Paris, La Martinière, 2010, 240p

ill. 42 et 43, © Hans Silvester, extraits tirés du livre *Tsiganes et Gitans*

ill. 44, Matéo Maximoff et Joseph Koudelka, © Léna Rouxel, collection personnelle de Nouka Maximoff

ill. 45, 46, 47 et 48, © Mathieu Pernot, extraits tirés du livre *Tsiganes*

ill. 49 et 50, © Mathieu Pernot, traits tirés du livre *Tsiganes*

ill. 51 et 52, © Mathieu Pernot, traits tirés du livre *Un camp pour les Bohémiens*

ill. 53 et 54, © Mathieu Pernot, traits tirés du livre *Tsiganes*

ill. 55 et 56, © Mathieu Pernot, traits tirés du livre *Tsiganes*

Références bibliographiques

Sur les « Tsiganes »

Ouvrages

ANTONIETTO, Alain, BILLARD, François, *Django Reinhardt, rythmes futurs*, Paris, Fayard, 2004, 518p.

ASSÉO, Henriette, *Les Tsiganes : une destinée européenne*, Paris, Gallimard, Collection Découverte, 1994, 160p.

BESSIÈRES, Vincent (sous la direction de), *Django Reinhardt, swing de Paris*, Éditions Textuel ; Cité de la musique, 2012, 224p.

BLOCH, Jules, *Les Tsiganes*, Paris, P.U.F., Collection Que sais-je ?, N°580, 118p.

BORDIGONI, Marc, *Gens du voyage : droit et vie quotidienne en France*, Paris, Dalloz, 2013, 310p.

CLÉBERT, Jean-Paul, *Les Tziganes*, Paris, Arthaud, 1961, 292p.

DELAUNEY, Charles, *Django mon frère*, Paris, Le terrain vague, 1968, 206p.

GARTNER, Gérard, *Matéo Maximoff : carnets de route*, Paris, Alteredit, 2006, 491p.

GARTNER, Gérard, *Nepo, célèbre inconnu*, Éditions Marinoël, 2011, 91p.

HUBERT, Marie-Christine, FILHOL, Emmanuel, *Les Tsiganes en France : un sort à part 1939-1946*, Paris, Éditions Perrin, 2009, 389p.

KENRICK, Donald, PUXON, Grattan, *Destins Gitans*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1995, 289p.

LEBLON, Bernard, *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris, L'Harmattan ; Études Tsiganes, 1990, 206p.

LIÉGEOIS, Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, Collections Repères, 2009, 125p.

LIÉGEOIS, Jean-Pierre, *Les Tsiganes*, Paris, Le Seuil, collection « Le temps qui court », 1971, 189p.

LIÉGEOIS, Jean-Pierre, *Le Conseil d'Europe et les Roms : 40 ans d'action*, Conseil de l'Europe, 2010, 222p.

MOUSSA, Sarga, *Le mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008, 384p.

PEREZ, Éric, *Flamenco, parcours d'un art*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, 118p.

RINDERKNECHT, Karl, *Tsiganes, nomades mystérieux*, Lausanne, Mondo, 1973, 162p.

SCIZE, Pierre, *La tribu prophétique*, Paris, La table ronde, 1953, 167p.

SERGE, *Magie des Bohémiens*, Paris, Librairie des Champs Élysées, 1950, 187p.

WILLIAMS, Patrick, *Django Reinhardt*, Marseille, Parenthèses, 1998, 220p.

YOORS, Jan, *Tsiganes, sur la route avec les Rom Lovara*, Paris, Éditions Phébus, 1990, 275p.

Articles

ABOUT, Ilsen, « De la libre circulation au contrôle permanent : les autorités françaises face aux mobilités tsiganes transfrontalières, 1860-1930 », *Cultures & conflits*, 2009, 76, pp.15-37

ABOUT, Ilsen, « Une fabrique visuelle de l'exclusion, Photographies des Tsiganes et figures du paria, entre 1880 et 1914 », in COQUIO, Catherine, POUEYTO,

Jean-Luc, *Roms, Tsiganes, Nomades : un malentendu européen*, Paris, Karthala, 2014, pp.431-444.

ANTONIETTO, Alain, « Le cinéma forain et... bohémien », in *Études Tsiganes*, 1985, N°3/1985, Paris, Association des Études tsiganes, pp.9-20

ANTONIETTO, Alain, « Les Tsiganes dans le cinéma », in *Études Tsiganes*, N°4/1985, Paris, Association des Études tsiganes, pp.41-50

ASSÉO, Henriette, « Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possibles, 1770-1920 », in *Le temps des médias*, 2010/1, N°14, pp.12-27

BOIS, Mario, *Le flamenco*, Marval, 1994, 265p.

BORDIGONI, Marc, « Des Tsiganes et des ours dans *le Petit Journal, supplément illustrée*, 1895 – 1908 », in *Études Tsiganes*, N°47, 2011, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.54-71

BORDIGONI, Marc, « Le “pèlerinage des Gitans”, entre foi, tradition et tourisme », *Ethnologie française*, XXXII, 2002, 3, pp.489-501

BORDIGONI, Marc, « Sara aux Saintes-Maries-de-la-Mer, métaphore de la présence gitane dans le “monde des Gadjé” », in *Études Tsiganes*, N°20, 2004, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.12-34

CHARLEMAGNE, Jacqueline, « L'association et la revue Études tsiganes », in *Études tsiganes*, N°23/24, 2005, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.10-20

CHARLEMAGNE, Jacqueline (propos recueillis par), « Questions à Michèle Brabo », in *Études Tsiganes*, N°23/24, 2005, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.55-57

DASSAU, Pierre, « La presse illustrée ancienne et les Tsiganes », in *Études tsiganes*, N°1/1984, Paris, Association des Études tsiganes, pp.4-12

DASSAU, Pierre, « La presse illustrée ancienne et les Tsiganes », in *Études tsiganes*, N°2/1984, Paris, Association des Études tsiganes, pp.7-12

DASSAU, Pierre, « La presse illustrée ancienne et les Tsiganes », in *Études tsiganes*, N°3/1984, Paris, Association des Études tsiganes, pp.53-60

DASSAU, Pierre, « La presse illustrée ancienne et les Tsiganes », in *Études tsiganes*, N°4/1984, Paris, Association des Études tsiganes, pp.73-76

DASSAU, Pierre, « La presse illustrée ancienne et les Tsiganes », in *Études tsiganes*, N°1/1985, Paris, Association des Études tsiganes, pp.37-41

