

rom, ou de l'impossibilité d'être un figurant

francesco careri

«Les figurants sont la nuit du cinéma lorsque le cinéma se veut un art pour faire briller ses étoiles», écrit Georges Didi-Huberman dans le numéro 9 de la revue *De(s)générations* dédié aux figurants. Il poursuit : «ils seraient les non-acteurs par excellence [...]. Ils sont à l'histoire qui se raconte quelque chose comme une toile de fond constituée de visages, de corps, de gestes»¹. C'est à partir de cette phrase que je me suis demandé si les Roms peuvent rentrer dans la catégorie des figurants². Il est bien entendu que les Roms n'ont jamais été protagoniste de l'Histoire mais toujours repoussés en son fond. Ils n'ont jamais écrit leur propre Histoire, et la nôtre, on le sait, a toujours exclu les vaincus, les masses et les misérables. Dans l'histoire du cinéma et peut-être dans l'histoire des images plus généralement – hormis dans les films de genre comme ceux d'Emir Kusturica et Tony Gatlif, où les Roms sont aussi bien protagonistes que figurants – je ne me souviens pas avoir vu de Roms en toile de fond. La même chose advient dans la réalité et la vie quotidienne : les Roms apparaissent toujours comme protagonistes. Si l'on y pense, les Roms qui marchent sur le trottoir ne sont jamais de

¹ Georges Didi-Huberman, «Peuple exposés, peuple figurants», *De(s)générations*, n°9, septembre 2009, p. 12-13.

² Je voudrais d'emblée m'excuser auprès du lecteur si dans la suite du texte je parle des Roms de façon générique et généralisante, conscient qu'à quiconque paraîtrait fastidieux de se demander si les Italiens ou les Français peuvent être considérés comme des figurants. Ce faisant, je renvoie évidemment à la figure du Rom construite par l'imaginaire collectif stéréotypé. En outre, je m'excuse si par raccourci, j'utilise le seul terme «Rom», là où la diversité culturelle du peuple européen parlant une langue d'origine *Romanés* imposerait d'écrire «Roms, Sinti, Kalé, Manouches et Romanichels». Le présent texte a été traduit de l'italien par Xavier Vert.

simples passants, de simples figurants, un fond neutre en somme, car ils ne passent jamais inaperçus ; ils attirent au contraire les regards. On les suit des yeux jusqu'à ce qu'ils disparaissent de la scène et que le danger cesse. Pour revenir au cinéma, imaginons qu'ils entrent par inadvertance dans le champ de la caméra, celle-ci serait immanquablement portée à les suivre tandis qu'ils passent, ne pouvant se détacher de cette présence comme si de rien n'était. Cette même caméra, balayant le fond, trouverait en cette présence, quelque chose qui par nature attire un zoom, un commentaire, une appréciation, une interprétation. De la même façon, si le pinceau d'un peintre ou l'objectif d'un photographe devait en fixer le portrait, cette présence serait assurément signifiante, elle ne saurait prendre la forme d'une figure anonyme.

C'est aussi pour cette raison que les Roms ne sont jamais seuls et ne forment jamais une masse, une foule anonyme dans la rue. On ne les voit en nombre que dans leurs camps. Ils se manifestent difficilement comme multitude parce qu'ils manifestent difficilement. Notre imaginaire stéréotypé les voit comme une famille, une mère avec son enfant, une bande de jeunes garçons, un vieillard seul. L'homme Rom adulte, le mari et le père de cette famille n'apparaît que rarement seul dans le stéréotype, où mieux, lorsqu'il l'est, il se confond avec la figure du migrant, du mendiant, du vagabond, du sous-prolétaire sans connotation ethnique. C'est sous cet angle que peut être abordé le personnage de Charlot, la figure inventée par Charlie Chaplin, en tant précisément qu'il était Rom. Chaplin réussit consciemment à rédimier la figure socialement négative du Rom. Que Charlie Chaplin eût des origines Rom ou plus précisément romanichelles, seuls les Roms le savent, tandis que circule depuis toujours l'idée qu'il était juif, ce dont témoignerait son interprétation d'Hitler dans *Le Dictateur*. En réalité, comme il l'a lui-même écrit, Chaplin avait des ascendances romanichelles du côté de sa grand-mère paternelle, une origine qu'il a toujours revendiquée avec orgueil, bien qu'il se pensât comme un squelette dans l'armoire de famille³. C'est sous ce double signe d'orgueil et de honte, de volonté de dire et d'impuissance à dire, que doit être placé non seulement la figure du *Dictateur* – deux millions de Roms ont été exterminés par les nazis – mais aussi et surtout la figure du Rom qui supporte celle de Charlot. L'image que nous avons de Charlot – le vagabond et sa canne – correspond exactement à la figure iconographique nomade étudiée par Daniel Arasse, celle de l'*homo viator*, du juif errant, de la foule ma-

