
On ne naît pas déraciné, on le devient

La représentation de l'Autre dans le cinéma de Tony Gatlif

Karine Chevalier

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=218>

Electronic reference

Karine Chevalier, « On ne naît pas déraciné, on le devient », *Cahiers du Celec*
[Online], 10 | 2017, Online since 07 juin 2023, connection on 29 juin 2023. URL :
<https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=218>

Copyright

CC BY 4.0

On ne naît pas déraciné, on le devient

La représentation de l'Autre dans le cinéma de Tony Gatlif

Karine Chevalier

OUTLINE

Les Autres roms
L'Autre et les stéréotypes
Les Autres identités
L'Autre au féminin
Conclusion

TEXT

- 1 Tony Gatlif est un cinéaste tout à fait à part dans le monde du cinéma, de par son identité, le style et les thèmes de ses films autant que leur réception. Michel Dahmani, devenu depuis lors Tony Gatlif, est né en 1948 à Alger, d'un père kabyle et d'une mère gitane dont les ancêtres venaient d'Andalousie. De nationalité française mais appartenant à deux, voire trois minorités (Gitans, Kabyles, Maghrébins), ce « gitan-beur » comme le nomment certains se revendique inclassable, sinon « méditerranéen » mais avant tout déraciné, c'est-à-dire nomade, ouvert à l'Autre et dans la Relation. Ce parti-pris identitaire explique le choix de ses personnages en marge, que ce soit les Roms, les chômeurs, les prostitués, les immigrés, les sans-papiers.
- 2 Venu en France dans les années soixante à l'âge de quatorze ans pour échapper à un mariage arrangé, il transite de la rue aux maisons de redressement avant sa rencontre décisive avec l'acteur Michel Simon qui lui ouvre les portes du théâtre et du cinéma. Autodidacte désertant souvent les bancs de l'école, il avait découvert les grands films classiques, de Jean Vigo en passant par Jean Renoir, grâce à son instituteur. Rebelle au franc-parler, Gatlif revendique un cinéma intuitif plutôt qu'intellectuel, engagé plus que dogmatique. Seul réalisateur gitan francophone, c'est avant tout sa trilogie sur les Tsiganes (*Les Princes* 1983, *Latcho Drom* 1993, *Gadjo Dilo* 1997) qui va le faire connaître de la critique et du grand public. Apprécié pour la créativité

de sa mise en scène et pour l'importance accordée à la musique, le cinéma de Gatlif sera au contraire critiqué par une partie de la communauté rom qui ne se reconnaît pas dans ses films, qu'elle accuse d'être inauthentiques. Les notions de pureté, d'identité fixe sont justement questionnées par Gatlif, plaçant au cœur de son œuvre la rencontre avec l'Autre, qu'il soit gadjé ou rom, homme ou femme.

- 3 Nous proposons d'analyser comment le cinéma de Tony Gatlif choisit délibérément de mettre au centre de sa mise en scène des identités figées (ethniques ou de genre) pour mieux révéler les identités composites de personnages qui transitent d'une identité à l'autre. Nous reviendrons tout d'abord sur la représentation de l'Autre pour mieux situer son œuvre en nous intéressant à la représentation des personnages pouvant être associés à des identités fixes (définies par des critères précis dont les stéréotypes) mais également à des identités déracinées (issues du voyage, de l'immigration). Il s'agira principalement de personnages pouvant être assimilés aux Roms (comprenant sous cette appellation les Gitans, les Tsiganes, les Manouches), mais également de personnages associés au pourtour méditerranéen (Kabyles, pieds-noirs, beurs, Turcs entre autres), sans que ces termes réducteurs ne soient fidèles aux identités présentées. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la représentation des personnages féminins et leurs fonctions dans la représentation de l'Autre dans le cinéma de Gatlif. Nous concluons que pour ce réalisateur toute identité est une construction sociale selon la célèbre formule de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le devient », de même que chaque culture est une construction imaginaire. Nous proposerons ainsi que le cinéma de Gatlif offre une identité nomade salvatrice pour tous. « On ne naît pas déracinés, on le devient », ce qui revient à dire qu'il est nécessaire de se libérer des racines et s'ouvrir à la Relation du Tout-Monde, inscrivant la démarche de Gatlif dans la trace des questionnements proposés notamment par Édouard Glissant et au cœur des problématiques contemporaines de nos sociétés.

Les Autres roms

- 4 Doit-on parler d'une identité rom et comment représenter cette communauté ? Peut-on prétendre à une représentation authen-

tique ? C'est justement par rapport à cette présomption d'une identité figée que Gatlif, qui appartient à cette communauté mais sans foncièrement la connaître, va peu à peu se dégager de cette tentation pour arriver à faire des films qui inscrivent une nécessaire rencontre avec l'Autre :

The more I shot the Gypsies, the more I discovered I didn't know about them. I wanted to put myself in their shoes, so I kept living with them. I wanted to free myself of the nasty look of outsiders, who kept telling me stupid things about Gypsies. The only people who know about them are the police, who have been dealing with them since the Middle Ages, and rightly or wrongly accusing them of doing things¹.

- 5 Cet Autre rom, au-delà d'une représentation policière et d'un discours autoritaire qui le rejette au ban de la société, reste une construction imaginaire. Gatlif appartient certes à cette identité de par sa mère mais celle-ci n'est pas innée, elle demande à être découverte, vécue, construite, recomposée. Il s'agit ainsi d'une représentation de l'Autre avec laquelle voyager, créer mais aussi à laquelle se confronter. Elle est insaisissable, utopiste et permet de proposer un nomadisme identitaire revendiqué mais avec une mise en scène adaptée qui nécessitera des années de travail pour Gatlif.
- 6 *Canta Gitano* (1981), l'un de ses premiers courts-métrages est justement un « film raté » car il a « pris le flamenco en spectateur, en aficionado, alors qu'il faut le vivre de l'intérieur² » reconnaît-il. Il aura néanmoins servi à inscrire la présence d'une minorité invisible. « C'est le premier film dans lequel je revendique ma condition gitane. C'est un film qui dit : Je suis Gitan. Malgré tout, les persécutions, le mépris, je suis Gitan. J'existe, nous existons³ ». Dedicacé au « peuple gitan », il met en scène un groupe de Gitans parqués dans un camp de prisonniers nazis en partance pour les camps de concentration. Un homme se lève pour chanter l'arrachement à la terre, à la vie, un autre pour danser. Ils seront successivement tués. Le film se termine sur la fuite d'un Gitan et d'un Juif, échappés d'un wagon, s'enfuyant dans des directions opposées. Alors que le génocide des Roms à l'époque du tournage n'était pas reconnu dans les discours officiels d'un point de vue historique, ce film prend la forme d'un cri de colère en mettant en avant principalement l'expression corporelle et vocale

de la douleur flamenco derrière les barbelés mais sous une forme trop théâtralisée, devenant spectacle.

- 7 Le thème du génocide reviendra régulièrement dans les films suivants de Gatlif, afin de trouver le ton juste pour l'aborder de l'intérieur. Avant d'inscrire le thème du génocide et de la marginalisation dans l'histoire (il faudra attendre son film *Liberté*, 2008), il mettra en scène leur identité composite dans *Latcho Drom*, le deuxième volet de sa trilogie, à travers la géographie et le voyage ainsi que par la musique, expression authentique mais non pure qui permet de mettre en relation tous les Roms. Il lui aura fallu trouver un format qui oscille entre documentaire et fiction, un film démocratique dans le sens où il n'y a pas de personnages principaux sinon la musique déclinée en huit épisodes et zones géographiques (Inde, Égypte, Turquie, Roumanie, Hongrie, Slovaquie, France et Espagne). Chacune de ces zones met en scène un des aspects de la culture nomade (dont les danses et les chants kalbelia du Rajasthan indien peu connus, les danses ghawazi nomades à l'origine de la danse dite orientale, le jazz manouche hérité de Django Reinhardt). Le film évoque certains lieux mémoriels symboliques (Auschwitz, Saintes-Maries-de-la-Mer) mais communique, principalement à travers la musique, la joie de la célébration et la peine de la discrimination : il n'y a aucune voix *off* pour commenter les images et seulement quelques traductions. *Latcho Drom* signifiant « bonne route » en romani agit comme un talisman pour cette communauté dispersée. « Pour moi ce film est un hymne. Au sens premier du terme. Un film qui recrée un lien, à travers la musique, pour l'ensemble du peuple tsigane⁴ ». En se concentrant sur la musique qui voyage hors des frontières en se diversifiant au fur et à mesure de la route, ce film ne cherche pas à inscrire les Roms comme une minorité à défendre contre la majorité. Il n'y a revendication d'aucune terre sinon le droit à la liberté d'exister. Chaque épisode révèle un univers particulier, avec une lumière spécifique (la chaleur du désert indien et la richesse des costumes détonne avec l'atmosphère post-Ceaușescu roumaine). Les prises de parole sont variées, du chant rituel et collectif au chant individuel improvisé. Gatlif a ainsi passé plus d'un an à filmer avec une équipe réduite pour rendre visible le voyage musical et la présence des Roms au-delà des frontières en évitant de figer une identité qui se fait musique composite.