« Présentation », in *Études tsiganes*, N°1, avril 1955, Paris, Association des Études tsiganes

DELAGE, André, « Les Saintes-Maries-de-la-Mer. Des origines de la tradition des Saintes à nos jours », in *Études Tsiganes*, N°4/1956, Paris, Association des Études tsiganes, pp.3-30

FILHOL, Emmanuel, 2007, « La loi de 1912 sur la circulation des “nomades“ (Tsiganes) en France », *Revue européenne des migrations internationales*, 23, 2, pp.135-158

MIRONNEAU, Philippe, « Jean-Paul Clébert : *Les Tziganes* (Artaud 1961) », in *Études tsiganes*, N°3/1962, Paris, Association des Études tsiganes, pp.24-28

PERNOT, Mathieu, « Les mémoires nomades : à propos de l'histoire du camp de Saliers », in *Études tsiganes*, N°1/1999, Paris, Association des Études tsiganes, pp.132-155

REYNIERS, Alain, « D'un continent à l'autre », in *Études tsiganes*, N°23/24, 2005, Paris, FNASAT-Gens du voyage, pp.4-5

Films

ROUXEL, Léna, *Matéo Maximoff, passeur de mémoire*, Fémis, 1999, DVD, 20min

Sur la photographie

Ouvrages

BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIXème siècle : une histoire oubliée*, Limoges, Pulim, 2005, 243p.

BAQUÉ, Dominique, DENOYELLE, Françoise, *Les documents de la modernité, Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, J. Chambon, 1993, 599p.

DENOYELLE, Françoise, *La lumière de Paris : les usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997, 2 vol.

DENOYELLE, Françoise, *Studio Harcourt*, Paris, Nicolas Chaudin, 2012, 256 p.

CHÉROUX, Clément, BAJAC, Quentin, (sous la direction de), *Voici Paris, modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, 320p.

BEURIER, Joëlle, TAVEAUX-GRANDPIERRE, Karine (sous la direction de), *Le photojournalisme, des années 1930 à nos jours*, Rennes, P.U.R., 2014, 192p.

CHÉROUX, Clément, ESKILDSEN, Ute, *La photographie timbrée : l'inventivité visuelle de la carte postale photographique : à travers les collections de cartes postales de Gérard Lévy, Peter Weiss*, Göttingen : Steidl, Paris : Jeu de Paume, 2007, 215p.

FRIZOT, Michel, « Vu », *le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009, 319p.

LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes, histoire, éthique, esthétique*, Paris, Hazan, Collections Beaux-arts, 2010, 240p.

LEENAERTS, Danielle, *Petite Histoire du magazine Vu : entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2010, 403p.

MALAURIE, Christian, *La carte postale, une œuvre : ethnographie d'une collection*, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2003, 254p.

MANDERY, Guy, DESACHY, Éric, *Les albums photos de la guilde du livre, 1941-1977*, Paris, Éd. Les yeux ouverts, 2012

RIPERT, Aline, FRÈRE, Claude, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris, Éditions du CNRS, 1983, 196p.

Articles

BACOT, Jean-Pierre, « La naissance du photo-journalisme », in *Réseaux*, N°151, mai 2008, p.9-36

BACOT, Jean-Pierre, « Trois générations de presse illustrée au XIXème siècle, une recherche en paternité », in *Réseaux*, 2002/1, 111, Paris, La Découverte, pp.216-234

BAILLY, Jean-Christophe, « Document, indice, énigme, mémoire », in *Les carnets du Bal*, N°1, 2010, Marseilles : Images en Manœuvres Éditions, Paris : Le Bal, pp.6-25

CHEVRIER, Jean-François, « Walker Evans et la question du sujet », in *Communications*, N°71, 2001, Paris, Seuil, 462p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Remonter, refendre, restituer », in *Les carnets du Bal*, N°1, 2010, Marseilles : Images en Manœuvres Éditions, Paris : Le Bal, pp.68-91

GERVAIS, Thierry, « L'invention du magazine, la photographie mise en page dans *La vie au Grand air* » (1898-1914), in *Études photographiques*, N°20, juin 2007, p.50-67

JEHEL, Pierre-Jérôme, *Photographie et anthropologie au XIXème siècle en France*, mémoire de DEA « Esthétique, science et technologie des arts » (sous la direction de André ROUILLÉ et Sylvain MARESCA), Université de Paris VIII, Saint-Denis, 141p.

SAUSSIÉ, Gilles, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », in *Communications*, N°71, 2001, Paris, Seuil, 462p.

Sur les photographes

Ouvrages

BAURET, Gabriel, *Lucien Clergue*, Paris, La Martinière, 2007, 232p.

BRABO, Michèle, TREPS, Marie, *Le vent du destin, Manouches, Roms et Gitans*, Paris, Seuil, 2005, 137p.

BRABO, Michèle, *Mémoires en zigzag*, Paris, JBZ & Cie, Collection « Litt Française », 2011

CHEVRIER, Jean-François, SIRE, Agnès, *Robert Doisneau, du métier à l'œuvre*, Göttingen, Steidl, 2010, 200p.

CLERGUE, Lucien, COCTEAU, Jean, GATLIF, Tony, *Les Gitans*, Marval, 1996,

DOISNEAU, Robert, *L'imparfait de l'objectif*, Arles, Actes Sud, collection Babel, 1995, 187p.

DENOYELLE, Françoise, *Le siècle de Willy Ronis*, Paris, Éd. Terre Bleue, 2012, 431p.

FRIZOT, Michel, WANAVÉBECQ, Annie-Laure, *André Kertész*, Paris, Hazan, 2010, 360p.

PERNOT, Mathieu, ASSÉO, Henriette, HUBERT, Marie-Christine, *Un camp pour les Bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*, Arles, Actes Sud, 2001, 120p.

PERNOT, Mathieu, *Tsiganes*, Arles, Actes Sud, 1999, 107p.

PERNOT, Mathieu, *La traversée*, Paris, Le Point du jour ; Jeu de Paume, 2014, 192p.

ROGNIAT, Evelyne, *André Kertész, le photographe à l'œuvre*, Lyon, P.U.L., 1997, 147p.

SILVESTER, Hans, GIONO, Jean, *Camargue*, Lausanne, Éditions La Guilde du livre, 1960, 100p.

SILVESTER, Hans, CLÉBERT, Jean-Paul, *Tsiganes et Gitans*, Paris, La Martinière, 2010, 240p.