³ Charlie Chaplin, *My Autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1964, p. 19 ; Charles Chaplin, Jr., N. et M. Rau, *My Father, Charlie Chaplin*, New York, Random House, 1960, p. 7.

nifestant, qui traverse l'histoire de la peinture de Brueghel à Pelizza da Volpedo⁴. Charlot est un homme adulte qui incarne bien des traits caractériels des Roms mais dont il estompe la dangerosité et inverse le stéréotype commun de coupable en innocent persécuté. Comme les Roms depuis toujours, Charlot vit dans une cabane de bois aux marges de la ville. Il craint la police qui le persécute pour de petits larcins de subsistance; il connaît la prison, se bat de toutes ses forces pour défendre son enfant des services sociaux qui veulent le lui retirer pour l'éduquer. Nullement enclin au travail, il est inadapté aux temps modernes de la production tayloriste, aliéné cependant aux produits de la société de consommation. Il est sale, porte le même sempiternel vêtement mais rêve d'anges qui le porteraient dans les airs. Il parle avec les yeux, chante avec son violon, sait aimer et émouvoir. S'il se transforme bien involontairement en chef de file d'une manifestation politique, il s'effraie et s'enfuit. Charlot est un protagoniste – et sans nul doute une étoile du cinéma – d'une part parce qu'il masque son identité Rom et d'autre part parce qu'il est impossible que la figure qu'il incarne appartienne au fond neutre. Il advient dans la réalité et dans la représentation qu'un Rom, pour autant qu'il est «différent», est inassimilable au figurant; il se trouve inéluctablement, et ce bien malgré lui, à disputer le rôle de protagoniste. Comme le rappelle Xavier Vert, citant Raul Hilberg, dans les camps de concentration nazis, «être différent [...] signifiait la mort, tandis que les anonymes, les sans-visage survivaient»⁵. Les Roms également préféreraient rester anonymes, ne pas *faire figure*, pour ne pas attirer les peurs et la haine de qui regarde. Il est cependant facile, en période de crise comme celle que nous vivons, de braquer sur eux les projecteurs médiatiques et politiques, de voir en eux un danger, la cause première de notre insécurité, d'en faire des boucs émissaires.

Les Roms sont la nuit, une nuit sans étoile. Une sorte de conjonction d'intérêts préside à ce que ni eux ni nous ne les voulons protagonistes : eux se cachent et nous cherchons à les faire disparaître pour toujours de la scène, derrière le fond noir, jusqu'à les transformer en un *peuple invisible*⁶. Je voudrais me tromper, mais il me semble que c'est exactement ce qu'il se passe en Europe, en France ces derniers mois, et en Italie depuis quelques années. Une nouvelle tentative pour anéantir les Roms, non pas physiquement mais culturellement, pour les rendre

⁴ Daniel Arasse, «La meilleure façon de marcher. Introduction à une histoire de la marche», in *Les figures de la marche. Un siècle d'arpenteurs*, Paris, RNM, 2000, p. 35-62.

⁵ Xavier Vert, «L'événement spécifique de la figure», *De(s)génération(s)*, n°9, septembre 2009, p. 22.