- 8 Cette recherche sur le fond et la forme répond ainsi à une nécessité politique au moment où les Roms cherchent à acquérir une certaine visibilité en créant l'Union romani internationale, reconnue par l'ONU en 1979. Gatlif ne veut pas faire passer un message politique mais témoigne d'un nouveau regard à porter sur les Roms et sur leurs origines avec le rapprochement entre le flamenco gitan andalou et le kathak du nord de l'Inde. C'est cette similitude de fond au-delà des différences de forme que met en scène Gatlif :

Un Gitan, c'est la route : il vit la même chose partout dans le monde [...] *Latcho Drom* est un film musical, car pour les Roms, la musique c'est la vie [...] On ne peut parler de leur histoire qu'avec la musique, car deux choses définissent les Gitans : la musique et le rejet. La musique, c'est eux. Le rejet, ce sont les autres⁵.

- 9 Ce film fait pour tous, Roms et non roms, n'utilise en rien un discours historique pour prouver une origine atavique. Il parle au contraire d'un déracinement pour une mémoire ouverte sur le Tout-Monde :

Je me suis servi de la musique pour bâtir le cœur du film. Pour les Gitans, la musique est la seule trace historique. Elle est la mémoire collective d'un peuple sans écriture⁶.

- 10 Gatlif parvient ainsi à inscrire cette musique dans un espace géographique, montrant ainsi qu'il existe une singularité qui n'est pas contradictoire avec une ouverture aux autres influences, qui viennent d'ailleurs et continuent de voyager, sans intolérance. Ce film illustre l'idée de créolisation proposée par Édouard Glissant, conçue comme la mise en relation imprévisible d'éléments hétérogènes qui s'intervalorisent. Dans son *Introduction à une poétique du divers*, il avait choisi délibérément d'illustrer cette notion de créolisation par l'exemple de la déclaration de la conférence de paix organisée par les Roms pour jeter « les prémices de cette citoyenneté pluriculturelle de demain, à l'image de la culture romani tolérante, métissée, ouverte au monde et singulière en même temps. Utopie à laquelle les Roms vous invitent⁷ ». Ce film, qui se veut invitation, a ainsi su trouver la forme et le ton pour permettre le partage de ce voyage et offre le modèle d'une identité-relation définie par Glissant comme « une personnalité

instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres ⁸ ».

- 11 Suite à ce premier succès, Gatlif n'aura de cesse d'interroger la stigmatisation du peuple rom tout en essayant de mettre en parallèle leur rejet avec d'autres communautés marginalisées (Juifs, Maghrébins, chômeurs, prostituées, etc.). Pour ce faire, il devra se plonger au cœur des identités qui se nourrissent de stéréotypes figés, au risque d'être meurtrières. Au fur et à mesure de ses tournages, la question de la riche mais difficile relation à l'Autre est centrale à sa mise en scène, dont le but semble être de déstabiliser le regard porté sur cet Autre que l'on porte en soi. Son cinéma filme la difficulté énoncée par Glissant :

[...] de remettre en cause l'unité de notre identité, le noyau dur et sans faille de notre personne, une identité refermée sur elle-même, craignant l'étrangeté, associée à une langue, une nation, une religion, parfois une ethnie, une race, une tribu, un clan, une entité bien définie à laquelle on s'identifie. Mais nous devons changer notre point de vue sur les identités, comme sur notre relation à l'autre ⁹.

- 12 Le point de vue choisi par Gatlif est de se situer à l'intérieur mais également à l'extérieur de ces identités fixes, de les regarder comme des constructions imaginaires, inscrivant la nature fantasmée de toute représentation de l'Autre et l'impossibilité de prétendre à l'authenticité puisqu'il s'agit justement d'une représentation. L'identité rom à bien des égards servira de loupe grossissante pour mieux révéler un fonctionnement universel identitaire : se construire en s'opposant à l'Autre par les stéréotypes.

L'Autre et les stéréotypes

- 13 Il serait aisé de penser que Gatlif, qui appartient lui-même à cette communauté, évite ces stéréotypes, ou du moins cherche à montrer principalement une image positive des Roms. Selon Annie Kovacs Bosch :

Dans la plupart des productions audiovisuelles, on peut dénombrer des stéréotypes en nombre, dirai-je, inversement proportionnel au temps passé par le réalisateur sur le terrain : une sorte de mythe

veut que les Tsiganes soient tous des étrangers et des nomades, passent leur temps à chanter, à danser, à jouer de la guitare et à vivre en parasites, insouciantes et heureux mais aussi violents et à l'occasion dangereux, comme peuvent l'être des gens incultes, des primitifs¹⁰.

- 14 Alors que Gatlif passe justement beaucoup de temps avec eux, on ne peut qu'être étonné qu'il exploite ces stéréotypes de manière surprenante, déstabilisant le spectateur et entraînant des discours critiques envers son travail.
- 15 Le troisième film de son triptyque, *Gadjo Dilo* illustre très clairement l'ambiguïté de sa position en tant que cinéaste appartenant à la communauté rom. Il se doit de parler pour la cause rom tout en s'adressant à un public plus large que cette communauté. Alors que le film a eu droit à une ovation de dix minutes au festival de Locarno, comme témoigne Dimitrina Petrova, la directrice exécutive du ERRC (European Roma Rights Center), la projection du même film devant les membres roms de la commission a suscité des réactions virulentes de leur part :

They said it was hurtful stereotyping, another false gadje version of Romani character. Some said the lovemaking, and more particularly, the vulgar cursing between the Romani villagers, should never have been revealed to gadje, as this was humiliating. Others felt the Romani behaviour shown, especially the vulgarity, was quite simply a false representation of how the Roma really are. Once again it was an outsider claiming authority over the already abused Romani image. If Tony Gatlif was of Romani descent, he had "betrayed" his people. In short, the general opinion among the Roma was that far from being a vehicle for greater understanding of the Romani plight, it was perhaps better the film didn't exist at all¹¹.

- 16 La vraie question ne repose probablement pas sur la véracité des faits filmés – il s'agit clairement d'une fiction bien que la forme fasse penser au documentaire –, mais sur la nature de l'impact que le film a sur le public tout en promouvant le droit des Roms. Comme le conclut Erik Rutherford¹², ce film a un impact positif car même s'il prend le point de vue d'un gadje, le personnage du jeune Français Stéphane a justement l'expérience d'être le marginal, l'Autre aux yeux de la com-

munauté rom dans laquelle il est hébergé. Le titre, à cet effet, est tout à fait explicite du point de vue de Gatlif. *Gadjo Dilo* signifie en romani « l'étranger fou ». Gatlif se place ainsi comme un étranger pour dépeindre Stéphane et la communauté rom.

- 17 Stéphane, fraîchement arrivé en Roumanie à la recherche d'une mystérieuse chanteuse nommée Nora Luca, fait la rencontre d'Izidor, un musicien rom qui noie sa tristesse dans l'ivresse, entraînant avec lui le jeune français qui finira ivre mort dans le village rom. Si le film aux allures de road-movie et de documentaire prend le point de vue de Stéphane, nous révélant la dure réalité de la stigmatisation des Tsiganes en Roumanie, au réveil du jeune tout s'inverse et c'est lui qui devient l'Autre. « C'est un vagabond ! ». « Il a peut-être volé quelque chose ». « Il a peut-être jeté un mauvais sort dans la maison pour maudire notre chance ! » « Voleur ! Son sac est rempli de poulets ! Voleur de poules ! » s'écrient les villageois. Ce renversement ironique permettra justement de faire changer le point de vue sur l'Autre pour montrer que nous sommes tous l'Autre de quelqu'un selon des critères figés. Gatlif mentionnera justement la commedia dell'arte pour décrire cette inversion des rôles. « When the idiot treats the king like an imbecile. Who is the imbecile of the other? ¹³ ». Si cette ruse permet un humour partagé tout en révélant les stéréotypes en action, elle s'adresse principalement à un public qui peut se projeter dans le personnage de Stéphane.
- 18 Accusé d'avoir un point de vue touristique, exotique, figé dans une représentation erronée et folklorique, piégé par son amour pour les Roms, Gatlif finalement n'apporte certes pas la nuance escomptée pour dépeindre la réalité composite des Roms. Tout en inversant le point de vue de l'Autre sur le gadjé, le non rom, les films de Gatlif reposent sur des images facilement reconnaissables par le public. En puisant à outrance dans les stéréotypes associés aux Roms (voleurs, menteurs), cette vision caricaturale risque néanmoins de les renforcer. Ce sera par exemple Nara, un des personnages principaux dans *Les Princes*, un Gitan sédentarisé qui vit du rempaillage de chaises et de petits larcins. Il refuse les contraintes sociales au prix de retirer sa fille de l'école. Il maltraite sa femme. C'est encore le personnage principal de *Swing* (2001), une jeune manouche qui ment sur la valeur d'une guitare en prétendant qu'elle appartenait à Django Reinhardt que le jeune Max, berné, échange contre son baladeur. Certes, un film