Articles

DE VAUX DE FOLETIER, François, « Jean-Paul Clébert, *Tsiganes et Gitans*, Photographies de Hans Silvester », in *Études Tsiganes*, N°2 et 3/1975, Paris, Association des Études tsiganes, pp.50-51

MAXIMOFF, Matéo, « Joseph Koudelka, *Gitans, la fin du voyage*, Delpire 1977 », in *Études Tsiganes*, N°4/1977, Paris, Association des Études tsiganes, pp.12-13

Sites Internet

KOVACSHAZY, Cécile, « Un Tsigane n'est pas tous les Tsiganes », in *Le Monde diplomatique*, « Visions cartographiques », [en ligne], mis en ligne le 16 novembre 2011, <http://blog.mondediplo.net/2011-11-16-Un-Tsigane-n-est-pas-tous-les-Tsiganes> [consulté le 14 mai 2014]

MASSOL, Céleste, « Disparition d'une femme photographe », in *ViteVu, le blog de la Société Française de Photographie*, [en ligne] mis en ligne le 15 février 2013, <http://www.sfp.asso.fr/vitevuv/index.php/2013/02/15/466-michele-brabo-disparition-d-une-femme-photographe>, [consulté le 13 mai 2014]

« Hans Silvester, biographie », *Galerie Pascal Lainé*, [en ligne] <http://galerie-pascal-laine.com/silvester.aspx> [consulté le 13 mai 2014]

Sur Saint-Germain-des-Prés

Ouvrages

CARACALLA, Jean-Paul, *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Flammarion, 2000, 200p.

GILLE, Vincent, (sous la direction de), *Saint-Germain-des-Prés : 1945-1950*, Paris, Paris-Musées, 1989, 255p.

VIAN, Boris, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Éditions du Chêne, 1974, 303p.

Références complémentaires

Ouvrages

ALLEN, James, (Collectif), *Without sanctuary : lynching photography in America*, Santa Fe, Twin Palms, 2000, 212p.

BARTHES, Roland, « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991, 288p.

BATAILLE, Georges, *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1949, 232p.

BELLANGER, Claude, (sous la direction de), *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, 1969-1976, 5 vol.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, 186p.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des histoires, 1975, 318p.

KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France. 1, 1860-1930*, Paris, Éditions la Découverte, Collection « Repères », 2001, 122p.

LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1990, 655p.

MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, Paris, Armand Colin, collection 128, 2009, 126p.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, P.U.F., 2012, 2^{ème} éd.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1963, p.

ROUCH, Jean, *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*, Bry-sur-Marne, INA Paris, Cahiers du Cinéma, 2009, 189p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1964, p.

SCHAEFFNER, André, *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998, 428p.

Films

Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang, entretien réalisé par Pierre-André Boutang à la Maison de l'Homme en 1992, 104mm

Partie pratique de mémoire

La question que pose la représentation des Tsiganes par l'image est intimement liée au développement de ma pratique de photographe ainsi qu'aux remises en cause successives dont ma réflexion s'enrichit nécessairement. Les rencontres qui jalonnent mon parcours, en particulier de nombreux Roms de Macédoine, ont toujours été l'occasion d'interroger la place que j'occupe dans le monde, celle qu'occupe l'Autre et ma façon d'exprimer ces interrogations grâce à l'outil photographique. Pourquoi et comment photographier les sociétés romanes ?

Ce mémoire se propose dans un premier temps de dresser l'état des lieux d'une tradition photographique et iconographique à laquelle quiconque souhaite s'attaquer au sujet ne peut échapper. Cette tradition se compose certes à travers plusieurs monuments de l'histoire de la photographie. Mais comme le rappelle Mathieu Pernot, aucune image préexistante ne devrait empêcher un photographe de faire ses propres images – « tout est déjà fait mais tout reste à faire ». Ainsi, à la lumière de ces paroles, je m'efforce depuis maintenant plusieurs années d'élaborer un propos photographique qui s'interroge au lieu de livrer des séquences d'images sans mise à distance. En prenant le contrepied du photojournalisme ou du reportage, principaux médias à produire d'importants corpus au sujet des sociétés romanes, je tourne le dos à toute idée d'esthétisation ou de sensationnalisme, à tout critère de rentabilité lié au régime hégémonique de l'actualité ou à toute tentative de standardisation du contenu. Je m'oppose, en écho à Gilles Saussier, à ce que « la photogénie d'un événement, la possibilité qu'il offre ou non de reproduire les formes canoniques de la dramatisation, puisse prendre le pas sur son importance objective ».

Dans le cas présent, l'enjeu consiste à définir une approche grâce à laquelle la figure emblématique et parfaitement identifiable du Tsigane, aussi bien Rom, Gitan que Manouche, disparaît afin de laisser la place aux nombreux autres sujets

potentiels occupant habituellement le hors-champ médiatique. Cette posture me permet d'une part de suggérer l'existence d'un espace de la société où ces peuples continuent d'être assujettis à une sorte d'invisibilité, toujours contraints par le regard que nous posons sur eux à investir les marges. En outre, cela me donne l'occasion d'aborder le rapport que les Tsiganes entretiennent avec le territoire, dont découlent nombre de problématiques épineuses, en particulier à travers le prisme des aires d'accueil des gens du voyage¹⁸⁴ en France. Il s'agit aussi bien de mettre en perspective la persistance, ou non, de certaines pratiques d'itinérance que d'interroger les volontés politiques françaises à l'œuvre depuis la loi *Besson* de 1990¹⁸⁵ ainsi que leurs applications sur le terrain.

L'exposition *Aire d'accueil* se présente sous le signe d'une démarche polymorphe. Les images, réalisées selon un dispositif protocolaire privilégiant la frontalité, sont imprimées sur des cartes postales et réinvestissent ainsi le champ d'un support de diffusion de masse où la figure du Tsigane s'est imposée au début du siècle. Ces cartes postales se présentent dans de petits caissons ouverts en plexiglass transparent et accrochés au mur, le côté image en position frontale. Chacun est donc libre d'entrer dans un rapport académique d'œuvre regardée à spectateur mais le public est également invité à se servir en cartes postales, reproduisant ainsi le jeu de la propagation d'une image à propos des Tsiganes dont ils sont pourtant absents. Parallèlement à cet accrochage dépouillé, conçu afin de relayer la dimension clinique et méthodique que l'ensemble photographique signale, la diffusion d'interviews réalisées auprès des usagers de ces aires permet de réintroduire de l'humain grâce au relief des voix, à l'émotion qui peut en jaillir, de réintroduire de l'expérience et de la mémoire, dans ces lieux sans histoire, où le passage de l'homme adhère à peine.

