

Université de Montréal

**Les musiques tziganes mises en scène :
Construction mémorielle et réappropriation de soi**

Par Asmâa Hadji

Études cinématographiques
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études cinématographiques

Janvier 2015

© Asmâa Hadji, 2015

Résumé :

Ce mémoire de maîtrise porte principalement sur la question de la réappropriation historique et musicale des Tziganes dans le docu-fiction *Latcho Drom* (1993) de Tony Gatlif.

Dans un premier chapitre, il s'agit de comparer l'histoire écrite sur les Tziganes avec leur mise en image afin de déterminer comment le cinéaste apporte dans le langage audiovisuel de *Latcho Drom* un total renouveau dans le discours dominant. Dans cette perspective, l'appareil cinématographique se révèle être un médium de revendication et de réappropriation de l'être tzigane et de son histoire.

Dans un deuxième chapitre, il est question de démontrer avec des études basées sur l'ethnomusicologie comment les musiques tziganes, sont rapidement assimilées au patrimoine culturel des sociétés européennes. *Latcho Drom* qui traduit avec justesse des expressions musicales très enracinées de la vie de ces communautés, s'inscrit en contradiction avec la conception territorialiste de musicologues et ethnomusicologues qui refusent d'accorder à la musique tzigane légitimité et autonomie.

Dans un troisième chapitre, il s'agit de déterminer comment le cinéaste cherche à faire entrer son spectateur dans un rapport de proximité avec les communautés de *Latcho Drom* afin de susciter en lui reconnaissance et empathie.

Mots clés : Tzigane, histoire, musique, mémoire, patrimoine, réappropriation, désappropriation, ethnomusicologie, musicologie, tradition orale, musique migrante, dispositif cinématographique, esthétique, construction du relationnel, sociabilité.

Abstract :

The main focus of this Masters thesis is the historical and musical re-appropriation of gypsies in the docudrama, *Latcho Drom* (1993) by Tony Gatlif.

In the first chapter, the literary history of gypsies will be compared to their representation in *Latcho Drom*, in order to demonstrate how Gatlif challenges the dominant discourse with a totally new perspective through his unique use of audio-visual language. In this way, the camera is rendered a medium of empowerment for the gypsy community through a re-appropriation of their people and history.

In the second chapter, a series of studies in ethnomusicology will be used to demonstrate how gypsy music (mainly because it is nomadic and not transcribed) is rapidly assimilated into the cultural heritage of European societies. *Latcho Drom* accurately reflects the musical expression inherent in the life of these communities while being at odds with certain methods of preserving oral music traditions (the “urgency of ethnomusicology”) and the territorial notion espoused by musicologists, who refuse to recognize gypsy music as legitimate and autonomous.

The third chapter will discuss how the filmmaker invites the spectator into intimate rapport with the musical communities of *Latcho Drom*, arousing in him/her a sentiment of gratitude and empathy.

Key words: Gypsy, history, music, memory, heritage, re-appropriation, disappropriation, ethnomusicology, musicology, oral tradition, nomadic music, cinematographic device, aesthetics, relational construction, sociability.

Table des matières

Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre 1. Pour une rhétorique de l'appropriation de soi dans <i>Latcho Drom</i> (1990)	14
1-1- Le Contexte politique et social du film.....	17
1-2- Pour une lecture rhétorique de <i>Latcho Drom</i>	22
1-2-a- Qui parle?.....	22
1-2-b- Le discours légendaire sur les raisons de l'exil.....	24
1-2-c- Mise en scène du «Corps ethos» et énonciation du tragique dans <i>Latcho Drom</i>	28
1-2-d- Les Tziganes et leur musique comme «discours sur le monde».....	32
Chapitre 2. Musiques Tziganes: préservation, reconnaissance et désappropriation	38
2-1- Préserver les musiques de traditions orales : d'un média à l'autre.....	39
2-2- Musique Tzigane et patrimonialisation culturelle : Une question de territoire?.....	47
2-3- Pour une reconnaissance de la désappropriation musicale.....	54
2-3-a- Métissage et désappropriation dans <i>Transylvania</i> (2006), <i>Vengo</i> (2000) et <i>Swing</i> (2001).....	59
2-4- La «réappropriation de soi» comme autonomisation du rapport à l'autre.....	68
2-4-a- <i>Latcho Drom</i> où les prémisses d'un rapport.....	69
2-4-b- Vu sur les «pratiques collaboratives» dans <i>Latcho Drom</i>	71

Chapitre 3. Le spectateur de Gatlif et son «expérience de sociabilité».....	76
3-1- Une esthétique de la proximité.....	76
3-1-a- Regard caméra et travelling dans <i>Transylvania</i>	76
3-1-b- <i>Exils</i> , caméra épau­le: filmer la transe.....	78
3-1-c- L'«expérience de sociabilité» du spectateur.....	81
3-2- Le spectateur de <i>Latcho Drom</i> et son «expérience de sociabilité».....	83
3-2-a- À qui s'adresse le film?.....	83
3-2-b- L'expérience de «remédiation» dans <i>Latcho Drom</i>	84
3-2-c- L'expérience de la «communauté de l'écoute» dans <i>Latcho Drom</i>	87
3-2-d- Le profilmique comme indice d'une «sémiotique relationnelle».....	90
3-2-d-a- La communauté des Ghawazis en Egypte.....	90
3-2-d-b- <i>Les Tarafs de Haidouks</i> dans les Balkans.....	91
3-3- Le texte comme continuation d'un rapport entre filmeur, filmées et spectateur.....	92
3-4- <i>Latcho Drom</i> du point de vu de l'anthropologie du don.....	97
Conclusion.....	102
Bibliographie.....	i

À mon père, ma mère,

Remerciements :

Je tiens tout particulièrement à remercier ma directrice de thèse Silvestra Mariniello avec laquelle j'ai partagé chacune des étapes de ce mémoire, et sans laquelle cette aventure n'aurait pas été possible. Je remercie également Serge Cardinal pour m'avoir transmis son sens de l'écoute de l'image sonore et pour m'avoir fait partager avec beaucoup de sensibilité sa vision de la musique au cinéma. Je remercie tout particulièrement mes proches, ma mère, mon père, mes sœurs et mon frère, pour leur encouragement et leur amour à mon égard. Kenza, Laura, Nayla, Helena pour leurs précieux conseils et leur belle présence tout au long de ce mémoire. Et je remercie bien sûr mon homme Saad El Yarmani, pour sa grande générosité et son partage avec moi de l'amour du cinéma.

Introduction

Une expérience audiovisuelle est à l'origine de ce mémoire. Celle d'avoir été entièrement entraînée par la trame sonore du film *Exils* (2004) et ceci dès les premières minutes du prologue. J'ai été rapidement absorbée par une musique, qui apparaissait comme une déflagration transcendante et explosive, alors que par un lent zoom arrière la caméra dévoilait le corps d'un homme nu figé et méditatif. Puis, le rythme sonore qui augmente crescendo, à partir d'un plan sur l'épiderme, tandis qu'une voix en son off criant des paroles très saisissantes, avait vite fait de me transporter ailleurs, en dehors même des paramètres du film : « *It's an emergency! We have to speak about freedom! We have to speak about those who are absent [...]* ». En gardant le focus sur cette musique, qui se mêle à la chaire, avais-je approché une dimension fondamentale de la cinématographie de Gatlif ?

J'étais particulièrement marquée par cette séquence, alors que je ne connaissais rien de l'auteur qui avait justement reçu pour ce film le prix de la mise en scène lors du festival de Cannes en 2004. Un prix qui selon moi fait surtout honneur à son épisode final, lorsque le réalisateur filme de manière quasi documentaire caméra épaulement et sur une durée de 7-8 min, la transe réelle du personnage féminin lors d'un rituel soufi dans une maison clandestine en Algérie.

Exils, entièrement traversé par une trame sonore diversifiée, mêle à la fois musique techno, flamenco, rai algérien et rituel soufi. Il suffit de prêter attention à la variété musicale de ce film pour comprendre cet intérêt chez le cinéaste de vouloir faire côtoyer des musiques de différentes appartenances, l'éclectisme, la mélomanie de l'auteur-compositeur ainsi que son ouverture envers différentes cultures musicales. Ce film, entre autobiographie personnelle et fiction, nous informe indirectement de l'identité culturelle du cinéaste, ses racines à la fois nord-africaines, algériennes et tziganes ainsi que son genre musical très hétéroclite qui

continuera de s'insinuer dans chacune de ses œuvres. Dans cette perspective, *Exils* n'est pas son seul film autobiographique. Le cinéaste poursuivra cette quête identitaire à travers la plupart de ses films et précisément sur le plan musical. Son identité migrante, son goût et son intérêt prononcé pour les musiques métisses, l'usage et la composition de trames musicales riches et diversifiées à la fois dans *Exils* (2004), *Vengo* (2000), *Swing* (2002), *Transylvania* (2006), entre autres, nous amènent à entrevoir les créations cinématographiques de l'auteur comme des œuvres conçues et réalisées à son image.

Lorsque le cinéaste prend l'initiative d'aller à la rencontre des communautés musicales dans *Latcho Drom* (1993), il le fait en réaction à une absence. Gatlif réalise qu'il n'existe pas de mémoire Tzigane, ni de patrimoine historique et culturel permettant aux communautés et aux générations futures de s'identifier :

J'aurais voulu le voir à l'écran quand j'étais petit pour en savoir plus sur mon peuple [affirme Gatlif dans une entrevue au sujet de son film]. Mais le peuple gitan, je dirais même la culture gitane, est inaccessible [...] ». [Et plus loin] au départ je voulais raconter l'histoire du peuple gitan. Mais je manquais d'éléments parce que les Gitans n'ont pas une histoire écrite, pas de traces (Castiel 1994, p.35).

Pourtant, je remarque que les œuvres historiques, sociologiques, anthropologiques et littéraires ont été, en ce siècle dernier, très prolifique sur le sujet tzigane. Et certainement bien avant cela, puisque François de Vaux de Foletier souligne que :

La bibliographie [sur les Tziganes] augmentait dans des proportions considérables [et qu'] en 1914, George Black énumérait dans *A Gypsy bibliography* les titres de quatre mille cinq cent soixante-dix-sept ouvrages ou articles de revues imprimés jusqu'alors dans le monde entier [...] (de Vaux de Foletier 1970, p.8).

Pareillement, il suffit de jeter un œil sur les décennies précédentes, afin de s'apercevoir que le cinéma et la photographie ont eux-mêmes manifesté un intérêt considérable pour ces « Gens du

voyage », appelés tour à tour, Bohémiens, Roms, Romanichels, Tziganes, Gitans¹ selon les circonstances et les régions traversées par eux. L'idée la plus commune rencontrée dans les livres serait que les Tziganes vivent l'instant présent et ne se soucient guère de leur passé. En termes de préservation du patrimoine culturel, Franz Liszt (1859), musicien hongrois souligne très tôt et non sans jugement, cette insouciance chez les Tziganes de leur existence :

Il ne possède ni sol, ni culte, ni histoire, ni code quelconque [...] Il ne vit à nos yeux que d'une vie quasi animale, ignorant et insouciant de tout ce qui se passe en dehors de lui [...] Ce peuple qui ne sait lui-même ni d'où il vient, ni où il va, qui se maintient dans une existence toute anormale, qui ne conserve aucune tradition et n'enregistre pas d'annales, qui n'a aucune conviction définie, aucune règle de conduite, et ne se tient uni que par des superstitions grossières, des coutumes vagues, une misère constante, un abaissement profond (1859, p.7-8).

Par ailleurs, ces propos sont également appuyés par de Vaux de Foletier :

¹ Dans *Le conseil de l'Europe et les Roms 40 ans d'action*, Jean-Pierre Liégeois explique que l'expression « Gens du voyage » dans le contexte français est un « terme administratif qui désigne aussi des groupes non Roms ayant un mode de vie itinérant » et que ce terme « regroupe donc à la fois différentes branches (Roms, Manouches, Kalés/Gitans dont les ancêtres proviennent du nord de l'Inde) mais aussi d'autres populations » (2010, p.14) Dans le même ouvrage, la définition du terme « Rom » renvoie à l' : « homme d'ethnie romani » ou « mari » selon les variantes du romani ou les auteurs. Les Roms sont avec les Sintés et les Kalés- une des trois grandes branches des Roms (terme générique), population originaire du nord de l'Inde. Les Roms les plus nombreux sont essentiellement dans les Balkans et en Europe centrale et orientale. Ils parlent pour la plupart la langue romani (romani chib). Ils se divisent en sous-groupes : les kelderash, les lovari, les Gurbeti, les Tchurari, les Ursari, etc. » (*ibid.*, p.12-13) ; Concernant l'appellation « Sinto » ou « Manouche » : « On trouve le groupe des Sintés essentiellement dans les régions germanophones (Allemagne, Suisse, Autriche), le Bénélux et certains pays nordiques (Suède...) ainsi que dans le nord de l'Italie (Piémont, Lombardie) et dans le sud de la France (Provence). En France les Sintés s'appellent Manouches (anglais : Manush). « Manouche » vient d'un mot romani qui veut dire « être humain » (*ibid.*, p. 13) ; Les « Kalés », eux, « plus couramment appelés « Gitans », « de la péninsule Ibérique et du Sud de la France ont quasiment perdu l'usage du romani. Ils parlent le Kalo qui est de l'espagnol (lexique et grammaire avec quelques reliquats de romani » (*ibid.*, p. 14) ; Les « Romanichels et bohémiens » se trouvent « au Royaume-Uni, essentiellement en Angleterre et au sud du pays de Galles ». Ils « s'auto-identifient « Gypsies » (parfois « Roma/Gypsies » dans les textes officiels). Ils parlent une langue appelée anglo-romani, un mélange de vocabulaire anglais et romani avec une grammaire anglaise. Aujourd'hui en France, l'usage du terme « Romanichel » (dérivé du romani « romani cel- « peuple rom ») est devenu assez désuet et très péjoratif, tout comme « Bohémiens » lié au fait que le roi de Bohême leur avait accordé un passeport qu'il montraient lors de leurs migrations ». L'auteur souligne par ailleurs que « ces deux termes sont donc à exclure en français » (*ibid.*, p. 15) ; « Tziganes » : « La dénomination « Roms/Tziganes » a été employée par le conseil de l'Europe durant de nombreuses années dans la mesure où l'association de ces deux noms couvraient la plupart des domaines et situations en Europe ». Liégeois ajoute que « de nombreuses organisations non gouvernementales, ou fédérations d'associations formées dans des états de l'Europe occidentale, s'intitulent « Tziganes » ou « Gypsies » et que le terme « Tzigane » est également généralement accepté et utilisé dans le domaine artistique (« musique tzigane »), y compris dans les pays qui par ailleurs préfèrent l'usage du mot « Rom » (2010, p. 16). En vue de ce mémoire, j'utiliserai utiliserons les termes les plus courants, Tzigane ou Rom.

Lui-même [le Tzigane] paraît se complaire dans une réputation de mystère et de secret. Au reste, s'il a des traditions coutumières, il manque de véritables traditions historiques, et ne se soucie guère, au-delà de quelques générations, de son passé (1970, p.13).

Ce portrait du Tzigane « peu soucieux » de son histoire au dire de Liszt et de Vaux de Foletier, est dès lors, rattrapé par la littérature du non-Tzigane qui a écrit l'histoire à sa place. Une initiative qui pourtant n'est pas sans faire remarquer chez Gatlif le maintien d'une certaine méconnaissance du sujet tzigane : « *J'en avais marre de rencontrer des gens avec ces idées fausses sur mon peuple* » affirme le réalisateur dans une entrevue (Castiel (1994, p.35). Cette problématique est également soulignée par de Vaux de Foletier lui-même: « *Parmi l'abondante production de livres ou d'articles concernant les Tziganes, il en est relativement peu qui fassent une place à leur histoire* » (1970, p. 8). Par ailleurs, je remarque dans le regard porté sur eux en provenance des gens de l'extérieur, une approche peu satisfaisante et plutôt froide et distanciée dans les discours. Tout d'abord, les Tziganes sont-ils réellement peu préoccupés de leur histoire comme il a souvent été rapporté dans les livres et plus particulièrement dans les textes historiques de Liszt et de Vaux de Foletier pour ne citer que ceux-là ? Pourtant, je tiens à souligner que certaines de leurs chansons qui crient l'exil, les dispersions, les guerres et le déracinement apparaissent comme une façon d'écrire, voir de laisser des traces de leur existence. Andreï Tarkovski n'aurait-il pas lui-même souligné cette « *force communicative* » de l'art chez les êtres humains ? : « *L'art a aussi une fonction évidente de communication. Si la compréhension réciproque est une force de rassemblement entre les hommes, cet esprit est également fondamental dans l'art* » (1989, p.50). Par ailleurs, je tiens à souligner, exactement dans la même veine que Tarkovski, que les Tziganes communiquent et transmettent leur histoire essentiellement par « *métalangage* », c'est-à-dire par les moyens de l'art: « *L'art est un métalangage, par lequel les hommes essaient de communiquer*

entre eux, de se connaître et d'assimiler les expériences des uns et des autres » (Tarkovski 1989, p.51). C'est ainsi que les films de Gatlif me font réaliser la valeur du cinéma pour traduire cette présence/absence du sujet Tzigane.

Des photographes de renoms (voir les photographies de Jan Yoors entre les années 1930 et 1950; Janine Wiedel (1979) ; Joakin Elskelden (2009) ; Josef Koudelka (2011) ; Iain Mc Kell (2014)) et de nombreux cinéastes ont manifesté tout autant cette passion pour les gens du voyage dans leurs gestes éphémères et leur histoire fascinante. Je remarque dans le médium photographique, à défaut de la littérature, que celui-ci se rapproche davantage d'une réalité qui les concerne principalement parce qu'il permet aux sujets photographiés d'être directement impliqué dans l'image qu'ils offrent d'eux-mêmes. La photographie de Joakin Elskelden par exemple donne de la visibilité aux Tziganes, décline des identités qui m'apparaissent d'emblé comme un premier geste d'autonomie dans leur rapport à l'appareil photographique et leur manière de se mettre en scène. Toutefois, dans cette étude, je voudrai principalement me focaliser sur l'impact cinématographique et sur le cinéma comme médium de revendication, l'audiovisuel étant pour moi le meilleur outil de captation et de transmission du sujet Tzigane, principalement dans l'expression de son art.

D'après Christina Stajanova (1998), ce sont surtout les cinéastes de l'Europe de l'est qui ont consacré de nombreuses œuvres sur le sujet tzigane, à commencer par le célèbre et tout premier film, *Zorba le grec* de Michael Cacoyannis (1960), suivis de *J'ai même vu des Tziganes heureux* (1967) d'Alexander Petrovic et de *Gypsy Magic* (1997) de Stole Popov. Par ailleurs, au sein de cette filmographie juste assez exhaustive pour montrer l'intérêt manifesté envers le sujet tzigane, j'ai également retenu deux principales œuvres réalisées par Emir Kusturica. Ainsi, *Le temps des gitans* (1989) et *Underground* (1995) me sont apparues si imprégnées de l'univers Tzigane, qu'elles ne pouvaient passer outre la comparaison avec les

réalisations de Gatlif. Ce rapprochement a été tel, qu'au début de ce travail, j'ai été tentée d'orienter mon étude dans une optique comparative, ou de proximité entre les deux cinéastes. Ainsi, *Underground* m'a interpellé au moment où je me suis intéressé à la musique tzigane mise en scène dans le cinéma. Ensuite, *Le temps des gitans* a également retenu mon attention, non seulement pour la richesse de ses expressions musicales, mais surtout parce que Kusturica a entrepris une démarche très immersive sur plusieurs mois à Skopje (en Macédoine) dans un quartier où vivent près de cinquante mille Gitans, appris la langue de la communauté, crée des contacts fraternels et engagé pour cette œuvre des acteurs non professionnels². La dimension réaliste fortement présente dans *Le temps des gitans* a en effet beaucoup retenu mon attention. Toutefois, au fur et à mesure de mon investigation, la question de la mise en scène musicale dans les œuvres de Tony Gatlif s'imposait davantage. Une des raisons principales est que j'ai voulu étudier une œuvre qui se rapproche davantage du documentaire afin de rendre compte de l'univers Tzigane, plutôt que celui de la fiction beaucoup trop exploitée à mon sens par les cinéastes. Bien que *Le temps des gitans* présente un degré de réalisme très fort, il a comme trame de fond un univers onirique qui ne permet pas de le maintenir dans ma recherche. J'ai également mis de côté toutes les œuvres de Gatlif qui comportaient des récits narratifs imaginaires et j'ai retenu et extrait *Latcho Drom* de la trilogie dont elle fait partie avec *Les princes* (1982) et *Gadjo Dilo* (1997). Toutefois, afin de mieux saisir l'approche du cinéaste, j'ai également considéré certaines séquences spécifiques de mise en scène musicale en provenance d'*Exils*, *Transylvania*, *Vengo* et *Swing*. Par ailleurs, d'autres raisons expliquent mon choix de *Latcho Drom*. D'une part, j'ai été particulièrement sensible à l'approche immersive ainsi que la démarche collaborative du cinéaste avec les communautés invitées à se mettre en scène. D'autre part, *Latcho Drom* a une approche tout à fait originale puisque ce film qui « *ne repose sur aucun document écrit* »

² Michel Ciment et Lorenzo Codelli, *Entretien avec Emir Kusturica*, positif, novembre 1989, p.4.

(Stajanova 1998 p. 18) présente selon moi un fort potentiel de renouveau dans l'écriture de l'histoire tzigane. Il s'agit d'une histoire qui dépasse le formalisme d'une narration classique tout en se rapprochant des pratiques de la tradition orale. Une tradition qui se manifestent précisément dans le film à travers les chansons liturgiques ou de rituels, les vibrations des instruments, le tremblement d'une voix qui chante l'oppression et les battements des pieds et des mains d'une danseuse de flamenco. Le médium cinématographique de Gatlif manifeste selon moi une importante capacité de rapprochement avec les communautés musicales, lesquelles sont aussitôt montrées dans le récit de *Latcho Drom*, comme le principal récipiendaire de l'histoire des Tziganes. De cette manière, le film m'apparaît comme un moyen pour ces derniers de se réapproprier leur propre histoire et avec les seuls moyens qu'ils possèdent, c'est-à-dire leur musique.

Ce mémoire abordera la question de la réappropriation et de la (re)construction de l'identité Tzigane principalement à partir du médium audiovisuel en concordance avec la thèse de Karine Bertrand sur l'émergence d'un cinéma autochtone « *envisagé comme un agent de réappropriation culturelle* » pour « *les Premières Nations du Québec et les Inuit du Nunavut*³ » (2013) :

De manière plus spécifique, nous souhaitons comprendre davantage la façon dont le cinéma (considéré à la fois comme instrument technique et médium) peut contribuer à rendre aux autochtones le pouvoir de la parole, en se présentant comme une médecine (dans le sens autochtone du terme) contemporaine, en permettant la diffusion, la traduction ainsi que l'amplification de la voix du peuple [...](Bertrand 2013, p.7-8).

Mais si, comme le rapporte Bertrand, le cinéma autochtone est devenue au fil du temps la possibilité d'une prise de parole et un moyen de revendication initié par la documentariste Alanis Obomsawin (Kanehsatake : 270 ans de résistance), puis, un important outil de médiation pour les

jeunes autochtones avec le projet du Wapikoni Mobile⁴, il n'existe pas ou très peu de projets de cette envergure pour les communautés tziganes. Dans ce sens, l'œuvre musicale de Gatlif présente quant à elle un fort potentiel social de reconnaissance, d'écoute et de médiation qu'il sera intéressant d'investiguer.

Afin d'amener une réflexion sur la démarche du cinéaste et de son engagement envers les communautés de son film, l'œuvre de *Latcho Drom* fera pour moi l'objet d'une « *autopsie* » (Guillaume Soulez 2011, p. 214). Dès lors, je verrai comment au croisement des discours littéraires, historiques, musicologiques et ethnomusicologiques, le film s'inscrit dans une perspective de revendication de la question tzigane. Car, lorsque le cinéaste affirme « *qu'on ne sait rien d'eux* » et que « *l'histoire est absente* » (Castiel, 1994, p. 35) cela tient pour hypothèse que le travail de mémoire n'a pas été jusqu'alors accompli. D'ailleurs, les états/gouvernements valorisent-ils le développement de ce « *métalangage* » spécifique chez les Tziganes, où c'est essentiellement la tradition orale (comme cela apparaît dans le film) qui porte l'histoire de ces communautés?

En appui à mes questionnements, je soulignerai avec l'article de Luc Charles-Dominique (2011), comment le mode d'expression tzigane issue de la tradition orale ne semble pas très compatible avec l'idéologie territoriale des pays européens. Une idéologie qui, d'un point de vue patrimonial, selon l'auteur, valorise uniquement les cultures écrites et officielles. Cette perspective n'encourage donc pas le tzigane, être du voyage et de l'errance, à trouver sa place ou

⁴ Selon Karine Bertrand : « Le Wapikoni Mobile, initié en 2001 par la réalisatrice Manon Barbeau, est fréquemment décrit [...] comme un projet d'intervention socioculturelle fournissant aux jeunes autochtones les outils et les conditions propices à la reconnaissance identitaire et à la réinsertion sociale, à travers la réalisation et la diffusion de courts-métrages et d'enregistrements musicaux qui agissent comme véhicule de transmission de leur langue et de leur culture. Le studio de création ambulante, qui sillonne les routes du Québec depuis les huit dernières années, offre aux Autochtones vivant dans les réserves l'opportunité de s'exprimer à propos de sujets d'actualité dans leur communauté (suicide, décrochage scolaire, violence conjugale et dynamiques familiales, problèmes de consommation) et de renouer avec les éléments plus traditionnels de leur culture, particulièrement en ce qui a trait aux rapports intergénérationnels et au réapprentissage de la langue » (2013 p. 187-188).

à penser son existence selon ses propres codes. C'est alors, selon moi, comme si Gatlif répondait à cette omission du tzigane à travers les paramètres de son film: « [...] *puisque l'histoire est absente. [...] Il ne reste donc plus qu'une seule façon de raconter leur itinéraire cinématographique. Et c'est à travers la musique que s'exprime leur mémoire, c'est-à-dire leur passé* » (Castiel 1994, p.35).

Je ferai également remarquer dans cette étude comment l'approche empathique du cinéaste a pour effet de sensibiliser son spectateur à la nécessité d'adopter un tout nouveau regard sur un puissant et très ancien patrimoine musical, particulièrement né dans l'exil et la diaspora. Un regard qui prend appui tout d'abord dans la manière de filmer de celui-ci et de mettre en scène des hommes et la pratique de leur art dans un contexte de migration.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, la rhétorique de Soulez (2011) me servira de point d'appui afin de déceler le discours caché derrière le film. D'une part, il faudra voir comment s'interprète la « *discretion narrative* » (Soulez, 2011 p. 34) du cinéaste. J'expliquerai cette « *discretion* » par la nécessité de laisser les communautés se réapproprier le récit de leur propre histoire tout en leur donnant les moyens de se mettre en scène. Il s'agira de mettre en exergue les subtilités du langage audiovisuel (cinématographique) permettant de lire une approche très éloignée des discours populaires et des stéréotypes véhiculés à l'égard des Tziganes. Il nous faudra dès lors montrer comment *Latcho Drom* pose des questions importantes quant à la légitimité d'existence des communautés Tziganes en commençant par leur instaurer un espace de prise de parole.

La narration de *Latcho Drom* sera dès lors analysée dans une perspective de témoignage des communautés. Un témoignage qui, dans un sens, repose sur la mise en scène du corps des protagonistes (le « *corps ethos* ») et plus précisément lorsqu'il est question d'énoncer le tragique (Soulez 2011, p. 202). Dès lors, la musique, la danse et le chant, seront perçus comme

des catalyseurs permettant de dépasser le trauma du génocide et donc des entraves de la parole qui lui sont associées (François Chirpaz, 2010). Après avoir souligné la réactualisation du sujet tzigane dans *Latcho Drom*, d'un point de vue socio-historique et culturel, cette première étape de mon mémoire me permettra d'amener une réflexion sur le rôle joué par l'audiovisuel dans le processus d'autonomisation des peuples et de leur capacité à inscrire leur propre discours sur le monde.

Dans le second chapitre de mon mémoire, il est question d'entrevoir la musique Tzigane principalement du point de vue de l'ethnomusicologie. Cette démarche me permettra de mettre en lien les méthodes de préservations des musiques issues des traditions orales avec la cinématographie de Gatlif. Pour se faire, je montrerai comment les préoccupations pour ces musiques se manifestent dans des cadres diamétralement opposés. Après un nécessaire détour sur les principes de l'« *ethnomusicologie d'urgence* » décrit par Laurent Aubert (2011, p. 33), je questionnerai l'approche de Gatlif, à savoir comment ses films contribuent à pérenniser les pratiques musicales, mais dans une autre perspective que celle de l'ethnomusicologie. Je voudrai surtout démontrer dans ce deuxième chapitre que les préoccupations envers les musiques de traditions orales ne sont pas exclusives à l'ethnomusicologie et que le cinéma peut fortement contribuer à les mettre en valeur dans une optique de la médiation audiovisuelle et pourquoi pas une approche transdisciplinaire. D'ailleurs, nous voyons à travers l'œuvre de *Latcho Drom* un rapprochement important à faire entre le point de vue de Gatlif et celui de Luc Charles-Dominique. En effet, le cinéaste et l'ethnomusicologue ne conçoivent pas la musique tzigane exclusivement en termes de préservation, mais plutôt, entre autres caractéristiques particulières, du point de vue de sa reconnaissance.