n'est pas le produit d'un individu mais d'une recreation agencée selon une idéologie, résultat d'un groupe dans lequel domine un imaginaire collectif. Il s'adresse ainsi à un public avec lequel il doit parler le même langage, familier de ces stéréotypes. Il peut néanmoins choisir de préserver le même point de vue idéologique. Une fois celui-ci établi, Gatlif parviendra finalement, par le biais du grossissement, de l'inversion et de l'humour, à le critiquer.

- 19 Gatlif choisit ainsi de proposer au spectateur un terrain connu pour ensuite critiquer à l'intérieur même de cette idéologie non pas la véracité accordée à ces stéréotypes mais le fait que les mêmes stéréotypes soient applicables à l'Autre avec leur part de vrai et de faux. Dans *Swing*, Max qui a été escroqué par la jeune manouche, revient troquer une vraie guitare à Mandino, le père de la fillette, en échange d'un vase de collection appartenant à sa grand-mère. C'est finalement Mandino qui se fera duper, ayant cru à la valeur de ce vase alors qu'il ne s'agissait que d'un faux sans valeur. Dans *Les Princes*, lorsque Nara, sa fille Zorka et la grand-mère sont assis au bord de la route et que des touristes en caravane s'arrêtent, la grand-mère s'étonnera : « Tiens tiens. Des Gitans ! ». Cet humour d'inversion permet la complicité entre le spectateur et Gatlif tout en montrant la relativité de la vision qui catégorise l'Autre.
- 20 Ainsi, si Gatlif se fait le défenseur des Roms, son propos n'est pas d'être juge et de prouver que ces stéréotypes sont faux¹⁴ mais de rappeler qu'ils sont des stéréotypes, c'est-à-dire une généralisation qui se fait le miroir d'un groupe qui projette une image figée et non nuancée d'un autre groupe. Rire ou sourire d'un stéréotype, et non se moquer de la personne stéréotypée, c'est être complice d'un langage partagé. Gatlif cherche donc à révéler qu'il s'agit de stéréotypes qu'il faut prendre comme tels. En faisant reposer sa mise en scène sur un imaginaire pictural et littéraire, il facilite l'entrée dans un monde connu pour le spectateur principalement non rom tout en lui rappelant qu'il ne s'agit que d'une représentation qui n'a pas de valeur de vérité sinon celle de l'existence de ces stéréotypes qui aident les groupes identitaires à se construire, à se projeter, à se regarder comme le fut l'orientalisme selon Edward Saïd¹⁵. La mise en scène de Gatlif s'amuse clairement de la ligne de démarcation entre le « nous » occidental et le « eux » oriental défini comme « une unité géographique, culturelle, linguistique et ethnique¹⁶ ». Cette unité imaginaire

aura pour conséquence une esthétique orientaliste qui, selon Saïd, est instrumentalisée politiquement pour asseoir la suprématie occidentale. Gatlif puise dans les stéréotypes mais par l'humour d'inversion éclate la notion d'unité géographique ou de suprématie culturelle.

- 21 L'autre stratégie utilisée par Gatlif sera de faire jouer les rôles principaux de Roms par des non roms au milieu de figurants roms. James Thierrée dans *Liberté* est le petit-fils de Charlie Chaplin. L'acteur franco-marocain Gérard Darmon aura son premier grand rôle dans *Les Princes*. La Franco-Roumaine Rona Hartner (https://fr.wikipedia.org/wiki/Rona_Hartner) dans *Gadjo Dilo* jouera à la perfection le rôle de Sabina, qui lui vaudra un Léopard de bronze au festival du film de Locarno (https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_du_film_de_Locarno). Quant à Lou Rech dans *Swing*, « les manouches du quartier du Neuuhof la prenaient pour une des leurs, alors que c'est une petite Parisienne¹⁷ ». Gatlif s'amuse avec la notion d'authenticité au risque d'être critiqué par ceux qui attendent que ses films relèvent d'une approche sociologique rigoureuse. Le langage utilisé par Rona Hartner sera notamment un sujet de critique pour Gregory Kwiek :

Her language made her seem as out of place as a clown would be in the senate. One would not assume someone dressed as a clown at a hearing was a senator. She was not a bad actress, but it looked like a gadji playing a Romani, in the same way that if a circus clown played a senator without taking off the clown suit, no one could possibly recognise him as a senator¹⁸.

- 22 Alors que ce point de vue se justifie, Gatlif semble justement vouloir provoquer ce type de réaction pour montrer qu'il s'agit avant tout d'un jeu d'acteur, d'une représentation libre puisque l'identité fixe n'est qu'une illusion dangereuse. Il s'agit également pour Gatlif de montrer que si l'on n'est pas né rom, on peut le devenir, comme en témoigne Rona Hartner :

Gatlif wanted non-professional actors as examples. He was looking at them and then to me and would say "You're not a Gypsy yet" and I didn't understand what he wanted. He'd say, "No, no, no, I don't want a

character, I want you to be yourself because you have enough gypsy in you¹⁹».

- 23 En jouant ce tour de dupe, sans pour autant définir ce qu'il entend par Gitan sinon un signifiant imaginaire identitaire associé à la liberté d'être soi, il provoque des réactions négatives pour ceux qui justement vont chercher à trouver dans ses films une authenticité qui n'existe pas. C'est justement puisque Sabina n'est pas rom qu'elle peut agir comme une non rom, sans trahir les tabous de cette communauté, montrant notamment les parties basses de son corps. Le film n'est ainsi ni un document ethnographique ni une pure fiction mais s'amuse de cet entre-deux. Gatlif se méfie autant du folklore qui objectivise le sujet que de la prétention de penser qu'un film restitue la culture vivante et composite. Certaines scènes rappellent au public cette position. Ce sera par exemple Stéphane qui détruira les cassettes de musique patiemment enregistrées pendant son voyage. Dans *Les Princes*, le couple de touristes tente de photographier les trois Roms pour leur pittoresque. « Regarde le linge ! Sur les fils de fer barbelés, c'est marrant [...]. Rapproche-toi un p'tit peu, comme ça [...]. Faut faire attention quand même [...]. C'est des couleurs au moins que tu as ? » Mais Nara nous rappelle la position autoritaire et préjudiciable de cette prise d'image : « Arrête avec ça, arrête avec ton appareil là, on n'est pas des singes ou quoi ! ». Le public s'est justement fait prendre au piège de son plaisir à regarder ces images pittoresques de même que ces touristes. Gatlif, en choisissant d'être réalisateur de film dans une culture qui est avant tout orale, vivante, improvisée et enregistrée, connaît les limites de son art. Il ne s'agit à la surface que d'images et de sons qui parlent à un imaginaire d'identités plurielles avec leur part de stéréotypes.

Les Autres identités

- 24 Né d'une mère gitane mais également d'un père kabyle, Tony Gatlif a pourtant principalement évoqué la cause des Roms en montrant leur diversité : Manouches de Strasbourg dans *Swing*, Tsiganes de Roumanie dans *Gadjo Dilo*, Gitans d'Espagne dans *Vengo* (2000) ou du sud de la France dans *Geronimo* (2014). Il décrit également leur rencontre avec des personnages issus d'autres communautés, entre autres turcs dans *Geronimo*, beurs et pieds-noirs dans *Exils*, Allemands et Algé-

riens dans *Je suis né d'une cigogne* (1999). Il s'attache à révéler les difficultés de la rencontre avec l'Autre au sens large, à travers notamment la formation de couples mixtes malgré les réticences des proches, les mariages arrangés, entraînant disputes voire vengeances allant jusqu'à la vendetta (*Vengo*, *Geronimo*). Son but est d'évoquer cette violence inhérente à toute relation basée sur la peur et le rejet, mais sans recourir à la violence. La vendetta prendra par exemple des allures de combats de dance, grâce à la musique qui permet aux groupes des duels symboliques. « La musique met en valeur la non-violence. Dans aucun de mes films, les jeunes ne meurent ²⁰ ».