⁶ Najo Adzovic, *Rom. Il popolo invisibile*, Rome, Palombi & Partner, 2005.

invisibles à jamais. Car c'est précisément leur figure, c'est précisément de les voir qui nous dérange. Durant des siècles, nous les avons chassés de nos cités, en avons fait des *nomades par force* ⁷. Aujourd'hui, dans une société de flux qui n'accepte plus leur nomadisme, nous les dissimulons à la vue en les faisant vivre dans les interstices, à l'abri des regards du citadin. *L'urbanisme du mépris* ⁸ planifie leur vie entre une ligne de chemin de fer et les abords d'un fleuve en périphérie, sous les échangeurs d'une rocade. Ils sont le *peuple des décharges* ⁹. Et par dessus tout, ils doivent être invisibles à l'état civil : ils sont continuellement recensés et fichés par la police, mais ils ne doivent pas avoir de carte d'identité, ils ne doivent en aucun cas devenir citoyens, même lorsqu'ils sont nés et ont grandi en Italie depuis trois générations ¹⁰. Ils ne doivent pas non plus être considérés comme des réfugiés quand bien même ils ont fui nos bombardements, comme ce fut le cas au Kosovo, où ce sont nos bombes *humanitaires* qui ont détruit leurs maisons. Car avant la guerre ils habitaient bien dans des maisons, tandis que nous les faisons aujourd'hui vivre dans des roulottes ou des containers, les désignant comme *nomades* indésireux d'une habitation fixe. Depuis trente ans, nous construisons un peuple invisible, sans papiers, sans adresse, sans logement, sans travail, sans droits, et le processus semble inéluctable.

Ce processus de dé-figuration, de forclusion de leur image hors de la scène citadine est clairement lisible à Rome, dont la politique sécuritaire à l'égard des Roms est à l'avant-garde en Italie et en Europe ¹¹. Elle n'est pas le fruit, comme on pourrait le croire, des politiques léguiste ¹² et berlusconienne ou du caractère fasciste de l'actuel maire de Rome, Gianni Alemanno ; sa responsabilité incombe avant tout à la gauche. Ce sont les deux précédents maires de centre gauche qui ont entrepris de construire pour les Roms une «ville à part», un *apartheid* : les «camps nomades» de Francesco Rutelli et les «villages de la solidarité» de Walter Veltroni. Lieux hors la loi, créés par des législations d'urgence en dérogation du droit normal et en dépit des standards d'habitation. En ces lieux, le nouveau maire expérimente aujourd'hui la construction

⁷ Krzysztof Wiemicki, *Nomadi per forza. Storia degli zingari*, Milan, Rusconi, 1997.

⁸ Piero Brunello (sous la dir.), *L'urbanistica del disprezzo. Campi rom e società italiana*, Rome, Manifestolibri, 1996.

⁹ Leonardo Piasere, *I Popoli delle discariche*, Rome, Cisu, 1991.

¹⁰ Paolo Ciani, *Rom e Sinti a Roma. Tra emergenza e futuro*, in AA.VV., Observatoire Romain des Migrations – sixième rapport, Rome, Caritas di Roma-Idos, 2010, p. 193-204.

¹¹ J'ai entrepris depuis 2007 une recherche de terrain financé par le Département des Études Urbaines de l'Université de Rome III en collaboration avec Stalker / Observatoire Nomade.

¹² Ndt. La «Lega» est un mouvement politique de droite nationaliste et xénophobe du nord de l'Italie qui compte aujourd'hui de nombreux ministres au gouvernement.