¹⁸⁴ Le terme « gens du voyage » apparaît avec la loi Besson et est entériné avec la loi Sarkozy du 18 mars 2004, « Pour la sécurité intérieure ». En usage dans la presse et dans la langue de l'administration, il dénote une « globalisation » par l'impossibilité de l'utiliser au singulier (Marie TREPS « Comment nommer les Bohémiens », *op. cit.*, p.36

¹⁸⁵ La loi *Besson* du 31 mai 1990, concernant l'habitat et le stationnement des itinérants, impose un schéma départemental d'accueil des « gens du voyage », qui se traduit par l'obligation, pour toute commune de plus de 5.000 habitants, d'aménager des terrains d'accueil décentes.

Aire d'accueil des Gens du voyage de
Bain-de-Bretagne, Ille-et-Vilaine (35), 2014
24 emplacements



Abords de l'aire d'accueil des Gens du
voyage de Bain-de-Bretagne, Ille-et-Vilaine
(35), 2014, 24 emplacements



Aire d'accueil des Gens du voyage de Janzé,
Ille-et-Vilaine (35), 2014
16 emplacements



Aire d'accueil des Gens du voyage de Blain,
Loire Atlantique (44), 2014
10 emplacements



Aire d'accueil des Gens du voyage de
Sucé-sur-Érdre, Loire Atlantique (44), 2014
8 emplacements



Abords de l'aire d'accueil des Gens du
voyage de Nort-sur-Érdre, Loire Atlantique
(44), 2014
9 emplacements



Aire d'accueil des Gens du voyage de Blain,
Loire Atlantique (44), 2014,
10 emplacements



Abords de l'aire d'accueil des Gens du voyage de Treillères, Loire Atlantique (44),
2014, 8 emplacements



Aire d'accueil des Gens du voyage de
Sucé-sur-Erdre, Loire Atlantique (44), 2014
9 emplacements

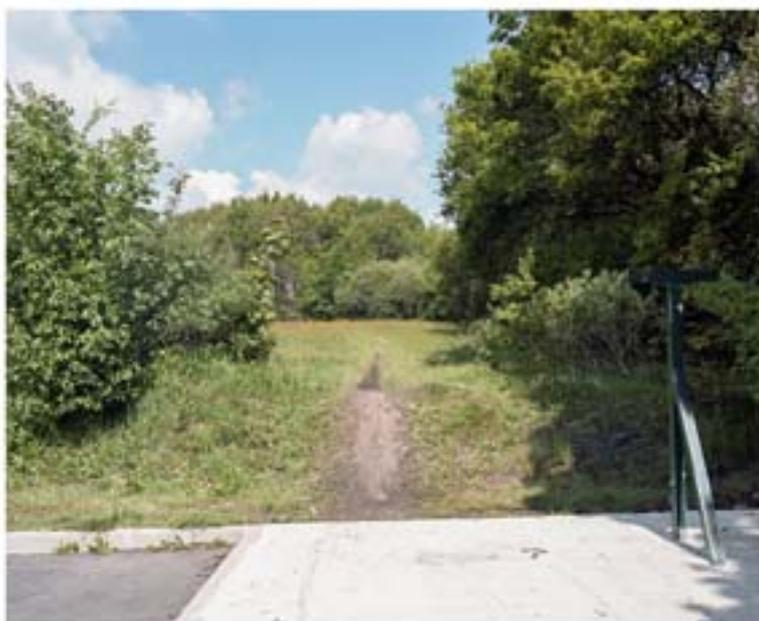


Table des matières

Remerciements	2
Résumé	3
Abstract	4
Sommaire	5
Introduction	6
1. La figure menaçante du Tsigane	10
1.1. <i>Les persistances de la figure menaçante du Tsigane au tournant du XXème siècle</i>	10
1.1.1. Une iconographie de « l'homme qu'il faut avoir à l'œil » : la presse illustrée au tournant du XXème siècle	10
De la gravure à la photographie	10
1.1.2. Une typologie à l'usage de « l'humanité civilisée » : les cartes postales	14
Rappels historiques et sociologiques	14
Une encyclopédie par l'image	15
« À cheval sur la frontière »	16
1.2. <i>Traitement de la figure du Tsigane dans la presse illustrée des années 30</i>	19
1.2.1. Presse illustrée et modernité	19
1.2.2. « Vu en France » : la place des reportages sur les Tsiganes dans l'illustré précurseur en France	22
Naissance d'un magazine moderne	22
Les Tsiganes en images : entre modernité et stéréotypes	24
Jean Perrigault, grand reporter	28
1.2.3. Un traitement résistant à la modernité des années 30 : les Tsiganes dans <i>Voilà</i> et <i>Regards</i>	32
Voilà et divertissement	32
Regards et enjeux politiques	35
1.2.4. Une séquence formatée pour la grille d'un illustré français : le cas Kertész ?	37
1.3. <i>Un thème récurrent et fondateur : le pèlerinage des Gitans aux Saintes-Maries-de-la-Mer</i>	39
1.3.1. Développement et reconnaissance institutionnelle d'un mythe religieux : Sara	39
Rappels historiques et présence bohémienne	39
« Des fêtes de mai au "pèlerinage des Gitans" »	40
1.3.2. Motifs archétypaux dans la presse des années 30 : Roger Schall et les autres	41
Une structure visuelle stable et parfaitement agencée	42
Textes et images en contradiction	44
2. Les d'après-guerre : un souffle nouveau	47
2.1. <i>L'Europe en crise : nouveaux modèles culturels</i>	47
2.1.1. Effervescence « germanopratine » : éclosion de nouveaux systèmes de pensée	47
2.1.2. Le thème « gitan » au carrefour des arts	48