25 La relation à l'Autre peut prendre des aspects moins sanglants que la vendetta mais tout aussi critiqués, comme l'assimilation imposée par un discours autoritaire néocolonial. Ce déni des différences est l'un des thèmes cruciaux des cinéastes issus de l'immigration maghrébine, comme l'ont montré Sylvie Durmelat et Vinay Swamy dans *Screening Integration* ²¹. Ce déni des différences sera traité par Gatlif avec humour en transformant l'intégration en mascarade. Dans *Je suis né d'une cigogne*, le jeune Ali revendique son arabité et sa pratique de la religion lors d'un repas de famille. Son père lui impose de manger une côtelette de porc avec son couscous et l'appelle Michel puisque « tu t'appelles Michel depuis l'intégration ! ». Cette assimilation forcée contre nature est imposée aux enfants par le père de famille terrorisé par les possibles contrôles. Et lorsqu'un employé de la poste sonne à leur porte, c'est le branle-bas de combat pour transformer le peu de décoration de l'appartement selon les clichés français bien établis (photographie au mur du Mont-Saint-Michel, musique classique). Ce même Ali avait pourtant été présenté au public au début du film selon les stéréotypes cinématographiques associés aux jeunes issus de l'immigration maghrébine (arme, délinquance, déscolarisation) depuis les années 80, comme l'a montré Carrie Tarr dans *Reframing Difference* ²². Gatlif s'amuse progressivement, au fur et à mesure que le film avance, à faire un pied de nez à l'idée que l'on se fait de ce personnage, le montrant lisant Karl Marx, Che Guevara, Guy Debord.

26 Alors que le personnage maghrébin est devenu progressivement visible dans le cinéma français depuis les analyses de Carrie Tarr, qui distingue les réalisateurs non beurs (comme Mathieu Kassovitz avec *La Haine*) qui ont surtout amplifié une violence urbaine essentiellement masculine (entre jeunes et policiers) des réalisateurs beurs qui

ont eu tendance à se focaliser sur les questions d'intégration, le travail de Gatlif reste tout à fait en marge de ces deux points de vue. Bien que ses personnages soient souvent associés au départ à la banlieue comme la plupart des personnages maghrébins au cinéma, ils vont justement la quitter pour mieux se révéler hors de ces images figées, Gatlif privilégiant la forme du *road movie* à la fresque sociale. Ali sera accompagné dans son voyage par Otto, un jeune chômeur d'ascendance française et Louna une jeune Allemande. « La seule chose que le film revendique, c'est l'Autre, le respect de l'autre. En Europe, les chômeurs ainsi que les émigrés qui arrivent de tout pays sont rejetés²³ ! ». De même que l'identité des personnages est composite, hybride, en transformation, la forme affectionnée par Gatlif se devra de mélanger les genres cinématographiques : documentaire, comédie musicale, fable absurde au risque du ridicule. *Je suis né d'une cigogne* est tout à fait exemplaire de cette forme hybride. Gatlif va même jusqu'à faire parler une cigogne, qui deviendra Mohammed, un algérien clandestin puisqu'« un arabe intello c'est aussi gros qu'une cigogne sans papiers, non²⁴ ! ». Ce voyage au-delà des frontières de genre permet de survoler avec humour les questions graves de la société française telles que l'existence de l'islamophobie et la stigmatisation de la communauté maghrébine :

In France there are 1.5 million birds and 1.5 million foreigners. The difference is that the bird is free, because he has no ID. He flies to Africa, to the wealthy countries and to developing countries. It makes no difference to him. He is an alien everywhere²⁵.

- 27 Libre dans ses choix de mise en scène, Gatlif cherche avant tout à donner une visibilité aux étrangers, aux déracinés, aux jeunes perdus entre tradition et modernité, définition fixe et réalité composite et subissant une même marginalisation avec pour seul choix le départ, le voyage, l'ouverture à l'Autre. C'est justement pour aider cette cigogne que Louna (une jeune coiffeuse allemande exploitée), Otto (un chômeur de longue date désœuvré) et Ali (mis à la porte de chez son père), vont partir sur les routes de France et d'Allemagne et ainsi trouver un sens à leur vie. Dans *Exils*, c'est pour suivre Zano (issu de la communauté pied-noir) que Naïma (une beurette dont le père a renié sa part d'arabité) traverse la France et l'Espagne pour rejoindre Alger en laissant derrière eux les banlieues parisiennes. Ce « pèleri-

nage » vers Alger pour revenir sur la terre qu'avaient dû laisser leurs parents semblera incongru aux yeux des jeunes clandestins algériens qu'ils rencontrent en Espagne, faisant le chemin inverse pour venir étudier en France. Cette rencontre du Sud et du Nord permet de mettre en parallèle, malgré les différents contextes socio-économiques, une jeunesse en quête de racines, mais surtout de connaissances, de rencontres, de projets.

- 28 Les personnages de Gatlif ne restent jamais statiques. Quand Gatlif filme un lieu fixe tel que les banlieues, c'est le point de départ d'un voyage ou d'une rencontre musicale comme dans *Geronimo*. Il reprend le schéma de *West Side Story* (1957), dépassant le conflit entre une famille d'origine turque et une autre gitane pour révéler la créolisation de la culture urbaine du hip-hop. Il n'hésite pourtant pas à montrer que chaque groupe évoqué a tendance à se regrouper autour d'une idée fixe et patriarcale de son identité, telle que la vendetta résonnant chez les deux communautés. Ce jeu de miroir intercommunautaire entre les différentes identités révèle, au-delà de la rencontre conflictuelle, un partage des valeurs mais aussi un repli sur des traditions qui permettent d'exister aujourd'hui pour des jeunes qui se sentent discriminés, perdus dans un chaos-monde. Ce sont les mêmes traumatismes, les mêmes clichés, la même stigmatisation révélée par Gatlif qui résonnent en eux, qu'ils soient roms ou maghrébins. Alors que *Les Princes*, le premier volet de sa trilogie, se concentre sur la discrimination envers les Roms avec le personnage de Nara, les dialogues insultants pourraient totalement s'adapter à un Maghrébin :

Allez montre-moi ton passeport, tes papiers, ta carte de séjour ! [...]
Allez va violer les femmes de ton pays ! [...] René appelle les flics !
Moi je vais te faire refouler, tu vas voir toi ! Je vais te faire rentrer dans ton pays ! [...] Tu me fais pas peur avec ta sale gueule. [...] C'était un rat ce mec.

- 29 Gatlif s'amuse des amalgames entre les différentes minorités en faisant justement jouer le rôle d'un Gitan par un Maghrébin, empêchant de démêler le vrai du faux afin de dynamiter la notion de vérité identitaire. Gatlif n'oubliera pas, à travers Nara, de mentionner que ces hommes considérés comme étrangers ne peuvent pas être expulsés puisqu'ils sont dans leur pays. Il rappellera également le rôle joué par

ces minorités dans l'histoire du pays ainsi que la discrimination qu'ils ont subie. Ali dans *Je suis né d'une cigogne* se rendra sur la tombe de son ancêtre mort pour la patrie au fin fond d'un cimetière dans la Meuse. Dans *Swing*, une ancienne déportée, Hélène Mershtein, rappelle au public que les gens du voyage ont été persécutés par les autorités françaises bien avant l'arrivée des Allemands. « On nous chassait comme du gibier. Au début de la guerre, on n'avait plus le droit de voyager, ni de faire de la musique ». Si depuis lors, grâce notamment à l'impact du film *Indigènes* (Rachid Bouchareb, 2006), la France a enfin reconnu le rôle des Maghrébins dans les forces militaires françaises lors de la Deuxième Guerre mondiale, la reconnaissance du génocide des Roms, quant à elle, reste encore négligée, d'où la nécessité de faire un film tel que *Liberté* sur ce sujet en prenant un point de vue historique :

200 000 Tziganes ont été déportés, ce n'est pas rien. Il fallait vraiment un jour faire connaître cette histoire tragique au public. Cette histoire n'est pas dans les livres, il n'y a pas de monuments aux morts pour toutes ces victimes, etc. C'était le blanc total²⁶.