Il s'agira ensuite de voir dans ce second chapitre comment la musique tzigane a auprès de musicologues et compositeurs hongrois (Franz Liszt, Émile Haraszti) pendant de

nombreux siècles faire l'objet de débat autour de la reconnaissance (ou non reconnaissance) de son autonomie. Cette étape de mon mémoire me permettra de questionner l'identité de ces musiques migrantes lorsque celle-ci se définissent dans une logique de métissage alors que certains « puristes », au dire de Laurent Aubert « *estiment que [celles-ci] sont tout au plus des musiques traditionnelles de seconde zone, qu'elles ne sont plus authentiques et qu'elles ont perdu tout intérêt au fait de leur décontextualisation* » (2005, p. 12). Puis, principalement à partir des mises en scène musicales repérées dans *Transylvania*, *Vengo* et *Swing*, j'amènerai une réflexion sur la façon de Gatlif de répondre aux politiques d'exclusions de l'art tzigane. Par ailleurs, afin de mieux décrire et comprendre ces musiques, j'introduirai le concept de « désappropriation » proposé par François Laplantine (2009) qui renvoie selon moi aux caractéristiques inhérentes de l'art tzigane et à l'approche de Gatlif. Il s'agit dès lors de mettre en perspective une reconnaissance de l'art tzigane principalement en tant qu'art « *désapproprié* » et « *dépossédé* » de lui-même (*ibid.*, 2009). Reconnaître cette « *désappropriation* » n'est pas en soi un paradoxe, mais une appréhension de l'art tzigane dans son essence même.

Ensuite, à la dernière étape de ce second chapitre, je reviendrai sur l'implication de Gatlif envers les communautés musicales dans *Latcho Drom* afin de voir dans le processus même du film comment celui-ci permet aux Tziganes de se réapproprier leur propre histoire. En fait, j'ai fort à parier que l'approche immersive du cinéaste et son point de vue empathique envers les communautés musicales est davantage propice à cerner la réalité de ces expressions musicales (musique de la « *désappropriation* ») et de ceux qui les pratiquent. Pour cela j'aimerais voir dans une perspective anthropologique, comment Gatlif entre en lien avec les communautés et comment son rapport à l'« autre » (le Tzigane) se perçoit dans une perspective « collaborative ». Nous verrons comment cette approche cinématographique très axée sur la préoccupation de l'autre du point de vue de son existence et de son impact musical dans le monde, se démarque par

son humanisme et permet d'impliquer le spectateur, lui-même, dans une expérience qui le concerne.

Je consacrerai mon troisième et dernier chapitre à la question du spectateur. Il s'agit tout d'abord de montrer comment le cinéaste procède pour créer un environnement audiovisuel qui interpelle directement son auditeur. Pour ce faire, je vais montrer comment l'usage esthétique du cadrage et du rythme sonore et visuel joue un rôle de première instance afin de créer rapidement chez l'auditeur un rapport de proximité. Dans le prologue de *Transylvania*, il s'agit de montrer comment par l'usage du travelling et du regard caméra, le cinéaste fait partager à son spectateur l'expérience du voyage des protagonistes et des gens rencontrés sur leur passage. Tandis qu'avec *Exils*, je vais m'intéresser de plus près à l'épisode de la transe finale et ce qu'elle comporte comme éléments de «*mise en phase*» (Roger Odin, 2000) permettant au spectateur de s'identifier aux événements qui lui sont présentés, aux étapes du rituel, ainsi qu'aux épreuves vécues par les protagonistes.

À la suite de quoi, j'envisagerai l'analyse de *Latcho Drom* à partir de la perspective de Marion Froger (2009), soit du point de vue du «*désir de lien*» que le cinéaste veut établir avec son spectateur. Cette approche nous permettra de considérer la question du spectateur dans une perspective communautaire qui l'impliquerait plus directement dans une relation de «*sociabilité*» (*ibid.*, 2009) proposé par le film. Il s'agira dès lors de mettre en relief la «*sémiotique relationnelle*» (*ibid.*, 2009) qui a lieu entre filmeur, filmés et spectateur, afin de mesurer les enjeux de ce rapport. Dans ces circonstances, il faudrait analyser à quel type de spectateur s'adresse Gatlif car nous distinguons celui qui est directement impliqué dans le processus mémoriel que lui propose le film de celui qui n'est pas concerné par les images qu'il lui présente. Quelles sont les attentes et les adresses du cinéaste vis-à-vis de l'un et de l'autre? Comment s'opère le processus de «*remédiation*» (*ibid.*, 2009) chez le spectateur lié aux

communautés et comment s'opère l'« expérience de sociabilité » (*ibid.*, 2009) chez celui en dehors? Il faudra dès lors passer par une analyse détaillée de séquences spécifiques afin de déceler comment les effets du dispositif jouent sur l'expérience de la « *communion* », de « *l'enchantement* » et de la « *coprésence* » (*ibid.*, 2009) chez les deux types de spectateurs. Par la suite, il sera également question d'analyser ce que Froger appelle le « *profilmique* » (*ibid.*, 2009) c'est-à-dire les signes et les indices qui permettent de déceler l'inclusion du spectateur dans le film, à travers les usages esthétiques, de cadrages et de mises en scène, et en dehors, par le biais du journal de bord.

Je finirai ce troisième chapitre sur une réflexion autour de l'« *anthropologie du don* » emprunté à Marcel Mauss par Froger. Si le relationnel construit dans *Latcho Drom* tourne autour de cette capacité de « *donner* » et « *recevoir* » (Froger, 2009), comment pouvons-nous lire l'implication du cinéaste, des personnes filmées et du spectateur dans le récit? Pour se faire, *l'enjeu relationnel* sera analysé du point de vue du « *phénomène d'obligation réciproque* » (Marcel Mass, 1923), ou de la « *dette positive* » (Jacques T. Godbout, 2000), soit des références que j'emprunte à l'œuvre de Froger afin de comprendre comment se construit la relation au don à partir de ces trois instances. De cette manière, il sera possible pour moi de conclure sur les attentes du cinéaste envers le spectateur, en considérant la manière de solliciter chez lui reconnaissance et compassion envers les communautés tziganes dans le film et en dehors.

Chapitre 1 : Pour une rhétorique de l'appropriation de soi dans *Latcho Drom*

_____ Guillaume Soulez souligne en introduction de son livre que « le film *n'est pas seulement un récit* », mais est tout aussi bien un « *discours sur le monde* » (2011, p. 9). Cette affirmation amène à voir le film non pas comme un récit indépendant de la société qui le fait naître, mais bel et bien comme un moyen de mettre en perspective les préoccupations sociales et politiques d'un cinéaste. Comme l'affirme Soulez, le spectateur est appelé à comprendre le « *discours du responsable du film* » comme une ouverture d'un débat public concernant un problème d'ordre social ou culturel qui lui « préexiste » (*ibid.* p. 86). Dès lors, selon l'auteur, l'auditeur est engagé dans une *lecture rhétorique* qui le pousse à réfléchir non pas seulement à partir de ce qu'il voit et entend, mais également à partir de ce que le document audiovisuel suscite en lui comme réflexion particulière, en dehors de la diégèse:

Si l'on est fidèle à une démarche pragmatique qui part du spectateur, chaque fois que je considère que le responsable du discours du film me tient un discours explicite qui vaut dans mon espace social et politique, j'engage une lecture rhétorique (Soulez 2011, p. 76).

[...] dans la lecture rhétorique, l'objet dont on parle est toujours déjà là, ailleurs que dans le film, dans l'espace public, sous la forme d'un problème, d'une question sociale, culturelle... sur lequel ou laquelle nous avons nous même un point de vue, que nous comparons à celui que nous propose(n)t le ou les orateurs du film. [Autrement dit] [...] l'objet rhétorique est toujours situé (englobé) dans un espace de discussion et de délibération» qui «préexiste» au film (Soulez 2011, p. 85-86).

_____ C'est dans cette perspective, à la fois en dehors et en dedans du film, que j'ai l'intention d'entrevoir *Latcho Drom*. Cependant, dès le départ, je suis confrontée à la question de la narration que le récit du film me propose. Car, contrairement à la plupart des films analysés par

Soulez, dont *Une femme est une femme* (Godard 1961), un récit très accès sur la parole, *Latcho Drom* est quant à lui essentiellement construit autour du langage musical. Sa *rhétorique* est non pas centrée sur le « logos⁵» (les arguments), mais sur la musique, le chant et la danse. Ce qui au lieu de construire un discours autour d'un argumentaire clair, que je peux soutirer à partir d'une phrase ou d'un dialogue, m'oblige à considérer la rhétorique essentiellement autour de l'image sonore, la mise en scène, l'apparition des corps, le mouvement ou le timbre d'une voix.

_____ Les premiers questionnements ont commencés à apparaître lorsque je me suis aperçus que je suis rapidement transporté par le récit de l'exil que *Latcho Drom* me propose alors que paradoxalement, et tenant compte de la discrétion de son «*responsable*» (Gatlif), le récit semble dans une première approche sans discours. Par ailleurs, le «*responsable du discours*» de *Latcho Drom*, brouille davantage les pistes de lectures non seulement pour sa discrétion rhétorique, mais aussi et surtout parce qu'il met en place un récit qui confond et entremêle tous les genres. Le film est-il un documentaire? Une fiction? Un récit musical? Historique? Anthropologique? Un essai personnel et artistique sur les dispersions? Ces nombreuses pistes vont me permettre d'engager différentes lectures afin de comprendre comment le cinéaste construit un discours très hétéroclite autour du sujet tzigane. Toutefois, je retiens cette réflexion de Soulez lorsque celui-ci souligne que :

[...] le responsable du discours paraît s'effacer et que les «images» parlent d'elles-mêmes [...], ou qu'il ne nous donne pas les moyens de savoir la position qu'il adopte vis-à-vis de ce que le film nous montre

⁵ Guillaume Soulez définit l'«*ethos*», le «*logos*» et le «*pathos*» relié à l'expérience du film comme suit: « On peut proposer ainsi une analyse des formes sonores et visuelles à travers le prisme de trois logiques spécifiques de construction du sens-ethos, pathos et logos. La première centrée sur le responsable du discours, la deuxième sur la réception de l'auditoire, la troisième sur les formes argumentatives » (2011, p. 12) [Et, plus loin], « Aristote considère 3 grandes familles de preuves, au sens de «*façons de persuader*» (*pisteis*), qui découlent du discours lui-même. Il distingue les preuves centrées sur les arguments (c'est le logos, c'est-à-dire le propos, la cause défendue), sur l'orateur (l'*ethos*, le caractère moral) et sur l'auditoire (le *pathos*, ce qui est susceptible d'être ressenti par le public) » (*ibid.*, p. 24).

(cas de certains documentaristes qui ont renoncé à la « voix off »), [ce dernier peut renvoyer malgré tout chez le spectateur à] une réflexion, une prise de position (2011, p. 33).

_____ Soulez suggère une lecture rhétorique du film et de son dispositif afin de comprendre comment celui-ci s'adresse à nous et sollicite notre attention. Selon l'auteur, même lorsqu'un récit comme *Latcho Drom* nous apparaît d'un premier abord dénué d'éthos⁶ ou que son logos est difficilement perceptible, nous nous trouvons devant l'éventualité d'être « à la recherche d'un « responsable » qui assume ce qui nous apparaît comme un discours qui concerne une question sociale ou politique » (Soulez 2011, p. 33-34).

_____ Ainsi, c'est dès les premières images sonores de *Latcho Drom* que j'ai repéré une attention particulière dirigée envers les communautés tziganes. J'engagerai dès lors une réflexion rhétorique afin de démontrer comment l'orateur (Gatlif) est préoccupé socialement et politiquement envers ces dernières. Pour ce faire, je commencerai tout d'abord par replacer *Latcho Drom* dans son contexte de parution. Il s'agira de retracer les premiers déplacements, les dispersions, ainsi que l'impact du nomadisme du point de vue social, politique et culturel, sur le sort vécu par ces communautés à l'échelle du continent européen. Puis dans un deuxième temps, je reviendrai au film en abordant la question de la narration (qui parle?), le jeu des acteurs dans leur propre rôle ainsi que leur témoignage du génocide tzigane⁷ par le chant et la musique qui, selon moi, sont des indices me permettant de parler de *Latcho Drom* comme l'occasion pour les communautés tziganes de se « réapproprier » leur propre histoire. Pour ce faire, j'engagerai dans ce premier chapitre une analyse du film principalement du point de vue de la mise en scène, de son esthétique, mais aussi et surtout du rôle des acteurs, de leur apparition à l'écran, leur mouvement, voix et visage qui donnent des indices déterminant sur la direction que prend le film.

⁶ Éthos : voir définition de Soulez (2011) à la page précédente en note de bas de page.

⁷ Dans *Destins Gitans*, Donald Kendrick et Grattan Puxon spécifient que « près de 250 000 périrent lors de l'holocauste nazi » (1972, p.18).

1-1- Le Contexte politique et social du film

Lors de l'apparition de *Latcho Drom* (1993), les sociétés européennes, citoyens et acteurs politiques, ont encore beaucoup de mal à prendre en compte la présence des Tziganes sur leur territoire et à leur trouver des stratégies d'intégrations adéquates. Comme le mentionne Jean-Pierre Liégeois:

À partir des années 1990, les mouvements migratoires, et surtout l'image qu'on en a, acquièrent une importance fondamentale et induisent un peu partout en Europe des politiques qui prennent une ampleur imprévisible et des formes nouvelles, appuyées souvent sur un discours à la limite du rationnel (2010 p. 29).

À en lire certains comptes rendus au sujet de la qualité de vie, d'assimilations ou de rejets, le cas tzigane n'a jamais été autant discuté et problématisé:

La situation actuelle des communautés roms (dégradation de la situation sociale, attaques violentes, augmentation de la xénophobie, etc.) est surtout perçue sous l'angle de migrations réelles ou potentielles comme un « problème » pouvant entraîner des difficultés, problème ayant une « dimension internationale » (2010 p. 29).

D'après Liégeois, l'existence des Tziganes a commencé à être répertorié vers l'an mille, date de leurs toutes premières dispersions. Depuis ce temps là, selon l'auteur, une vie en marge continue de se dessiner pour une diaspora de 10 à 12 millions de Tziganes, laquelle constituent aujourd'hui la minorité la plus importante d'Europe (2010 p. 8). Le sociologue explique comment les Tziganes sont surtout victime de méconnaissance à leur égard. Leur histoire est ignorée et très peu de démarches sont faites de la part des acteurs (politiciens, chercheurs, etc.) en provenance des sociétés dominantes afin d'encourager la « compréhension » et le « respect » de ces communautés. Si bien qu'aujourd'hui encore ces dernières ne semblent exister que comme un

sujet de controverse sans égard pour ses qualités inhérentes, son histoire complexe et son mode de vie particulier :

Les Roms sont très généralement méconnus, et les attitudes adoptées à leur égard, ou les décisions politiques prises à leur encontre, ont été, au fil des siècles, davantage inspirées par des préjugés que par la connaissance des réalités historiques ou culturelles.[...] Cette méconnaissance, dont les effets quotidiens sont le plus souvent négatifs sauf quand il touchent à des éléments folklorisés, stéréotypés aussi, tels que la musique et la danse, résulte d'une influence des préjugés qui se sont accumulés pendant des siècles. L'absence, jusqu'à aujourd'hui, des Roms dans les ouvrages d'histoire, particulièrement ceux qui sont à usage scolaire, n'a pas permis de développer une connaissance qui mène à la compréhension et au respect, dans le cadre de relations interpersonnelles, ou qui mène à la définition d'actions adaptées visant à améliorer une situation difficile, dans le cadre d'une action institutionnelle (Liègeois, 2010 p. 25)

Les questionnements les plus récurrents chez les historiens, linguistes et sociologues concernent les dates, lieux de départ et parcours empruntés par ces « gens du voyage ». Liègeois souligne que le recours à la linguistique a joué un rôle déterminant pour désigner les provenances ainsi que certains lieux de passages des Tziganes: « *L'examen des dialectes Roms de différents pays permet de se faire une idée des voies suivies lors des dispersions. En trouvant l'origine des emprunts, [en référence aux mots empruntés aux populations locales] on découvre les pays où sont passées les familles* » (2009, p. 19-20). Par exemple, selon le linguiste Ian Hancock, un spécialiste de la langue Rom, des groupes se sont propagés par vagues successives et de différentes provenances :

First that the population has been a composite one from its very beginning, and at that time was occupationally rather than ethnically-defined; Second that while their earliest components are traceable to India, Romanies essentially constitute a population that acquired its identity and language in the West (accepting the Christian, Greek-speaking Byzantine Empire as being linguistically and culturally 'western'), and Third that the entry into Europe from Anatolia was not as a single people, but as a number of at least three smaller migrations over perhaps as much as a two-century span of time.⁸

⁸ Hancock, Ian, 2007-2008. «On Romani origins and identity ». En ligne. *The Romani Archives and documentation center* . The University of Texas at Austin. Dans Radoc.<http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_b_history_origins&lang=fr&articles=true -2007-2008 >

De son côté, le chercheur Vania de Gila Kochanowski explique à partir de ces études linguistiques comment « la » Romani, langue officielle des Tziganes, est apparenté aux langues indiennes originaires du nord-ouest. Un indice qui démontre directement la provenance des Tziganes:

En quittant leur patrie [le nord ouest de l'Inde], les Roma ont gardé dans leur langue les tendances évolutives communes aux idiomes indiens qui ont évolué ensuite, la romani parallèlement aux autres langues indiennes [hindi, panjabi, sindhi, gujerathi, marathi, bengali et oriya][...] Ainsi, en considérant la déclinaison, on voit que la romani suit la même évolution, non seulement de principe, mais en employant les mêmes moyens formels que les langues aryennes modernes de l'Inde (De Gila Kochanowski, 2002, p. 196-197).

Cependant, même si certains lieux de pérégrinations des Tziganes sont affirmés avec certitudes, grâce au travail des linguistes, d'autres sont restés plutôt vagues et hypothétiques. Les courts séjours de ces derniers dans certains lieux n'ont pratiquement pas été répertoriés par les sédentaires qui les considéraient comme de simples voyageurs, et c'est seulement quatre ou cinq siècles après les toutes premières migrations que des témoignages écrits ont commencé à voir le jour dans certaines localités.

C'est également frappant de constater le grand nombre de versions concernant les points de passages et les dispersions des Tziganes. Au fil du temps, les parcours sont de plus en plus datés et avec la plus grande précision, mais aucune des interprétations ne ressemble à une autre. Dans cette perspective, même *Latcho Drom* ne fait pas exception. Le film qui revient sur le trajet des Tziganes du Nord de l'Inde jusqu'au sud de l'Espagne, demeure une version très personnelle au cinéaste car le récit nous réfère à certains lieux de passages tout en excluant d'autres. Par exemple, il ne fait pas référence aux Tziganes de la « petite Egypte », soit la Syrie,

(dernière consultation: le 15 novembre 2014)

la Grèce et Chypre qui faisaient partie de l'Europe médiévale et qui ont valu aux Tziganes pendant longtemps l'appellation d'« Egyptien ». D'ailleurs, pour reprendre Liégeois, les noms qui les désignent tels que « Gypsies » (Angleterre), « Gitanos » (Espagne), « Egyptos » (Grèce), dérivés ou traduction de l'appellation « Egyptien », en sont des indices significatifs (Liégeois, 2009, p. 12-13). Et comme le souligne Bernard Leblon lui-même « *Dès le début du XIVes, les voyageurs signalent leur présence en Crète, mais c'est surtout [...] dans une région surnommée la petite Egypte, que les groupes les plus importants ont été remarqués* » (Leblon 1990, p.18). Il en va de même pour l'Iran⁹, un territoire pourtant très reconnu pour ses influences sur les répertoires tziganes. Si le récit de *Latcho Drom*, n'a pas l'ambition d'inventorier tous les lieux traversés par les Tziganes, ni de suivre avec précision une chronologie temporelle de déplacement, il exprime le désir d'un renouveau. Je démontrerai d'ailleurs plus loin comment celui-ci offre une autre approche que celle de faire un film historique sur les Tziganes. Soit, une approche beaucoup plus axée sur la construction poétique des images, la mise en scène musicale et les personnages, laquelle (nous le verrons plus loin) suscitent, selon moi, chez le spectateur une sensibilité aussi bien émotive qu'intellectuelle.

D'autres part, les raisons des départs restées sans réponses, ont rapidement trouvé échos dans les récits populaires et les légendes. Et aujourd'hui, il est frappant de constater que l'histoire des Tziganes est remplie d'anecdotes invraisemblables (sorcières, voleurs de poules, nomades condamnés à l'errance). Toujours est-il que ces croyances populaires souvent créées de toutes pièces par les sédentaires traduisent à quel point le sujet tzigane, insaisissable par sa complexité, a été victime de sa propre méconnaissance. Continuera-t-il d'être un curieux objet

⁹ L'Iran [...] a joué le rôle d'une plaque tournante pour la diffusion des musiques et des instruments. Pour les Tziganes, il s'agit d'une étape tout à fait décisive. Si la date de leur arrivée n'est pas très facile à préciser, on peut estimer, en tout cas, qu'ils séjournèrent dans ce pays entre le XIe et le XIIIe siècle, durant la période où le Khorasan est occupé par les Turcs Seldjoukides [...] (Leblon, 1990, p.17).

d'étude, ou bien deviendra-t-il auprès des non Tziganes un acteur de sa propre histoire dans la même approche que celle de Marc Henry Piault?

La reconnaissance de l'autre comme personne et donc comme interlocuteur potentiel permanent, comme équivalent dans tous les ordres du savoir et du ressentir, passe par sa compréhension à travers et à l'intérieur des constructions mentales et affectives qui lui sont propres, dans le cadre d'une société particulière et non pas par la reconnaissance de principe de son appartenance à une « espèce », malgré et/ou en dehors de toute détermination historique et sociale (Piault 2000, p. 247).

Depuis les toutes premières pérégrinations, les Tziganes ont été victimes de violences, tortures, persécutions, esclavage, rejet, assimilation forcée et génocide au point où leur existence actuelle relève encore du miracle. Leur résistance à toutes ces maltraitances leur a permis de se montrer aux yeux du monde comme des êtres infailibles. Est-ce à cause de ces nombreuses agressions à leur égard, que les Tziganes ont plus que tout ce désir de vivre? Un désir qui transparaît notamment dans leur musique et qui se manifeste sans aucun doute dans *Latcho Drom*, comme un mode de mise en récit et une forme d'écriture mémorielle de leur histoire. Pour connaître humainement le Tzigane, ne faut-il pas commencer par lui donner la parole et l'écouter témoigner de son propre sort?

_____ Je vais poursuivre cette discussion à travers le film *Latcho Drom* qui amorce sans parole et dans la discrétion de son discours, une cinématographie spécialement adaptée aux communautés tziganes, laquelle, selon moi, s'impose au spectateur et force son regard.

1-2- Pour une lecture rhétorique de *Latcho Drom*

1-2-a- Qui parle?

Qui parle? Qui raconte? Le récit du film débute par la perception d'une voix off¹⁰ qui s'exprime en Romani¹¹ et que l'on perçoit comme celle d'un orateur qui va nous raconter une histoire. Le choix de la langue originale pour introduire l'histoire des Tziganes est un indice qui nous permet de le comprendre comme une appropriation narrative. L'ethos nous conduit vers la prise de conscience de l'usage d'un « je », plutôt qu'une histoire qui se raconte à la troisième personne. Cette prise de parole peut être envisagée comme un témoignage d'une démarche proprement anthropologique de la part du cinéaste. Et au sujet de l'implication de la personne filmée comme sujet participant à l'élaboration du film, Marc Henri Piault affirme ceci:

Nous avons évoqué la question de la présence de l'autre, non seulement dans son apparence mais, et peut-être surtout, par et à travers sa parole. Nous avons entendu parler de l'autre, parlé pour l'autre, désigné l'autre, l'interroger pour entendre enfin sa propre voix. Et puis il a été question d'entendre directement sa parole et non plus de la transcrire et de l'interpréter. Entendre l'autre, cela conduisait également à entendre ses raisons et à percevoir le sens qu'il donne à ses actes, à percevoir les références qu'il donne de ses comportements, à relier précisément des façons d'être à des façons de penser qui revendiquent des cohérences et prétendent à l'autonomie et à la légitimité (Piault 2000, p. 167).

Je reviendrai plus longuement sur la lecture anthropologique du film à la fin de notre second chapitre lorsque j'aborderai les pratiques collaboratives entre filmeur et personnes filmées. En attendant, comment analyser et interpréter l'apparition de cette voix qui se manifeste au début de *Latcho Drom*?

¹⁰ Par définition, « un son est dit off quand sa source sonore n'est pas dans le champ » (André Gardies et Jean Bessalel, 1992 p. 154)

¹¹ Comme nous l'explique Jean-Pierre Liégeois : « *Le Romani est une langue indienne, proche du sanskrit dont elle dérive, comme les langues qui sont parlées dans le nord de l'Inde: hindi, bengali, panjabi, d'origine* » (2009, p.19).

Cette voix qui s'exprime dans une langue inconnue est d'ailleurs le seul moment du film où il est possible d'identifier la manifestation d'un discours rhétorique basé sur la parole. Une voix qui d'ailleurs est suivie d'un carton afin de ne pas laisser le spectateur dans l'incompréhension de ce que le personnage raconte. Bien au contraire, il oriente sa lecture:

Partis du Nord-Ouest de l'Inde, il y a près de 1000 ans pour des raisons encore inconnues, les Gitans ont sillonné les routes d'Europe, d'Egypte, d'Afrique du nord. Au cours de ce long périple, hors des frontières de l'Inde, les termes gitans, halab, tzigane, bohémien, gypsy... ont été donnés au peuple ROM.

_____ Guillaume Soulez appelle cette petite intervention une « *tribune* » principalement adressé au spectateur et qui se manifeste plus précisément sous la forme d'une « *épigraphe rhétorique* » qu'il explique comme suit :

On peut parler d'épigraphe rhétorique quand le spectateur considère que le film propose en son début une clé de lecture rhétorique de l'ensemble du film, susceptible d'être activée au cours du film si des éléments paraissent y renvoyer [...] cette présence du rhétorique » vise « à provoquer un effet de sourdine qui oriente la lecture (2011, p. 161).

_____ L'irruption de cette voix au début du récit, suivie d'un carton explicatif, oriente donc le spectateur depuis un point de vue spécifique. Le monde des Tziganes narré par un des leurs, et non à partir d'un orateur distancié et en dehors.

_____ Est-il possible d'interpréter la discrétion du cinéaste par le désir de laisser la parole à des personnes anonymes qui ont rarement, voir jamais pu, raconter leur propre histoire ? C'est dans cette même perspective que le film se conclut sur la perception de voix de femmes (en voix over) appelant une à une leurs enfants et cette fois-ci comme nous l'affirme Gatlif, à travers des « *cris de désespoir* ». Dans le livre de Denis Mercier qui fait office de journal de bord de *Latcho Drom*, le cinéaste explique ce que ces voix évoquent pour lui dans son histoire personnelle:

Les voix que l'on entend à la fin du film, sont les cris des mères gitanes appelant leurs enfants. Ma mère m'appelait de cette façon car je partais loin et elle avait peur que je sois tombé dans le puits. Ces voix, c'est la fin du voyage et celle du film. C'est comme si toutes les mères de *Latcho Drom* appelaient les gosses du film au fond des puits. Ce sont des appels désespérés (1993, p. 145)

C'est de cette manière que *Latcho Drom* initie ce retour vers la parole pour les Tziganes. Dans un premier temps, je vais voir, comment les acteurs jouent et mettent en scène leur propre légende. Puis dans un deuxième temps, je montrerai comment cette légende est déjouée voir démystifié. Ce passage relié à la mise en scène et le jeu des acteurs sera analysé d'un point de vue *poétique* et *rhétorique*, c'est-à-dire selon l'approche proposée par Soulez (2011).

1-2-b- Le discours légendaire sur les raisons de l'exil

L'historien De Vaux de Foletier ainsi que le sociologue Liégeois, ont soulignés dans leur écrits comment les histoires populaires et les légendes sont venues combler le manque de source sûre pour justifier l'exil des Tziganes. Les deux chercheurs notent toutefois que les différentes interprétations quasi- inventés proviennent de la difficulté à comprendre les véritables raisons qui ont poussées des hommes à migrer ainsi par vagues successives et pendant si longtemps. De Vaux de Foletier souligne que : « *La question essentielle, celle de ses origines, fut longtemps une énigme. Les hypothèses et les légendes foisonnent, qui depuis la fin du Moyen Age et la Renaissance ont tenté de lui donner une réponse* » (1970 p. 13). De son côté, Liégeois, affirme que l'interprétation chrétienne à vite fait de se trouver dans les récits de vie de ces nomades: « *Ainsi pour expliquer la malédiction qui pèserait sur les Tsiganes et les condamnerait à une errance perpétuelle, des récits font appel à des éléments de la tradition chrétienne* ». (2009, p. 8). D'après les interprétations les plus communes la condamnation des Tziganes à

l'errance a été d'emblé annoncée dans le discours biblique. À ce sujet, l'écrivain français Jean-Paul Clébert souligne non sans ironie :

La bible, ce roman fantastique et ce catalogue d'arcanes jamais déchiffrés, offre un choix toujours neuf d'interprétations élastiques, quel que soit l'objet de la recherche. A propos des Tsiganes, certains n'ont pas hésité à voir en eux la descendance maudite de Caïn. Le texte de la Genèse, en particulier, soulignant la malédiction jetée sur le frère d'Abel, évoque très justement la naissance d'un peuple nomade, chassé au vent des mauvaises graines (Clébert, 1976, p. 18).