2.2.	<i>Les grandes figures « tsiganes » sur le devant de la scène</i>	51
2.2.1.	Un Manouche pour icône du jazz français : Django Reinhard	51
2.2.2.	Le flamenco envahit Paris	55
	L'art du flamenco	55
	Carmen Amaya et la Chunga : les muses gitanes	56
	Musique et photographie : Manitas de Plata et Lucien Clergue	59
2.3.	<i>L'infatigable passeur : Matéo Maximoff</i>	61
2.3.1.	Le premier écrivain rom	61
2.3.2.	L'écrivain et le cinéma	61
2.3.3.	Les amitiés photographiques	64
	Matéo écrit, Willy illustre	64
	La clique du café Le Manouche	66
	« Communier avec le réel »	68
3.	Les sociétés romanes : enjeux de recherche et d'exploration	72
3.1.	<i>Recherche tsiganologue et photographes en immersion</i>	72
3.1.1.	Un photographe de l'intérieur : Matéo Maximoff	72
3.1.2.	Une revue scientifique : <i>Études tsiganes</i>	73
3.1.3.	Entre poésie et ethnographie : Michèle Brabo	75
3.1.4.	Une entreprise vulgarisatrice ambiguë : Hans Silvester et Jean-Paul Clébert	79
	Un corpus photographique documentaire foisonnant	79
	Les écueils de l'exotisme	81
3.1.5.	L'adoubement de Joseph Koudelka	83
3.2.	<i>Nouvelles procédures exploratoires : Mathieu Pernot</i>	85
3.2.1.	La posture du chercheur	85
3.2.2.	Recyclage des archétypes photographiques	88
	« L'iconographie de la douleur »	88
	Des carnets anthropométriques au photomaton	90
	Procédures multiples	95
	Conclusion	97
	Table des illustrations	100
	Références bibliographiques	103
	Partie pratique de mémoire	113
	Table des matières	118
	Annexes	120

Annexes

Entretien avec Mathieu Pernot réalisé le 24 avril 2014 à Paris.

Antoine Le Roux : En quoi les photographes ont participé à la construction d'une iconographie, d'un ensemble d'archétypes, tout au long du XXème, et en quoi certains d'entre eux ont au contraire essayé de s'en détacher afin de proposer un modèle plus critique à l'encontre de ces archétypes?

Mathieu Pernot : C'est la spécificité de la photographie. Moi aussi j'écris des archétypes même si cela passe par une approche critique ou par une interrogation de ce que signifie faire des photographies de ces gens-là. Si je regarde la famille avec laquelle j'ai travaillé, il s'agit encore une fois d'un archétype. Ce n'est pas non plus une espèce de normalité. Les photographes en général, et quel qu'ils soient, si la situation est absolument normale et qu'il ne se passe pas grand chose, elle est moins intéressante. Il y a eu l'idée d'une photographie sans événement - que je trouve assez ennuyeuse d'ailleurs -, d'une photographie du rien, du pas grand chose, héritée de Depardon et de cette école française. Le rien de Robert Franck est intéressant, contrairement au rien de cette école française. C'est important qu'il se passe des choses, raison pour laquelle j'ai choisi cette famille qui est très à la marge. On pourrait très bien me faire cette critique : vous avez vu la famille que vous avez photographié ? Des gamins qui respirent de l'essence dans les wagons ? Il se trouve que précisément parce que c'était cette famille-là, qui était dans cette situation, et aussi parce qu'elle ne se déplaçait plus à cause du père qui n'avait plus de permis, elle portait une image très forte. De cette image-là, qui était au départ un archétype, et auquel je me suis confronté, à partir duquel j'ai fait des images qui sont des archétypes, je trouvais que c'était intéressant de porter cette interrogation. D'une certaine façon, je suis entré dans ce jeu. Je n'ai pas du tout photographié une famille dont l'image allait contre l'archétype. J'étais aussi attiré par cela. Sauf que ce qui m'intéressait, une fois que je m'y étais confronté, c'était de ne pas prendre les choses que par un seul bout de la lorgnette.

Mais on peut très bien faire la critique, pour le travail que j'ai fait avec les Roms à Arles, du choix du sujet : vous avez encore choisi cette famille-là. Il y a quelque chose qui ne se voit plus du tout dans les photos, justement parce qu'ils sont entrés dans une forme de normalité, mais c'est une famille qui va sortir de cette communauté, parce qu'ils étaient tellement marginalisés que les enfants se sont mariés avec des français-es, ils sont en HLM, et je pense que dans deux générations, c'est fini. Cette question des archétypes, elle m'intéresse pour plein de choses. C'est la question de l'image qui m'intéresse, que ce soit pour l'urbanisme, pour les migrants. Être toujours comme un chercheur qui va utiliser des formes différentes et en même temps qu'il interroge sur les lieux ou les gens qu'il photographie, s'interroge sur la façon de les photographier. Chez moi, c'est ce qui est un peu particulier : il n'y a pas une vérité photographique. Est-ce qu'il y en a une qui est plus juste que l'autre, je ne sais pas. Ce qui est intéressant, c'est justement cette diversité.

ALR : Est-ce que la photographie n'est pas justement le moyen d'élaborer une écriture critique ou alors sommes-nous encore une fois du côté de l'archétype, même dans votre approche formelle ?

MP : En fait, je revisite toujours des archétypes. Le photomaton peut être un archétype de l'image policière, la photographie noir & blanc du premier livre Tsiganes aussi, très documentaire, ethnographique, presque comme au XIXème lorsqu'on allait photographier les sauvages... Je suis vraiment construit par les images que j'ai vues et finalement, je refais toujours ces images. Dans le livre Tsiganes, cela va paraître très prétentieux, je reprenais l'histoire des représentations allant des madones tenant leur bébé en peinture jusqu'aux images de fichage des camps d'extermination. J'appelais cela "l'iconographie de la douleur" et à chaque fois, ce sont des archétypes. La mère à l'enfant, la photographie de la famille face au photographe, le petit photomaton : tous sont des archétypes, des images qui parlent à notre mémoire visuelle parce qu'elle revisite des choses déjà inscrites dans notre mémoire. Ce qui m'a toujours fasciné avec cette famille, c'est que j'avais l'impression qu'elle portait cette iconographie. Quand je voyais les femmes avec leurs enfants, elles avaient une façon de les tenir,

de les regarder. Ce n'est que pas un postulat de photographe qui va s'interroger sur la façon dont je vais faire ceci ou cela. Non, je les vois et ils portent cette iconographie. Donc je vais essayer de faire toutes ces images. C'est cela qui compte. Même si je réfléchis beaucoup aux images, je pense que, quand on est photographe, quand il y a une image au mur, cette image seule doit être signifiante. Je pense qu'avec cette famille, c'était le cas. Chacune de ces images est donc suffisamment éloquente dans la mesure où elle en revisite d'autres. Par exemple dans l'exposition, la série sur le feu est encore un autre archétype. On bascule dans la peinture italienne, chez Georges de la Tour... J'ai refais un archétype. Mais c'est aussi la critique qu'on peut me faire, je suis toujours dans des images puissantes que je revisite, comme si je ne pouvais pas m'empêcher de le faire systématiquement.