- 30 Inscrire un lieu mémoriel pour créer un parallèle avec les discriminations contemporaines est le moteur de la démarche de Gatlif. Afin de réveiller les consciences sur l'histoire de la stigmatisation non seulement des Roms mais plus largement de tous les déracinés, les oubliés, les marginalisés :

S'ils savaient véritablement ce qui s'est passé à cette époque et s'ils s'écoutaient aujourd'hui [2016], ils cesseraient de stigmatiser une catégorie de gens [...]. Le film s'est imposé de lui-même. Il s'est imposé tout seul parce que depuis trois ou quatre ans nous vivons dans une situation absurde du monde. Les lois sur l'immigration, sur l'identité nationale, etc., il y a dix ans je n'aurais pas fait ce film, nous n'étions pas dans la même situation. Aujourd'hui, en France comme en Europe, c'est essentiel que ce film-là existe²⁷.

- 31 Et comme il le reconnaît, le film ne parle pas que des Tziganes mais des clandestins, des sans-papiers, des apatrides qui jouent le rôle de l'Autre, du bouc émissaire dans les discours extrémistes contemporains. Le projet de Gatlif se fait l'écho de la pensée d'Édouard Glissant :

Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre parce qu'il n'y va pas d'une vertu de compassion ni de charité mais d'une lucidité nouvelle dans un processus de la Relation. Et si nous voulons partager la beauté du monde, si nous voulons être solidaires de ses souffrances, nous devons apprendre à nous souvenir ensemble²⁸.

- 32 Certes les Roms restent un des thèmes privilégiés par Gatlif mais il se superpose à celui des autres rejetés de la société. Ces cultures déclinées au pluriel sont montrées comme des représentations imaginaires qui parfois se définissent par l'exclusion et parfois par l'inclusion de l'Autre. Gatlif n'idéalise pas pour autant ces groupes qui parfois se replient sur des identités racines, mais rappelle leur stigmatisation et leur nécessaire visibilité au sein du chaos-monde comme identité-relation. S'il est nécessaire de leur offrir des lieux de mémoires, il faut également rappeler qu'il s'agit de « communautés imaginaires et imaginées » dans le sens où l'entend Benedict Anderson dans *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*²⁹. Ces communautés imaginaires existent également à travers les attributs qu'un groupe leur prête et qui évoluent au fur et à mesure du temps. Le recours aux stéréotypes peut s'avérer dangereux mais il permet à Gatlif de montrer le fonctionnement du mécanisme de la rencontre avec un Autre qui attire tout autant qu'il fait peur. Cette dichotomie entre Soi et l'Autre n'est en rien étrangère aux Roms, il suffit de rappeler que « rom » signifie homme, et « gadje » étranger ou non rom. Mais cet imaginaire est également nécessaire pour faire naître le désir de la Relation afin de travailler à une cohabitation. « Il ne m'est pas nécessaire de "comprendre" qui que ce soit, individu, communauté, peuple, [...] pour accepter de vivre avec lui, de bâtir avec lui, de risquer avec lui », rappelle Édouard Glissant dans le *Traité du Tout-Monde*³⁰. Mais qu'en est-il de l'altérité des genres dans le cinéma de Gatlif ?

L'Autre au féminin

- 33 Chez Tony Gatlif, les personnages féminins sont souvent les personnages centraux du film, sans pour autant éviter une représentation qui peut sembler stéréotypée de la femme comme rebelle, sauvage, imprévisible, nomade, passionnée, facilement assimilable à la bohémienne, d'Esméralda en passant par Carmen. Sabina par exemple

dans *Gadjo Dilo* séduit le jeune Stéphane, au point de lui faire oublier l'objet de sa quête : la recherche de la chanteuse Nora Luca. Sabina est une femme libérée, qui a laissé son mari en Belgique, faisant d'elle une paria dans sa propre communauté. En marge de sa communauté, elle devient l'Autre pour les Roms comme pour les non roms. Elle est sensuelle, n'hésite pas à courir nue dans la forêt avec Stéphane, à le mordre. Elle est rebelle, fume, répond du tac au tac. Des jupes multicolores superposées, une dent en or, de longues tresses, elle danse énergiquement, fidèle à la représentation iconographique attendue de la Tsigane. Au-delà du folklore, il n'est pas besoin de revenir sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une représentation authentique, qu'elle ne parle pas comme une Tsigane, qu'elle n'agit pas comme elle devrait, révélant ses fesses à Stéphane et à la caméra. Alors que les autres figurants appartiennent à la communauté rom, il est intéressant de noter que Gatlif a consciemment choisi que son actrice soit étrangère à cette culture pour s'imprégner non pas de ses règles en vivant avec ces femmes roms, dormant sous leurs tentes pendant le tournage, mais de l'imaginaire qu'elles ont inspiré, pour mieux dynamiter l'idée d'authenticité et de fixité identitaire : Sabina est une superposition de stéréotypes qui s'annulent mais elle offre un espace imaginaire nécessaire pour rassurer le public tout en lui révélant que tout est illusion.

- 34 L'association femme et Rom sera encore plus flagrante avec le personnage incarné par Asia Argento dans *Transylvania* (2006). Portant le nom symbolique de Zingarina (« zingara » en italien signifiant Tsigane, bohémienne), cette jeune Italienne non rom a quitté la France à la recherche de son amant Milan expulsé en Transylvanie. Rejetée par lui une fois qu'elle le retrouve, elle décide de rester en Transylvanie, adoptant le costume traditionnel des femmes tsiganes. Le public pourra ainsi voir l'évolution du personnage, indiquant clairement sa transformation d'une femme superstitieuse et amoureuse en nomade survivant de mendicité et de rencontres au fil des routes. Plus que d'incarner des stéréotypes, les actrices de Gatlif sont avant tout des femmes puissantes dans lesquelles le réalisateur reconnaît une force qu'il associe aux femmes roms et à leur difficile condition de vie dans une société patriarcale et raciste :

Quel genre de comédienne est Asia Argento ? Dans *Transylvania*, Asia ne se protège pas pendant le tournage, ni physiquement, ni psychologiquement. Elle donne tout. Elle s'expose dans le froid extrême ou dans le vent sans se soucier de son visage. Elle se livre totalement sans aucune retenue. J'ai ressenti sa participation au film comme un magnifique cadeau. Du coup, je me suis senti une incroyable responsabilité vis-à-vis d'elle. Asia possède une force rare que je n'ai rencontrée que chez les Gitanes³¹.

- 35 Leur force ne dépend pas de critères ethniques d'appartenance à la communauté rom mais constitue pour Gatlif un point commun entre elles, au-delà de leurs origines. Dans *Exils*, le parcours de la jeune beurette Naïma de la France à l'Algérie en passant par l'Espagne lui permettra enfin d'assumer sa part d'arabité. Et lorsqu'on lui demande ses origines en reconnaissant qu'elle a l'air d'une Gitane, elle peut enfin répondre : « Je suis algérienne de France ». Comme Sabina ou Zingarina, ce qui domine chez elle, c'est une expression de liberté incontrôlable et sauvage. Elle suit les hommes qui lui plaisent, elle refuse de porter le voile en disant qu'elle a l'air d'une sorcière, elle mord, elle rit. Se superposent ainsi les images stéréotypées de l'Autre, la folle, la femme sauvage, la sorcière, au-delà des cultures. À bien des égards, les personnages féminins chez Gatlif peuvent être associés à la Méduse antique, image modernisée par les féministes telles qu'Hélène Cixous et le texte fondateur *Le Rire de la Méduse*³². Bien qu'il n'existe pas de femme type selon elle, il est nécessaire de déconstruire le mythe sur lequel se basent les structures patriarcales qui qualifient la femme de « continent noir » à pénétrer, à coloniser et apprivoiser, qui représente la femme comme une Méduse mortelle alors qu'elle « est belle et elle rit ». Rom et femme se superposent chez Gatlif, mais également tous les autres marginalisés, car ils constituent cet Autre qui effraie le regard de la norme.
- 36 Cristallisant doublement les clichés orientalistes sur la communauté rom et sur la femme définie comme l'Autre selon les analyses de Simone de Beauvoir, Gatlif – comme il s'amusait des stéréotypes identitaires ethniques – va explorer les archétypes de la femme négative sous laquelle se cache la femme rebelle à toute autorité. Il cherche ainsi à déstabiliser le spectateur en jouant avec la tradition cinématographique du cinéma classique qui a participé à la construction so-

cialité des genres et la domination sexuée des rapports sociaux. Comme l'a montré Laura Mulvey dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema³³ », la fonction du personnage féminin dans le cinéma classique hollywoodien est d'assouvir les fantasmes d'un public masculin, entraînant un voyeurisme cinématographique sur le corps sexuel féminin passif et fragmenté. Il est ainsi nécessaire d'abolir la narrativité classique et la représentation illusionniste patriarcale en privilégiant une approche expérimentale dans la forme. En refusant la narration classique, en privilégiant le mélange des genres (entre fiction et documentaire, comédie musicale et *road movie*), Gatlif représente avant tout la femme comme une Méduse mais rieuse, nécessaire à la libération. Elle est active et non passive, désirante et non objet de désir, et prend sa place dans des activités traditionnellement associées à la masculinité (du football à l'excès d'alcool en passant par le dur travail des vendanges). Quant à la nudité, elle est toujours montrée en parallèle à celle des hommes. Dans son essai, Cixous ne fait pas référence aux différences de sexe dans un sens biologique ou binaire opposant hommes et femmes. Bien au contraire, tous doivent se libérer des structures « phallogocentriques » pour libérer le corps et la pensée par l'arme « antilogos » et à ce sens les choix artistiques de Gatlif se rapprochent autant de l'écriture féminine proposée par Cixous que de l'approche expérimentale prônée par Mulvey.