Ce rapprochement entre Cain et la descendance Tzigane est également souligné par Liègeois :

Dans la bible, on n'a pas manqué de relever quelques allusions. On les a dits descendants de Caïn, en se référant au passage de la Genèse où figure la malédiction proférée par Yahvé: « Maintenant, sois maudit et chassé du sol fertile [...], tu seras un errant parcourant la terre [...]. Caïn se retira (Liègeois 2009, p. 11).

_____ Dans son texte Liègeois rapporte plusieurs autres versions bibliques liées à ces départs. J'en ai retenu une dernière qui tout en aillant comme trame de fond le discours chrétien met également en scène le Tzigane dans la fatalité de son sort. Il est alors question d'un forgeron tzigane qui sous les ordres de soldats romains doit forger les « *clous de crucifixion* ». Il y parvient, mais un événement inattendu (des voix entendues et la fuite des Romains) laisse le « *dernier* » clou « *inachevé* » et « *jamais refroidit* »:

Le Tzigane reste avec le clou et, malgré tous ses efforts, il ne parvient pas à le refroidir. Alors il s'enfuit, terrifié. Fatigué, il doit s'arrêter, mais à ses pieds il retrouve le clou. Quoi qu'il fasse, le clou réapparaît toujours « et, quand le clou apparaît, les tziganes fuient. C'est pour cela qu'ils se déplacent toujours (Liègeois 2009, p. 8).

Ces références bibliques permettent de comprendre comment est perçu le nomadisme du point de vue chrétien. Et si le discours religieux semble systématiquement attribuer aux Tziganes la voie du mauvais départ, est-il encore possible de les représenter autrement qu'à travers un passé lourd

qui les hantera toute leur vie ? Y a-t-il, par exemple, dans le travail scénographique de *Latcho Drom*, une quelconque allusion à ces légendes? Le spectateur connaisseur d'un imaginaire populaire sur les Tziganes n'aura pas de mal à y identifier certaines références frappantes. Notamment, pendant la séquence d'ouverture qui débute sur une longue pérégrination dans le désert indien avec des gros plans sur des visages, des mains et des pieds nus, filmés en interaction avec des plans plus larges de paysages infiniment arides. Le cinéaste met en scène des hommes, des femmes et des enfants dans leur marche vers l'avant. Ils semblent entraînés par le courant de la mobilité. Et le spectateur pourrait facilement y voir la quête idyllique vers une terre hospitalière pour les accueillir.

_____ Cette toute première séquence frappe aussitôt par son « *cadre mimétique* » (Soulez, 2011, p. 64). Les références liées à la légende, principalement suggérées dans la mise en scène, sont suffisamment importantes pour en faire une lecture *poétique* basée sur la « *reconnaissance* » du spectateur. Une *poétique* qui comme le souligne Anne Cauquelin cherche « *à imiter une réalité humaine déjà connue de tous* » (cité dans Soulez 2011, p. 56-57). Les images de bœuf, animal emblématique, la charrue, moyen de locomotive ancestral, ainsi que la marche de toute une communauté dans le désert ne renvoient-ils pas inévitablement à ce moment légendaire dans la vie des Tziganes? Denis Mercier, auteur du livre *Latcho Drom : bonne route : un film de Tony Gatlif*, mentionne lui-même sur un ton très ironique comment les croyances associées à ces légendes sont partout présentes dans la littérature:

Au chapitre deux, vous avez dû être instruit d'une de ces légendes qui raconte comment tel roi de Perse fit venir d'Inde dix mille musiciens pour distraire son peuple affamé; comment il leur donna des bœufs, des ânes et des céréales pour faire d'eux des agriculteurs et comment enfin ils mangèrent le tout en un an, condamnés depuis lors à errer à travers le monde en pestiférés. Admettez-le, dès le début de leur histoire, ils n'étaient pas gâtés question légende! Depuis ce jour, on a continué à transmettre les mauvaises histoires sur eux: voleurs d'enfants, cannibales;

une porte ouverte à tous nos fantasmes. C'est facile, il n'y a jamais eu personne en face pour répondre! (1993, p. 6).

Comment Gatlif présente à travers scénographie et jeu d'acteurs, une version différente de celle de la condamnation? Je remarque tout d'abord, dans cet épisode, une mise en scène travaillée avec justesse et précision. Les acteurs non professionnels jouent leurs propres rôles. Tout d'abord, filmés dans leur mouvement vers l'avant, la musique rythme leur pas et se mêle aux bruits de la charrue qui craque au contact du sol. Puis, dans un deuxième temps, le convoi, alerté par l'état de déshydratation des enfants, ralentit soudainement, jusqu'à ce qu'une femme récupère les dernières gouttes d'eau de la jarre, qu'elle tient dans sa main avant de les transférer dans la bouche d'un enfant manifestement épuisé. La séquence presque entièrement soutenue par un gros plan, a été scénarisée, jouée avec minutie et dans le détail des gestes de chacun des personnages. Cette séquence fictive simulée par le jeu d'acteurs réfère, selon moi, directement à la légende, même si elle n'est pas clairement exprimée par le cinéaste. D'autant plus lorsqu'un seau remplit d'eau et remonté du puits, sur un rythme musical accéléré, me donne le sentiment que l'interdiction d'avoir accès à l'eau (tel que le raconte la légende) est déjouée voire transgressée. Comme le dirait Soulez ce moment apparaît comme un effet de basculement dans la diégèse par une « *rupture* » de son « *cadre mimétique* » de la part de l'énonciateur (2011, p. 64). Par sa direction d'acteurs, ses cadrages, son rythme et son montage, le réalisateur met-il en scène la transgression des règles de cette eau « interdite »? Et par la même occasion montre-t-il des Tziganes qui s'affranchissent de la légende qui les condamne?

_____ Cet épisode où l'eau est récupérée et bue à grandes gorgées sur un fond de rythme sonore de plus en plus festif symbolise pour moi une résistance à la condamnation principalement mise en scène (de façon consciente ou non) par le réalisateur. Intuitivement, l'intervention de la musique à ce moment précis et même fictive m'apparaît comme l'apparition

d'une force soudaine remplit d'espoir pour le peuple Lohar. C'est dire, pour reprendre les termes de Soulez que même dans cette absence de discours notre énonciateur ne disparaît jamais complètement. Par de simples manipulations audiovisuelles, ce dernier intervient sur une prédestinée, libère les mœurs et réinterprète cette thèse de la malédiction si présente dans les discours. Je retiens surtout que le cinéaste ne rend pas cette image négative reliée à l'exil. Et l'usage du son et de l'image, harmonisés ne font pas sentir les désagréments perpétuels à laquelle est exposée l'existence Tzigane. Au contraire, la malédiction est revisitée par un audiovisuel qui réinvente la légende. Nous voyons ainsi dans cette mise en scène particulière une action volontaire de la part du cinéaste de revenir sur ce moment précis de la genèse et de le réactualiser. La réappropriation de soi, dont il est question depuis le tout début de notre étude, ne passerait-elle pas tout d'abord par la mise en scène des hommes jouant leur propre destinée?

1-2-c- Mise en scène du « Corps ethos » et énonciation du tragique dans *Latcho Drom*

_____ Lorsque le récit ouvre et s'attarde par un plan en travelling sur le visage d'un jeune homme nous avons le sentiment que tout le poids de l'exil, des pérégrinations et des dispersions des Tziganes repose d'abord et avant tout sur ce premier corps anonyme en mouvement dans le désert. D'autant plus que ce visage et ce corps, qui s'expriment à travers le chant, embrayent chez le spectateur une charge émotive (*pathos*) qui se poursuit à travers le timbre, les intonations et la texture même de la voix. Je reviens dès lors brièvement, et à l'instar de Marc Henri Piault, sur l'importance de cette voix comme acte de confrontation qui engage une nécessaire prise de conscience de la présence de l'autre, à la fois si proche et loin de moi:

Cette voix de l'autre qui, en s'énonçant, n'est pas seulement le droit reconnu à l'expression mais, peut-être encore mieux, me met à mon tour dans le champ de l'autre, relativisant définitivement le processus de connaissance par lequel je m'octroyais jusqu'alors un accès privilégié au monde (Piault 2000, p. 231).

C'est alors à travers ce premier « *corps-ethos* » dans *Latcho Drom*, ce corps porteur de son histoire, que nous sommes invités à entrer dans la narration du film. Cette dernière se poursuit jusque dans le prologue du film en gros plan sur le visage de la Gaita¹². Pendant qu'elle chante *L'oiseau noir*¹³, la chanteuse de Flamenco, en Espagne, communique son histoire et celle de la communauté gitane essentiellement par les expressions physiques et corporelles. Ses cris chantés s'incarnent jusque dans les froncements de sourcils et les crispations de son visage.

_____ Soulez qui revient sur la question du témoignage de la Shoah dans *La dernière lettre* (2002) de Frederich Wiseman, considère que le corps de l'actrice (Catherine Samie) est par excellence le « *support d'une lecture rhétorique* » (Soulez 2011, p. 200). Les gestuelles de son corps et le ton de sa voix qui accompagnent son récit personnelle sur « *la barbarie nazie* » ont tôt fait, dit-il, d'apparaître chez le spectateur comme l'« *équivalent du logos persuasif* » (*ibid.* p. 200). Soulez nous l'explique comme suit:

Tandis que l'action mimétique vise à corporéifier un texte, à accompagner la parole d'un corps, pour réussir la transposition mimétique, dans la rhétorique traditionnelle l'actio (ou hypokrisis en grec) désigne le jeu de l'orateur qui concerne sa voix, son intonation, ses gestes, la mise en scène de son discours. Dans l'actio rhétorique, il s'agit donc de rapprocher le geste de la parole, de faire de son corps un équivalent du logos persuasif (2011, p. 200).

_____ Le témoignage d'une femme endeuillée, dans une séquence de *Latcho Drom*, apparaît d'abord à travers le chant. L'usage d'une scénographie explicite pour la mettre en scène (travelling sur les barbelés, bruit de train et grincement de rail, chants commémoratifs) ainsi que les images qui nous informent sur sa situation géographique (les Balkans), exacerbent le travail sur ce corps et cette voix enrouée en tant qu'équivalent du « *logos persuasif* ». Car

¹² La Gaita : Chanteuse de Flamenco très populaire en Espagne et dans le milieu gitan.

¹³ *L'oiseau Noir*, titre d'une chanson écrite par Gatlif.

lorsqu'apparaît cette femme cadrée en plan américain et chantant d'une voix tremblante Auschwitz, ce sont les souffrances infligées dans le passé qui se réactualisent pour le spectateur. Principalement lorsque la caméra se déplace en travelling et s'arrête nette sur le détail du bras de la victime, marqué au tatouage nazi.

_____ À l'instar de Soulez, je peux dire que le corps témoin de cette ancienne détenue du camp d'Auschwitz est le « *support d'une lecture rhétorique* » sur lequel repose tout le poids de son histoire. Par ailleurs, la réactualisation du génocide Tzigane à partir du témoignage d'une vraie victime d'Auschwitz jouant son propre rôle appuie selon moi la perspective d'une réappropriation de soi intentionnellement orientée par le cinéaste. Mais une réappropriation qui passe aussi, au dire de Jacques Rancière par les limites de son énonciation:

Celui qui témoigne par un récit de ce qu'il a vu dans un camp de la mort fait œuvre de représentation, tout comme celui qui a cherché à en enregistrer une trace visible. Sa parole, non plus, ne dit pas l'événement dans son unicité, elle n'est pas son horreur directement manifestée. On dira que c'est là son mérite: de ne pas tout dire, de montrer que tout ne peut pas être dit. (2008, p. 100)

Ici le personnage de Gatlif utilise le chant pour pallier à ce manque parce que, comme le souligne si bien Rancière « *il y a au cœur de l'événement de la Shoah un irréprésentable, quelque chose qui ne peut structurellement se figer dans une image* » (2008, p. 99). Mais si ces images de la Shoah ou du génocide tzigane n'apparaissent pas dans leur complète représentation, il reste tout de même ces « images mentales » produites par un « état affectif » chez le spectateur, soit ce que Soulez appelle « *l'hypotypose* », une « *forme visuelle pour renvoyer à des images absentes, ou plus précisément manquantes* » (2011, p. 195).

_____ Gatlif, à l'instar de *La dernière lettre* (2002) de Wiseman, crée à travers son dispositif un espace de parole (chantée) tout en restant très minimaliste sur les images du drame. Car c'est dans cette difficulté de représenter l'horreur (ou dans les limites du représentable) et à

travers une seule figure et les tremblements de cette voix que le cinéaste touche à la question du génocide. Pourvu que le face à face du spectateur avec la victime d'Auschwitz vienne, selon moi, interpellé directement son humanité ou sa responsabilité.

_____ À travers leur cinématographie, Gatlif, tout aussi bien que Wiseman, cherchent certainement à assurer une continuité dans le souvenir, afin de sensibiliser la communauté internationale au sujet des victimes du génocide et du témoignage des derniers « *survivants* ». Au sujet de *La dernière lettre* (2002), Soulez s'exprime comme suit:

La dernière lettre (2002) de Frederick Wiseman, propose une voie originale, [...] puisque le dispositif que met en place le film aboutit à produire grâce à la fiction l'équivalent d'un témoignage historique au point qu'une critique a pu écrire: « La dernière lettre à sa manière, brûlante, offre une réponse à la question de la transmission, du témoignage. Après que tous les survivants de la Shoah seront morts, le film sera là (2011, p. 197).

Pour ensuite poursuivre un peu plus loin :

Ces récits visent à « témoigner d'un monde englouti », le monde Yiddish, et « [la] protestation contre la mort, le besoin de laisser une trace, d'assurer une filiation, [...]»; « dans un paysage où la mort est omniprésente, chemine l'idée que l'œuvre, elle, est immortelle, elle seule peut assurer le souvenir, c'est-à-dire l'éternité (2011, p. 198).

Mais pour en revenir sur la nécessité de témoigner de l'horreur et du paradoxe de sa représentation, Chirpaz, en concordance avec les idées de Rancière, affirme ceci:

Dans l'épreuve tragique quelque chose se passe qui ne parvient pas à trouver les mots qu'il faudrait pour le dire, comme si son intensité rendait, d'un coup, toute parole impossible. [...] Dire le tragique ne consiste-t-il pas à tenter de donner nom à l'innommable, de penser l'impensable, la confrontation de la vie avec la soudaine proximité de la mort? (Chirpaz, 2010 p. 9-10).

Mais cette « *difficulté de dire* » le tragique, ne serait-elle pas rattrapée par un mode d'expression dépassant celui de la parole et qui s'insinue ailleurs et autrement que dans les limites du *logos*? Je

vais voir dans ce qui suit quelle est la place de la musique pour vaincre les limites de la parole tout en faisant le lien avec la centralité de cette musique dans l'univers tzigane.

1-2-d- Les Tziganes et leur musique comme « discours sur le monde »

Depuis les toutes premières pérégrinations ainsi que les premiers témoignages sur les Tziganes, il est rapporté des louanges de toutes sortes sur leur musique, chant, et danse. Sur leur passage, il n'est pas rare que leur public soit pris d'enchantement et d'envoûtement. L'histoire raconte que leur présence dans les royaumes était « *indispensable* ». Comme l'appuie de Vaux de Foletier :

Le succès des musiciens Tsiganes alla s'amplifiant aux XVIIe et XVIIIe siècles. Leur présence paraissait indispensable dans les bals, dans les fêtes publiques ou privées, aux noces paysannes, dans les cabarets de villages comme dans les demeures des magnats (1970, p. 128).

Étonnement, comme nous en parle l'auteur ci-haut, malgré les traitements subits, les guerres, l'esclavage, les assimilations forcés et les tortures sur plusieurs siècles successifs, leur musique n'a jamais pu être détruite. Au contraire, elle agit comme un baume sur les souffrances vécues: « *Leur travail de la journée terminée (les Tziganes esclaves), ils oubliaient leur peine grâce à la musique et à la danse* » (de Vaux de Foletier 1970, p. 131).

Suivant les propos de Chirpaz :

L'être humain ne peut réellement vivre sa vie que pour autant qu'il est en mesure d'en parler, de la transposer dans des mots pour se l'exprimer à lui-même et la communiquer à un autre, [sur lequel il continue] Les mots lui sont, en fait, aussi indispensables que l'air ou la nourriture (2010, p. 12).

Comment dès lors interpréter l'expression musicale pour les Tziganes ? Serait-elle tout aussi indispensable? Tout d'abord, le *Cante jondo*, (désigne les chants les plus anciens du répertoire

Flamenco) chez les Gitans d'Andalousie *est présenté* par Leblon dans son impossible dissociation entre les épreuves traversées et leur représentation musicale:

En résumé, il n'y aurait pas eu de Cante, si, au bout d'une route commencée depuis des siècles et apparemment sans fin, les Gitans n'avaient découvert là leur terre promise. Il n'y aurait pas eu de Cante si, au cœur des persécutions les plus impitoyables, ils avaient trouvé un refuge. Il n'y aurait pas eu de Cante s'ils n'avaient retrouvé là, dans des musiques menacées d'exil ou de mort, quelque chose de leur Orient perdu. Il n'y aurait pas eu de Cante s'ils n'avaient oublié leur langue et leur errance. Il n'y aurait pas eu de Cante s'ils n'avaient pétri les restes de leur répertoire hispanique, devenu inutile, dans leur sang et dans leur souffle, pour en faire un chant long, un cri à l'état pur. Il n'y aurait pas eu de Cante, enfin, si les Andalous n'avaient pas reconnu ce cri écorché vif, s'ils ne l'avaient reçu jusqu'au fond des entrailles comme un écho de leur lointain passé, s'ils n'avaient trempé à leur tour, dans cette peine béante, leurs voix d'hommes blessés (1990, p. 180).

L'art se manifesterait-il prioritairement et par essence dans l'expression de la souffrance des peuples? Gilles Deleuze et Felix Guattari, mentionnent que la notion même de peuple naît de l'expression d'une souffrance vécue collectivement, avant même qu'elle ne puisse se manifester dans une œuvre d'art:

Un peuple ne peut se créer que dans des souffrances abominables, et ne peut pas plus s'occuper d'art ou de philosophie. Mais les livres de philosophie et les œuvres d'art contiennent aussi leur somme inimaginable de souffrance qui fait pressentir l'avènement d'un peuple. Ils ont en commun de résister, résister à la mort, à la servitude, à l'intolérable, à la honte, au présent (2005, p. 105).

Je retrouve donc avec Deleuze et Guattari, l'idée que la nécessité d'exprimer collectivement un art est étroitement liée à la douleur des peuples. Pour ne citer que celle des noirs d'Amérique qui témoignent par le Blues les souffrances infligées à leurs ancêtres ou celles des Gnaoua d'Afrique du nord qui par le rituel évoquent la « vie des esclaves¹⁴», lesquels ont tôt fait de me laisser

¹⁴ Georges Lapassade souligne dans *Derdeba, La nuit des Gnaoua*, que lors du rituel de la communauté musicale des Gnaoua au Maroc « on évoque également la vie des esclaves, en particulier la condition des femmes. Cette phase des « Ouled Bambara » fils des Bambara, désignent très certainement cette forme de mémoire des Noirs qui célèbre les Anciens, leur histoire, leurs souffrances et leur gloire » (1998, p. 20).

décèler une ressemblance avec le chant de l'élégie des Tziganes au sujet de leur génocide. Je reviens dès lors sur l'idée que l'oppression des peuples transparait dans l'expression de leur art et c'est bien dans ce sens que la musique tzigane fait office de discours. Elle est, d'une part, un étendard, soit le symbole d'une cause pour laquelle ils luttent, (leur identité), et d'autre part, le reflet de leur vécu et de leur histoire.

_____ Chirpaz souligne que Juifs et Tziganes, victimes du camp de la mort, se sont confrontés à l'« indicible » et à l'« impensable » car, ils n'ont pas trouvé les mots pour témoigner de l'horreur qu'ils ont vu, vécu, senti, ressenti jusque dans les entrailles de leur corps (2010, p. 38). Dès lors, selon l'auteur, le chant suscite plus fortement des émotions pour exprimer le poids de certaines souffrances:

Les mots usuels sont trop pauvres pour dire l'intensité d'une joie, ou d'une douleur, ou bien encore la profondeur d'un amour. Ils sont trop prosaïques. Aussi faut-il faire recours à la métaphore qui ne désigne que par un jeu de comparaisons, d'une manière indirecte, ainsi qu'aux rythmes de la poésie, du chant ou de la musique (Chirpaz 2010, p. 38).

La victime d'Auschwitz dans *Latcho Drom*, confronté à la caméra, commémore par le chant les souvenirs du génocide. Un moment dont témoigne Denis Mercier dans son livre et nous en traduit ainsi les paroles:

À Auschwitz
Le Kapo est cruel.
Le pain est introuvable
La vie est si loin
Et la mort est si près.
À Auschwitz
L'oiseau noir veut arracher mon cœur (1993, p. 101).

Toutefois, le rôle de la voix, centrale dans cet épisode, a le pouvoir de transmettre au spectateur des émotions que les mots seuls ne peuvent rendre. Le chant de la victime d'Auschwitz est centré sur le tremolo de la voix et de la gorge plus précisément. Ses effets de tremblements traduisent

des sons micro-tonales¹⁵ qui n'apparaissent jamais de façon identiques. Par ailleurs, c'est à travers la variation et la subtilité dans ces vibrations vocales (et non pas à travers le verbe selon moi) que le spectateur arrive à percevoir l'expression de sa douleur. Car les mots seuls, ne lui disent ni la chaleur, ni les tremblements de sa voix, ni les expressions figées de son visage. À la différence de quoi, la tonalité et la rythmique du chant ont tout l'air de s'incarner le plus naturellement dans le corps de la victime. Le chant élégiaque, très présent dans les Balkans, n'est pas non plus en reste dans *Latcho Drom*. Il se remarque également à travers le son très organique d'un violon jouée au bord de la rivière. Précisément lorsque le musicien tire sur la corde de son instrument et fait vibrer de différentes manières une seule et même note, tandis que se joignent harmonieusement les airs d'un cymbalum. À la suite de quoi, c'est la mélodie d'une voix granuleuse et cassée qui accompagne les grincements du violon. Celle mélodie traduit au spectateur un vécu (le sien et celui de son peuple) essentiellement douloureux, qui se ressent précisément dans l'ornementation de sa musique. *Latcho Drom* est à vrai dire traversé de part et d'autre de ces chants commémoratifs. Comme mentionné ci-haut, la dernière mélodie du film est portée par la Gaita. Elle fait vibrer sa gorge dans un tremolo qui se ressent jusque dans les crispations de son visage. C'est en mêlant les cris au chant que la chanteuse de flamenco donne un aspect très physique et corporel à sa colère, un peu comme l'explique Chirpaz au sujet du *Cante Jondo* en tant que mode d'expression le plus en mesure de témoigner du « tragique » et des « blessures de l'âme »:

Exprimer le tragique dans son intensité qui excède les mots de la langue et parler sur le mode du chant comme le font tous les chants de la nostalgie ou de la blessure de l'âme, ceux qui prennent forme de fado, de blues, de cante jondo (1990, p. 39).

¹⁵ Selon Jacques Siron, « micro-tonale » veut dire un « système musical dans lequel figurent des micro-intervalles (tiers de ton, quarts de ton, etc.), (2002, p. 175).

Ainsi donc cette musique qui « excède les mots de la langue » et nous « parle sur le mode du chant » telle que nous en parle Chirpaz, n'est-elle pas celle-là même qui raconte dans *Latcho Drom* l'histoire d'un peuple dans l'exil et la diaspora? Et Djemaa Maazouzi n'avait-elle pas dit elle-même: « Gatlif parle sur le mode du chant (de façon performative ou non) pour surmonter la difficulté de dire et pour approcher au plus près cette déchirure [...] » (2010, p. 62).

_____ Comme je l'ai souligné au début de ce chapitre à l'aide de la rhétorique de Soulez, l'absence apparente du logos dans un récit filmique ne signifie pas un manque de discours, bien au contraire. Par ailleurs, *Latcho Drom*, malgré sa discrétion rhétorique, suscite des questionnements divers et ouvre la voie à de nombreuses pistes de lectures.

_____ Dans ce premier chapitre, nous avons tenu à démontrer comment la question de la réappropriation de soi des Tziganes apparaît de manière fondamentale et à travers plusieurs aspects dans le récit, à commencer par la question de la narration (soit le passage du « il » au « je »), le jeu des acteurs détournant le discours de la légende (Rajasthan), ou encore de la présence du corps (le « *corps ethos* ») pour témoigner du génocide. Sans oublier les expressions musicales qui expriment l'« *inexprimable* » des mots (Chirpaz, 2010) et expliquent, selon moi, le choix de Gatlif de passer par elles, plutôt que par le logos, afin de parler de l'histoire des communautés et celle de leur exil.

_____ Cette réappropriation se traduit dès lors dans ces mises en scènes musicales, que nous aurons l'occasion d'aborder plus longuement dans les prochains chapitres. En m'inspirant du travail de Soulez j'ai creusé dans ce premier chapitre des aspects du film qui donnent un aperçu de mes premiers questionnements quant à l'autonomisation d'un peuple en lien avec sa mise en image.

_____ Je vais voir dans ce qui va suivre comment la musique tzigane (ou musique migrante) fait l'objet de vives débats chez les ethnomusicologues. Pour ce faire, j'aborderai

principalement la musique tzigane du point de vue de sa reconnaissance tout en la mettant en lien avec la cinématographie de Gatlif. Ainsi, ethnomusicologie et cinéma seront perçus d'un point de vue de la transdisciplinarité et de la médiation culturelle (comme nous l'avons proposé au tout début de ce chapitre) afin d'en arriver à penser la musique tzigane dans une optique de la reconnaissance et de la préservation.

Chapitre 2- Musiques tziganes: préservation, reconnaissance et désappropriation

_____ Considérant la place fondamentale qu'occupe la musique chez les communautés tziganes, je vais voir dans ce chapitre comment celle-ci est perçue et étudiée par les ethnomusicologues. Il faudra dès lors voir comment ils l'appréhendent, par quelle méthode, et jusqu'à quel point ils lui reconnaissent une certaine légitimité.

_____ Les musiques issues des traditions orales sont appréhendées par les ethnomusicologues comme des pratiques toujours un peu menacées de disparaître. Cette crainte est essentiellement nourrie par la conscience du contact de ces musiques avec un monde gagné par la vitesse fulgurante de productivité auxquelles sont soumises les sociétés industrielles.

Certains chercheurs, comme Alain Gobin ont depuis très longtemps sonné le cri d'alarme:

[...] préservé jusqu'à présent dans des cercles homogènes, loin des centres de civilisation, le folklore musical risque, hors de son cadre naturel, d'être progressivement dénaturé et voué à la disparition. Cette dégradation est déjà commencée et sera bientôt irréversible dans les domaines de la musique et de la danse pour certaines régions du monde (Gobin, 1988, p. 150).

_____ Dans *Comment exposer la musique et que lui faire dire?* (2011) Laurent Aubert revient au tout début de l'ethnomusicologie, lorsqu'une « *ethnomusicologie d'urgence* » a été mise sur pied par Gilbert Rouget et Constantin Brăiloiu. Ces derniers voulaient protéger les musiques du changement et les prémunir du danger d'extinction qui les guète (2011, p. 33). Cette démarche est-elle en accord avec les propriétés fondamentales de ces musiques dites « *vivantes* » et de transmission « *orales* » ? Il faudra maintenant en souligner les ouvertures et les limites avant de voir comment la question de la préservation des musiques se manifeste aussi à travers le cinéma de Gatlif. Il faudra dès lors voir si le cinéaste se pose les mêmes questions que les

ethnomusicologues et si lui-même s'inquiète de voir ces musiques disparaître un jour. À moins qu'il ne cherche simplement à offrir, à travers sa cinématographie, visibilité et reconnaissance auprès d'un public éloigné de ces réalités musicales?

2-1- Préserver les musiques de traditions orales : d'un média à l'autre

_____ La préservation des musiques de traditions orales est-elle une préoccupation exclusive à l'ethnomusicologie? Comment le cinéma contribue-t-il à pérenniser ces pratiques musicales et dans une autre perspective que celle de l'ethnomusicologie? Je vais voir, tout d'abord, à travers la démarche de Aubert comment s'articule l'idée des préservations des musiques dans le contexte muséal avant de le mettre en lien avec le cinéma de Gatlif et ceci dans un processus de médiation culturelle.