ALR : Il y a quelque chose de très frappant dans l'exposition, absent des livres plus anciens et que je trouvais judicieux d'avoir ajouté, c'est le travail de cartographie.

MP : Je ne l'avais pas fait à l'époque. J'avais réfléchi à une forme pour ces questions du déplacement, de la carte, de ce que cela signifie. Lors de l'exposition au Centre d'histoire de la résistance et de la déportation à Lyon en 2008, j'avais envie de faire des choses un peu nouvelles. J'ai donc travaillé sur ces cartes. Je pense que ce n'était pas assez bien mais c'était la première fois que je me confrontais à la chose. Je les avais tracé directement sur le mur. Ce que l'on ne voit pas au Jeu de Paume, c'est la présence de ces gens parfois dans une même zone géographique, ou pas très loin les uns des autres. J'avais indiqué à l'époque certains lieux en France, comme Clermont-Ferrand, et les cartes se déployaient à l'échelle tout autour.

ALR : Le travail sur la Roumanie, sur le camp de Saliers...

MP : Sur la Roumanie, je ne l'ai jamais montré. Il y a très peu de choses. Je m'y suis un peu replongé en début d'année : il y a un bouquin, 70 images qui sont vraiment intéressantes, seulement c'était une expérience presque un peu frustrante. Cela ne marchait pas en Roumanie. En France, même si c'était dur, on parlait la même langue, on habitait au même endroit, il y a malgré tout une complicité, c'est

du donnant-donnant et on fait des choses ensemble. C'était beaucoup plus compliqué en Roumanie : la barrière de la langue, la question de l'argent qui est inévitable... Je ne m'en sortais pas. Ce qui était très beau dans ce voyage, un voyage un peu ethnologique, c'est le rapport aux gens. Je suis en face d'eux, je les regarde, ils me regardent. J'ai pris beaucoup de temps à comprendre que cette distance était belle et que c'était de cela dont ce voyage était question. J'étais quelqu'un qui passe en surface. Mais je n'ai jamais montré ce travail.

ALR : Vous parliez, lors d'une conférence avec Michel Poivert, du dialogue entre les corpus. Est-ce que ce travail ne manquerait pas à l'exposition du Jeu de Paume ?

MP : Au Jeu de Paume, il manque les deux-tiers de mon travail. Mais je voulais partir sur l'essentiel. J'ai pensé montrer les images de Roumanie à un moment, mais j'ai eu peur d'entrer dans quelque chose de bavard. J'ai finalement réussi à prendre des choses un peu différentes, avec des volumes assez importants, ce qui nous permet de rentrer dans les séries. Si je devais la refaire, je referai l'exposition à l'identique. Je n'ai pas de regret. La vraie exposition que je veux faire sur le travail des Tsiganes reste à faire.

ALR : Je voudrais aborder la question des images produites dans un cadre judiciaire. Comment avez-vous procédé pour ré exploiter cet ensemble ?

MP : J'ai toujours pensé que l'image la plus forte de la photographie, notamment parce qu'elle pose toutes les interrogations qu'on peut avoir sur le médium, sur la nature du sujet photographié, sur la relation du photographe à cette personne, ce que c'est qu'une œuvre, un portrait, un auteur, c'est l'image de fichage. Il y a bien sûr le point le plus tragique avec les images des camps en Allemagne mais il y a aussi les images en Algérie de Marc Garranger. La chose intéressante c'est qu'il ait revendiqué un statut d'auteur par rapport à ces images. Il les a ensuite exposées dans des galeries, il les a vendues, alors que pour moi c'est exactement la même chose que les images d'Auschwitz. Bien sûr, les femmes algériennes n'ont pas connu le même sort que les juifs dans les camps d'extermination mais c'est des gens qu'on force à être photographiés et qui se trouvent face à une puissance extérieure qui les contraint à révéler leur image. L'usage de la photographie est le

même. D'un côté c'est l'Histoire qui fait l'image et de l'autre c'est Marc Garranger qui raconte comment il cherche à rendre hommage à ces femmes. Je ne doute pas, d'une part, qu'il ait fallu montrer ces images, ensuite je ne sais pas ce que j'aurais fait dans une situation pareille, mais c'est surtout qu'il assume la paternité de ces images. Pour moi, ce ne sont pas ses images, c'est l'armée française qui fait les images. Toi, moi, ou n'importe quel troufion dans l'armée aurait eu à faire ces images, elles auraient eu la même puissance. Quand tu forces une femme à se dévoiler, que tu la places devant un mur blanc et qu'elle a peur, cela produit une image très forte. Les Tsiganes ont toujours été confrontés à cette histoire. C'est la question du photomaton. C'est également les portraits avec un mur gris en fond, avec des photographies de face, parfois de profil. C'est des moyens de détourner l'iconographie du face/profil, avec les codes du noir & blanc et des photos que je réalise et ensuite, dans le jeu et par la cabine du photomaton et le dispositif contraignant. C'est les deux séries qui me permettent d'interroger la photographie d'identification.

ALR : Avez-vous conscience à l'époque, l'avez-vous aujourd'hui avec le recul des années, de désamorcer une image globale qui desservait les Tsiganes ? La question est-elle aussi d'ordre militante ?

MP : Elle est d'ordre critique. C'est toujours le paradoxe, je ne suis pas un photographe militant. Je n'ai jamais pensé - et en même temps je finis par le penser - que les photographies que je ferais des Tsiganes changeraient quoi que ce soit pour ces familles et changerait le regard qu'on porte sur eux. Le photographe fait toujours des photos pour lui, parce qu'on a envie d'en faire. Il y a des images qu'il fallait faire, qui étaient nécessaires et qu'il fallait montrer. Mais effectivement, il y a une approche critique qui s'est amplifiée quand je les ai retrouvé pour le dernier travail en couleur, où je les mets vraiment en scène, je le considère comme des acteurs, d'ailleurs je les rémunère, mon rapport a vraiment changé. Maintenant, c'est normal d'intégrer cela dans mon rapport avec eux. Cela produit des images très différentes et il y a plein d'approches possibles. Cela interroge sur la façon de voir ces gens. Dans le mur de Giovanni, à l'entrée de l'exposition, on le voit de plusieurs façons différentes. Il n'y a pas une seule façon

de le photographe et cet homme a plein de vies différentes. On regarde le gamin qui sniffe de l'essence dans un wagon de marchandises il y a 20 ans et on le découvre plus tard, grand et costaud, ses enfants sur les genoux. Ce n'est plus la même personne. Cela permet de donner un peu de complexité dans le regard que l'on a sur eux et de limiter des archétypes même si je les démultiplie aussi d'une certaine façon. Au départ, je n'ai jamais fait de la photo en me disant que j'allais aider les Tsiganes, mais plutôt parce que je trouvais que ces gens avaient une présence folle.