- 37 *Je suis né d'une cigogne* est le film le plus extrême dans la forme et le contenu pour illustrer cette approche féministe chez Gatlif qui reprend les stratégies de rupture, de défamiliarisation et de distanciation brechtienne et godardienne contre les codes dominants. Le film met en scène Louna qui se rebelle contre son employeur, se découplant les cheveux frénétiquement devant les clients du salon de coiffure, tenant des propos incohérents et grimaçant en parfaite Gorgone suivant le mythe patriarcal illustrant la peur de la castration. Alors que le spectateur suit le trio des jeunes marginaux pendant leur voyage pour aider la cigogne, Louna au grand dam de ses compagnons masculins, soudainement sur une aire de parking vocifère un monologue libérateur alors qu'Otto lui conseille de ne pas trop parler à la caméra : « Je suis pas comme Marilyn. Je suis pas comme Madonna, ni comme Nina Hagen. Non, je suis comme une chienne ». Ayant imité à la limite de la caricature ces figures iconiques de femmes my-

thiques, objet du regard masculin, elle fait une longue liste de réalisateurs masculins.

Ich bin ein Skandal ! Dans votre société capitaliste. Dans votre démocratie. Dans votre bonne conscience de M.... Jean Vigo, Jean Renoir, Jean-Luc Godard, John Ford, John Cassavetes. À la poubelle ! La droite, la gauche. Tous dans la même poubelle. Bite, chatte, couille. Ils commencent la guerre.

38 Louna disparaît soudainement de l'écran, et du film, Otto se retrouvant seul sur un parking de supermarché à côté d'une affiche publicitaire pour une machine à laver avec une femme en robe longue, illustrant les propos de Louna sur la femme-objet de consommation et la pensée de Guy Debord exposée dans *La Société du spectacle*³⁴ dont les commentaires ponctuent le film. Est-ce pour protéger le spectateur de la vision d'une Méduse trop effrayante, pour indiquer le statut particulier de la femme dans le film par rapport aux personnages masculins ? Cette disparition renforce la présence de ce personnage par son absence, laissant désespérés ses compagnons. Elle réapparaîtra mais transformée, calmée, belle et rieuse ayant rempli sa mission : agresser la caméra pour réveiller le spectateur. Cette disparition narrative injustifiée permet à Gatlif de se libérer d'une écriture phallogocentrique, en offrant un espace de paroles et de rébellion au personnage féminin en refusant le format narratif classique.

39 Moins radical dans la forme mais avec la même portée symbolique, Zingarina dans *Transylvania* sera soignée de ses angoisses grâce à des exorcismes païens, ou encore Naïma grâce à une transe soufie afin de retrouver un sourire apaisé, une paix intérieure. Si les femmes sont fortes, ce sont également celles qui souffrent le plus. Zingarina a besoin de se protéger du regard des autres avec un œil dessiné dans sa main :

Elle ne supporte pas le regard des autres et elle s'est dessiné cet œil dans le creux de sa main pour renvoyer leur regard à ceux qui la dévisagent. Quand elle referme la main, une barrière de chemin de fer se baisse, bloque la route. Ce signe va changer sa vie³⁵.

40 Cette souffrance fait justement la force de ces femmes rebelles et Gatlif a perçu ce personnage comme « une guerrière passionnée ap-

portant un mélange d'assurance et de fragilité³⁶ ». Dans *Exils*, dès le début du film, les deux personnages, Zano et Naïma, sont présentés par leurs cicatrices mais si Zano peut expliquer l'origine de sa blessure, Naïma ne peut que la taire : sa vraie blessure est intérieure. Et si ces femmes semblent effrayantes, comme le rappelle Zano c'est qu'elles subissent la pression d'une société patriarcale : « T'es une folle, tu penses qu'à ta gueule, t'es pas fiable, arrêtes de penser que tous les hommes sont des enculés ». Alors que Louna dans son monologue hystérique s'écrie « je suis comme une chienne, je suis comme un chien », revendiquant sa part de masculinité, Naïma justifiera ses infidélités à Zano, comme sa part d'héritage masculin. « Tu baisses comme une chienne. Où t'as appris à baiser comme ça ? » lui demande-t-il. « Dans les films pornos, comme toi ! » lui rétorque-t-elle.

- 41 Dans un monde dans lequel les lois sont édictées par les hommes, les pères, les frères, les femmes semblent plus à même de vouloir s'ouvrir à l'Autre, étant l'intermédiaire entre les espaces, les cultures, au-delà des frontières. Dans *Geronimo*, c'est Nil qui refuse un mariage arrangé et retrouve son amant gitan dans un long rire amoureux malgré les menaces de mort. Dans *Exils*, c'est Naïma qui refuse de porter le voile imposé. Dans *Les Princes* c'est Miralda qui prend la pilule « comme les femmes des gadjé » au prix de se voir refuser la garde de sa fille par son mari et ses frères. C'est Zorka, sa fille qui refuse le destin de nomade imposé, en étant première de sa classe : « Quand j'serai grande, j'serai vétérinaire ! ». Gatlif montre ainsi à travers ses films les nombreuses luttes féminines contre l'autorité patriarcale. Il dénonce cette autorité également par l'humour en grossissant la misogynie des discours. Dans *Les Princes*, lorsque Nara est interrogé par une journaliste sur l'oppression des femmes, il répond : « La femme chez nous elle fait ce qu'elle veut, dans la bonne voie [...] celle de mon père, de mon grand-père, de mon arrière-grand-père... ». Mais il ne faut pas se laisser prendre par cette réponse excessive et ironique. Nara n'est pas dupe des stéréotypes portés sur la misogynie des Roms et pour se débarrasser de la journaliste, il lui renvoie les stéréotypes qu'elle était venue chercher de l'Autre sauvage et sexuellement débridé : « J'voudrais t'faire l'amour, toi. J'voudrais t'voir nue et t'caresser longtemps, entre les jambes. Puis j'voudrais te prendre comme une bête, et t'entendre râler, de plaisir ». Et lorsqu'elle s'enfuit, Nara veut lui

faire payer sa représentation : « Hé, hé. T'as pas un petit billet, là, pour ma femme et mes enfants qui ont faim ? ».

- 42 Gatlif ne prend finalement jamais foncièrement position pour un discours, qu'il soit misogyne ou féministe, mais il s'amuse des situations pour créer de l'instabilité et libérer ses personnages qui ne deviennent aucunement des représentants d'une idéologie. Finalement, ces personnages-méduses le sont pour mieux se libérer, pour mieux se déplacer dans l'espace. Les femmes s'approprient les espaces réservés aux autres, de l'école pour Zorka aux rues d'Alger pour Naïma. Elles peuvent ainsi transiter de l'intérieur à l'extérieur, du féminin au masculin. Le très beau personnage de Swing, une jeune manouche aux allures de garçon, permettra à Max, venu passer ses vacances chez sa grand-mère dans la banlieue de Strasbourg, de découvrir la communauté manouche, la musique, et l'amour. C'est également le personnage de Geronimo, cette jeune éducatrice de quartier au nom masculin qui permettra la fuite de Nil et fera le lien entre la communauté turque et gitane. Médiatrices autant que victimes (Geronimo sera blessée en évitant la mort de Nil, Swing se retrouvera à la fin de l'été seule et isolée dans son bloc d'escalier), les personnages féminins chez Gatlif agissent comme des talismans protecteurs, le film se terminant bien souvent sur leurs visages enfin souriants de mère, d'éducatrice, de compagne. Car si les films de Gatlif commencent souvent par une rupture, un départ, une séparation, ils se finissent par une réconciliation entre les personnages.
- 43 Gatlif privilégie la mise en scène de couples mixtes pour illustrer ce désir de l'Autre et les difficultés extérieures auxquelles il doit faire face. Ce n'est pas l'histoire même qui constitue une innovation, elle était déjà à la base de *Roméo et Juliette* ou de *West Side Story*, mais la mise en scène de la rencontre qui est renouvelée pour multiplier les espaces de l'altérité. En se déracinant de leurs communautés, les amants permettent la rencontre de mondes étrangers mis en scène sous le registre des stéréotypes mais également de l'humour et de la libération. L'homme, chez Gatlif, se doit de s'initier à l'altérité, et sera mis en scène souvent à partir des mêmes stéréotypes patriarcaux intercommunautaires. Les femmes représentent par elles-mêmes l'altérité entre le masculin et le féminin, la tradition et la modernité, le monde animal et humain. Cette féminisation n'est autre que ce que

Gatlif appelle l'âme tzigane au risque de donner une définition essentialiste :

Quand j'ai approché James (l'acteur qui joue Talloche dans *Liberté*), j'avais juste une vague idée du personnage, juste l'enveloppe. Il fallait que ce personnage représente l'âme tzigane, c'est très difficile à décrire. L'âme tzigane c'est la liberté, la peur, être en communion avec la nature, la respecter, sentir les choses qui arrivent ³⁷.