_____ Dans son article cité ci-haut, Aubert fait référence à la démarche de conservation des musiques, initiée par le fondateur de l'ethnomusicologie, Constantin Brăiloiu. Le folkloriste et ethnomusicologue roumain, « *figure marquante de l'histoire du MEG¹⁶* », rapporte Aubert, entrepris le « *projet titanesque* » [de] *constituer à Genève des « Archives internationales de musique populaire », destinées à conserver la mémoire des « mélodies originelles de toutes les contrées du monde »* (Aubert 2011, p. 29). Aujourd'hui, l'auteur constate que le « *fonds Brăiloiu* » [...] *comporte 1059 disques de 78 tours, soit 3028 plages de musiques provenant de 76 pays différents* » (*ibid.*, p. 25). À la suite de quoi, Aubert ajoute que :

La démarche s'inscrit clairement dans une perspective de l'« ethnomusicologie d'urgence », préconisée par son ami Gilbert Rouget- et à laquelle Brăiloiu adhérait sans réserve-, qui consiste à sauver, conserver et faire connaître les traces de musiques de tradition orale, souvent menacées par les transformations de leur environnement social et culturel (*Ibid.*, p. 33).

¹⁶ MEG : Musée d'ethnographie de Genève.

C'est dire combien les ethnomusicologues s'opposent à la possibilité d'entrevoir les pratiques musicales sous l'optique de la mobilité et du changement. Une approche qui d'ailleurs est fortement remise en question par l'ethnomusicologue français Jean During :

Ainsi, les premiers ethnomusicologues, abordant leur champ d'investigation avec les préjugés de l'ethnocentrisme européen, croyaient avoir affaire à des cultures stables ou même figées. [...] Ils traitaient de la musique chinoise, la musique égyptienne, avec la conviction de saisir une essence inaltérable, ou du moins un état archaïque de la musique, et mirent un certain temps à s'apercevoir que dans bien des traditions, la seule constante était précisément le principe du changement continu (1994, p. 33-34).

Au sujet des musiques de traditions orales, je reviendrai un peu plus loin dans mon étude sur ce refus du changement, propre aux ethnomusicologues. Pour l'instant, je voudrais surtout souligner l'aspect contradictoire de la démarche de Brăiloiu. Laurent Aubert à qui revient le flambeau de remise à neuf des AIMP (Archives internationales de musique populaire), explique comment 16000 heures de musiques sont alors récupérées, stockées et archivées dans des CD de collection (2011, p. 25). Le projet muséal de restauration des musiques enregistrées à l'époque où Brăiloiu avait entrepris son « *ethnomusicologie d'urgence* » séduit d'un premier abord pour sa valeur mémorielle, mais il comporte en lui-même quelques limites (*ibid.* p.15). L'une d'entre elles, au dire de Aubert, consiste à faire de ces « musiques vivantes » des objets « *inanimés* », « *silencieux* » et « *à jamais sanctuarisés* »:

Soulignons d'emblée que l'intégration de la musique dans un musée procède en soi d'un paradoxe qu'on pourrait appeler le paradoxe du musée vivant. En effet, qu'il s'agisse d'un musée d'art ou de société, le musée n'est-il pas ce bel écrin où reposent des chefs-d'œuvre inanimés, réifiés, mais aussi silencieux, à jamais sanctuarisés? [...] Or, la musique n'a jamais été conçue à de telles fins; elle n'est pas destinée à être exhibée, mais à être vécue, savourée, ressentie, partagée... Comme le temps qui s'écoule et qu'elle qualifie, elle est l'expression de la vie (2011, p.15).

_____ Toutefois, cette exposition (intitulée *L'air du temps*) instauré par Aubert au Musée d'ethnographie de Genève en l'hommage à Brăiloiu (1893-1958), réactualise de différentes manières la démarche de l'ethnomusicologue. Il s'agit pour lui de redonner aux musiques leur contexte de production, même « *hors cadre* », d'identifier et de présenter les instruments, de développer un espace sonore interactif avec le public et de tenir compte dans sa démarche aussi bien des « *émetteurs* » (les musiciens) que des « *récepteurs* » (soit les ethnomusicologues, les muséologues, scénographes, collaborateurs technique, etc.).

Je rajouterai dans cette exposition que la musique marque la fin de l'air Brăiloiu sur son travail de mémoire colossale de conservation des « *mélodies originelles de toutes les contrées du monde* » (Aubert 2011, p. 29). Elle repose aujourd'hui entre les mains d'ethnomusicologues contemporains, dont Aubert, autant préoccupés de pérenniser les musiques de traditions orales, que soucieux et sensible à la question du médium utilisé pour le faire. Pour cause, l'auteur souligne les limites de la démarche quant au paradoxe d'exposition des musiques, dites « *vivantes* », qui résistent à toutes tentatives de muséification (*ibid.*, p. 21). Le projet de restauration des musiques, issues de traditions orales, centré sur la « *représentation de la musique* » en tant qu'objet de curiosité, « *encadrée* » au sens organique et « *didactique* » informe et sensibilise tout au plus son public. Cependant, comme le souligne Aubert lui-même, l'exposition est vue comme une continuation qui aurait également besoin de s'insinuer ailleurs, dans une logique d'« *interdisciplinarité* » et à travers d'autres médiums: « [...] *il est donc important de savoir susciter la musique en tant que pratique et phénomène culturels dans une expérience globale, d'où la nécessité de l'interdisciplinarité* ». (2011, p. 21).

_____ C'est alors dans un processus de médiation culturelle que le film *Latcho Drom* se révèle, dans sa mise en scène des musiques de traditions orales. Même si ce dernier s'éloigne de la rationalité scientifique et active une poétique de l'audiovisuel, il m'apparaît comme une

continuation complémentaire de cette exposition, mais aussi et surtout comme une nouvelle fenêtre ouverte sur ces réalités musicales.

_____ Tout d'abord, à l'inverse des musiques exposées, intellectualisées et fragmentées de Aubert, les musiques de *Latcho Drom*, mises en scène dans leur environnement respectif, ne perdent rien du caractère « *vivant* » qui les anime. Ces dernières ainsi montrées dans leur contexte, apparaissent au spectateur à travers des organisations sociales spécifiques mais également comme le centre de convergence des communautés. Si bien que par moment ces musiques ne peuvent se distinguer des autres tâches de la vie quotidienne. Je souligne notamment le travail de la forge au Rajasthan qui amorce une musique de fond pour les jeunes danseuses, l'allaitement d'un enfant tout juste après la prestation d'une danseuse en Egypte ainsi que la préparation des repas dans les Balkans qui a lieu en même temps que la musique d'orchestre des Tarafs de Haidouks¹⁷, etc.,

_____ La mise en scène de ces musiques dans *Latcho Drom*, au cœur de tous les rapports, nous apprend qu'elles ne peuvent à aucun moment être occultée de leur contexte. Tel que l'affirme Henri Lecomte:

[...] ces musiques fortement enracinées ont besoin, pour qu'on puisse les comprendre de manière moins superficielle, d'être replacées dans leur milieu (activités économiques traditionnelles, fêtes calendaires ou religieuses, étapes de la vie d'un individu, langue, rapport à l'oralité), en un mot dans leur tradition (2005, p. 134).

Pourtant, dans son exposition, Aubert en arrive à défendre l'idée d'un « *nouveau cadre muséal* » pour combler l'absence du « *hors cadre* » contextuel de ces musiques, en plus de leur « *reformatage* » en vue de « *performance aseptisée* » (Aubert 2011, p. 23). Lors de ces expositions, ces musiques ne subiraient-elles pas une forme de dénaturalisation? Ne seraient-elles pas encore une fois qu'un curieux objet d'analyse, dénuée de son essence et de ses repères? Par ailleurs,

¹⁷ Tarafs de Haidouks : célèbre groupe de musiciens roms en Roumanie, dans la région de Cléjanie à Bucarest.

l'auteur finit lui-même par soulever le paradoxe de cette exposition: « *Il lui manquera certes une part importante de sa raison d'être et de sa fonction initiales, liées à son environnement et aux événements qu'elle anime et auxquels elle est normalement associée* » (*ibid.*, 2011, p. 23).

_____ L'approche muséale délimite les musiques dans des zones spatiales déterminées et spécifiques. Or, nous voyons bien avec le film *Latcho Drom* comment celles-ci peuvent au contraire se pérenniser de manière inattendue et dans d'innombrables cadres. Par exemple, le film laisse entrevoir des moments entre les prestations, comme des moments qui se rattachent, directement ou non, à la centralité de la musique. Par exemple, Gatlif prend le temps de montrer certains préliminaires avant les prestations. Au Rajasthan, notamment, il s'attarde sur les préparatifs de la communauté des Lohars avant le grand rituel (plusieurs minutes sont accordées aux séances d'habillements et de coiffages des jeunes femmes, port des bijoux et des saris tout en couleur). En Egypte, les plans de campagnes et d'images de pêcheurs sur leur barque en alternance avec les images des musiciens à l'intérieur de l'atelier figurent comme une extension symbolique et identitaire de la communauté Ghawasi. Et, en Turquie, la trame sonore rend compte de ce melting-pot de la grande ville, lorsque le chant du muezzin, se mêle à la musique de percussions de tambours et aux brouhahas des passants.

_____ Et Henri Lecomte de poursuivre sur cette même lignée:

N'oublions pas non plus que le mot « musique » n'existe pas dans bien des langues, non pas parce que le fait musical lui-même est absent, mais parce qu'il semble impossible de l'abstraire entièrement de son contexte social, culturel ou religieux... Cela démontre bien que, si l'on traite du phénomène musical indépendamment de son contexte, on risque bien d'en occulter l'essentiel (2005, p. 134, 135).

_____ Une exposition muséale des musiques de tradition orale montre-t-elle leurs propriétés rassembleuses? S'attarde-t-elle sur les échanges intercommunautaires? Souligne-t-elle l'importance et le rôle central de son public endogène?

Latcho Drom démontre à travers les mises en scènes musicales qu'il n'existe aucune ligne de démarcation entre les interprètes de ces musiques (musiciens, danseurs et chanteurs) et les autres membres de la communauté. Le public est un public endogène qui connaît bien les musiques et est susceptible à son tour de se lever pour exécuter une danse, comme cela se passe chez les Ghawazis en Egypte et les Gitans d'Espagne, ou de jouer d'un instrument, comme le fait un jeune homme juché sur une colline en Egypte après avoir longuement observé les prestations musicales des gens de sa communauté. Comme le souligne Alain Danielou :

Il ne faut pas oublier qu'une musique de tradition orale, et toute musique est dans une certaine mesure de tradition orale, ne peut vivre que si elle est comprise et pratiquée par le groupe humain qui la possède. Il s'agit en effet d'une participation collective dans la création – l'interprétation, le style sont des éléments essentiels de re-création – qui est continue et à chaque fois recommencé. (1971, p. 72).

Tandis qu'ethnomusicologues, musicologues et anthropologues refusent de voir le caractère changeant de ces musiques et sont continuellement préoccupés de mettre en place des stratégies de conservations, *Latcho Drom* amène un tout autre regard sur ces pratiques musicales. Le film montre continuellement un public, lié à ces musiques, empathique et connaisseur qui contribuent naturellement à perpétuer les traditions musicales. Les images s'attardent longuement sur les transmissions interactives entre les individus d'une même communauté et principalement du point de vue intergénérationnel. Il montre bien de façon intermittente comment ces musiques (incluant le chant et la danse), issues des traditions orales, comptent principalement sur le transfert enfant-adulte (ou maître) pour se perpétuer. Et ceci principalement lorsqu'il montre l'enfant en position d'écoute envers son « maître » qui lui indique les notes d'un instrument avant le rituel (Rajasthan), ou encore de l'enfant qui reproduit par imitations les notes de percussion jouée par un adulte (Turquie), ainsi que les exécutions timides de déhanchement d'une jeune fille après l'observation des femmes de sa communauté (Egypte).

_____ Par ailleurs, ce geste de transmission par apprentissage en provenance du maître envers l'élève dans *Latcho Drom*, laisse-t-il présager à plus forte raison un véritable souci de préservation de la tradition de la part des membres de la communauté? Nous pouvons répondre à la question à travers les propos de Danielou qui s'exprime ainsi au sujet des musiques issues de traditions orales :

Il n'y a pas, particulièrement en Asie du Sud-Est où la musique est transmise oralement, une nécessité de connaître la musique [...] puisque celle-ci fait partie, sans possibilité de dissociation aucune, du cadre culturel qui comprend aussi bien la religion, la technique ou l'artisanat. Ainsi le contact est-il toujours établi entre le musicien (qui reste généralement cultivateur) et les villageois qui connaissent aussi bien que lui les morceaux de musique qu'il exécute et qui peuvent, de ce fait, porter un jugement généralement judicieux sur tel détail d'interprétation. Ce sont généralement les auditeurs qui sont les gardiens de la tradition véritable, celle dans laquelle se meuvent les musiciens de grand renom dans leur contrée. Autrement dit, dans une culture traditionnelle les artistes exécutent ce que le peuple conçoit. Ceci est valable pour toutes les cultures dont les éléments se transmettent surtout oralement. La population dans son ensemble participe intégralement aux prestations artistiques de ses artistes (1971, p. 90).

Par ailleurs, le geste de transmission intergénérationnelle ou entre maître et disciple dans *Latcho Drom* amène à réfléchir sur comment se perpétue les pratiques musicales, ainsi que celles du chant et de la danse précisément dans un contexte de migration. Un geste qui comporte cela dit une forte symbolique de continuation des traditions. Je suis dès lors porté à me demander si l'enfant (tel que décrit ci-haut dans *Latcho Drom*) qui grandit au son de ces musiques, qui apprend depuis tout jeune à chanter, danser et jouer d'un instrument, n'est pas le principal récipiendaire de ces pratiques musicales. Et si ces pratiques musicales ne dépendent pas d'abord de chacun des membres de la communauté pour qu'elles puissent survivre et se régénérer.

_____ Le travail de mise en scène dans *Latcho Drom*, qui souligne le caractère autorégénératif des musiques, contredit tout discours sur l'« urgence » d'intervention afin de préserver les musiques de leur propre perte. Nous verrons également plus loin, lorsque nous

aborderons les transmissions musicales interterritoriales comment il s'agit d'un récit qui, à l'instar de Jean During met l'accent sur « *la pérennité de la tradition* » tout en laissant une ouverture sur la « *possibilité de son renouvellement* » (1994, p. 17).

Le film *Latcho Drom* qui offre toutes ces clés de lectures nous démontrent bien que les préoccupations pour ces traditions musicales ne sont pas exclusives à l'ethnomusicologie. Au contraire, et en concordance avec les propos de Aubert qui souligne l'importance d'une interdisciplinarité afin d'arriver à constituer des mémoires musicales, le cinéma m'apparaît en complémentarité avec l'exposition muséale. Tandis que le musée offre, selon moi, une vision fragmentée et intellectualisée de tous les aspects reliés aux musiques et de la manière la plus rationnelle possible, le cinéma (de Gatlif plus précisément) nous invite à les vivre directement par empathie à travers le geste musical, l'écoute du public et l'omniprésence de la musique dans la vie quotidienne. Par ailleurs, le récit de *Latcho Drom* produit une connaissance qui est tout autre, celle avant tout déployée par le langage audiovisuel proposé par le film.

De cette manière, il est possible de passer des « *musiques vivantes* » (approchées par le cinéma) aux « *objets inanimés* » (dans les musées) et des « *objets inanimés* » aux « *musiques vivantes* » tout en se questionnant sur leur pérennité, leur besoin et leur reconnaissance. Cependant, si nous pouvons affirmer avec davantage de certitudes que la reconnaissance de ces musiques à partir du travail et de la démarche du cinéaste, nous ne pouvons envisager son geste de préservation que selon certaines circonstances. Le film s'adresse-t-il uniquement à un public exogène, ou bien sert-il également à en faire bénéficier les communautés musicales dans une perspective d'un travail mémoriel¹⁸, qui leur est directement destiné?

¹⁸ Le travail mémoriel au sujet du film *Latcho Drom* sera abordé lorsque nous parlerons de l'expérience du spectateur de ces musiques et ce qu'elles suscitent en lui comme sentiment d'appartenance.

_____ Mais pour ce qu'il s'agit de la reconnaissance des musiques tziganes du point de vue des sociétés européennes, il reste encore un long chemin à faire admet Luc Charles-Dominique (2011, p.155). Nous allons voir dans ce qui suit comment l'ethnomusicologue souligne la non-reconnaissance de la musique Tzigane du point de vue des chercheurs sur les répertoires nationaux français, malgré leur influence apparente déjà en date du XVème siècle. Cette exclusion de la musique tzigane est d'autant plus exacerbée par des tentatives de territorialisation et de patrimonialisation des cultures locales. Une négligence, par ailleurs, que Charles-Dominique n'hésite pas à qualifier, reprenant les termes de Jacques Le Goff, de « *trou noir de la connaissance* » et des « *archives du silence* » (2011, p. 155).

_____ L'approche de Charles-Dominique me servira d'amorce afin de questionner la perspective du territoire du point de vue de Gatlif. Comment celui-ci construit le rapport des communautés entre elles à travers le/les territoire(s) traversés dans *Latcho Drom* ? Et jusqu'à quel point la perspective esthétique dans le film peut-elle être envisagée comme une mise à distance de ce territoire étroitement balisé et « essentialiste », tel qu'imposé par les politiques locales? Comment, finalement, l'usage esthétique mis en place dans *Latcho Drom* en arrive-t-il à déjouer la notion de frontière ?

2-2- Musique tzigane et patrimonialisation culturelle : une question de territoire ?

_____ Dans *La patrimonialisation musicale française à l'épreuve du nomadisme des Roms*, Charles-Dominique (2011) nous éclaire sur les raisons de l'exclusion des Tziganes par les chercheurs qui ont favorisé dans leur enquête uniquement la musique autochtone européenne. L'auteur mentionne, en premier lieu, que ce silence est directement lié aux fondements méthodologiques de la discipline à cause de la non- prise en compte du volet historique qui mentionne toutefois la présence des Tziganes sur le territoire français. À la suite de quoi, il

poursuit sa réflexion sur la volonté des chercheurs de vouloir construire une culture « *homogène* » autour d'une élite sociale exclusivement « *blanche* » :

Pourquoi la musique historique des Tziganes, en Europe occidentale, a-t-elle si peu suscitée d'études musicologiques et ethnomusicologiques? La réponse est sans doute à chercher dans la difficulté qu'il y a à reconstituer cette histoire musicale, mais plus certainement dans l'épistémologie de nos disciplines. D'une part, la musicologie, jusqu'à une époque récente, possédait un champ d'étude culturellement très homogène: celui d'une culture sociale élitaires appartenant à l'autochtonie européenne, soit une musicologie « *blanche* ». D'autre part, l'ethnomusicologie est restée très longtemps sourde à la toute prise en compte de la dimension historique (Charles-Dominique 2011, p. 155).

Charles-Dominique souligne l'importance d'un nécessaire retour sur ces études antérieures (qu'il entreprend d'ailleurs lui-même), afin de reconnaître aux Tziganes la légitimité qu'ils méritent d'avoir. D'autant plus que leurs influences et contributions ne se limitent pas seulement aux répertoires musicaux de l'« *autochtonie française* », mais s'étendent ailleurs à la grandeur du continent:

[...] durant toute la Renaissance et pendant toute l'époque baroque, on trouve trace, chez certains ménestriers français, d'une véritable itinérance musicale à grande échelle - urbaine et rurale -, dont les mécanismes et la portée sont encore mal connus, propice à la rencontre de musiciens tziganes. Cette mobilité est difficile à mettre en évidence et suppose des hypothèses de recherche transdisciplinaires et novatrices qui ne se sont imposées à moi que récemment. Mais elle est absolument indéniable et ce serait une grave erreur méthodologique que de la sous-estimer et de continuer à postuler l'enfermement des sociétés paysannes sur elles-mêmes. Quant aux Tziganes, leur nomadisme n'est pas seulement limité à la France, mais déborde largement sur les pays voisins.

Dans ces conditions, on imagine assez aisément l'impact diffusionniste sur certaines pratiques instrumentales à l'échelle européenne qu'il n'est pas déraisonnable de mettre- en partie - au compte des Roms (Charles-Dominique 2011, p. 156-157).

_____ Dans son article, Charles-Dominique appelle à ces condisciples (anthropologues, sociologues et ethnomusicologues) pour qu'ils reviennent sur la notion du territoire qui se révèle être une « *construction* » et une « *représentation* » (*ibid.*, p. 159) principalement mise à profit des

cultures dominantes, qui par ailleurs en exclue toutes les autres (minoritaires, non répertoriées et non sédentarisées). Dès lors, Charles-Dominique critique ardemment les politiques de l'UNESCO et sa mise en place du PCI (patrimoine culturel immatériel) qui par regain d'élitisme territorial et patrimonial en arrive paradoxalement à séparer les cultures les unes des autres. Ces politiques de catégorisations des cultures engendrent par conséquent, l'exclusion de celles qui ne peuvent être « localisées ».

_____ La musique Tzigane qui, par ailleurs, échappe à toutes tentative de territorialisation puisque « *sans territoire fixe* », « *non localisée* » et « *totalement diffuse* », n'a pas d'existence valable auprès des institutions et se voit directement amputée de toute reconnaissance (ibid., 2011, p. 161). Toutefois, l'auteur qui s'oppose aux politiques de patrimonialisation considère que les cultures n'ont jamais été « *juxtaposées* » et sans relations les unes avec les autres. Bien au contraire, dit-il, ces cultures sont « *originellement métissées* », car « *faites de façon constitutive d'apports extérieurs* » (ibid., 2011, p. 160) et ceci nous affirme Charles-Dominique, concerne tout aussi bien les musiques autochtones européennes. Pourtant, selon l'auteur, ce sont uniquement ces dernières qui sont déclarées comme officielles par l'UNESCO au détriment de toutes les autres.

_____ Dès lors, Charles-Dominique remet en question la notion de territoire telle qu'imposée par les nations et lui préfère la perspective de « *chaînes de sociétés* » proposée par Jean-Loup Amselle (ibid., 2011, p. 160). Les « *chaînes de sociétés* », bien qu'à l'étape conceptuelle, séduisent par leurs approches alternatives plus adaptées aux groupes migrants pour ainsi dire non « localisés ». Principalement, parce que ces groupes sont considérés comme des acteurs évidents de la culture locale, même si leur participation ne peut se révéler parfois que de manière informelle et sous forme d'objets « cachés », « sans statuts », « non revendiqués » (et/ou) « marginalisés » (ibid., 2011, p. 160). C'est exactement dans un même ordre d'idée que Arjun

Appadurai, lui même cité par Charles-Dominique, propose la notion d'« *ethnoscape* » qui consiste en l'investissement de groupes mouvants non pas dans des territoires « *clos* », mais qui s'intègrent plutôt dans des « *paysages/territoires* » (*ibid.*, 2011, p. 160), c'est-à-dire beaucoup plus adapté à la réalité de ces groupes humains en mouvance constante. Comment donc se révèle la perspective du territoire dans *Latcho Drom*? Comment les transmissions musicales qui sont montrées de manière interterritoriale contreviennent à la notion de cultures étanches isolées les unes des autres ? Denis-Constantin Martin, note ceci de particulièrement évident, mais qui n'est pas toujours, voire rarement, pris en compte par les politiques culturelles locales:

Les musiques bougent; elles ont toujours bougé. Les musiques changent; elles ont toujours changé. Dès l'aube de l'humanité, les hommes se sont déplacés, et leurs pratiques avec eux. Lorsqu'ils se sont croisés, ils ont échangé et, de ces échanges, sont nés des formes, des systèmes nouveaux (2005, p. 17).

Je souligne dès lors, en toute concordance avec la déclaration de Martin, le caractère ambulant des musiques de *Latcho Drom*, fortement appuyé par une esthétique de la mobilité dans le film. Ce dernier, construit sous forme d'un road movie musical, bien qu'il s'attarde sur chacun des territoires foulés par les Tziganes, offre également la perspective de l'entrevoir comme un simple point de passage, allant d'un endroit à l'autre et outrepassant à chaque fois les frontières politiques et culturelles fixées par les états.

Si, comme l'affirme Charles-Dominique « [l]e territoire demeure une construction, une représentation, une projection spatiale [et] d'une certaine manière une virtualité » (2011, p. 159) alors Gatlif lui même, n'hésite pas dans son film à déconstruire, à sa manière, cette notion apprise du territoire, lui substituant ou lui préférant la perspective de flux, de dépassement et de débordement d'un espace sur un autre. Les « *musiques bougent* », les « *musiques changent* », « *les hommes se sont déplacés et leurs pratiques avec eux* » (2005, p. 17),

jamais telle affirmation de Martin n'a été, selon moi, aussi bien adaptée, scénarisée et esthétisée par un récit comme celui de *Latcho Drom*.

_____ Comme je l'ai souligné au début de ce premier chapitre, l'ouverture même du film commence par une pérégrination d'hommes, de femmes et d'enfants dans le désert. Ensuite, le film souligne un déplacement toujours continu d'un personnage à l'autre, d'une communauté à l'autre et à l'échelle du continent européen. Est-ce cela l'« *ethnoscape* » suggérée par Arjun Appadurai, des groupes « *mouvant* » à l'intérieur des « *paysages/territoires* »? Les migrations des Tziganes sont mises en scène avec toute la variété des modes de transports, d'abord en charrue, puis à pied, ensuite en bateau et en train, à cheval et enfin en voiture. Toutefois, quel sens prêter à ces formes de déplacement qui d'un premier abord n'ont rien de particulièrement Tzigane? Cela repose sur la manière dont le cinéaste les esthétise et nous laisse entrevoir une symbolique de transmission. Plus spécifiquement, le point de passage, d'un territoire à l'autre, est appuyé par l'usage d'un fondu sonore et visuel renforçant la perspective d'un transfert musical d'une communauté à l'autre.

_____ C'est ainsi que le passage du Rajasthan à la campagne égyptienne et de la campagne égyptienne à la ville d'Istanbul se perçoit sans discontinuité, ni rupture. Sur ces points de passages, la musique est employée en fondu enchaîné. Elle déborde toujours de son cadre initial et continue de retentir, dans un nouvel espace (territoire) ou elle met en scène d'autres personnages (spécifiquement des chanteurs, danseurs et musiciens) avant de s'estomper graduellement. Son effacement progressif laisse place à de nouveaux effets sonores qui perpétuent la perception d'une diffusion musicale transmise bien au delà des frontières. À cet égard, je reprend la pensée de Charles-Dominique au sujet de sa définition du territoire qui s'avère en parfaite concordance avec ma lecture du film :

Il [le territoire] n'est, en aucun cas, réductible à une entité culturelle spécifique et homogène. Il est, par contre, perméable aux influences, aux modes, aux migrations. Il est constitué de multitudes de strates humains et culturelles dans lesquelles on trouve de nombreux musiciens et chanteurs de toutes provenances, aux cultures parfois «sans territoires fixes» arrachés à leur pays d'origine à des époques plus ou moins lointaines (2011, p. 159).

Les Tziganes transportent des modes et formes d'expressions d'un territoire à l'autre et apparaissent dans *Latcho Drom* comme des « colporteurs » voir des « passeurs de musiques ». Autrement, faut-il s'étonner de voir que les battements du pied sur le sol de la danseuse égyptienne ressemblent tout particulièrement à ceux de la danseuse de Flamenco en Andalousie, malgré leur éloignement géographique? Cela est également valable pour les instruments de musiques, puisqu'il est possible de repérer les castagnettes à la fois chez les danseuses au Rajasthan et en Egypte. Quant au violon qui apparaît tout d'abord dans sa forme la plus ancienne au Rajasthan (vièle) et en Egypte (Kamanche), réapparaît dans les Balkans chez les Tarafs de Haidouks et figure aujourd'hui, comme un instrument très emblématique chez les musiciens de l'Europe de l'est. Il va sans dire que cette diffusion des traditions musicales d'un territoire à l'autre, telle qu'on la remarque dans *Latcho Drom*, finit par se présenter à moi, non pas comme un phénomène exceptionnel, mais comme un processus normal de transmission. Ceci me fait penser à cette réflexion de Laurent Aubert:

Une tradition musicale constitue [...] à la fois un cadre normatif et une chaîne de transmission. La dimension créative y est toujours présente dans la mesure où, consciemment ou non, chacun y imprime la marque de sa subjectivité, y apporte la mesure de son talent (cité dans Denis-Constant Martin 2005, p. 22).

Par ailleurs, *Latcho Drom* ne redonne-t-il pas cette reconnaissance, dûment sollicitée par Charles-Dominique, sur les « influences » et les « contributions » des Tziganes à la grandeur du continent?

_____ Les territoires du film, revisités par le regard de Gatlif, permettent de concevoir une approche alternative qui tient compte de l'existence des Tziganes en tant qu'êtres de voyage. Il suggère dans son langage scénique et esthétique l'ajustement de certains paramètres spatiaux (fondus enchaînés = effacement des frontières) en vue de favoriser leur intégration.

Quant à la reconnaissance de la contribution des Tziganes dans les répertoires nationaux, Charles-Dominique et d'autres chercheurs, tel que Arjun Appadurai (l'*ethnoscape*) et Jean-loup Amselle (les *chaînes de sociétés*), sont actuellement en train d'ouvrir la voie vers de nouvelles reconsidérations du territoire prenant en compte des personnes migrantes et qui ne sont pas sans susciter mon intérêt. Par ailleurs, Gatlif, peut offrir cette reconnaissance et cette réappropriation musicale envers les communautés Tziganes principalement à travers les paramètres de son film. De ce fait, la transdisciplinarité (notamment entre la recherche académique de l'ethnomusicologue Charles-Dominique et la perspective cinématographique de Gatlif) peut contribuer, selon moi, à redonner aux Tziganes ce qui leur revient de droit comme patrimoine culturel (même dynamique et changeant) dans leur histoire individuelle et collective.