ALR : Est-ce que vous vous inscrivez dans une tradition photographique ? Comment vous situez vous par rapport aux travaux de Clergue, Brabo, Silvester, tous trois ayant travaillé en Camargue ?

MP : Cela m'est souvent arrivé d'aller là où tous les photographes vont. Quand je réalise les "implosions", j'ai aussi une patrouille de photographes autour de moi. La jungle de Calais constitue aussi une espèce de tourisme photographique. Au fond, je suis comme les autres. J'ai la même naïveté que les autres. Je vois des choses et elles m'intéressent. Aussi parce que c'est de l'actualité, de l'histoire, des réalités pas très éloignées. Je suis comme tout le monde, j'ai envie de m'y confronter. Je ne revendique absolument pas une différence par rapport à mes collègues. Je sais seulement que chacun a sa façon d'aborder la chose. Mais cela n'a jamais été ni une gêne, ni un frein, ni une source de stimulation. Je pense aussi que les histoires ne se répètent jamais. Et même si on refait les choses, on ne les refait jamais à l'identique. Je sais que ça produira des choses différentes. Je pense que dans l'histoire de l'art en général tout a été fait, et tout reste à faire. Les gens qui réinventent sont simplement habités par une envie de faire, qui ont seulement besoin de faire.

Entretien avec Lucien Clergue, réalisé le 5 mars 2014 à L'institut de France

Antoine Le Roux : Est-ce que vos photographies auraient donné lieu à des publications dans la presse à l'époque ? Je sais que vous travaillez dans les années 50 sur les Gitans...

Lucien Clergue : Oui, j'ai travaillé dans les années 50, essentiellement autour du pèlerinage de 1955, où j'ai découvert Manitas de Plata, parce que des amis cherchaient un grand musicien pour un disque de musique ethnique. Ils voulaient savoir où en était la musique gitane à cette époque là, et comme je suis violoniste à la base, ils m'ont demandé de laisser traîner l'oreille. « Il y a un homme, il s'appelle Manitas de Plata, tu devrais l'écouter », et dès que je l'ai écouté je suis reparti dans un café téléphoner : « envoie le preneur de son, ne laissez pas passer ce guitariste ». Je ne savais pas encore qu'il habitait dans le coin ; il habitait Montpellier. Le preneur de son, qui était un hindou, est venu, et il a fait un très beau disque. Cela a été le premier qu'on ait fait avec Manitas. Il avait entretemps enregistré pour Barclay, qui avait laissé cela dans un coin et n'y avait plus pensé. Quand Barclay est allé en 1965 à New York et qu'il est passé devant le Carnegie Hall et qu'il a vu d'immenses affiches « Manitas de Plata, sold out », il a téléphoné à Paris, et a demandé à sortir les bandes et à faire un disque. En 1955 je l'ai connu au pèlerinage. Il avait un cousin germain, José Reyes, qui est le père des Gypsy Kings, de Nicolas, de Canut, de toute la bande, et qui habitait Rue des Douaniers à Arles. Je n'ai jamais très bien compris toutes les histoires de famille, mais manifestement la mère de Manitas et la mère de José étaient sœurs, donc ils sont cousins germains. Tout ça c'est les Gitans d'origine catalane, venant de Barcelone. Sauf que Manitas, avait un père espagnol, qui n'était pas Gitan, semble-t-il, c'était un peu sa fierté. Donc je me suis attaché à eux et j'ai fait beaucoup de photos au pèlerinage. Il y avait une revue qui s'appelait *Lui*, qui a disparu depuis et qui vient de renaître. Il y avait un article de Jean-Luc Goddard, très violent : sur une couverture de *Lui*, on voyait trois filles nues qui posaient ; sur la couverture de *l'Express* il y avait la photo de Eddie Adams [où un vietnamien pointe un revolver sur la tempe d'un autre vietnamien]. Et Goddard disait « les trois filles qui ont

posé nues ont reçu du fric, et le pauvre homme, ni lui ni sa famille n'ont reçu un sou ». Je me suis dit qu'au fond c'est injuste, je fais des photos de Gitans que je publie, et ils n'en tirent pas profit. Je n'aimais pas exploiter cela. Je n'ai pas trop forcé sur le reportage, cela m'a toujours crispé un peu. Raison pour laquelle j'ai été orienté assez tôt vers les rencontres de la photographie d'Arles. Je me suis évidemment coupé de beaucoup de bons photographes.

Ma mère tenait un commerce d'épicerie dans le quartier des Gitans à la Roquette, et ils venaient prendre le crédit, ils nous ruinaient. Et quand ma mère était très malade, je tenais le commerce et je n'allais pas à l'école. Je me faisais avoir parce que je n'ai jamais été un bon marchand. Je me suis vengé avec Manitas puisque j'ai gagné de l'argent par la suite avec lui. Mais je lui en ai fait beaucoup gagner, qu'il a tout perdu d'ailleurs. En 1959, Edward Steichen, du Musée d'Art Moderne de New York, m'a acheté des photos pour la collection. J'avais exposé en 1958 à Zurich dans un musée où il exposait « Family of Man ». Alors est-ce qu'il a vu mon exposition, est-ce que son assistant l'a vue ? Je ne sais pas. En tout cas il m'a acheté neuf photos pour les faire entrer au MoMA, ce qui était pour moi, évidemment, la gloire. Deux ans après, il m'invite à exposer au musée. J'avais 27 ans, c'était inespéré. Il a choisi quelques photos de Gitans, dont certaines où il y a Manitas. Quand elles étaient exposées, alors que je rendais visite à notre Ambassadrice, un homme arrive et me demande si je suis l'auteur, s'il y a des photos d'un Gitan qui s'appelle Manitas de Plata et si je le connais. Il prétend lui avoir écrit et je lui réponds qu'il ne sait ni lire ni écrire. Il termine en disant qu'il veut faire un disque. Quand je suis rentré à Arles, je suis allé voir José, le chanteur, et je lui ai demandé de m'amener chez son cousin. J'ai fini par le trouver, même si on est allé au campement où sa mère a refusé de nous dire où il était. Elle s'est dit que son fils allait partir. Il avait 45 ans. Manitas m'a dit « s'ils veulent enregistrer, ils n'ont qu'à venir ici, il faut transporter le matériel. J'irai pas, voilà. J'irai à New York à bicyclette ». L'année d'après l'homme a trouvé un mécène, l'argent, et il est arrivé avec une camionnette remplie de matériel. Il y a une halle qui s'appelle Jules César, qui a une chapelle, et ils ont loué cette chapelle pendant une semaine pour en faire un studio d'enregistrement. Donc le premier disque est sorti, et le mécène était *Book of the Month Club*, qui sélectionnait le plus beau livre du mois mais aussi