- 44 Cette définition d'une « âme tzigane » peut prêter à confusion, Gatlif en reprenant à son compte le romantisme orientaliste associé aux Roms perçus comme des hommes-enfants proches de la nature, de l'intuition, mais il s'agit de la représentation d'un imaginaire porteur de désir comme le fut l'orientalisme. Chez Gatlif, au-delà de la confusion du terme, « âme tzigane » renvoie à un imaginaire de la liberté qu'il faut associer à une position politique proche du mouvement contemporain des Indignés auquel il a souscrit, comme le prouve son documentaire *Indignados* (2012) : réaction spontanée contre la dictature politique sectaire de marchés qui prône l'indignation spontanée et non violente, civile, égalitaire, en privilégiant notamment la parité et l'environnement contre la société de consommation. Ces mal-adresses de langage révèlent avant tout chez Gatlif le désir d'utiliser toutes les armes possibles (dont l'exploitation des stéréotypes) afin de revendiquer un monde autre au risque de paraître idéaliste, romantique ou naïf. Comme nous l'avons vu, l'esthétique et le contenu des films de Gatlif exploitent cette « âme tzigane » pour montrer qu'elle appartient à un imaginaire commun de l'Autre et n'est en rien réalité, authenticité ou vérité. Si la mise en scène des personnages féminins semble au premier abord reposer sur la reprise de la mythologie de la femme sauvage, de la bohémienne, de la nomade, c'est justement que Gatlif veut montrer qu'il s'agit d'une représentation imaginaire culturelle d'un autre temps puisqu'elles vont se libérer de cette image figée :

J'ai choisi une jeune Européenne arabe, athée, libre. Elle incarne la nouvelle Européenne. Ces jeunes femmes n'existaient pas il y a 30, 40 ans. Mais il reste encore beaucoup de femmes non libres. Plus on raconte l'histoire de femmes comme celle qu'incarne Loubna (qui joue Naïma), plus on aide la liberté des gens et des idées. Et le fait que mon film ait été retenu en compétition à Cannes, c'est le sym-

bole de cette nouvelle Europe riche de racines d'ailleurs. Le passé ne doit plus être une honte mais une richesse. L'avenir est là³⁸ !

- 45 Cette image de femmes séductrices pathologiquement instables, infantiles, irresponsables qui était celle des femmes dans le cinéma français, comme l'ont montré Noel Burch et Geneviève Sellier dans *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*³⁹, peut ainsi être renouvelée grâce à la mise en scène de Tony Gatlif. Il y a dépassement de l'identité de genre, retour au cosmos, à l'animalité et à la nature d'une Méduse rieuse et souriante. Cette autre déracinée a su se libérer des frontières et des clichés imposés avec lesquels elle joue, elle se rebelle, devenant puissante et désirante de l'Autre mais elle reste une image appelant à un élan de liberté et d'indignation. Les personnages féminins ne cherchent pas la sécurité dans le mariage. Elles sont en mouvement, nomades, hybrides. Elles permettent ainsi à Gatlif de représenter la société contemporaine qui ne renie pas son passé mais se déracine des identités fixes pour la quête d'une liberté féminine, voire féministe, existentielle. Elles permettent enfin à Gatlif de révéler que les identités de genre autant que les identités ethniques sont des constructions sociales qui fondent les sociétés et contre lesquelles il faut résister quand elles sont régies par des rapports de domination et d'exclusion mais qui participent d'un imaginaire commun qu'il ne faut pas refuser.

Conclusion

- 46 Influencé par les discours féministes, postcoloniaux, écologiques, mais refusant tout dogme idéologique sinon l'indignation, Tony Gatlif dépeint une société en plein changement, un chaos-monde dans lequel doit dominer la créolisation plutôt que la mondialisation, l'hybridité plutôt que la fixité des identités. Il fait se rencontrer les cultures autant que les stéréotypes qui les ont représentées, ainsi que les identités composites à partir des racines fixes qui les ont façonnées. Ce nomadisme géographique autant qu'identitaire, cette déterritorialisation déstabilisante offrent des films difficiles à classer et à interpréter. Alors que les Roms, les immigrés autant que les femmes ont été l'objet de constructions imaginaires les reléguant au statut de minorités, Gatlif cherche à les déraciner de toutes catégorisations fixes afin de déstabiliser un discours dominant qui rejette les différences. La

question de l'altérité est cruciale à toute rencontre, qu'elle soit en soi ou en l'Autre. Le déracinement reste un acte symbolique essentiel pour les personnages de Gatlif, comme le fut son départ d'Algérie tout jeune adolescent et son retour pour tourner *Exils* :

Toutes les routes mènent à l'Algérie. Mais en allant tourner là-bas, ce n'est pas un aboutissement. Car ce que j'ai retrouvé sur ce sol natal, c'est que je suis un étranger de partout. J'en ai été étonné, car je pensais que j'allais chez moi. Et voilà que je me sentais étranger parce que je ne parle plus la langue, parce que le monde a changé. Je suis Français de nationalité et de culture, mais je flotte. Je ne sens pas mes racines au fond de la terre. Cela dit, ce n'est pas désagréable⁴⁰.

- 47 C'est ce flottement référentiel contre la notion d'authenticité et de pureté qu'offre le cinéma de Gatlif. S'il met en scène des lieux culturels définis, c'est pour mieux interroger l'universalité de l'homme autant dans sa douleur, ses angoisses que dans son cri de vie afin de montrer au-delà des images figées comme celle des Roms que « la réalité n'est pas forcément meilleure, mais plus riche, plus complexe que cette image, déformée par cinq siècles de préjugés⁴¹ ». Chez Gatlif, tout le monde peut devenir imaginaiement rom, ce mot ne reposant pas sur une notion ethnique définie mais sur un élan de vie :

J'ai voulu parler des Gitans non seulement parce que c'est mon peuple mais que je les adore, comme tous les déracinés, les immigrés, tous ceux qui sont sur les routes et dont personne ne veut. Ce sont des peuples dont la philosophie me fascine. J'ai voulu aussi me foutre de la gueule de la société, la mettre en face de ses contradictions, elle qui veut normaliser les Gitans, les immigrés et les autres en les forçant à renier leur propre culture. Or justement les Gitans n'attendent rien de la société, ils ne demandent pas à être assistés, ils demandent seulement à vivre⁴².

- 48 Se déraciner ne veut pas dire renier ses racines mais les déplacer au fur et à mesure du voyage qu'est la vie. Parler de peuple rom ce n'est pas essentialiser une identité mais évoquer une stigmatisation économique, raciale, politique symbolique des sociétés capitalistes occidentales. Pour le spectateur, se déraciner c'est redéfinir des racines imaginaires ouvertes et composites pour mieux participer au chaos-monde et à la Relation. C'est également pouvoir se projeter dans des

personnages libres des contraintes de la société libérale-marchande qui le transforme en sujet-consommateur séparé de ses véritables désirs sans pour autant renier la nécessaire fonction des fantasmes à l'origine autant de la peur que du désir. C'est finalement face à ce jeu de constructions imaginaires et de stéréotypes se rappeler que le cinéma n'est qu'un spectacle, qu'une représentation et que la vraie vie est ailleurs, la vraie rencontre commence au-delà d'un écran. « Lève-toi de ton canapé » retrouvera-t-on comme slogan dans son documentaire *Indignados* : de quoi rappeler que même le spectateur se doit de se déraciner pour distinguer fantasme et réalité.