_____ Dans ce qui va suivre, je vais revenir sur des discours non pas d'exclusion, comme le manifeste l'article de Charles-Dominique, mais plutôt d'assimilation de l'art Tzigane dans certains répertoires nationaux. Je pense notamment à la Hongrie et la Roumanie, lieux où les métissages avec les musiciens locaux ont été les plus importants. Par ailleurs, il faudra se frayer un passage dans ce contexte des musiques de l'Europe de l'est avant d'en arriver à repenser la musique tzigane en tant qu'entité distincte et autonome et ceci en concordance avec ses nombreux métissages. Pour ce faire, je vais m'inspirer du concept de la « *désappropriation* » (François Laplantine, 2009) que je mettrai en lien avec des mises en scènes musicales spécifiques de la cinématographie de Gatlif.

2-3- Pour une reconnaissance de la désappropriation musicale

_____ Laplantine définit le métissage culturel par un processus d'« *abandon* » et de « *désappropriation de soi* » (2009), qui n'est pas sans susciter en nous une réflexion sur l'art tzigane. Un art qui, comme je l'ai souligné auparavant, est principalement hétéroclite:

À la séduction engendrée par le désir de l'appropriation de la totalité (désir qui nous fait refluer en deçà de la modernité), nous opposons un processus de dessaisissement et de renoncement. Le métissage est une pensée et d'abord une expérience de la désappropriation, de l'absence de ce que l'on a quitté et de l'incertitude de ce qui va jaillir de la rencontre. La condition métisse est une condition le plus souvent douloureuse. On s'éloigne de ce que l'on était, on abandonne ce que l'on avait. On rompt avec la logique triomphaliste de l'avoir [...] (Laplantine 2009, p. 80-81)

Je reviendrai sur cette proposition un peu plus loin, lorsque j'aborderai de front les mises en scènes musicales dans les films de Gatlif. Pour le moment je peux simplement affirmer que la réflexion de Laplantine sur la « *désappropriation* » et le « *métissage* » peut en séduire plusieurs et en dissuader d'autres. Par exemple qu'en penseraient certains musicologues hongrois ou roumains qui anciennement, n'admettaient ni l'art tzigane comme entité à part entière, ni son métissage avec les répertoires nationaux? Dans le contexte de production musicale en Roumanie, par exemple, à l'époque communiste, le régime de Antonescu contrevenait à toute tentative d'autonomie artistique. Les musiciens tziganes ne pouvaient pas s'aventurer en dehors des musiques du répertoire qui leur étaient assignées. Voici ce qu'en dit Laurent Aubert :

Combattue par le régime fasciste d'Antonescu comme une « falsification du folklore roumain », la musique tzigane des mahale (banlieues) est en revanche tolérée par les communistes, pour autant qu'en soit bannie toute référence à l'identité tzigane, en désaccord avec l'unité proclamée de la nation roumaine (2011, p. 35).

_____ En réalité, la plupart des musicologues hongrois s'accordent pour dire que les Tziganes ont simplement « *assimilé* » des musiques sur leur passage. François de Vaux de

Foletier reprend ainsi les propos du musicologue hongrois Balint Sarosi qui parle des emprunts de la musique orientale par les Tziganes :

[...] les éléments de cette musique, « que l'on croit authentiquement tsiganes, et qui sont en fait turco-arabes, ont été empruntés par les musiciens tsiganes soit directement à la cour des pachas et des beys, soit indirectement chez les seigneurs hongrois du XVII^e siècle. Le reste - la plupart des instruments, la technique, l'orchestre, l'harmonisation - fut un apport de l'Occident qu'ils eurent seulement à s'assimiler (de Vaux de Foletier, 1970, p. 128).

Pourtant, concernant la force interprétative des musiciens tziganes, il persiste encore, selon l'auteur, une fascination pas toujours assumée ou non expliquée :

Les airs hongrois joués par les Tziganes font, au dire de Mérimée séjournant à Pest en 1854, « perdre la tête aux gens du pays. Cela commence par quelque chose de très lugubre et finit par une gaîté folle et qui gagne l'auditoire, lequel trépigne, casse les verres et danse sur les tables » (de Vaux de Foletier 1970, p. 129).

De Vaux de Foletier va jusqu'à souligner que les musiciens tziganes étaient « [si] *populaires à l'époque* [milieu XIX^e] *qu'on les considérait comme les conservateurs des airs nationaux* » (1970, p. 129):

Ce furent les Tziganes qui gardèrent la tradition de la complainte de Rakoczi, évocation brûlante du soulèvement hongrois de 1702 contre les Habsbourg, et qui, transformée (en partie grâce à Jean Bihari) allait devenir la Marche de Rakoczi, bientôt l'air national hongrois (de Vaux de Foletier 1970, p. 129).

Et même lorsqu'il s'agit de vouloir accorder aux Tziganes une certaine originalité d'exécution, le doute persiste. Par exemple, les explications d'Alain Gobin laissaient également transparaître une certaine indécision. L'auteur explique tout d'abord que la musique tzigane a eu au courant de son parcours à se mêler à toutes sortes de musiques folkloriques, locales ou régionales et curieusement, que cette dernière n'en conserve pas moins son cachet de musique originale:

Le phénomène musical tzigane est tout à fait original au double titre qu'il n'existe pas de folklore tzigane spécifique et que toute musique populaire

reprise par les Tziganes se voit imprimée du sceau original (Gobin 1988, p. 93-95).

Et pourtant, plus loin, l'auteur revient sur ses propos :

Partout ailleurs, en Roumanie, en Yougoslavie, en Bulgarie, en France, les Tziganes ne créent pas à proprement parler leur propre musique. Ils se contentent d'interpréter les musiques locales. [Pour finalement conclure qu'] il apparaît que les diverses sédimentations du peuple tzigane recèlent des constantes qui autorisent à parler d'un authentique folklore tzigane (1988, p. 96).

Le musicien Franz Liszt a lui-même de son côté fortement honoré l'art tzigane et sur toutes les perspectives. Il a reconnu à leur musique une « *diversité infini* », « *une richesse de rythme* », une « *fécondité d'invention* » et une « *fertilité inépuisable* » qui leur est propre (1859, p. 226- 227). Il a également élevé ces « *Bohémiens* » (Tziganes), fortement doué « *d'improvisation* » au rang de « *poètes créateurs* » (*ibid.*, p. 282). Il a ensuite admis avec beaucoup de lucidités les influences mutuelles et égales entre les musiciens hongrois et les bohémiens lorsqu'il affirme que « *l'un a si bien été pénétré par le génie de l'autre* » et qu'il « *ont part égale dans l'honneur, la gloire et le mérite d'avoir amené cet art, l'un part l'autre et l'un avec l'autre, à son plus haut degré et sa plus belle expression* » (*ibid.*, p. 283). Cependant et on ne sait par quelle contradiction, l'auteur revient sur ses paroles en précisant que « *l'art bohémien appartient [...] aux Hongrois comme un enfant à sa mère, car, sans eux, il n'eût pas existé* » (1859, p.285). Bien que Liszt reconnaisse une autonomie d'exécution et d'interprétation musicale aux « *Bohémiens* », aussitôt qu'il fait référence à la question patrimoniale, l'art tzigane est rapidement assimilés à la nation hongroise. Toutefois, l'auteur et compositeur, ayant placé les Bohémiens au rang de « *créateur* », attira un très grand nombre de contestations de la part de ces contemporains. Émile Haraszti (1885-1958) musicologue et interprète hongrois, revient sur les propos de Liszt de la manière suivante:

Les commentaires qu'il en donna dans son livre *Les Bohémiens et leur musique en Hongrie* (1859) ont quelque peu troublé les relations si amicales

qui rattachaient le grand artiste à sa patrie [...] Liszt octroie le génie créateur de la musique hongroise aux tziganes. C'était faire tort non seulement aux hongrois, mais aussi aux tziganes, car tous les musiciens cultivés se retournèrent contre ces interprètes populaires d'un art conservé par eux, improvisateurs il est vrai, mais que l'on ne peut considérer comme des artistes créateurs (1933, p. 117).

Il est intéressant de voir apparaître ces contradictions dans les discours. Des contradictions qui résonnent comme une réelle difficulté à admettre le rôle fondamental joué par les Tziganes malgré leur nombreux échanges et métissages avec les musiciens locaux. Seraient-ce les antécédents historiques d'« *assimilations forcées*¹⁹ » et d'« esclavage » des Tziganes en Roumanie et en Hongrie, qui expliquent ce refus de voir chez les Tziganes une quelconque autonomie artistique? Les musicologues et musiciens de l'époque qui assimilent sans trop de peine l'art tzigane au patrimoine culturel local ne sont pas sans rappeler les politiques d'exclusions et de dominations expliquées par Charles-Dominique, en lien avec les patrimonialisations culturelles sur le territoire français ainsi qu'eupéen. Est-il encore possible d'entrevoir pour ces « poètes créateurs » un art tzigane à part entière selon un contexte spécifique de création, mêlant tout à la fois les emprunts, le renouveau et l'improvisation? Un art qui en concordance avec l'« ethnoscape » proposé par Arjun Appadurai ou des « chaînes de société » de Jean-Loup Amselle, bénéficierait également d'une complète légitimité.

_____ Je répondrai à ces questions avec l'aide du concept de « *métissage* » de Laplantine qui se révèle d'ailleurs et jusqu'à un certain point, en continuation avec la position de certains ethnomusicologues, ceux dû moins qui n'ont aucun mal à affirmer que les musiques « *bougent* », « *évoluent* », se « *bousculent* » et se « *mélangent* » (Etienne Bours 2005, p. 170). Une

¹⁹ Le « despotisme éclairé » eut l'ambition de mettre un point final à des siècles de persécutions. Mais avec la volonté d'assimiler complètement les Tsiganes, d'en faire des citoyens pareils aux autres, il les dépouilla de toutes leurs traditions. [...] [en 1782], [e]n Hongrie et en Transylvanie, où ils vivaient depuis des siècles à leur guise, ils perdaient jusqu'à leur nom; il fallait désormais les appeler « nouveaux paysans » ou « nouveaux Magyars » et non plus Tziganes. Ils étaient forcés d'abandonner l'emploi de leur langue. (de Vaux de Foletier 1970, p.83-84).

réalité d'ailleurs qui aura vite fait de contredire cette idée de « *pureté* » musicale, comme le dit si bien Benoît Thiebergien: « *N'en déplaise aux puristes, les musiques traditionnelles sont bien la synthèse de métissages successifs, d'influences multiples qui modulent et transforment les langages et les esthétiques* » (2005 p. 180).

Ou encore de cette affirmation, non sans ironie, d'Henri Lecomte :

Il n'est bien entendu pas question de prétendre qu'il s'agit de musiques « pures », sans aucune influence extérieure puisque nous sommes conscient que même au fin fond de l'Amazonie ou de la Sibérie, il n'existe pas d'isolat culturel et qu'il n'y en a sans doute jamais existé (2005, p.131).

Comment donc expliquer les musiques tziganes du point de vue du « métissage » et de la « désappropriation » proposé par Laplantine dans son livre? Et comment mettre ces explications en lien avec la cinématographie de Gatlif? Laplantine commence le VI^{ème} chapitre de son livre par une citation de Marguerite Duras qui donne à réfléchir : « *Le métissage vient d'ailleurs. Cet ailleurs, est sans fin* » (2009, p. 79). Mais le métissage comme le souligne Laplantine implique tout d'abord une disposition de soi, mentale et spirituelle de la dépossession, avant d'apparaître dans une quelconque forme:

Ils [les processus de métissage] sont de l'ordre du flux, du mouvement et de la transformation de soi, et appellent à abandonner l'idée de centre du monde ainsi que de pureté première, originelle, fondatrice qui ensuite se serait altérée pour former de l'hybride (2009, p. 79).

Et un peu plus loin dans le même ouvrage :

À la séduction engendrée par le désir de l'appropriation de la totalité [...], nous opposons un processus de dessaisissement et de renoncement. Le métissage est une pensée et d'abord une expérience de la désappropriation (*ibid.*, p. 80).

Mais cet « *abandon* » n'est pas simple. Il n'est pas une donnée, mais une « *condition* », soit ce que Laplantine appelle « la condition métisse » qui est « le plus souvent douloureuse » car l'« *on s'éloigne de ce que l'on était, on abandonne ce que l'on avait. On rompt avec la logique*

triumphaliste de l'avoir ». (2009, p. 80-81). Est-ce de cette manière que se définit l'art tzigane? Un art « métisse » de la « désappropriation » ? Comment lire ce métissage entre les lignes de ce que propose Gatlif dans ses mises en scènes musicales ? Et finalement, le cinéaste laisse-t-il apparaître dans ces séquences une quelconque « *condition douloureuse* » qui proviendrait (de) ou permettrait ces rencontres ?

_____ Je vais voir à travers les films *Transylvania*, *Vengo* et *Swing*, comment Gatlif cherche à mettre en évidence des musiques qui se réinventent continuellement par la rencontre et le dialogue des genres de différentes appartenances, et qui se rapprochent en de nombreux points à la perspective de Laplantine, comme d'ailleurs lorsqu'il affirme ceci:

Ce sont des musiques qui ne sont plus autocentrées, assignables à une « source » ou une « origine ». Elle sont, tant dans leur genèse que dans leur évolution, devenues étrangère à toute notion primordiale ou essentialiste d'enfermement dans des catégories génériques, ataviques, ethniques, territoriales (2009, p. 88).

2-3-a-Métissage et désappropriation dans *Transylvania*, *Vengo* et *Swing*

_____ Interrogé sur le tournage de *Transylvania*, le point de vue de Gatlif, à l'encontre de la pensée « puriste », est qu'il existe une forme de cohabitation réelle entre les différentes cultures musicales :

Transylvania, officially in Romania, fascinated me in that it was a land where Russia, Hungary and Romania all flowed together, where a number of different communities cohabited. So you see Gypsies, Hungarians, Romanians and Germans who speak several languages. I was very attached to the idea that the film took place in a mixed atmosphere, where the communities shared the territory peacefully and spoke a language that was their own (Carol Murphy, 2007, p. 12-13).

_____ Cette cohabitation est évoquée dans le film d'abord à travers les paroles d'un musicien qui s'adresse à Zingarina (joué par Asia Argento) à la recherche de son amant disparu:

« On est tous de la même famille ici en Transylvanie, un peu Roumaine, un peu Tzigane, un peu Hongroise... ». Puis, à la suite de cette conversation, s’amorce une longue séquence de rencontres musicales entre différentes communautés qui s’alternent les unes à la suite des autres et se donnent la réplique, dans une ambiance de fête ininterrompue.

_____ Le spectateur est promené d’une pièce à une autre, à travers le regard d’une caméra frontale, dans un lieu semblable à une taverne. Les images lui dévoilent plusieurs regroupements de musiciens, chacun dans sa performance. Elles lui montrent également des interactions et des échanges entre ces différents groupes. Les joueurs de flûtes et de cornemuse, de violons et de tambour, ainsi que les interprètes de Cobza et de Cymbalum sont annoncés par Dominitza, la guide accompagnatrice des protagonistes, comme des « *Tziganes de Kaldérache qui travaillent le fer* ». À la suite de cette première identification, et juste un peu plus loin dans le récit, une troupe de danseurs traditionnels viennent se joindre aux musiciens. Leurs vêtements et leur danse chorégraphiée dans la précision évoquent un folklore roumain ou hongrois. Puis, dans un troisième temps, et dans une autre pièce superposée à la première, d’autres musiciens, munis de violons, guitares, contrebasse et cornemuse, reprennent de plus belle, cette fois-ci dans une rythmique aux sonorités orientales. Celle-ci fait apparaître soudainement dans un face à face avec la caméra, une danseuse qui performe la danse du ventre et qui se joint à la troupe avec une énergie captivante.

_____ Cette longue séquence musicale qui mêle dans une même ambiance les « *Tziganes de Kaldérache* », des danseurs « *folkloriques* » de Roumanie ou de Hongrie, ainsi qu’une troupe d’instrumentistes aux sonorités orientales, montre le contexte de production dans lequel s’est déroulé le film. Comme le dit Gatlif dans la même entrevue citée ci-haut avec Murphy : « *I was very attached to the idea that the film took place in a mixed atmosphere, where the communities shared the territory peacefully* » (2007, p. 13).

_____ Le cinéaste aurait-il reproduit, comme par effet miroir, sa propre perception de ces musiques? Et à l'encontre des musicologues Roumains et Hongrois, il ne s'agit pas ici d'assimilation Tzigane, comme ils l'ont fortement défendu, mais bel et bien de métissage. La musique composée cette fois-ci par Gatlif, mais interprété par les musiciens locaux, s'apparente à cette idée d'absorption d'un groupe sur un autre (assimilation), mais de distinctions subtiles, par l'habillement, les danses chorégraphiées, la variété sonore, etc. Ce sont ces distinctions qui permettent de voir une rencontre entre les différents groupes et invitent à y lire une forme de métissage plutôt discrète comme le définirait Laplantine lui-même :

Le métissage apparaît plutôt elliptique qu'emphatique, énigmatique que transparent. Il s'invente dans un jeu de glissements, de plis, de replis et de métaphores qui appelle à une approche latérale plutôt que frontale (2009, p. 81).

_____ Par ailleurs, Gatlif peut aussi bien jouer sur la discrétion du métissage musical, comme il peut provoquer cette rencontre de manière performative et volontairement explicite dans d'autres mises en scènes. Le prologue de *Vengo*, par exemple, est entièrement structuré autour de la rencontre entre deux communautés musicales. Cet épisode qui n'a étrangement aucun lien avec le reste du film, n'a peut-être pour finalité que le spectacle et la contemplation de cette union. Dès le générique, des musiciens sont transportés dans des barques avec en son off une mélodie d'accompagnement aux sonorités orientales. Tout indique qu'ils se dirigent vers une île espagnole, car une fois sur les lieux, la transition sonore se fait sur une rythmique de flamenco. C'est alors le début d'une rencontre entre deux entités musicales. Ainsi, le grand maître soufi, Sheikh Ahmad Al Tuni²⁰, fait face, à son homologue, Tomatito²¹, un musicien très connu dans le milieu du flamenco. Ils se répondent l'un l'autre dans un champ contre-champ, avec leur orchestre respectif. La séquence qui s'étire dans la poésie mythique du Sheik est filmée

²⁰ Cheikh Ahmad Al Tuni est un chanteur soufi de Haute-Egypte.

²¹ Tomatito, de son vrai nom : José Fernandez Torres.

tel un dialogue. Un dialogue qui se perçoit jusque dans le langage de son corps, lorsque celui-ci pivote de gauche à droite, tandis que la caméra capte tour à tour, les roulements de tambour, airs de flûtes et vibrations de guitares des musiciens. Ces échelles de plans, ces cadrages tours à tour serrés sur des musiciens et leurs instruments et ces visages en position d'écoute, renvoient à ce que Jean-Louis Comolli appelle « *filmer la relation* ». L'auteur explique comme suit la perception audiovisuelle de cette « *relation* » lorsqu'il s'agit de filmer le jazz improvisé :

Ce qui se passe entre ces musiciens qui jouent ensemble, et qui est la musique en tant que relation, est-ce filmable? Sans doute, dans le cas du jazz improvisé, où c'est l'appui et la relance - l'écoute - qui se fournissent mutuellement les musiciens qui forment mesure après mesure le lieu même de l'acte musical. Filmer l'écoute. Il y a peut-être plus de musique dans le visage filmé de celui qui écoute que de celui qui joue (2004, p. 323).

En accord avec Comolli, je retiens dans cette séquence de Vengo comment le cinéaste cherche à filmer « *ce qui se passe* » entre les musiciens et qui se traduit ultimement en terme « *d'acte musical* », incluant à la fois l'« *écoute* » et le « *jeu* » de chacun. Et cet échange musical ferait-il référence aux musiques « *arabo-andalouses* », lorsque les Arabes (les Maures), Espagnols et Gitans, entre autres, se rencontraient pour jouer de la musique ensemble?

Laplantine, lui-même, décrit ces musiques comme suit:

Les musiques arabo-andalouses, telles qu'elles sont également connues sous le nom de nouba (nawba) sont des musiques classiques de cour, savantes et citadines, dont les foyers privilégiés ont été Cordoue mais surtout Seville. Elles apparaissent au VIII^e siècle, mêlant des éléments arabes, ibériques, gitans, persans, byzantins, turcs, berbères, des chants mozarabes, c'est-à-dire chrétiens, et des chants juifs dans une structure musicale apparentée au grégorien (2009, p. 103).

Par ailleurs, pour en revenir aux propos de Laplantine qui se méfie des rencontres intentionnellement provoqué dans un but commercial²², il n'y a pas matière à entrevoir cette rencontre musicale dans *Vengo* exclusivement du point de vue d'une association soudaine, absolument arrangée par le cinéaste et sans aucun antécédent historique. Au contraire, cette union entre musique soufi et flamenco renvoie dans sa référence historique à des rencontres anciennes entre différents groupes musicaux qui ont fusionnés leur savoir au courant de plusieurs siècles successifs. Bien qu'au début de cette séquence la mise en scène appuie fortement la démarcation entre ces deux univers musicaux (avant la rencontre, la musique soufi et la musique flamenco sont perçus dans des espaces distincts), elles ne sont pas moins le reflet d'un métissage réel, ancien et fortement enraciné dans les traditions arabo-andalouses. Cependant, cette rencontre musicale dans *Vengo* est tout de même innovante, car elle se réactualise autrement, dans un espace-temps spécifique du film (la diégèse) et à travers de nouvelles figures (Sheik Ahmad Al Tuni et Tomatito). D'où la logique même du métissage que Laplantine oppose à la « répétition du même », soit quelque chose qui ne peut être fixée ou « stabilisé » pour de bon :

Dans la triple expérience du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur, le devenir autre de la temporalité musicale crée quelque chose qui s'oppose à la répétition du même et à la stabilisation de soi. Il produit des différences, des écarts (2009, p. 80).

Par ailleurs, il n'y a pas un seul type de métissage, mais des « *modes infinis de métissages rebelles à toute tentative de fixation catégorielle* » (Laplantine 2009, p. 83-84), et la séquence que nous avons sélectionnée dans *Swing* en est une autre tout aussi différente dans sa forme. L'histoire de *Swing* se tisse autour d'une amitié entre professeurs de musiques, identifiés en tant que « Manouche » et « Arabe » dans le film. Nous avons repéré une séquence où les

²² François Laplantine s'exprime avec beaucoup de scepticisme sur la world music: « *On ne peut, par exemple, réunir des musiciens de différentes parties du monde qui diraient: «Voilà, maintenant que l'on est ensemble, on va se mettre au travail pour féconder nos différences»* (2009, p. 90).

protagonistes, issus de traditions musicales distinctes, se sont réunis autour d'un orchestre très hétéroclite. La séquence se passe dans la caravane manouche. La caméra en spectatrice se positionne de sorte à cadrer les deux protagonistes principaux dans leur prestation de guitare. Elle montre d'abord le duel qui initie les toutes premières notes, lancées au ralenti, avant de dévoiler dans la profondeur de champ, des musiciens (entassés par dizaines) aux instruments à bras le corps, participant harmonieusement jusqu'à la cacophonie générale. À travers ses nombreux arrêts sur images, cadrages, hésitations et retours, la caméra capte dans la volée les échanges entre musiciens. Et il est possible de lire même à travers cette « déflagration » musicale, une polyrythmie²³, soit deux, voir trois tempos (mesures) distincts. L'une correspond aux sonorités jazz manouche qui dominent largement avec des notes de guitares, violons, contrebasses et de clarinettes. Une rythmique manouche donc, sur laquelle se rajoutent à la fin quelques souffles de cuivre (la trompette, cornemuse, instrument à vent), évoquant la joyeuse fanfare des Balkans. Puis, dans un deuxième temps, lorsque la cadence s'étire sur quelques airs de violon langoureux, ce sont les sonorités orientales qui reprennent le dessus. Comme un second souffle, c'est la derbouka (instrument de percussion) qui mène à nouveau le rythme, suivi de prêt du son de clarinette qui s'étire dans la finesse. Dans le même laps de temps, une femme se joint au centre de l'écran. Elle se laisse aller dans un roulement de bassin, les bras battant de l'aile, le dos légèrement cambré en arrière. Son corps répond aux sonorités, telle une caisse de résonance. Puis, vient le tour de la guitare manouche d'accompagner cette nouvelle cadence orientale.

_____ Dans la séquence décrite ci-haut, est-il nécessaire (si ce n'est pour le bien de l'analyse) d'établir une distinction entre les sonorités manouches, orientales et balkaniques? Il

²³ D'après le *Dictionnaire des mots de la musique*, « polyrythmie » signifie la «superposition de deux ou plusieurs éléments rythmiques fortement indépendants, en conflit les uns avec les autres, (Siron 2002, p. 215).

semblerait, au contraire, plus appropriée lorsqu'il s'agit de métissage, et au dire de Laplantine de considérer ces instances musicales, dans leur indifférenciation :

[...] la non-essentialité du métissage, qui n'a pas grand-chose à voir avec la logique cumulative de l'entassement de « propriétés ou d'« attributs », rend assez dérisoire le présupposé de formes préexistantes qui se rencontreraient, se conjugueraient ou à l'inverse se contrediraient-il y a quelque chose dans l'informe métis qui déborde la notion d'élément préalable que l'on pourrait isoler à l'état pur et qui serait explicatif du devenir. Le métissage, qui s'apparente plus à une rythmicité de l'écart qu'à une réconciliation de l'accord, naît par exemple du mouvement d'oscillation entre les couleurs qui fait que l'indigo n'est pas exactement bleu, ni le pourpre mauve, qui n'est pas lui même tout à fait le magenta (2009, p. 83).

_____ La question de l'« *informe métis* » ou de la « *rythmicité de l'écart* », telle qu'abordée par Laplantine, apparaît clairement, selon moi, dans la mise en scène musicale de *Swing*. Celle-ci transparaît précisément à travers les effets de glissements d'une modalité à l'autre (polymodalité²⁴) et d'un rythme à l'autre (polyrythmie), tout en ayant pour finalité une composition des timbres apparentés des instruments. Cette séquence présente dès lors, une plus grande fusion musicale, comparativement à *Transylvania*, où elle est plus qu'une superposition d'espaces sonores et à *Vengo* qui instaure une démarcation continue par le champ contre-champ entre les deux musiciens. Dans *Swing*, les notes se rejoignent plus directement et les distinctions entre les sonorités sont plus subtiles que dans les deux premiers exemples.

_____ Dans ces trois mises en scènes musicales extraites de *Transylvania*, *Vengo* et *Swing*, j'ai repéré trois formes de métissages. Cette perspective des musiques « *métissées* » et « *désappropriées* », me permet de voir une confrontation à la pensée puriste qui ignore ou s'oppose à toute rencontre, mélange ou influence entre les différentes traditions musicales. Car si dans le discours puriste, les cultures, les musiques, sont immuables, centrées sur elles-mêmes et se traduisent par une « *arrogance de la propriété, de l'appropriation et de l'appartenance* »

²⁴ D'après Jacques Siron polymodalité signifie la «superposition de plusieurs modes, qui se rencontre dans des contextes mélodiques et/ou harmoniques contemporains» (2002, p.214).

(Laplantine, 2009, p. 81), alors à l'opposé, les musiques tziganes nous apparaissent aussitôt dans une logique de la « *désappropriation* ». Je présume dès lors que le geste du cinéaste est de réinscrire, voir de montrer la musique tzigane dans cette perspective, laquelle est très révélatrice d'un mode de vie migratoire, fait d'« abandon », de « dessaisissement » et de « renoncement ».

Car comme le dit si bien Laplantine_ concernant ces musiques métisses :

Elles sont actuellement le fait des « travelling cultures » dont parle James Clifford, qui, dans l'entre et l'entre-deux des improvisations et des interprétations, font éclater les polarités homogénéisantes du dedans et du dehors, de l'inclusion et de l'exclusion, de l'« orient » et de l'« occident », de l'Afrique et de l'Amérique, du Noir et du blanc, de soi-même et de l'autre et mettent en crise les territorialités et les identités. C'est dans l'exil et la diaspora qu'elles ne cessent de s'inventer (2009, p. 88).

Dans son appréhension territoriale et identitaire de la condition métisse, Laplantine nous dit qu'elle est le plus souvent « douloureuse ». L'auteur nous la présente principalement comme étant la conséquence involontaire de conditions socio-économiques et politiques difficiles qui seulement, par la suite, peut engendrer des rencontres et des échanges d'un point de vue artistique. Dès lors, Laplantine semble vouloir nous dire que derrière ce métissage volontaire ou involontaire, existe un arrière fond de réalités sociales complexes qui, comme dans le cas des Tziganes, transparait principalement dans l'exil et la diaspora. D'ailleurs, *Latcho Drom* soulève bien entre chaque prestation musicale, comment les hommes sont amenés à se déplacer, pas toujours pour le plaisir, mais aussi par nécessité.

Maintenant, en concordance avec la pensée avant-gardiste de Laplantine et son approche de la « *désappropriation* », il a été possible pour nous de comprendre dans quelle mesure l'art et la musique tzigane notamment est à reconsidérer dans une pensée alternative au delà des principes de propriétés. Comme nous l'avons vu, les musiques citées ci-dessus ne sont pas assignées dans

des catégories étanches, mais interfèrent continuellement les unes avec les autres, dans un but de rencontre et de partage.