des disques. Ils ont fait un coffret de trois disques avec un petit livret à l'intérieur de 30cm. Entretemps j'avais mis Picasso et Cocteau dans le coup. Si bien que tout le monde m'appelait pour que je le représente, ce que je n'avais absolument pas voulu, ce n'était pas mon métier. Les grands impresarii sont venus à Arles pour écouter Manitas, et c'est un impresario qui s'appelait [?], qui était le patron d'une compagnie qui s'appelait Columbia Artist Managment, qui était juste en face du Carnegie Hall. Cela se faisait chez moi, on préparait une sangria, on appelait les amis, et soudain cet homme me dit de venir à l'hôtel le lendemain pour signer un contrat. Moi je n'en revenais pas et je lui dis : « Mais monsieur, vous n'avez entendu que deux morceaux ». Il me répond qu'il est venu pour une seule chose : après qu'on lui ait fait écouter sa musique à New York, il a demandé combien il y avait de guitaristes car il pensait qu'il y en avait trois. On lui répond qu'il n'y en avait qu'un et il est alors venu vérifier que ce guitariste faisait bien l'effet de trois guitaristes. Je retrouve l'impresario le lendemain matin pour signer le contrat : 10 concerts dont 4 au Carnegie Hall. Je lui demande s'il sait qu'il n'est jamais monté sur scène et il me répond de ne pas m'inquiéter car il a senti que ce musicien avait le charisme voulu. Ce qui s'est avéré plus que vrai. C'est comme cela qu'a démarré la carrière de Manitas de Plata. Ce contrat a permis un événement exceptionnel. Nous sommes allés à New York en bateau, sur le France, où se trouvait aussi Salvador Dali et sa femme Gala. Lui aussi catalan, cela mettait en confiance, et dès que Manitas l'a vu entrer, il s'est écrié « Attends, c'est Chocolat ! C'est mon père ! » Ensuite il a joué dans la cabine de Dali, ce dernier a voulu venir au concert, il a également demandé à Manitas et José Reyes de participer à une performance en hommage à sa femme, pendant laquelle il peignait sur scène alors que les musiciens jouaient. Ils avaient tellement de succès qu'il a fallu doubler les concerts. Ils jouaient à l'heure normale, à 9h, et nous en faisons un autre à minuit. C'était délirant. C'était à l'époque des Beatles et ils ont plus joué au Carnegie Hall que les Beatles. Un jour, l'impresario appelle et me dit : « M. Clergue, il arrive une chose extraordinaire, chaque année, on célèbre à l'O.N.U. les droits de l'homme et c'est une fête internationale. Tous les délégués du monde entier sont là. Il y a un artiste par continent et ils ont choisi Manitas et José pour représenter l'Europe ».

Ce sera la première fois dans l'histoire que l'ethnie gitane entrera dans l'O.N.U. En 1965.

Mais je ne voulais pas être son impresario. Je l'étais la première année car il y avait ce contrat et il fallait l'aider, il ne savait pas l'anglais et ne savait ni lire ni écrire le français. J'ai trouvé un impresario qui se trouvait être mon frère adoptif et qui l'a représenté jusqu'à la fin. Mais les tournées à l'étranger ne lui disaient rien. Alors moi je les faisais, ça m'amusait et, entre nous, cela me permettait d'engager des gens pour les rencontres de la photographie. Elles doivent beaucoup à Manitas de Plata.

ALR : Et alors la photographie justement...

LC : J'ai fait les photographies de Gitans en 1955 à une époque où le pèlerinage c'était pour quelques uns, c'était surtout pour eux. Il y avait quelques touristes, quelques *payous* [un paysan, autrement dit un non-gitan pour les Gitans] mais ce n'était pas délirant.

ALR : Mais dans tout ce processus d'éclosion du grand musicien qu'est Manitas de Plata, est-ce que vous en tant que photographe, au-delà du fait que vous l'avez beaucoup aidé, est-ce que la photographie a eu sa fonction ? Quel rôle a joué la photographie ?

LC : Mes photos ont joué deux rôles. Dans le cas de Manitas de Plata, nous avons fait un disque avec comme partition mes photos. Je les mettais sur le pupitre et cela marchait. C'était en hommage à Picasso, à Brigitte Bardot, dont je mettais la photographie. Puis je mettais celles de Camargue. L'autre aspect concerne le pèlerinage. Il y avait une famille qui venait du nord, des Flamands, très marqués, pas du tout du sud. Pour moi, à l'époque, un rouleau de film représentait une somme importante car je ne gagnais pas ma vie. Mon appareil était vide et je vois cette famille commencer à s'amuser devant leur roulotte. Je me dépêche de trouver un film, qui ne contient que douze vues, et j'ai finalement fait deux ou trois rouleaux parmi lesquels s'en trouve un essentiel. Ils se chamaillaient et se faisaient des gestes obscènes. À l'époque j'envoyais mes photos à Picasso et à Cocteau pour avoir des critiques. Cocteau était en train de faire la décoration de la chapelle de

Villefranche-sur-Mer qui est dédiée à Saint-Pierre et il n'arrivait pas à résoudre le passage du reniement du christ. Tout d'un coup, mes photos l'ont éclairé et il a décalqué en utilisant les Gitans habillés de robes. Il a également utilisé une de mes photos, celle de la petite fille gitane qui joue de la guitare cassée, pour l'affiche d'un festival de musique. Là, il y a eu un lien assez étroit et j'ai aussi beaucoup appris d'eux, notamment au niveau de la sociologie, de ce qu'ils étaient, comment ils se positionnaient.