BIBLIOGRAPHY

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

AUVRAY David, « Entretien avec Tony Gatlif et James Thierrée ». <http://1ci.tfl.fr/cinema/news/entretien-avec-tony-gatlif-et-james-thierree-liberte-5711172.html>, consulté le 3 mars 2016

BODIGONI Marc, *Les Gitans*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2007.

BRADFER Fabienne, « Tony Gatlif, l'étranger de partout, en Exils sur sa terre natale. Entretien ». <http://archives.lesoir.be/tony-gatlif-l-etranger-de-partout-en-exils-sur-sa-terre-t-20040915-Z0PREG.html>, consulté le 6 mai 2016

BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010 [1975].

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996 [1967].

DURMELAT Sylvie et VINAY Swamy (dir.), *Screening Integration : Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Lincoln (NE, USA), University of Nebraska Press, 2012.

GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

GOHIN Louis, « Tony Gatlif : "Le monde est devenu populiste, mais il n'y a plus de peuple" ». <http://bondyblog.liberation.fr/201410150001/tony-gatlif-le-monde-est-devenu-populiste-mais-il-n-y-a-plus-de-peuple/comment-page-1/#.V4JjivkrLIU>, consulté le 3 mars 2016

GRELIER Robert, « Latcho Drom », *Hommes et libertés*, 1994, n° 78, p. 16-21.

JOIGNOT Frédéric, « Pour l'écrivain Édouard Glissant, la créolisation du

monde est irréversible ». http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html, consulté le 6 mai 2016

KAUFMAN Anthony, « Rona Hartner raps and writhes in “Gadjo Dilo” ». http://www.indiewire.com/people/int_Hartner_Rona_980806.html, consulté le 3 mars 2016

KOVACS BOSCH Annie, « Tsiganes et communication audiovisuelle : la fin d’une partie de cache-cache ? », *Études tsiganes*, 1995, n° 1, p. 71-80.

KWIEK Gregory, PETRODOVA Dimitrina et RUTHERFORD Erik, « Tony Gatlif’s film Gadjo Dilo furthers the Roma Cause », *Roma Rights 3, 1999 : Competing Romani Identities*. <http://www.errc.org/cikk.php?p=cikk=966>, consulté le 4 mars 2016

LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, 2009.

LOISEAU Jean-Claude, « Gadjo Dilo ». <http://www.telerama.fr/cinema/films/gadjo-dilo,29155,critique.php>

MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18.

NACACHE Jacqueline, « Les Princes », *Cinéma*, p. 40-42.

PEARY Gerald, « Tony Gatlif ». <http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/ga>

[tlif.html](http://www.gatlif.html), consulté le 6 mai 2016

SAID Edward W., *Orientalism*, Londres, Random House, 1978.

SAID Edward W., *Culture and Imperialism*, Londres, Random House, 1993.

TARR Carrie, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, 2005.

Filmographie

BOUCHAREB Rachid, *Indigènes*, 2006.

GATLIF Tony, *Canta Gitano*, 1981.

GATLIF Tony, *Les Princes*, 1983.

GATLIF Tony, *Latcho Drom*, 1993.

GATLIF Tony, *Gadjo Dilo*, 1997.

GATLIF Tony, *Je suis né d’une cigogne*, 1999.

GATLIF Tony, *Vengo*, 2000.

GATLIF Tony, *Swing*, 2001.

GATLIF Tony, *Transylvania*, 2006.

GATLIF Tony, *Liberté*, 2008.

GATLIF Tony, *Geronimo*, 2014.

GATLIF Tony, *Indignados*, 2012.

KASSOVITZ Mathieu, *La Haine*, 1995.

ROBBINS Jerome et WISE Robert, *West Side Story*, 1957.

NOTES

1 GATLIF Tony, in PEARY Gerald, « Tony Gatlif ». <http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/gatlif.html>, consulté le 6 mai 2016

- 2 GATLIF Tony, in <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm>, consulté le 6 mai 2016.
- 3 *Id.*
- 4 *Id.*
- 5 GATLIF Tony, in LIÉGEOIS Jean-Pierre, *Roms et Tsiganes*, Paris, La Découverte, 2009, p. 99.
- 6 GATLIF Tony, in GRELIER Robert, « Latcho Drom », *Hommes et libertés*, 1994, n° 78, p. 16-21.
- 7 GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, p. 65.
- 8 GLISSANT Édouard, in JOIGNOT Frédéric, « Pour l'écrivain Édouard Glissant, la créolisation du monde est irréversible ». http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html, consulté le 6 mai 2016
- 9 *Id.*
- 10 KOVACS BOSCH Annie, « Tsiganes et communication audiovisuelle : la fin d'une partie de cache-cache ? », *Études tsiganes*, 1995, n° 1, p. 71-80, p. 73.
- 11 PETROVA Dimitrina, in RUTHERFORD Erik, « Tony Gatlif's film Gadjó Dilo furthers the Roma Cause », *Roma Rights 3, 1999 : Competing Romani Identities*. <http://www.errc.org/cikk.php?cikk=966>, consulté le 4 mars 2016
- 12 RUTHERFORD Erik, « Tony Gatlif's film Gadjó Dilo furthers the Roma Cause », *op. cit.*
- 13 GATLIF Tony, in RUTHERFORD Erik, *op. cit.*
- 14 C'est ce que les sociologues essayent de faire comme Marc Bodigoni dans *Les Gitans* (Paris, Le Cavalier Bleu, 2007).
- 15 SAID Edward W., *Orientalism*, Londres, Random House, 1978 ; *Culture and Imperialism*, Londres, Random House, 1993.
- 16 *Ibid.*, p. 75.
- 17 GATLIF Tony, in <http://www.festival-entrevues.com/fr/films/2014/swing>.
- 18 KWIEK Gregory, in « Tony Gatlif's film Gadjó Dilo furthers the Roma Cause », *op. cit.*
- 19 HARTNER Rona, in KAUFMAN Anthony, « Rona Hartner raps and writhes in "Gadjó Dilo" ». http://www.indiewire.com/people/int_Hart-

[806.html](#), consulté le 3 mars 2016

20 GATLIF Tony, in GOHIN Louis, « Tony Gatlif : “Le monde est devenu populiste, mais il n’y a plus de peuple” ». <http://bondyblog.liberation.fr/201410150001/tony-gatlif-le-monde-est-devenu-populiste-mais-il-ny-a-plus-de-peuple/comment-page-1/#.V4JjivkrLIU>, consulté le 3 mars 2016

21 DURMELAT Sylvie et VINAY Swamy (dir), *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Lincoln (NE, USA), University of Nebraska Press, 2012.

22 TARR Carrie, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, 2005.

23 GATLIF Tony, citation de la section « Extra » du DVD *Je suis né d’une cigogne*, Princes Films, 1998.

24 *Id.*

25 GATLIF Tony, in <https://iffr.com/en/2000/films/je-suis-n%C3%A9-dune-cigogne>, consulté le 6 mai 2016

26 GATLIF Tony, in AUVRAY David, « Entretien avec Tony Gatlif et James Thierree ». <http://lci.tfl.fr/cinema/news/entretien-avec-tony-gatlif-et-james-thierree-liberte-5711172.html>, consulté le 3 mars 2016

27 *Id.*

28 GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 87.

29 ANDERSON Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

30 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 29.

31 GATLIF Tony, in <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/019004.pdf>, consulté le 3 mars 2016.

32 CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010 [1975].

33 MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18.

34 DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996 [1967].

35 GATLIF Tony, in <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/019004.pdf>, *op. cit.*

- 36 GATLIF Tony, in <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-61579/secrets-tournage/>, consulté le 3 mars 2016.
- 37 GATLIF Tony, in AUVRAY David, *op. cit.*
- 38 GATLIF Tony, in BRADFER Fabienne, *op. cit.*
- 39 BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.
- 40 GATLIF Tony, in BRADFER Fabienne, « Tony Gatlif, l'étranger de partout, en Exils sur sa terre natale. Entretien ». <http://archives.lesoir.be/tony-gatlif-l-etranger-de-partout-en-exils-sur-sa-terre-t-20040915-Z0PREG.html>, consulté le 6 mai 2016
- 41 GATLIF Tony, in LOISEAU Jean-Claude, « Gadjó Dilo ». <http://www.telera.ma/fr/cinema/films/gadjo-dilo,29155,critique.php>, consulté le 6 mai 2016
- 42 GATLIF Tony, in NACACHE Jacqueline, « Les Princes », *Cinéma*, novembre 1983, p. 41.

AUTHOR

Karine Chevalier

Université de Roehampton, Londres

IDREF : <https://www.idref.fr/08161182X>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000054908138>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15764441>