_____ D'autres part, le film *Latcho Drom* nous a permis de démontrer comment l'approche du cinéaste sur ces musiques se situe en concordance, en continuation et en complémentarité avec les idées novatrices de l'ethnomusicologue Charles-Dominique. Ce dernier qui a proposé de reconsidérer la notion de territoire, synonyme de patrimonialisation et d'enfermement des cultures ne peut qu'appuyer la démarche de Gatlif dans sa façon de présenter l'art Tzigane dans sa cinématographie en tant qu'art migratoire par nature et par essence.

_____ Nous avons vu dans *Latcho Drom* comment la mise en contexte de ces musiques est nécessaire à la compréhension de leur fonctionnement. Le film attire l'attention sur une organisation quotidienne (la musique est indissociable de la réparation des repas, du travail ou du soin des enfants) de ces communautés, ainsi que sur des modes de transmissions intergénérationnelles et interterritoriales qui favorisent leur régénérescence en dehors des mesures de préservations d'urgences prônées par certains ethnomusicologues.

_____ Par ailleurs, l'approche comparatiste entre le médium muséal et cinématographique (ou audiovisuel) m'a permis de voir jusqu'à quel point elles pouvaient être complémentaires. Car dans une certaine mesure, tandis que l'une amène une approche didactique et intellectualisée des musiques de traditions orales, l'autre implique directement les communautés (v.chap3 de ce mémoire) dans le processus de construction du film.

_____ En dernier lieu dans ce chapitre, il sera question d'effectuer un retour sur la réappropriation de soi des personnes filmées en vue de montrer l'autonomisation d'un rapport, où l'autre est considéré comme un « partenaire » et un proche « collaborateur » et non plus comme un simple objet d'analyse.

2-4- La «réappropriation de soi» et l'autonomisation du rapport à l'autre

En référence aux cinéastes australiens, Marc Henri Piault explique comment avant d'envisager des mesures d'urgence (qu'il appelle ironiquement l'« *ethnographie de sauvetage* »), il est primordial de prendre en compte le point de vue de l'autre sur sa propre existence:

Plutôt que de se consacrer à une «ethnographie de sauvetage» comme le feront de nombreux anthropologues européens, les cinéastes australiens, souvent en collaboration avec des anthropologues, vont résolument situer leurs descriptions dans le contexte du contemporain. Ils prendront comme point de départ la position autochtone sur elle-même et sur le monde environnant (Piault 2000, p. 235).

Comme je l'ai déjà souligné avec l'« *ethnomusicologie d'urgence* » élaborée par Brăiloiu le sujet musical, cadré de manière rigoureuse et redéfini selon des paramètres scientifiques, manque de souffle quant à l'appréhension des communautés dans leur fonctionnement et leur besoin respectifs. D'autre part, le médium cinématographique peut parfaitement assumer le rôle d'une sensibilisation du public sur les communautés musicales, principalement lorsque celles-ci sont directement impliquées dans la construction de leur identité à partir de l'élaboration du film:

C'était un renversement radical: montrer que ceux dont l'avenir paraissait en question et largement compromis par ce qu'on leur imposait, ceux-là justement, les premiers concernés, pourraient bien avoir une opinion sur leur sort! Une idée simple mais rarement acceptée (Piault 2000, p. 242)

Je vais voir dans ce qui suit comment le film *Latcho Drom* met en place une approche centrée sur la rencontre de l'autre directement impliquée dans l'élaboration du film. Une implication que j'ai déjà évoquée dans le premier chapitre (à travers le « jeu de rôle » des acteurs en vue d'une « réappropriation de soi ») et qui sera analysé du point de vue des collaborations qui ont eu lieu durant le tournage. Dès lors, il s'agit de prêter attention au rapport que le cinéaste entretient avec les communautés filmées. Pour se faire, il s'agira de passer par la genèse du film qui, selon moi,

donne des indices sur la disposition de l'équipe de tournage et de ce qu'elle favorise comme approche vis-à-vis des personnes filmées.

2-4-a- Latcho Drom où les prémisses d'un rapport

_____ Tout d'abord, *Latcho Drom* est le résultat d'une rencontre. Pour la production de ce film, Tony Gatlif s'est principalement entouré de la productrice Michèle Ray-Gavras, du musicologue Alain Weber et de l'auteur du Journal de bord de *Latcho Drom*, Denis Mercier. Alain Weber est engagé en tant que conseiller musical tandis que Denis Mercier, en plus de l'écriture du journal de bord, s'occupe du décor et de la direction artistique du film. L'équipe est restreinte (six techniciens) et le budget est « serré ».

_____ Le tournage s'est échelonné sur un an et demi de voyage de l'Inde jusqu'en Espagne. La plupart des communautés musicales n'ont été recherchées et rencontrées qu'une fois sur les lieux de tournage et quelque fois de manière fortuite, comme à l'aventure. En Inde, dans la région du Rajasthan, Denis Mercier s'exclame : « *Chercher des nomades Lohars [...] relève de la performance* » (1993, p. 15). Dans ces circonstances, l'équipe de Gatlif compte sur des intermédiaires sur place ou des guides provisoires de voyage :

Où campent les Lohars? Les doigts se tendent, à droite, à gauche. Demi tour... Au bout d'une route poussiéreuse sans fin, au détour d'un village, les nomades, enfin ; Huit chars, quarante Lohars environ ; Assis devant les forges, calmes, majestueux, ils apparaissent comme dans une gravure de Gustave Doré ; Rien n'y manque. Les femmes, les enfants, le chien, les poules, les quelques chèvres. Nullement surpris de notre arrivée, ils nous observent, ils nous saluent (Mercier, 1993 p. 16).

Certains autres Tziganes, comme ceux d'Egypte (Les Ghawazi) ou de Turquie sont rencontrés dans les mêmes circonstances fortuites, tandis que d'autres, comme les Tarafs de Haidouks en Roumanie, les musiciens manouches en France et la Gaita, chanteuse de Flamenco en Espagne étaient planifiés d'avance. Un casting est fait sur place avec des figurants et des acteurs non

professionnels. Certains d'entre eux sont rémunérés (principalement dans les milieux pauvres et difficiles comme en Slovaquie et Roumanie), mais la plupart participent au film sans obligation d'échange ou de retour monétaire.

_____ La réalisation du film qui s'est construite sur le mode du road movie musical et donc du voyage amène le cinéaste et son équipe dans une posture exploratoire. Le scénario, au lieu d'être tout simplement plaqué sur une ou des situations données de mise en scène musicales notamment, est adapté au fur et à mesure du périple et des rencontres. Comme le souligne le cinéaste lui-même lors d'une entrevue: « *Mes films ne sont pas léchés et mes plans ne sont pas sophistiqués. Je ne fais pas de stories bord. Les premiers plans ont aussi leur importance*²⁵ ». L'approche intuitive du cinéaste et le scénario construit au fur et à mesure du tournage traduit une grande ouverture à ce que l'autre peut apporter de nouveau dans sa contribution au film.

_____ Je vais voir comment les protagonistes sont invités à jouer leur propre rôle à partir de scènes reconstituées et quelque fois même directement inspirées de ce qui vient d'être vécu lors du tournage. Ensuite j'interrogerai la nature des collaborations entre personnes filmées et équipe de production du film, pour savoir si celles-ci correspondent à la description qu'en fait

Marion Froger:

Elles [les pratiques de collaborations] modifient le texte des films en s'exhibant, non pas accessoirement mais systématiquement. Elles transforment le film en documentation de son expérience. Cette monstration de l'expérience n'exige pas pour autant que le film soit recentré autour d'elle. Mais les frontières entre l'expérience collective devant la caméra et l'expérience collective derrière la caméra deviennent de plus en plus floues. (2009, p. 110-111).

²⁵ Lire l'entrevue accordée par Gatlif au journaliste du site Kinok.com (consulté le 8 janvier 2015) http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son5.html

2-4-b- Vue sur les « pratiques collaboratives » dans *Latcho Drom*

_____ Les mises en scènes de *Latcho Drom*, improvisées au fur et à mesure du voyage, démontrent-elles (font-elles acte) des « *pratiques collectives et participatives*²⁶ » entre personnes filmées et équipe de tournage?

_____ Au Rajasthan, les *Lohars* sont conduits jusqu'au lieu de tournage, soit un arbre au milieu du désert et autour duquel se déroulera le rituel sacré. Malgré la mise en scène, Denis Mercier précise que les personnes filmées ne se considéraient pas comme des acteurs. Elles se « prêtaient naturellement au rite » et n'avaient aucun mal à se mettre dans une posture de dévotion. D'une part, le cinéaste invite les acteurs à jouer leur propre rôle dans leur rapport au sacré et d'autre part, le jeu des acteurs est si imprégné de réalisme qu'il dépasse celui du « jeu ». Par ailleurs, le rapport de réciprocité est très significatif, dans le sens où même les membres de l'équipe se trouvent impliqués émotionnellement dans la réalisation de cette séquence :

Kuldeep tourne autour de l'arbre en marmonnant des incantations. Les mères ont rassemblé les enfants muets et impressionnés par le sacré. Accroupi, tête baissée, le groupe s'en remet à sa dévotion avec une ferveur qui nous gagne. Kuldeep noue un sari autour du tronc de l'arbre, brise une noix de coco sur les racines, y plante des bâtonnets d'encens, y verse des flacons de parfum. Je me retrouve comme les autres, mains jointes, tête basse. Kuldeep nous présente à la déesse ; La cérémonie se poursuit par une ronde lente autour de l'arbre. Il est devenu temple. Pendant des années les Lohars qui passeront par là se prosterneront (Mercier 1993, p. 26).

D'après les propos de Mercier, le rituel a suscité chez les membres de l'équipe du tournage une implication émotive qui n'est pas sans rappeler cette « *épreuve de socialisation* » dont parle Froger dans son livre. À la suite de quoi, cette « épreuve » se poursuit dans le partage de moments de tournages où les personnes filmées sont amenées à réagir sur certaines prises: « *Les*

²⁶ Dans *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Marion Froger s'intéresse à la productivité du cinéma documentaire québécois des années 60 et ceci principalement du point de vue collectif. Cet aspect de sa recherche nous servira d'inspiration et de point de départ afin de soulever des collaborations entre équipe de tournage et personnes filmées dans *Latcho Drom*.

Lohars », nous dit Mercier « *ont vite compris les subtilités technique d'un tournage et prennent plaisir à s'applaudir une fois la prise réussie* » (1993, p. 26).

_____ La réaction des Lohars sur leur mise en image, nous donne un aperçu sur le projet du film de vouloir favoriser un échange qui tient compte de l'autre, de ses attentes et de ses besoins en concordance avec les idées de Froger. L'auteure qui met en lumière l'importance des pratiques collaboratives dans les années 60 entre cinéastes québécois et personnes filmées, montre comment le milieu documentaire favorise des échanges principalement accès sur un droit de regard des personnes filmées. Dans l'exemple ci-dessus, les personnes filmées étaient considérées comme partie intégrante de la fabrication du film, avaient leur mot à dire sur certaines prises et pouvaient imposer leur propre opinion:

Pour Saint-Jérôme (Fernand Dansereau, 1968), par exemple, les personnes filmées ont été invitées à visionner les rushes et ont approuvé le montage. Pour *Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps...?* (Fernand Dansereau, 1969), les personnes filmées ont travaillé de concert avec le cinéaste pour élaborer un scénario qui leur permettent d'exprimer leur vision et leur ressenti de la pauvreté (Froger 2009, p. 115).

_____ Par ailleurs, l'expérience cinématographique de la communauté des Lohars, allant du jeu des acteurs de leur propre rôle à l'implication « émotive » des membres de l'équipe, jusqu'aux réactions des personnes filmées sur leur propre image, sont des indices permettant de parler d'une production commune où le film se fait, au dire de Froger, « *avec les protagonistes, plutôt que sur eux* » (2009, p. 116). Dans une autre mesure, les collaborations avec les protagonistes dans *Latcho Drom* peuvent se manifester par le jeu de scène reconstitué sur un moment qui vient de se produire. Nous pensons notamment à la séquence où les Manouches installés aux abords des rivières avec leurs caravanes et leurs chevaux sont aussitôt chassés par les locaux qui ne supportent pas leur présence. Cette séquence scénarisée dans *Latcho Drom* fait référence à un moment qui s'est déroulé en la présence des membres de l'équipe de tournage :

Le cortège arrive sur le terrain du père Pinard près de la rivière ; Les gamins font des pirouettes dans la luzerne, les hommes placent les chariots sous les arbres, le campement s'organise naturellement ; «Il y a un problème, on ne peut pas rester là! les deux vieux sont hystériques, ils ne veulent rien savoir!» ; À la ferme, les deux vieillards écument de rage, derrière le portillon, serviette à carreaux nouée autour du cou. «Vous ne pouvez pas rester là, il faut partir, tout de suite, partez! Puisqu'on vous le dit! (Mercier 1993, p. 113).

Ainsi, Gatlif met en scène dans *Latcho Drom* une hostilité qui est bel et bien réelle. Les caravaniers aux abords de la rivière sont chassés sous les yeux de l'équipe de tournage par des villageois en colère. La scène, aussitôt reconstituée, retrace un moment partagée entre ces deux partenaires dont le film devient rapidement la trace. Suivant la perspective de Froger au sujet des pratiques collaboratives liées au cinéma québécois des années 60, cet épisode constitue une « *épreuve de socialisation* » dont le film « *doit rendre compte* » (Froger 2009, p119). L'auteure nous aide à replacer cet épisode avec les Manouches dans une logique de collaboration et de réappropriation de leur propre histoire:

Socialiser: constituer le film comme expérience sociale à l'issue de laquelle les personnes impliquées y trouvent reconnaissance ou rejet. Le cinéaste essaie d'imaginer les meilleurs concepts de collaboration avec ces personnes [...] qui n'hésitent pas à mettre le scénario du film entre les mains des personnes filmées afin qu'elles prennent part à une action collective qui les instaure comme sujet dans le rapport immédiat de la collaboration» (Froger 2009, p. 119).

Ces « *pratiques collaboratives* » ne sont pas sans évoquer ce « *producteur primaire* » dont parle Davis MacDougall lorsqu'il conçoit l'autre comme « *un partenaire égal* » dans la réalisation du film au «*même titre que le réalisateur*» (cité dans Pault 2000, p. 241) d'autant plus que la scène reconstituée a été vécue à la fois par les protagonistes et par les membres de l'équipe du tournage, suscitant entre eux un imaginaire et une expérience communes qui s'inscrivent aussitôt dans le film. D'ailleurs, reprenant les termes de Froger, certaines épisodes relatées dans le livre sur *Latcho Drom* démontre que « *les frontières entre l'expérience*

collective devant la caméra et l'expérience collective derrière la caméra deviennent de plus en plus floues » (Froger 2009, p.111). Et ceci principalement lorsque des rapports de proximités, voir de complicités, s'installent aussitôt lors des rencontres entre sujets filmés et équipe de tournage. On remarque notamment l'accueil chaleureux de ces derniers dans les Balkans, aussitôt manifesté par des «explosions de « fraternités », « accolades » et « embrassades ». Les musiciens sont tout de suite prêts à empoigner leur instrument alors que l'alcool circule comme par enchantement:

La vodka arrive au moment propice! Neacsu fait amener son violon, il veut jouer pour son cousin tony.[Il] attrape l'instrument, l'accorde, le pose sur son épaule. L'orchestre part, la musique rentre. L'accordéon se passe de main en main comme on se passe du sel, un ado accorde son cymbalum [...] (Mercier 1993, p. 65).

Dans de telles circonstances, il n'est plus possible de parler de « sujets filmés » ni de « rôles joués ». Les musiciens des Balkans se mêlent et fusionnent avec les membres de l'équipe de tournage.

_____ Quel est l'impact de cette approche collaborative (entre filmeur et filmés) sur la perception du spectateur? Ce dernier, sensibilisé au partage d'expériences collectives durant le tournage, n'est-il pas le principal récipiendaire de la reconnaissance de l'existence tzigane?

_____ Dans le troisième et dernier chapitre de mon mémoire, j'ai l'intention de m'attarder sur le lien particulier que le cinéaste entretient avec son spectateur. L'approche esthétique me permettra de montrer comment Gatlif s'y prend pour établir avec ce dernier, un rapport de proximité. Il me faudra analyser et comprendre pourquoi le choix d'un certain dispositif pour filmer une scène spécifique, quel sens lui donner et comment cela agit sur l'auditeur. Ensuite, je vais démontrer que la mise en place d'un certain dispositif et l'esthétique particulière utilisée par le cinéaste indique un désir de lien qu'il veut établir avec son spectateur au sujet des communautés tziganes.

Ensuite, dans une perspective propre à Froger qui a fortement inspirée ma démarche, je vais montrer comment le cinéaste cherche à impliquer le spectateur de *Latcho Drom* dans une «expérience de sociabilité». J'analyserai cette «expérience» du point de vue de la «sémiotique relationnelle » afin de comprendre à qui s'adresse Gatlif (quel type de spectateur?), comment il le fait et ce qu'il attend de ce spectateur en échange? Cette lecture dépendra principalement d'un rapport qu'il engage avec les communautés filmées à travers sa manière de les mettre en scène²⁷. Ainsi donc j'analyserai cette relation filmeur-filmé, filmeur-spectateur du point de vue du désir du lien. Aux communautés filmées le cinéaste demandera implicitement de rendre une image (voir son rapport avec la Gaita), soit une image «digne» des Tziganes, tandis qu'au spectateur il attendra de lui, attention, «communion» et «reconnaissance». Gatlif tenterait-il de faire de l'image un symbole de rapprochement entre l'univers Tzigane et non-Tzigane?

Au final j'engagerai une réflexion synthèse sur le film *Latcho Drom* du point de vue de «L'anthropologie du don» de Marion Froger. Le film est-il un don adressé aux gens filmés? Aux communautés? Aux spectateurs? Et le désir de communauté du cinéaste envers son spectateur n'est-il que la manifestation d'un rapport d'échange qui obligerait ce dernier à donner à son tour (collaboration, reconnaissance, empathie, etc)?

²⁷ Un rapport d'ailleurs que l'on ne peut évoquer sans rappeler la relation de respect et de complicité que Jean Rouch (1917-2004) a entretenu pendant de longues années avec ses sujets filmés en Afrique. Rouch éminent ethnologue et fondateur de l'«Anthropologie visuelle et partagée» révolutionne le milieu de l'ethnologie classique avec ses nombreuses œuvres cinématographiques et ethnographiques, dont notamment *Moi un noir* (1958), *La chasse au lion à l'arc* (1965), *Jaguar* (1967). Il s'exprime d'ailleurs ainsi lors d'une entrevue sur le film ethnographique : «L'anthropologie nouvelle, plus modestement que l'ancienne, cherche à révéler les «systèmes de pensée» des sociétés étudiées avant d'en faire la théorie, et cela que ce soit en Afrique ou en France. Le cinéma, avec son feed back est un outil de travail incomparable permettant par exemple, de faire exprimer ces systèmes de pensée par les «acteurs» eux-mêmes». Et plus loin, «Enfin, le cinéma présente cet avantage inestimable de montrer aux personnes filmées le regard que l'on porte sur elles, c'est-à-dire de comprendre notre travail. Cela est essentiel chez des populations illettrées qui n'ont de ce fait jamais accès à nos travaux. Pour le cinéma ils comprennent, posent des questions: c'est «l'anthropologie partagée». (Christine Langlois, Alain Morel et Jean Rouch, «Le Bilan du film ethnographique : entretien avec Jean Rouch», *Terrain* [En ligne], 7 | octobre 1986, mis en ligne le 21 mars 2005, consulté le 17 janvier 2015. URL : <http://terrain.revues.org/2920> ; DOI : 10.4000/terrain.2920)

Chapitre 3- Le spectateur de Gatlif et son « *expérience de sociabilité* »

3-1- Une esthétique de la proximité

_____ La cinématographie de Gatlif se démarque dans son ensemble par une esthétique de la proximité. Gatlif ne montre pas simplement un visage et un corps. Il communique ce visage ou ce corps dans un cadre qui interpelle le spectateur par des effets de rapprochements, de zooms ou de gros plans par exemple. La perception de ce rapport se perçoit dès le générique d'ouverture qui se manifeste sous la forme d'une déflagration sonore dans l'image (*Exils*, 2005) ou d'une invitation au voyage par la rapidité d'un travelling (*Transylvania*, 2006). Le cinéaste convoque le spectateur dans un monde où il ne lui laisse pas le choix d'une implication émotive et sensorielle. Avec les deux exemples qui vont suivre (*Transylvania*, *Exils*) je vais démontrer comment Gatlif instaure ce lien avec le spectateur par des effets de proximités.

3-1-a- Regard caméra et travelling dans *Transylvania*

Le prologue dans *Transylvania* ouvre sur un travelling filmé en voiture. En image seule apparaît la latéralité de la route avec son terrain boisé qui défile à toute vitesse. Puis, l'élan de la voiture est interrompu par des plans qui s'arrêtent de façon nette à la croisée d'hommes, seuls, au bord du chemin, regards dirigés vers l'objectif. Quel sens donner à cette double temporalité - de la fuite vers l'avant et du temps fixe - dans cette toute première séquence d'ouverture ? Le début d'un voyage pour nos héroïnes qui entrent depuis la France dans les terres de la Transylvanie et croisent des gens sur leur passage. Cette fuite des images qui défilent à toute vitesse pour s'arrêter en plan fixe (photographique) sur des visages (d'abord cadrés en plan

américain, puis zoomés en gros plan) dévoile l'intention du cinéaste de diriger le regard du spectateur vers l'intériorité des gens de la route aussitôt figés, regard caméra devant l'objectif.

_____ Dans *Habiter le monde, Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, l'auteure Corinne Maury interroge la caméra de Chantal Akerman qui mêle travellings latéraux de paysages captés depuis un véhicule en mouvement et plans fixes. Le choix de ce dispositif, d'après Maury incite le spectateur à s'« investir » pleinement dans l'image qui se présente à lui:

Ce dispositif cinématographique formel crée un espace spatio-temporel propice à une poétique singulière qu'il s'agira d'interroger. Comment le paysage devient-il chez Chantal Akerman une matrice poétique de l'histoire des hommes, fût-elle celle des exécutions racistes dans le sud des Etats-Unis dans le film *Sud* (1999) ou celle de la Russie qui attend la (pour) suite de l'Histoire après la chute du mur (*D'est*, 1993)? Comment Akerman fouille-t-elle l'histoire des hommes en creusant le paysage par la pression du cadre filmique? Comment ses travellings urbains ou ses longs plans fixes « paysagifient »-ils l'existence des hommes pour permettre au spectateur de s'interroger sur la place de l'Histoire et sur leur place dans l'Histoire? Comment la cinéaste instaure-t-elle - par la durée des plans - une confrontation obligatoire entre le paysage et le spectateur, déstabilisant ainsi toute représentation préfigurée du monde et forçant le regard à s'investir, à se transformer, à se déplacer? (Maury 2011, p. 22)

Cette première séquence dans *Transylvania* citée ci-haut ressemble à la description des plans dans *Sud* principalement dans la manière d'accrocher le regard du spectateur à travers le dispositif. Mais aussi parce que les plans de paysages de la documentariste font écho au « *destin tragique des hommes* » et le spectateur les associe inévitablement à leur histoire. Comme l'explique Maury, « *L'imaginaire du spectateur va donc se conjuguer poétiquement avec le paysage pour le transformer en un objet de révélation du monde et de l'histoire des hommes* » (2011, p. 21). Cette révélation fait penser au travail de Gatlif qui nous fait aussitôt ressentir l'intériorité des hommes croisés au hasard à travers le poids du dispositif. Les arrêts nets sur des

visages figées, telles des images photographiques au milieu des paysages qui défilent à toute vitesse, renforcent un jeu de perspective avec le spectateur. Ce dernier, dont le regard se confond avec celui des protagonistes, croise hommes et femmes, puis monuments et artefacts. Ces visages et ces objets (ou symboles), ainsi cadrés, puis zoomés, viennent aussitôt piquer la curiosité du spectateur sur un univers à part qu'il est aussitôt invité à découvrir. Comme le souligne Maury dans son texte : « *Agencer, lier l'un à l'autre, maisons, voitures, arbres, hommes, commerces, permet de mettre en évidence, dans la prégnance du mouvement, un être ensemble affectif* » (2011 p. 32). Dans cette toute première minute et quarante sept secondes de prologue, le spectateur fait déjà partie de l'expérience de la route et du voyage. Sans même qu'il soit familiarisé avec les personnages du film (pas encore présent à l'écran) et par le simple effet produit par le dispositif (travelling et regard caméra), voici que son corps, en fusion avec celui des protagonistes, fait lui-même son entrée sur les terres de la Transylvanie.

3-1-b- *Exils*, caméra épaulement : filmer la transe

Bien qu'*Exils* ne soit pas une œuvre sur les Tziganes, mais un récit mêlant à la fois autobiographie personnelle du réalisateur et fiction, la célèbre scène finale du film mérite de s'y attarder quelque peu. Il s'agit d'une longue séquence de transe (7-8 min) et de rituel semi documentaire qui viendra conclure une quête de racine d'enfants d'exilés. Les deux protagonistes (Zano et Naima) entreprennent un voyage de plusieurs jours à pied depuis la France jusqu'en Algérie. Le moment final est considéré pour plusieurs raisons comme le centre névralgique du récit, mais aussi et surtout parce qu'il suscite des questionnements sur la relation que le cinéaste entend avec son spectateur : comment le cinéaste tient-il compte de la figure du spectateur?

Quelle place il lui assigne? Quelle expérience il souhaite lui faire partager?

_____ Le rituel est reconstitué avec un véritable souci de réalisme. Tout d'abord, le choix du lieu en retrait de la ville, la présence des acteurs non professionnels, l'usage de la caméra épaulement, le long plan-séquence pour filmer la transe et l'éclairage semi tamisé sont autant d'indices reconstitués par le cinéaste afin de donner à vivre au spectateur une expérience vécue de l'intérieur. Roger Odin appelle cela « *mises en phases* » :

Par mise en phase, j'entends le processus qui me conduit à vibrer au rythme de ce que le film me donne à voir et à entendre. La mise en phase est une modalité de la participation affective du spectateur au film (2000, p. 38).

_____ Ce long plan-séquence se présente comme suit : Gatlif filme caméra au poing dans une pièce étroite et bondée de monde. Il se promène lentement, suivant le rythme des musiciens, s'arrête en gros plan sur chaque visage pendant que la voix des chanteuses, entre incantations lentes et respirations profondes annonce le début du rituel. La caméra continue de se déplacer. Elle capte de manière frontale les gens assis, debout, s'arrête sur chaque instrument (castagnettes, tambour (darbouka), flutes, etc.) de la cérémonie.

_____ Durant la cérémonie, la caméra de Gatlif effectue plusieurs tours de 360 degrés. Quelques minutes plus tard, elle se rapproche des corps de femmes qui commencent leur entrée en transe. Elle filme l'entrée en possession du corps de Naima et ses convulsions jusqu'à l'abandon, la perte de conscience et le réveil. Puis, lorsque la tension monte crescendo, attisée par les voix qui s'accroissent et des roulements de tambours de plus en plus rapides, cette dernière effectue des va-et-vient rapides et furtifs toujours entre centre (corps en transe) et périphérie (les musiciens alignés tout au long du mur).

_____ Selon moi, le choix du dispositif, l'emplacement du cinéaste et le point de vue

qu'il adopte à partir de la caméra épaule, embraye ce processus de « *mise en phase* ». Lorsqu'il filme caméra épaule la « possession » des corps en tournant au centre de la pièce, Gatlif vit lui-même cette transe des exilés. La caméra tremble, vibre, hésite et se perd. Il est dans la peau de ses personnages et par ricochet, le regard du spectateur est aussitôt transposé sur celui qui lui montre ces images. L'expérience de la transe, ainsi filmée par Gatlif, dissout les barrières de l'écran, ne laissant aucune distinction entre le dedans et le dehors. L'auditoire vit alors les événements qui lui sont montrés comme s'il en faisait intrinsèquement parti.

_____ Les deux exemples que j'ai souligné sur l'usage du travelling et le regard caméra dans *Transylvania* ainsi que l'usage de la caméra épaule pour filmer la transe dans *Exils* m'a permis de montrer principalement comment Gatlif cherche à gagner son spectateur et à le faire adhérer pleinement à l'histoire qu'il lui raconte. Le cinéaste construirait-il son « *interlocuteur idéal* » à la manière dont en parle Francesco Casetti ? « *En se présentant, le film construit un interlocuteur idéal à qui il demande collaboration et disponibilité* » (Casetti 1990 p. 11). Et plus loin, « *un interlocuteur* » :

c'est-à-dire, comme quelqu'un à qui on peut adresser des propositions et dont on peut attendre un signe d'intelligence; comme le complice subtil de celui qui évolue sur l'écran; comme un partenaire à qui l'on confie une tâche et qui l'accomplit avec bonne volonté (*ibid.*, p. 20).