d'états d'exception ségrégatoires : camps dispersés dans la campagne à plusieurs kilomètres des villes, formés de rangées de containers surpeuplés, encints par des grillages métalliques haut de huit mètres et équipés de caméras de surveillance en circuit fermé. L'entrée est gardée vingt-quatre heures sur vingt-quatre et il est impossible de pénétrer même pour les parents proches. Les habitants de ces nouveaux camps de concentration ne portent pas de numéro tatoué sur le bras, mais après avoir été enregistrés, photographiés et fichés, ils possèdent le DAST. Le DAST (Document d'Autorisation à l'Installation Temporaire) est une carte semblable au permis de conduire, avec numéro, nom, prénom, photographie, durée de validité, nom du camp d'assignation, et code barre contenant différentes informations utiles telles que le nombre d'enfants et leur lieu de scolarisation. Le DAST n'a aucune valeur juridique bien que l'on fasse croire aux Roms qu'il s'agit de vrais papiers d'identité. Sveva Belviso, Assesseur aux Politiques Sociales de la Municipalité de Rome, affirmait lors de la conférence de presse du 4 mars 2009 que le DAST «est une sorte de carte d'identité municipale». Le DAST donne seulement le droit d'entrer et de sortir du camp et préserve du risque d'être enfermé dans un CIE (Centre d'Identification et d'Expulsion). Le DAST n'est pas délivré à qui, cherchant une voie alternative, refuse le camp ou ne se soumet pas à l'enregistrement et au fichage. Celui-ci se transforme définitivement en «clandestin», destiné à l'occasion d'un contrôle à être enfermé dans un CIE pour six mois et par la suite à être rapatrié dans un pays qu'il n'a jamais connu, sans autre forme de procès et sans avoir commis d'autre délit que celui de vivre.

Je voudrais pour conclure rappeler le rôle des Roms dans l'histoire des images avec les mots de Tano D'Amico, un des photographes qui a le mieux su le raconter : «il est peut-être une nature commune qui lie indissolublement les tziganes et les images. Le peuple Rom est à côté de nous quand les paroles manquent, quand elles ne peuvent contenir, définir, circonscrire ce que la réalité provoque en nous. C'est un peuple qu'il faut regarder, qu'il faut écouter, bien plus que lire. Les mots ne les ont jamais aimés, l'image et la musique toujours. [...] Jusqu'à leur arrivée dans notre pays, le monde des images a accueilli les tziganes. Les ateliers des peintres étaient ouverts pour eux, mais non les palais de la parole.»

Tano D'Amico rappelle qu'à Venise, dans l'atelier de Giovanni Bellini, s'étaient formés Giorgione et Antonio Solario qui signait «peintre tzigane», le même peut-être qui était devenu l'ami de Carlo Crivelli. Crivelli disait de lui qu'il était *un bon peintre mais auquel on ne pouvait se fier*. C'est peut-être là, dans l'atelier de Bellini que Giorgione aurait entendu

cette histoire terrible – une histoire que les tziganes racontent encore aujourd’hui – d’un concours de tir à l’arc dont la cible était la poitrine d’une tzigane. Et c’est peut-être pour cela qu’à propos de *La Tempête*, Giorgione a écrit dans son carnet : «il s’agit de la tzigane», renvoyant à cette «mère fugitive qui résonne dans la mémoire. Elle est nue, un tissu sur les épaules, elle aussi (comme toutes les femmes Roms avant d’entrer dans les chambres à gaz) allaite accroupie et nous comprenons que c’est la dernière fois. Elle est au milieu des arbres, sur la rive d’un cours d’eau. Nous apparaissent les couleurs fortes des chasseurs, on entend les cris des rabatteurs qui fouillent les alentours ; on imagine l’essoufflement de la femme qui court, son enfant sur la poitrine, elle arrive au fleuve et comprend qu’elle ne pourra le franchir. [...] Le rabatteur a trouvé la femme tzigane et le soldat qui l’observe, attendant le prince et ses hôtes. Il n’a pas l’aspect féroce, le regard posé sur la scène, sans animosité. Le regard de ceux qui de tous temps accomplissent ce genre de devoir»¹³.

¹³ Tano D’Amico, *Il giubileo nero degli zingari*, Rome, Editori Riuniti, 2000. Certains des faits rapportés ne se trouvent pas dans le texte cité mais font partie de l’intervention de Tano D’Amico lors de la journée consacrée à la «Représentation et autoreprésentation du peuple Rom», qui s’est tenue à la Faculté d’Architecture de Rome III, le 16 juin 2009.