_____ Suite à l'analyse des séquences musicales de *Transylvania* et *Exils* nous pouvons imaginer avec aisance le spectateur des films de Gatlif dans son rôle de « *collaborateur* », « *complice* » et « *partenaire* » qui « *évolue (lui-même) sur l'écran* ». Par ailleurs, ce que j'aimerais démontrer dans ce qui va suivre, ne concerne pas seulement le spectateur seul dans son cheminement avec le film. Ce qui m'intéresse, c'est moins de mesurer les effets du dispositif sur

son expérience de spectateur que de voir comment le film créé avec lui un espace de « sociabilité ».

3-1-c- L'« expérience de sociabilité » du spectateur

Froger qui examine le documentaire québécois des années 60 dans *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, situe le spectateur de cette époque dans un collectif²⁸ où les créateurs peuvent à la fois prendre la caméra ou être filmés par elle. Le spectateur faisait partie d'une même communauté de filmeurs et de filmés où les rôles étaient facilement interchangeables. Les films ne se limitaient plus à de simples expériences esthétiques, mais étaient l'occasion de créer du « lien ». Le spectateur, outre le fait qu'il pouvait « évoluer sur l'écran » (pour reprendre les termes de Cassetti) était inclus dans une « expérience de sociabilité », à la fois avec le film et en dehors, avec ses semblables.

Le « modèle de sociabilité » que propose Froger dans son livre concerne donc une communauté de personnes (composée de cinéastes, de poètes, de techniciens, d'écrivains, etc.) impliquées dans un même processus créatif. Les membres, principalement issus de l'office national du film (ONF), étaient là pour vivre et partager une expérience dans un esprit collectif qui dépassait toute autre attente :

Ce fonctionnement en réseau inscrit par ailleurs, dans le possible des rapports sociaux, une sociabilité nouvelle qui ne tient que par sa « finalité »: la production d'une œuvre collective appréciable pour ce qu'elle est, c'est-à-dire collective, appréciable pour l'expression de son vécu relationnel d'exception, que l'on doit autant au courage et aux motivations des personnes impliquées qu'au hasard des situations et à l'imprévisibilité des événements enregistrés (Froger 2009, p. 107)

²⁸ « De plus [nous dit Froger] ce milieu n'est pas cloisonné: au contraire, il fonctionne sur un réseau de collaboration et de coopération entre des individus appartenant à des sphères d'activités différentes, dans les arts, le monde médiatique, la politique, l'université, l'animation sociale, etc » (2009, p. 107)

_____ Le spectateur de ces œuvres collectives était fortement sollicité dans son « *expérience de sociabilité* » d'une part parce qu'il pouvait lui-même participer au processus du film, d'autre part parce que les spectateurs « *sont ciblés en tant que producteurs potentiels* ». C'est-à-dire que « *le film les met à égalité avec les réalisateurs* »; et qu'« *ils ne sont pas « écrasés » par la machine professionnelle du cinéma* ». (Froger 2009, p. 131). Les documentaires de cette époque donnaient au spectateur l'opportunité de sentir qu'il faisait partie d'un monde commun avec les images qui lui étaient présentées:

Ce film me concerne parce que l'espace qu'il déploie est celui que j'habite, parce que je pourrais m'attendre à y apparaître, tout naturellement, parce que j'imagine pouvoir moi aussi tourner ces images (...) parce que je me situe dans le film tout autant que dans la salle d'où je le regarde. (*ibid.*, p. 132-133).

_____ Les « *formes de socialités* » entre filmeurs, filmés et spectateurs de cette période spécifique transparaissaient jusque dans les œuvres, rapporte l'auteur. Il n'était pas rare de voir des techniciens soudainement apparaître (perchiste, preneur de son) à l'écran, être directement interpellé par des messages d'adresses ou de regard caméra. Ainsi, la sociabilité du spectateur québécois de cette période était souvent sollicitée par ses pairs. Il faisait partie du processus créatif et on attendait presque de lui qu'il «*communie*» par «*reconnaissance*» avec le monde qui lui était présenté.

_____ Cette réflexion sur le « *modèle de sociabilité* » me permettra d'aborder la manière dont Gatlif cherche à établir un rapport de proximité avec son public. Celui-ci l'engagerait dans une forme «*socialité*» avec les gens filmés, malgré qu'il en soit en réalité très éloignés. Pour ce faire, le Docu-fiction *Latcho Drom* nous permettra de mesurer les rapports qui

se nouent autour du film mais aussi de montrer comment le cinéaste peut aller jusqu'à confondre le spectateur avec les gens qu'il filme (par effet de remédiation²⁹, d'adresse ou de mise en abîme).

La réflexion de Froger propre au cinéma documentaire québécois des années 60 me permettra d'interroger et d'entrevoir *Latcho Drom* selon un régime de « signes » principalement axé sur la question du « lien » potentiel qui peut se former entre filmeur, filmés et spectateurs. L'idée sous-jacente à cette analyse est celle de comprendre à quel type de spectateur s'adresse le cinéaste, comment il investit son relationnel, à savoir si son « *désir de communauté* » (à travers le modèle que propose Froger) à la fois avec le spectateur et les gens qu'il filme est enfin possible.

3-2- Le spectateur de *Latcho Drom* et son «expérience de sociabilité»

3-2-a - À qui s'adresse le film?

Poser la question du spectateur, se demander à qui s'adresse le film, change à chaque fois la perception que nous en avons. Selon moi, le film concilie deux principaux types de spectateurs : celui qui se reconnaît et s'identifie aux communautés musicales et celui qui n'en fait pas immédiatement partie. Cette distinction change les « enjeux relationnels » que le cinéaste

²⁹ David Bolter et Richard Grusin expliquent ainsi la «remédiation» : « *Any act of mediation is dependent on another, indeed many other, acts of mediation and is therefore remediation* » (1999, p. 56) ; « *The word [remediation] derives ultimately from the Latin remederi- « to heal, to restore to health » We have adopted the word to express the way in witch one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another* » (*ibid.*, p. 59) ; « *Television, film, computer graphics, digital photography, and virtual reality : our culture recognizes and uses all of these technologies as media. This cultural recognition comes not only from the way in which each of the technologies functions in itself, but also from the way in witch each relates to other media* ». (*ibid.*, p. 65). Plus conformément à ce mémoire, j'utiliserai la définition de la « remédiation » selon les explications de Froger (2009) et que je spécifie à la p. 89 de ce mémoire.

entretient avec son spectateur, car selon moi celui-ci s'adresse à l'un et à l'autre de manière différente.

_____ Comment donc distinguer le spectateur qui se reconnaît dans l'image de celui qui se trouve en dehors? Comment à travers le « *jeu relationnel* » le cinéaste s'adresse à ces deux types de spectateurs de manière différente? À quel moment est-il possible de dire qu'ils se rejoignent et se confondent?

3-2-b- L'expérience de «remédiation» dans *Latcho Drom*

_____ Tout d'abord, la réalisation de *Latcho Drom* repose sur un désir, celui du cinéaste de vouloir laisser aux communautés tziganes des traces de leur existence. Mais également de leur donner l'occasion de participer à l'édification de cette mémoire qui leur permettra de s'y reconnaître en tant que membre actif de leur histoire. Ici la question du lien est prépondérante et je l'ai longuement débattue dans mon second chapitre lorsque j'ai montré qu'elle se lisait dans le processus même du film, celui finalement de retrouver un « *commun en partage* » entre le cinéaste et les communautés. Comme le souligne Froger en référence à Deleuze, il s'agit de ce lien ou de son désir qui repose avant tout sur « *une absence* » tout autant que le « collectif » qui se manifeste lui aussi par « *l'énonciation de son manque* » (Froger 2009, p. 217). Est-ce pour cela que la question d'urgence s'impose au cinéaste et revient assez souvent dans ses œuvres? « *À l'heure où son peuple se retrouve une fois de plus tragiquement menacé, une fois de plus rejeté, Tony ressent l'urgence de leur constituer comme un hymne, un album de famille* » (Mercier 1993, p. 7).

_____ Le désir du lien du cinéaste avec les communautés tziganes et leur édification d'une mémoire à travers le dispositif audiovisuel, sous-entendent avant tout l'« acquiescement » et la « reconnaissance » de spectateurs liés par une histoire commune qui les concerne.

_____ Comme je l'ai mentionné ci-haut le film ne s'adresse pas de la même manière au spectateur qui s'identifie aux communautés musicales qu'à celui qui en est extérieur. Le spectateur qui considère les musiques de *Latcho Drom* comme faisant déjà partie de son monde, de son vécu et de ses références intimes est directement inclus dans un processus de « *remédiation* » avec ses semblables. Considérant la définition que donne Froger sur la «*remédiation*» comme un moment qui « *réinvente la coprésence* » et qui « *superpose temps et espace* » en confondant « *les publics qui ont vu et écouté l'événement, et les publics qui voient et écoutent le film* » (2009, p. 159), il va sans dire que Gatlif crée continuellement ce rapprochement avec le spectateur de *Latcho Drom*. Un rapprochement qui renforce son sentiment de familiarité d'autant plus qu'il lui montre des musiciens qui appartiennent à sa communauté (les Tarafs de Haidouks, la Gaita, etc.), filmés dans des lieux très communs (la campagne égyptienne, la ville d'Istanbul, etc). Le spectateur qui n'aurait pas de mal à s'y reconnaître entre alors immédiatement dans la « *sémiotique relationnelle* » que lui propose le film. Comme l'explique Froger, « *La fermeture et l'ouverture du réseau sémiotique [...] dépendent [...] du spectateur, de sa réceptivité à certains signes et de sa sensibilité au relationnel* » (*ibid.*, p. 171).

_____ Le désir du lien de Gatlif avec son spectateur ressemble en de nombreux points avec cette période où les documentaristes québécois des années 60 tentaient de faire revivre à leur public des moments de « *communion* ». Les cinéastes, poètes et écrivains qui participaient à l'édification des films dans une effervescence collective, rapporte Froger, suscitaient un très grand émoi chez le spectateur de l'époque. Et ceci particulièrement, insiste l'auteur, parce qu'il se reconnaissait dans les références que lui proposait le film. Il revivait par « *remédiation* » ces

moments de « communion » dit-elle, lorsque les poèmes et les chansons de Gaston Miron, Felix Leclerc, Gilles Vigneault, apparaissaient à l'écran. En réalité, il n'y avait aucune distinction entre son monde et celui qui lui était présenté.

De son côté, le cinéaste de *Latcho Drom* génère chez son spectateur la même implication émotive. Il va le toucher par des références qui le concernent à travers les paroles des chansons, les manières de les chanter et de les danser³⁰. Il va lui présenter chacun des membres de la communauté, enfants, parents, adultes, aînés, comme s'il lui faisait apparaître ses propres parents, enfants, amis. Mais surtout, il va lui donner l'impression à travers sa manière de lui présenter les musiques (filmées en temps réel dans le respect de leur continuité, etc.) de vivre ces moments dans leur simultanéité avec le public du film. Par ailleurs, si Gatlif veut donner l'occasion à son spectateur de « communier » dans un esprit de « coprésence réinventée » c'est, selon moi, comme dirait Froger dans un soucis de créer à nouveau du lien entre les gens filmés, les spectateurs « *absents* » ou qui « *manquent à l'appel* » et lui-même:

En fait, elle [l'expérience de communion] présente l'avantage de produire une communauté entre des individus qui n'ont pas accès à la coprésence: ceux qui manquent à l'appel, les générations à venir, ou les morts. La communion de

³⁰ Lors de son voyage dans les Balkans, Garth Cartwright se souvient du solo d'un membre des Tarafs de Haidouks et le décrit dans son intégralité comme s'il faisait renaître une séquence spécifique de *Latcho Drom* tout en y ajoutant des codes et des références historiques spécifiques: « *C'est sur « Balada Conducatorului » (la ballade du dictateur) que le génie primitif de Nicolae se ressent le mieux, un poème épique traditionnel- une forme de ballade très prisée dans les Balkans- sur lequel il a improvisé de nouvelles paroles sur la chute de Ceausescu. Enregistré quelques mois à peine après le renversement du tyran, le morceau commence par Marinela Sandu qui déroule un doux motif hypnotique sur son petit cymbalum. Neacsu attaque au violon, déchirant les trous dans l'espace, faisant grincer et craquer ses notes, puis lentement il commence à raconter l'histoire de la chute de Ceausescu, de sa voix rauque et édentée. Il s'arrête de chanter, incline son violon et se met à tirer sur un crin de cheval attaché à la corde la plus basse de l'instrument, produisant un son comme... comme la terre qui s'ouvre et se referme » (2007, p. 248-249). Cartwright décrit aussi comment la chanson *Djelem Djelem* a été intégré dans le film *Latcho Drom*: « *Djelem, Djelem* » est l'une des très rares chansons tsiganes enregistrées qui ait trait à l'Holocauste. La seule autre que je connaisse se trouve dans le film *Latcho Drom* de Tony Gatlif quand une vieille femme slovaque, Marichka, chante a cappella [...] une plainte déchirante tout simplement intitulée « *Auschwitz* ». La voix triste et rauque de Marichka décrit cet enfer fabriqué de main d'homme [...] (ibid., p. 208)*

l'expérience filmique s'instaure entre deux présents différés: celui des personnes filmées et celui des spectateurs. Le film est l'occasion de cette communion, au moment même de sa transmission. (Froger 2009, p. 151)

_____ Toutefois, si le premier type de spectateur de *Latcho Drom* se « dissout » déjà « dans le bain communautaire » par « une écoute enchantée³¹ » que lui propose le film, le second, extérieur à ces communautés, dépend largement de l'impact que l'image aura sur lui pour le faire entrer dans le « jeu relationnel ». Cela voudrait dire comme le mentionne Froger que la « sémiotique relationnelle » n'est pas « cloisonnée » et qu'elle fonctionnerait plutôt par « système de signe » faisant entrer le spectateur « quel qu'il soit », « pourvu qu'il y soit suffisamment exposé³² ». Il s'agira de montrer dans notre prochaine étape comment certains procédés cinématographiques créent une adhésion chez le spectateur principalement par un effet de « jeu relationnel » que lui propose le film.

3-2-c- L'expérience de la « communauté de l'écoute » dans *Latcho Drom*

_____ Si le cinéaste a voulu créer du « lien » avec les communautés tziganes en utilisant la « remédiation audiovisuelle », il a aussi cherché à rejoindre le spectateur le plus éloigné de ces musiques. Comment ce second type de spectateur est appelé à entrer dans le « jeu relationnel » que lui propose le film?

_____ Tout d'abord, il y a un effet de « mise en abîme » du « sentiment de communion » et « d'enchantement » qui revient de façon très récurrente tout au long du film. Par exemple, lors

³¹ « Les documentaires québécois des années 1960 ne faisaient pas qu'enregistrer des performances orales et des rassemblements, ils misaient aussi sur l'expérience singulière du spectateur, sur son écoute enchantée; ils misaient sur l'expérience de sa propre dissolution dans un bain communautaire plutôt que sur la remémoration médiatisée de l'événement » (Froger 2009 p.155).

³² « Et nous croyons que ce système de signes est capable de générer un plan de socialité virtuelle dans lequel peut aisément entrer le spectateur, quel qu'il soit, pourvu qu'il y soit suffisamment exposé » (Froger 2009, p.166)

du rituel au Rajasthan, les membres de la communauté, disposés en cercle autour des musiciens, échangent entre eux hochements de tête en signes d'acquiescement et sourires complices. En Egypte, hommes et femmes assis parmi le public se lèvent à leur tour pour danser. Dans les Balkans, les femmes des musiciens suivent, derrière, le pas rythmé par le son du violon ou de la cornemuse. Et, enfin, en Espagne, des gitans regroupés autour d'un guitariste, chantent, tapent des mains et se relaient une à une sur la piste de danse.

_____ Le spectateur qui témoigne de ces sourires et émotions sur les visages n'est-il pas lui-même gagné par ce « *sentiment d'enchantement* » ou de « *communion* » même s'il n'appartient pas aux communautés? Peut-il « *communier* » sans aucun processus de « *remédiation* »? Sans les références qui le lie aux musiques, l'écoute n'est certainement pas la même que pour celui qui connaît les musiques. Toutefois, cela ne l'empêchera certainement pas de faire partie du « *jeu relationnel* » que lui propose le film. Notre spectateur fait partie d'une « *communauté de l'écoute* » par un simple effet crée de « *mise en abîme* ».

En référence à Peter Szendy, auteur de *Écoute. Une histoire de nos oreilles* (2001), Froger ajoute que l':

On peut parler d'une communauté de l'écoute, à partir du moment où l'on peut partager une écoute avec l'autre, non plus sous la règle de l'événement (être ouïe ensemble et vibrer à l'unisson dans un même espace-temps), mais sous la règle du donner à entendre (...) (Froger 2009, p.177).

D'ailleurs la « mises en abîme » est quelquefois ponctuée par de subtils regards caméra (de la part d'un danseur ou d'un spectateur) où le spectateur est amené à partager les mêmes émotions exprimées par les gens du film. Il pourrait lui-même avoir envie de sauter, danser, pleurer et applaudir tellement sa proximité est fortement sollicitée par les mises en scènes musicales.

Écouter l'autre écouter et faire écouter à l'autre ce qu'on entend relèvent moins du détournement de l'œuvre, de la concurrence des interprétations ou de l'affrontement des jugements esthétiques que d'un désir de partage et de communion qui s'exprime par une «recréation» de l'œuvre où s'assument à la

fois un héritage, celui de l'auteur, une donation, celle de la variation qui la réactualise, et une foi en la suite des choses (ibid., 2009, p. 177)

Le cinéaste qui joue constamment sur des échelles de plans, d'angles et de montages désigne avant tout son propre regard sur ses musiques, sa façon de les écouter et d'être avec, avant de la transmettre à son spectateur, lui - même invité à faire partie de la communauté:

L'écoute n'a pas lieu entre deux personnes, mais elle doit être comprise comme une relation triangulaire. Nous écoutons de la musique avec l'idée de la faire partager. Entre l'auditeur (Gatlif) et l'objet d'écoute (les musiciens) intervient toujours un tiers à qui l'on souhaite faire entendre, non pas tant l'œuvre elle-même, mais la manière dont un «je» l'écoute. C'est la possibilité même d'une entente, d'une communauté, qui se joue précisément dans ce partage. (Froger 2009, p.178)

Quels sont les effets du dispositif sur le spectateur? Au Rajasthan, pendant le rituel, la caméra quitte pour un instant les musiciens et opère un travelling latéral afin de dévoiler un public attentif, assis à même le sol et en symbiose. En Egypte, lorsque la musique retentit, les visages qui sourient et chantent sont captés, un à un en gros plan et dans un montage très rapide. En Espagne, ce sont des contre-plongées et profondeurs de champ qui invitent à asseoir le spectateur avec le public. Dans les Balkans, l'auditoire des *Tarafs* est capté presque tout le long de manière frontale. Il fait face au spectateur du film.

Suivant les paroles de Froger, ces effets du dispositif sur le spectateur l'emmènent au point de vue d'où le cinéaste regarde lui-même ces musiques, lesquels partagent tous deux par décalage interposé un même « *espace d'intersubjectivité* »:

[...] on peut dire que le film, dès lors qu'il monte une musique ou une voix sur des images, signe une écoute de cette musique ou de cette voix, en appelle à une écoute de cette musique ou de cette voix, en appelle à une écoute de cette écoute et crée un espace d'intersubjectivité. (2009, p.178)

Si ces instants dans l'œuvre décrits plus haut impliquent le spectateur dans le « jeu relationnel » par effet de « communion » ou d'« enchantement », son adhésion continue de s'insinuer dans pleins d'autres paramètres du film. Notamment lorsque Gatlif vient inscrire dans la continuité du récit des moments de démarcations dans le rythme même du film (interruption sonore, regard caméra, paroles non perceptible, etc). Ces moments expriment surtout au spectateur que celui-ci ne fait pas qu'assister à de simples représentations, mais qu'il y a bien une existence réelle de ces communautés au-delà du film en train de se faire. Il s'agit dès lors de lire entre les lignes du film cette zone frontalière entre le filmique et le « *profilmique* » qui consiste en la réception (du cinéaste) du « *temps de l'autre [la personne filmée] dans le temps du film* » ou en « l'accueil » « *d'un temps qui précisément, ne se réduit pas pour des raisons internes de rythme* » (*ibid.*, p. 245) et qui trouve échos d'une quelconque façon dans le regard du spectateur.

3-2-d- Le profilmique comme indice d'une «sémiotique relationnelle»

Mon analyse portera sur deux séquences spécifiques. La première se passe en Egypte. Elle démontre d'un subtil « débordement » d'un moment de tournage sur le film. La seconde, tournée dans les Balkans, laisse entrevoir une forme de rapport filmeur-filmés, par la simple direction des regards (regards caméra, regards hors-champs, etc.). Nous allons voir comment les personnes filmées qui démontrent soit une trop grande conscience soit d'une indifférence du dispositif cinématographique, sont impliqués dans un rapport d'échange non seulement avec le filmeur mais aussi avec cet autre « invisible » qu'est le spectateur.

3-2-d-a- La communauté des Ghawazis en Egypte

_____ La caméra immersive capte dans une effervescence collective les déhanchements, les sourires, les approbations et les applaudissements. L'intensité de la musique

augmente tandis que les pieds de la danseuse battent rapidement le sol. Le public tape des mains et les têtes se balancent jusqu'à ce que la musique s'arrête sans prévenir. Le chanteur jusqu'ici sous le feu de la rampe, marque une pause, interagit avec les gens autour. La danseuse qui l'accompagnait sur l'estrade se rassoit aussitôt, croise ses jambes, récupère son enfant (apparemment en phase d'allaitement) et lui tend immédiatement son sein comme un geste naturel après une prestation. À ce moment précis, la rupture dans le rythme musical est substituée par des voix étouffées, à peine perceptibles pour les spectateurs, des échanges complices, des rires, des gestes de mains, etc.

_____ La conservation de ces images captées dans la spontanéité des gestes et des échanges ne révèle-t-elle pas le désir d'inclure le spectateur dans l'expérience du film en train de se faire? Ces quelques secondes où les échanges continuent sans égard à la caméra ou à la présence de l'équipe de tournage et qui appartiennent au temps profilmique viennent comme une rupture avec le rythme du film. Toutefois, ce moment qui aurait peut-être pu être évacué par le cinéaste acquiert tout son sens et sa valeur parce qu'il est comme le souligne Froger : l'« *occasion de la perception d'un rapport particulier à la caméra* », où « *se joue* » « *devant elle* », « *la question du don, de l'abandon, de la parade, de la dissimulation* » (2009, p. 246).

3-2-d-b- Les Tarafs de Haidouks dans les Balkans

_____ Dans cet épisode, les *Tarafs* réunis en cercle dans la Mahale se lancent dans un concert ininterrompu. Les images captées en gros plan présentent chacun des musiciens avec leurs instruments. Puis un léger recul de la caméra capte en plan moyen les échanges dans des vibrations sonores de violoncelle, de cymbalum, de violon et d'accordéon. Et dans un mouvement final, la caméra s'élève cette fois-ci vers le ciel et dévoile par la même occasion le public tout autour des musiciens. Quelques femmes se laissent entraîner par le rythme. Elles

dansent sur place. Des hommes échangent quelques mots furtifs, d'autres observent et suivent des yeux l'appareil cinématographique même, tandis que quelques visages paraissent perdus dans leur pensée et ne sont ni en train d'écouter les musiques qui se jouent en *live* devant leurs yeux ni en train de regarder le film en train de se faire.

Des visages, des regards, des corps cherchent à s'inscrire dans un cadre ou au contraire tentent de le fuir. Raideur, coup d'œil, naissance ou effacement d'un sourire qu'aucune autre relation à l'écran ne justifie: voilà autant de signes perceptibles de la relation qui se joue avec et devant la caméra, entre le filmeur, le filmé et le spectateur (Froger 2009, p. 247).

Les images captées dans le vif de l'action sans égard à la caméra avec la communauté Tzigane en Egypte, ainsi que celles qui laissent transparaître des regards (regards caméra, regard hors-champ) en retrait des événements (la musique jouée) dans les Balkans, indique des pistes de lectures. D'une part, il donne des indices sur la relation à la caméra des personnes filmées, d'autre part, il montre ce que le cinéaste fait de cette relation en la transposant dans le regard du spectateur. Cependant, ces épisodes sont à voir comme le début d'un rapport qui dans sa continuation permettrait de mesurer davantage les « *enjeux relationnels* » que le film propose.

Comme dirait Froger :

Ces renvois à la situation profilmique et au cadre de prise de vue documentaire ne suffisent pas cependant pour cristalliser l'enjeu relationnel du film. Ils sont parfois seulement utilisés pour justifier le projet des auteurs ou établir une distance qui ne sert que le discours ou le propos du film, sans renvoyer à la situation relationnelle. (2009, p. 246).

Il faudra dès lors chercher ailleurs que dans le film d'autres traces de ces rapports.

3-3- Le texte comme continuation d'un rapport entre filmeur, filmés et spectateur

Le journal de bord de *Latcho Drom* apparaît comme un indicateur potentiel permettant de lire les images du film à travers le texte qui l'accompagne. La mise en récit du

rapport filmeur/filmés (déjà amorcé dans le deuxième chapitre) est perçue cette fois-ci du point de vue du désir de donner des indications supplémentaires au spectateur auxquelles il n'a aucunement accès dans le film. Froger appelle ce témoignage écrit de la relation documentaire, la «pédagogie de l'image» qui se lit comme une ultime adresse au spectateur:

C'est à lui [le spectateur] de se comprendre comme partie prenante de ce qui se joue dans le film, d'où cette pédagogie de l'image documentaire qui motive les cinéastes à prendre la plume au nom des personnes qu'ils filment [...] (2009, p. 253)

Le journal de bord de *Latcho Drom* témoigne de cette relation du cinéaste avec les gens qu'il filme. Il revient sur des collaborations mais aussi sur des moments de conflits, d'imprévus qui minent pour un laps de temps l'harmonie de ces rapports. J'ai retenu un passage qui servira de réflexion au sujet de la question des «*enjeux relationnels*» que cela suscite entre filmeur, filmés et spectateur:

Remédios ne veut pas chanter avec la Gaita, la Gaita ne veut pas chanter dans son propre costume tout juste bon pour aller ramasser des tomates, elle veut mettre un ensemble en cuir. Alejandro a toujours un petit supplément à suggérer et les figurants ne veulent pas travailler huit heures par jour, c'est beaucoup trop fatiguant! Bref, tout va bien! C'est dans cet état d'esprit perturbé que nous attaquons la première journée de tournage [...]» (Mercier 1993, p. 130)

Mais si *Latcho Drom* se révèle tout d'un coup au spectateur «*avec ses potentialités avortées, ses possibilités ratées, ses omissions, ses oublis, ses échecs* » (Froger 2009, p.254), comment peut-il interpréter l'absence de ce rapport dans le film? Pourquoi cette dysharmonie relationnelle entre le cinéaste et les personnes filmées ne figure aucunement dans le récit? Dès lors, comment se joue l'honnêteté avec le spectateur et à quel niveau?

_____ Afin de montrer la fragilité du relationnel dans la situation documentaire, Marion Froger revient sur ce «rapport difficile» autour du film *La bête lumineuse* (ONF, 1982) entre le cinéaste Pierre Perrault et son protagoniste principal Stéphane Albert Boulais. Le cinéaste est

revenu sur des moments de tournage et a ressenti le besoin de justifier sa position par rapport à certains moments précis qui ont tourmenté la personne filmée³³. Ainsi, la relation qui se poursuit ailleurs que dans l'espace diégétique du film peut être une occasion de résoudre certains conflits, (bien qu'elle ne la garantisse pas), et aussi de montrer au filmé et au spectateur qu'ils sont directement intégrés dans la situation relationnelle proposée par le film. D'où l'importance que le documentaire se joue sur plusieurs niveaux, à la fois l'intra que l'extra-diégétique, le profilmique, le texte, etc.

Toutefois, nous dit Froger (en référence à Gilles Deleuze) la relation de Pierre Perrault avec Stéphane Albert Boulais figure comme une « *communauté impossible* » ou un « *partage d'impossibilité* » entre filmeur, filmé et spectateur, tellement elle n'a pas su investir aucun point de vue. D'une part, le personnage au cœur d'un rapport conflictuel avec ses partenaires de chasse à l'original ne supporte pas l'image que lui rend le film. D'autre part, le cinéaste (issus du cinéma du direct) veut conserver ces moments de tensions autour de son personnage car elles font selon lui partie intégrante de l'expérience cinématographique et québécoise. Quand au spectateur qui se trouve au cœur même de cette lutte dans l'image et en dehors, il n'a pu investir ni la place de la personne filmée, ni celle du cinéaste.

Le film construit une communauté impossible, la communauté comme échec (cruauté des chasseurs entre eux, méfiance envers le cinéaste, incompréhension entre le cinéaste et son public) et comme croyance: que le film soit possible, qu'il ait exprimé le lien dans cette débâcle (Froger 2009, p. 201)

Le conflit d'intérêt entre Pierre Perrault et Stéphane Albert Boulais est resté irrésolu. Les incompatibilités de l'un et de l'autre, à la fois éthiques et morales, artistiques et

³³ Dans le livre intitulé *Latcho Drom : bonne route : un film de Tony Gatlif* nous n'avons pas directement accès au témoignage des gens filmés. C'est Denis Mercier, (un ami et collaborateur de Gatlif) qui parle en leur nom et au nom du cinéaste. Il fait parti du voyage, assiste au moment du tournage et des interactions avec les gens du film.

personnelles, n'avaient pas d'autres solutions que de laisser entrevoir l'« impossibilité » de ce rapport. Toutefois l'échange entre Pierre Perrault et Stéphane Albert Boulais qui s'est poursuivi par le biais de lettres écrites permettait au spectateur de réfléchir sur la relation sous plusieurs angles. Ce retour sur cette expérience cinématographique est une chance adressée au spectateur qui peut réfléchir et comprendre la complexité de la relation à partir des enjeux que cela sous-entend.

_____ Pour ma part, j'ai uniquement accès à la version de Denis Mercier (auteur du journal de bord) sur la relation de tournage et nous n'avons pas le choix que de nous en tenir. À l'instar de Stéphane Albert Boulais, nous ne saurons pas le point de vue de la Gaita sur son expérience du film, ni celui des figurants et finalement d'aucunes des personnes filmées dans *Latcho Drom*. Toutefois, si le spectateur de *Latcho Drom* ne perçoit pas lui-même cette tension entre filmeur et filmés de manière diégétique pourquoi serait-il nécessaire de la laisser entrevoir ailleurs? D'autre part, pourquoi aussi la situation de conflit n'apparaît-elle pas dans la construction même du film? Et finalement, la justification de Gatlif sur le conflit se suffit-elle à elle-même pour continuer d'entrevoir une relation avec les personnes filmées et son spectateur?

_____ Pierre Perrault défendait l'idée d'un cinéma du réel qui devait témoigner à la fois de ses bonnes et moins bonnes expériences. Pour sa part, Gatlif voulait dans la conception même du film donner la chance aux communautés tziganes de se démarquer à travers leurs moyens d'expressions et leur musique. Lorsqu'il s'adresse à la Gaita pour lui dire qu'il « *aurait pu la filmer telle qu'elle était ce matin* » et « *qu'un cinéaste payo se serait régalé de cette image* », mais « *il ne l'a pas fait parce qu'elle était ridicule* » (Mercier 1993, p. 132.), il défend sa position

de ne pas vouloir filmer les Tziganes dans des situations qui les désavantagent³⁴. En partant de cette a priori, il est dès lors compréhensible que le cinéaste évacue de son film tout ce qui n'allait pas dans le même sens. Le conflit n'y a pas sa place et contrairement à Pierre Perrault, il ne le laissera jamais transparaître au spectateur. Gatlif filtre également d'autres moments difficiles (violence, misère extrêmes, prostitution, vol, etc.) qui n'apparaîtront pas dans le film :

Les baraques dégoulinent dans la boue, la neige cachait la misère [...] Il n'y a rien à manger ici, les petits frères sont tout nus [...] Nous sommes en terrain difficile, les ventres sont creux, nombreux [...]. Les difficultés se précisent [...] (Mercier 1993, p.98)

_____ Ici nous comprenons que pour redonner une certaine « fierté » aux Tziganes il fallait commencer par ne pas « exhiber leur misère ». Par ailleurs, le journal de bord vient sceller le pacte avec le spectateur au sujet du film *Latcho Drom* qui est de préserver le Tzigane d'une image qui le désavantage. Toutefois comment entrevoir de nouveau cet « enjeu relationnel » à trois partenaires entre filmés, filmeur et spectateur du point de vue de la problématique du don abordée par Marion Froger? Le film est-il un don adressé aux gens filmés? Aux communautés? Aux spectateurs? Et le désir de communauté du cinéaste envers son spectateur n'est-il que la manifestation d'un rapport d'échange qui obligerait ce dernier à donner à son tour (reconnaissance, empathie, complicité, etc)? Comment se construit cette dynamique autour du film.

³⁴ Il [Gatlif] poursuit; « Il ne fait pas un film pour lui, il le fait pour eux, il faut qu'ils le comprennent. Il jure que de toutes les belles stars qu'il a pu rencontrer et filmer, jamais il n'a respecté quelqu'un comme la Gaita! » (Mercier, 1993, p.132).

3-4- *Latcho Drom* du point de vue de l'anthropologie du don

_____ Dans son livre Froger analyse le don dans la relation documentaire du point de vue d'un « désir de lien », qui surgit comme un « *besoin né de l'absence de quelque chose en commun au sein des communautés effectives* » (2009, p. 217). Puis l'auteure ajoute que ce lien :

[...] n'est jamais donné, mais toujours tissé dans un milieu et un média spécifiques [et que ce moment] n'appartient ni au temps du tournage, ni au temps de la réception, mais dans ce temps intermédiaire qui les superpose tous les deux, quand l'existence du film parvient à faire coïncider les gestes de don de chaque partie prenante [Puis elle ajoute que] cette médiation cinématographique est loin d'être évident (*ibid.*, p.217).

_____ Si les échanges ou « *les gestes de don de chaque partie prenante* » qui se bâtissent autour de l'œuvre ne sont pas « *évidents* » à s'harmoniser, c'est parce qu'ils peuvent prendre différentes perspectives selon qu'ils proviennent de filmeurs, filmés ou spectateurs. En prenant le cas de *La bête lumineuse* par exemple où chacune des parties était enfermée dans des rôles si incompatibles, pour cause de conflit, que la relation de don ne pouvait s'insinuer nul part.

_____ Par ailleurs, entrevoir *Latcho Drom* à partir de l'anthropologie du don permettra de revenir sur la question du « *désir du lien* » tissé autour de l'œuvre. Dans les paragraphes précédents je me suis beaucoup attardés sur l'intention du cinéaste de vouloir partager un « *monde commun* » avec à la fois les personnes filmées et le spectateur. Suivant l'angle que j'ai choisi, le film m'apparaît comme un don envers les personnes filmées car il fait participer les Tziganes à l'édification d'une mémoire et leur donne une occasion d'apparaître en toute « *dignité* » aux yeux du monde. Je reste avec cette perspective même si du point de vue de Froger cela pourrait paraître contradictoire. L'auteure verrait initialement la relation documentaire comme un *don* en provenance tout d'abord des personnes filmées envers le cinéaste et difficilement l'inverse:

Cependant, on a du mal à comprendre le film comme un «contre-don». Tous

les cinéastes s'accordent sur ce point: ils ne font pas un film pour la personne filmée, mais bien pour le public (Froger 2009, p. 222)

Mais *Latcho Drom* continue de m'apparaître comme un don envers les personnes filmées surtout si j'envisage la relation du point de vue d'une intention plus grande. Le geste du cinéaste est la marque d'une inscription dans une mémoire collective (la mémoire tzigane), bien que dans la relation immédiate ce sont les personnes filmées qui « *offrent leur image* ».

_____ Maintenant, quelle est la nature de cette relation filmeur - filmées? Serions-nous dans un rapport d'échange qui s'inscrit dans un « *phénomène d'obligation réciproque* ». Tel qu'expliqué par Froger, ce phénomène établi par Marcel Mauss définit les relations humaines dans un rapport d'échange marchand qui se traduit par l'« *obligation de donner et de recevoir* » (*ibid.*, 2009, p. 233). L'auteure explique ce rapport d'échange spécifique à la relation documentaire de la manière suivante:

Ce rapport de don, en ce qui concerne le documentaire, se joue avant tout entre le cinéaste et les personnes filmées. Et il est de première importance que ce rapport de don soit perceptible pour lui-même, qu'il impressionne le spectateur comme tel. Faut-il le comprendre à la manière maussienne, comme un geste apparemment gratuit et généreux, celui de la personne qui offre son image, qui obligerait le donataire, c'est-à-dire le cinéaste, à le rendre, à travers son film? Il faudrait alors postuler, comme le fait Mauss, une «règle de droit et d'intérêt» qui rendrait compte de cet «échange», une raison morale, religieuse ou artistique qui «obligerait» le cinéaste et profiterait au donateur (*ibid.*, 2009 p. 222)

_____ Analysé sous le point de vue de Marcel Mauss, ce « *rapport d'obligation* » entre filmeur et filmés dans *Latcho Drom*, apparaît lorsque Gatlif est impliqué par un devoir moral envers les communautés, celui de leur rendre une image dans laquelle ils puissent se reconnaître. Et aussi seulement lorsque le réalisateur s'attend en retour à ce que les membres de la communauté tzigane lui donne une image « digne » d'eux-mêmes. Je peux, par exemple, revenir sur son rapport avec la Gaita où il n'était pas question pour lui qu'elle apparaisse dans une image

qui la « ridiculise » auprès des « payos » (Non Tziganes).

_____ Mais comment entrevoir ce « *rapport d'obligation réciproque* » du point de vue des Tziganes? Qu'attendent-ils du cinéaste? Est-il possible de les concevoir autrement que comme des êtres qui s'« *abandonnent* » à leur tour exactement comme le mentionne Marion Froger en référence à Hénaff (cite les thèses de Levinas), soit un « *autrui qui donne* » et qui « *s'abandonne comme un infini qui résiste à toute possession, mais résiste du fond de sa fragilité, de son impuissance à contrer ce qui le dépossède* ». D'après les témoignages du journal de bord, quelques temps avant le tournage, la *Gaita* résiste à « *donner son image* ». Elle n'est pas convaincue de son apparence, n'aime pas son costume. Il y a une tension sur le plateau qui se fait sentir. Mais aussitôt dépassé les désagréments (l'embarras), après quelques temps d'explications et de négociations, la *Gaita* offre sa voix roque et criante. Elle se donne inconditionnellement du haut de la colline d'où elle est filmée. Dans son livre sur le film de *Latcho Drom* voici comment Mercier témoigne de cet abandon:

J'écoute la voix butant sur les phrases, cherchant les mots, la voix qui force, la voix qui passe pour s'échapper enfin. Moment étrange. La *Gaita* chante, murée vive. Elle chante Ferri, l'Est, l'oppression, Isabelle la Catholique, Hitler et Franco [...]. La mémoire passe à travers elle, malgré elle. Un chant de douleur, d'oppression. Sa voix est unique, gitane. Elle vient de loin (Mercier 1993 p. 129).

Gatlif ne serait-il pas impliqué dans une relation avec les communautés qui dépasse finalement toute attente? Si ce n'est celui du plaisir de partage d'une expérience ou les deux instances participeraient et donneraient sans conditionnalité de rendre. De ce point de vue je rejoins l'idée de Jacques T. Godbout citée également par Froger qui s'éloigne de la théorie de Marcel Mauss, pour comprendre les rapports sociaux non pas en terme d'« *obligation réciproque* », mais plutôt en terme de « *dette positive* »:

La dette positive marque un sentiment de reconnaissance (du donataire) qui ne se traduit pas en obligation de rendre directement au donateur, qui a tout fait pour suspendre cette obligation, mais qui se traduit en désir de donner à son tour à d'autres (Froger 2009, p. 232).

Cet « autre », dans le cas de la relation documentaire est le spectateur qui constitue la troisième instance de la relation « *en réseau* » et qui accueille les images du film comme un don qui lui est adressé. La relation du don dépasse donc les « *intérêts individuels* » (filmeur – filmées) pour en faire bénéficier le spectateur (*ibid.*, p.229). Le spectateur de *Latcho Drom* ne serait-il pas, comme je l'ai souvent répété, directement inclus dans la conception même du film et la construction de ses images?

C'est ainsi que je me représente l'inclusion de ce spectateur dans la relation documentaire de *Latcho Drom*. Cinéaste et personnes filmées se donnent sans conditionnalité, si ce n'est celle de partager une expérience avec celui qui les regarde derrière son écran. Seulement, je perçois ce « don » différemment selon que le spectateur fasse ou non partie du monde qui lui est présenté. Pour celui qui s'identifie aux communautés le film est une occasion de renouer par « *remédiation* » et de prendre conscience de son histoire. Tandis que celui qui se trouve en dehors, eu égard des attentions qu'il lui adresse, de son inclusion dans la diégèse, de sa manière de vouloir l'« *enchanter* » ou de le faire « *communier* » à d'autres, il est inclus dans l'image quel que soit sa provenance.

De ce spectateur attentif, impliqué tout d'abord émotionnellement dans un rapport de proximité avec les personnes filmées, comment pourrait-il « donner » à son tour? Selon Marion Froger, il est attendu de lui dans la relation documentaire qu'il « *s'ouvre à l'enjeu de la médiation qui se joue entre filmeur et filmé du fait du tournage du film et à l'incidence du film sur la relation* » (Froger 2009 p. 218). S'il accueille les images qui lui sont proposées comme traces d'un échange

et d'une expérience vécue dans un moment de tournage, il entre dès lors dans le « *jeu relationnel* » que lui propose le film. Il joue le rôle du partenaire, et devient le complice sans égard à la distance réelle qui existe entre lui et les communautés. Je rajoute à cela que le partage d'un « *monde commun* » avec le spectateur de *Latcho Drom* comporte en soi l'« *obligation* » d'un retour, celui au moins de sa reconnaissance. La reconnaissance de l'univers tzigane serait le « *contre-don* » qu'attendrait de lui le cinéaste.

Conclusion :

À partir de la mise en scène du peuple tzigane dans *Latcho Drom*, l'intérêt de cette recherche a été de montrer comment l'usage de l'audiovisuel joue un rôle fondamental dans le processus d'autonomisation d'un peuple et ceci en commençant par le faire participer à l'édification d'une mémoire qui le concerne. Le principal enjeu de cette étude a été de démontrer que le film dépasse largement sa dimension esthétique et que derrière la poésie des images sonores se fraye un discours sur la place des communautés tziganes et leur musique dans le monde. Autrement dit, derrière la construction non- narrative du film apparaît en filigrane un véritable souci de sensibiliser un auditoire sur la question tzigane et son identité complexe, à la fois historique, culturelle et artistique, née dans des contextes migratoires.

La première étape de mon mémoire a été de montrer que Gatlif cherche à accorder aux Tziganes un véritable espace de « prise de parole » à travers les paramètres de son film. Cet espace se constitue dans l'usage d'une narration partagée entre les différentes communautés, lesquelles se relaient non seulement dans leur prestation musicale mais également dans le jeu et la mise en scène. Dans cette même veine et à l'instar de la réflexion de Guillaume Soulez, nous avons vu dans les séquences des complaintes et du chant de l'élégie un potentiel d'expression non négligeable porté par la voix des chanteurs et chanteuses. Une voix, comme celle de la Gaita notamment, qui porte en elle dans son timbre, sa texture et sa résonance, le poids de son histoire et celui de sa communauté. Cette approche minimaliste nous a permis d'explorer dans le moindre détail le phénomène d'autonomisation des discours initié par le cinéaste. Un phénomène qui s'inscrit dans une démarche plus vaste en vue de permettre aux communautés de se réapproprier leur propre histoire. Dans cette optique, le rôle de la cinématographie de Gatlif a

été de se tenir « au plus prêt » de chacune des prestations musicales et de transmettre par l'usage de l'audiovisuel le témoignage des hommes dans la spécificité de leur langage.

Dans la deuxième étape de mon mémoire, j'ai montré comment les mises en scènes dans *Latcho Drom* traduisent fidèlement ces manifestations musicales dans leur caractère dynamique et vivant. À travers les images de son film, le cinéaste manifeste un véritable souci de respect de l'environnement de ces musiques issues des traditions orales en mettant l'accent visuellement sur les contextes d'où elles émergent. Cet accent est mis d'une part, sur l'aspect social et organisationnel de ces musiques qui ne se distinguent pas des autres pratiques de la vie quotidienne (travail, préparation des repas, soin des enfants, etc.) et d'autre part, sur les propriétés rassembleuses de ces musiques dans la mise en scène d'un public empathique et connaisseur. *Latcho Drom* montre notamment par d'importants échanges intercommunautaires comment le processus de transmissions intergénérationnelles (adultes/enfants) participe au caractère autorégénératif de ces musiques ce qui démontre par conséquent que les préoccupations pour les musiques de traditions orales ne sont pas exclusives à l'ethnomusicologie. Bien au contraire ces musiques, dites « vivantes », présentent des affinités avec le médium cinématographique qui est capable d'en garder l'essence à la différence de l'exposition muséale, notamment, qui comme le dit si bien Laurent Aubert les « réduit au silence », les rend « inanimées » et voir à « jamais sanctuarisées ».

Latcho Drom amène également à réfléchir sur la question de la propriété musicale en concordance avec l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique qui démontre comment les politiques de patrimonialisation culturelle (L'UNESCO) tiennent seulement compte des cultures localisées géographiquement afin de bénéficier d'une quelconque reconnaissance. Le film de Gatlif qui met l'accent sur des transmissions culturelles interterritoriales plutôt que sur des cultures musicales étanches et isolées les unes des autres, s'accorde avec le point de vue de

l'ethnomusicologue qui voit tout d'abord dans la musique tzigane une musique qui échappe par essence et par nature à toute tentative de territorialisation. De cette manière, le cinéaste tout autant que l'ethnomusicologue tiennent à préserver les musiques migrantes et les Tziganes de leur dépossession patrimoniale au profit des sociétés dominantes. Par l'esthétique de son film, Gatlif accentue les propriétés métisses et migratoires des musiques, lesquelles sont identifiées par Luc Charles-Dominique lui-même, comme des musiques « diffuses » et « sans territoire fixe » et qui ne sont pas négligeables pour autant. Je remarque notamment dans ce rapprochement interdisciplinaire (entre le cinéma et l'ethnomusicologie) l'idée de redonner aux Tziganes ce qui leur revient de droit comme patrimoine culturel en commençant par reconnaître leurs influences et contributions sur les musiques européennes comme l'a fortement défendu Luc Charles-Dominique dans son article.

La problématique musicale s'est poursuivie dans ce mémoire avec les exemples d'assimilation de la musique tzigane dans les pays de l'est (Hongrie/Roumanie) qui confirme encore une fois comment l'aspect du territoire n'est pas du tout compatible (en terme de droit et de propriété) avec l'art et la culture tziganes. Dans une approche interdisciplinaire, la cinématographie de Gatlif contrevient assez rapidement à la conception « puriste » de musicologues et ethnomusicologues qui refusent de reconnaître à la musique tzigane une quelconque légitimité si ce n'est celle de vivre dans l'ombre des cultures dominantes. Ainsi, pour contrecarrer ces positions rigides, j'ai souligné que c'est en réunissant dans ses films des savoir-faire de différentes appartenances, que le cinéaste assume une réalité souvent négligée par de nombreux chercheurs. Celle, d'ailleurs qui démontrent par l'audiovisuelle comment les rencontres entre différentes cultures musicales à la fois tzigane et non tzigane, activent leur régénérescence sans pour autant occulter leur essence et leur identité. À travers les séquences de *Vengo*, *Transylvania* et *Swing* par exemple, nous avons pu démontrer que le cinéaste met

continuellement en perspective des musiques de prime abord dissemblables qui dans leur échange n'ont de cesse de s'enrichir et de se réinventer. Dès lors, à la conception « puriste » de la propriété musicale, Gatlif oppose d'emblée dans sa cinématographie, une logique de la « désappropriation » (Laplantine) reliée à la culture et la musique tziganes.

La troisième étape de mon mémoire m'a été inspirée par Marion Froger et son livre *Le cinéma à l'épreuve de la communauté* (2009). Les pensées de cette l'auteure m'ont permis d'effectuer un retour sur les communautés musicales de *Latcho Drom* du point de vue du spectateur et son « *expérience de sociabilité* ». D'autant plus que la question du spectateur dans mon étude est apparue de plus en plus importante considérant la place centrale qui lui est accordé dans ce film, soit comme un interlocuteur fondamental chez qui le cinéaste embraye, par le geste de reconnaissance, la question de la mémoire tzigane. Une reconnaissance qui est sollicitée de prime abord par des effets de « *mises en abîmes* », où le cinéaste fait côtoyer ensemble le public dans le film et celui en dehors, dans une « *expérience commune en partage* ». Par ailleurs, même le spectateur éloigné de ces communautés musicales dans *Latcho Drom* est amené à s'identifier et à faire partie de l'« *épreuve de sociabilité* » que le film lui propose. Son rapprochement avec l'auditoire des musiques dans le film (par effet miroir) est tel qu'il n'est pas étonnant de le voir gagner par un même sentiment de « communion » ou d'« enchantement » que les communautés filmées. Mais encore, le spectateur de *Latcho Drom* ne vit pas simplement une expérience de proximité avec les événements qui lui sont racontés, mais est directement impliqué dans le « jeu relationnel » que lui propose le film. La révélation de certaines séquences (le profilmique) et informations écrites (journal de bord) sur des moments de tournage m'ont permis de souligner comment le cinéaste considère le spectateur de *Latcho Drom* comme un spectateur privilégié. Par ailleurs, la démarche de Gatlif m'apparaît d'après l'approche de Froger sur l'anthropologie du don et l'« obligation de rendre » (Marcel Mauss), comme la manifestation d'une ultime attente

envers son auditoire. Car nous voyons bien comment il sollicite chez son spectateur une forte conscientisation, voire reconnaissance et empathie, de la présence tzigane dans les sociétés actuelles, pourvu, selon moi, que ce même spectateur soit en mesure de recevoir et de se laisser gagner par le discours que lui propose le film. Et à bien comprendre l'aboutissement de cette « épreuve de sociabilité » construite autour du récit, le spectateur serait le récipiendaire ultime de cette construction mémorielle érigée par le film. Dès lors, reposeraient sur lui les dernières transmissions avec l'espoir que le récit de *Latcho Drom* vienne raviver en lui sensibilité et empathie sur la question tzigane.

Pour faire un récapitulatif de mon étude, j'aimerais ajouter que l'édification d'une mémoire à l'égard des peuples, quels qu'ils soient, ne peut reposer simplement sur une œuvre et faire office d'exclusivité. Au contraire, il est davantage question de processus mémoriel auxquels participent un nombre incalculable de témoignages par l'entremise de différents médiums, que ce soit celui de la littérature, de l'histoire, de la photographie, de l'exposition muséale et du cinéma. Avec l'exemple de *Latcho Drom*, j'ai pu démontrer comment l'usage de l'audiovisuel présente un fort potentiel de rapprochement et de dialogue avec les communautés issues de la tradition orale, principalement parce que celles-ci sont directement impliquées dans son processus créatif. Aujourd'hui, quelques décennies après la sortie de ce film (1993), il serait fort intéressant d'en mesurer l'impact au niveau social et identitaire chez les différentes communautés de la diaspora tzigane actuelle. En fait, cette démarche m'apparaît comme une continuation évidente en lien avec la perspective de l'édification d'une mémoire et de la réappropriation de soi de l'histoire tzigane, c'est comme dire finalement que nous n'irons jamais assez loin dans l'« autopsie » d'une œuvre.

Bibliographie

Aubert, Laurent, 2011, « Comment exposer la musique et que lui faire dire? » Dans Monique Desroches, Marie-hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, p. 13-40. Canada : Les Presses de l'Université de Montréal.

Bertrand, Karine. 2013. « Le cinéma des Premières Nations du Québec et des Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

Bolter, Jay David et Richard Grusin. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.

Bours, Etienne. 2005. « Tintin au pays de la world » Dans Laurent Aubert, *Musiques migrantes : de l'exil à la consécration*, p. 165-177. Genève : Musée d'ethnographie de Genève.

Castiel, Élie. 1994. «Tony Gatlif : le gitan dans l'âme et dans la conscience». *Séquences : la revue de cinéma*, n° 169, p34- 35.

Casetti, Francesco. 1990. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Cartwright, Garth. 2007. *Princes parmi les hommes, voyage chez les musiciens Tziganes*. Paris: Buchet/Chastel.

Charles-Dominique, Luc. 2011. « La patrimonialisation culturelle française à l'épreuve du nomadisme des Roms ». Dans Monique Desroches, Marie-hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, p. 148-162. Canada : Les Presses de l'Université de Montréal.

Chirpaz, François. 2010. *Dire le tragique : et autres essais*. Paris : Harmattan.

Ciment Michel, Lorenzo Codelli. Novembre 1989. « Entretien avec Emir Kusturica ». *Positif*, 345, p. 4-8.

Clébert, Jean-Paul. 1976. *Les Tziganes*. Paris : Édition Claude, Tchou.

Comolli, Jean-Louis. 2004. *Voir et pouvoir : l'innocence perdu : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Danielou, Alain. 1971. *La musique et sa communication. La situation de la musique et des musiciens dans les pays d'orient*. Florence : Le conseil international de la musique.

De Gila Kochanowski, Vania. 2002. *Précis de la langue Romani littéraire - Étude descriptive et comparative illustrée par des textes bilingues dans les différents domaines des sciences de l'homme* / Vania De Gila Kochanowski en collaborations avec huguette Tanguy et jean claude Mégret. Paris : L'harmattan.

Delleuze, Gilles et Guattari, Felix. 2005. *Qu'est ce que la philosophie?* Paris : Les éditions de minuit.

De Vaux De Foletier, François. 1970. *Mille ans d'histoire des Tziganes*. Paris. Les éditions Arthème Fayard.

During, Jean. 1994. *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'ouest musical*. Normandie : Les éditions verdier.

Elskelden, Joakim. 2009. *The Roma journeys*. Gottingen: Steidl Publishers.

Froger, Marion. 2009. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'office national du film 1960-1985*. Canada : Les Presses de l'Université de Montréal.

Gardies, André et Bessalel Jean. 1992. *200 mots-clès de la théorie du cinéma*. Paris : Les éditions du cerf.

Gobin, Alain. 1988. *Le folklore musical*. Paris : Les éditions Garamont-Archimbaud.

Haraszti, Émile. 1933. *La musique Hongroise*. Paris : H. Laurens.

Leconte, Henry. 2005. «Deux ou trois choses que je sais d'elles». Dans Laurent Aubert, *Musiques migrantes : de l'exil à la consécration*, p. 131-143. Genève : Musée d'ethnographie de Genève.

Laplantine, François. 2009. *Son, images, langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Les éditions Beauchesne.

Lapassade, Georges. 1998. *Derdeba, La nuit des Gnaoua*. Marrakech : Traces du présent.

Leblon, Bernard. 1990. *Musiques tziganes et flamenco*. Paris : L'harmattan.

Liszt, Franz. 1859. *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Paris. Les éditions d'Aujourd'hui.

Liégeois, Jean-Pierre. 2009. *Roms et Tziganes*. Paris : Éditions La découverte.

Liégeois, Jean-Pierre. Octobre 2010. *Le conseil de l'Europe et les Roms: 40 ans d'action*. Strasbourg : Les éditions du conseil de l'Europe.

Maazouzi, Djemaa. « Retour en Algérie et impossible retour sur l'Algérie. Formes de l'oubli et figures de l'absence dans *Exils* de Tony Gatlif ». Dans Freddy Raphaël, Nicoletta Diasio et Klaus Wieland (coord.), « La construction de l'oubli », *Revue des sciences sociales*, n°44, novembre 2010, p. 56-63.

Martin, Denis-Constantin. 2005. « Entendre les modernités. L'ethnomusicologie et les musiques « populaires ». Dans Laurent Aubert, *Musiques migrantes : de l'exil à la consécration*, p. 17-51. Genève : Musée d'ethnographie de Genève.

Maury, Corinne. 2011. *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*. Belgique : Les éditions Yellow Now.

Mercier, Denis. 1993. *Latcho drom : bonne route : un film de Tony Gatlif*. Paris : KG. Productions.

Murphy, Carol. Juillet- Aout 2007. « When life is bigger than desire ». *Film Ireland*. 117, p. 12-14.

Odin, Roger. 2000. *De la fiction*. Bruxelles : Les éditions de Boeck Université.

Piault, Marc-Henry. 2000. *Anthropologie et cinéma. Passage à l'Image, passage par l'image*. Paris : Nathan.

Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : Les éditions La Fabrique.

Siron, Jacques. 2002. *Dictionnaire des mots de la musique*. Paris : Les éditions Outre Mesure.

Soulez, Guillaume. 2011. *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision*. Paris : les Presses universitaires de France.

Stajanova, Christina, 1998. « Les Gitans au cinéma, entre la magie et la tragédie ». *Ciné-bulles*, Vol. 17, n° 1, p. 16-20.

Tarkovski, Andrei. 2014. *Le temps scellé. De l'enfance d'Ivan au sacrifice*. Paris : Les éditions Philippe Rey.

Thiebergien, Benoît. 2005. « Où est le monde ? Migration des esthétiques, esthétique des migrations ». Dans Laurent Aubert, *Musiques migrantes : de l'exil à la consécration*, p. 131-143. Genève : Musée d'ethnographie de Genève.

Kendrick Donald et Grattan Puxon. 1974. *Destins gitans : des origines à la «solution finale»*. Paris : Calmann-Lévy.

http://www.arkepix.com/kinok/tony%20GATLIF/gatlif_son5.html

Hancock, Ian, 2007-2008. «On Romani origins and identity ». En ligne. *The Romani Archives and documentation center. The University of texas at Austin*. Dans Radoc.<http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_b_history_origins&lang=fr&articles=tr ue -2007-2008> (dernière consultation: le 15 novembre 2014)

Christine Langlois, Alain Morel et Jean Rouch, « Le Bilan du film ethnographique : entretien avec Jean Rouch », *Terrain* [En ligne], 7 | octobre 1986, mis en ligne le 21 mars 2005, consulté le 17 janvier 2015. URL : <http://terrain.revues.org/2920> ; DOI : 10.4000/terrain.2920

Sources Audiovisuelles :

Latcho Drom. 1993. Tony Gatlif.

Vengo. 2000. Tony Gatlif.

Swing. 2001. Tony Gatlif.

Exils. 2005. Tony Gatlif.

Transylvania. 2006. Tony Gatlif.

