

Du côté de chez la nomade. La femme gitane : mythe, photographie et auto(re)présentation

ESTER ALBA PAGÁN
ANETA VASILEVA IVANOVA

Universitat de València

✉ esther.alba@uv.es

✉ aneta.vasileva@uv.es

RÉSUMÉ. L'article reflète une longue recherche sur la représentation sociale des *gitanas* (o romi espagnoles). L'un de nos outils d'analyse est la photographie dans le cadre de ses relations avec le régime de la politique visuelle préétablie. Dans ce cas, nous enquêtons sur la manière de construire l'image de l'Altérité faite par des artistes français qui ont visité l'Espagne plus ou moins impliqués dans le paradigme exotique. Plus tard, quelques tendances plastiques plus expérimentales ont essayé d'autres types de regard, non sans des difficultés. Le deuxième paramètre que nous avons utilisé était la réponse auto-représentative des femmes gitanes contemporaines. Nous avons développé et mené une série d'entretiens avec des représentantes de diverses organisations romani en Espagne (Valence). Il s'agit de femmes engagées dans la révision critique de nombreux déterminants de leur vie. Leur réponses au su-

MOTS-CLÉS:
Histoire de la photographie ; représentation ; romi espagnoles ; stéréotypes visuels

Pour citer cet article

Alba-Pagán, E. & Vasileva-Ivanova, A. (2020). Du côté de chez la nomade. La femme gitane : mythe, photographie et auto(re)présentation. *Hybrida*, 1, 129–169. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.1.16871>

jet des deux fondements de la représentation, le langage et l'image, nous ont apportées une aide inestimable et de nombreuses surprises.

RESUMEN. El artículo refleja una prolongada investigación en torno a la representación social de las mujeres romaníes. Una de nuestras herramientas de trabajo es la fotografía, dentro de sus relaciones con el régimen de política visual, previamente establecido. En este caso, indagamos en el modo de construir la imagen de la Alteridad, realizada por los artistas franceses, que visitaron España, más o menos implicados en el paradigma exótico. Más tarde, algunas tendencias plásticas más experimentales ensayaron otros tipos de mirada, no sin dificultades. El segundo parámetro que empleamos fue la respuesta auto-representativa de las mujeres gitanas contemporáneas. Elaboramos y llevamos a cabo una serie de entrevistas con representantes de diversas organizaciones romaníes de España (Valencia). Se trata de mujeres inmersas en la tarea de la revisión de muchas condicionantes de su vida. Sus respuestas respecto a los dos pilares de la representación, el lenguaje y la imagen, nos han brindado una inestimable ayuda y muchas sorpresas.

ABSTRACT. The article reflects a long investigation about the social representation of *gitanas* (Spanish Romani women). One of our working tools is photography within its relations with the previously established visual discourse. In this case, we inquire into the way of constructing the image of Otherness, carried out by French artists who visited Spain, more or less involved in the exotic paradigm. Later, some more experimental art trends tried other types of perspectives, not without difficulties. The second parameter we used was the self-representative response of contemporary Romani women. We developed and carried out a series of interviews with representatives of various Roma organizations in Spain (Valencia). These are women immersed in the task of reviewing many determining factors in their lives. Their responses regarding the two pillars of representation, language and image, have provided us with invaluable help and many surprises.

PALABRAS

CLAVE:

Historia de la fotografía; representación; gitanas españolas; estereotipos visuales

KEY-WORDS:

History of photography; representation; Spanish Romani women; visual stereotypes

1. Introduction

L'objectif de cet article est d'étudier et d'analyser les images de la femme gitane, en particulier celles liées à l'identité performative, ceci à travers la gestualité et la représentation d'une émotion, souvent par le prisme de la danse. Notre approche méthodologique est fondée sur l'analyse visuelle, offrant, en même temps, un point de vue décolonial face aux approches traditionnelles de l'histoire de l'art¹. Cela passe par l'analyse de la construction de l'image de la gitane espagnole du point de vue extérieur pour, ensuite, établir un dialogue avec les femmes gitanes d'aujourd'hui. Ces dernières offrent ainsi leur propre analyse d'images élaborées par des artistes étrangers qui sont arrivés en Espagne, souvent, avec l'idée de chercher un stéréotype exotique. Pour l'étude, nous avons sélectionné des photographies liées aux formules du pathos, tel que défini par Aby Warburg (2010, p. 3). Nous nous intéressons particulièrement aux protagonistes représentées dans un mouvement accéléré, celui de la danse ou du geste exagéré. Face au hiératisme du classique et du rationnel, le lien stéréotypé du peuple gitan, et notamment de ses femmes, avec l'irrationnel et le passionnel, a exercé un rôle déterminant dans la construction de sa représentation imposée.

Il est possible de constater une éclosion d'études sur l'image de la femme gitane durant ces dernières années, notamment des thèses de doctorat. Cependant, des recherches prenant compte des nouvelles approches du point de vue du genre et de la décolonisation sont encore à faire (Gil Estevan & Solano Ruiz, 2014, pp. 116-120; López Fernández, 2004, 2002, pp. 341-360; Fernández Cabezas, 2008; López Rodríguez, 2016; Morros Mestres, 2018, pp. 595-619; Gallardo-Saborido, 2017, pp. 32-35; Fernández-Viches, 2007). L'article vise à analyser le sens de ces formules dans le présent, c'est-à-dire, du point de vue actuel de la femme gitane. Nous nous proposons donc de comprendre la complexité de la culture visuelle généralement acceptée par la société majoritaire. Il s'agit, en outre, d'analyser comment les images sont perçues par les femmes gitanes d'aujourd'hui. Ces images peuvent être comprises en tant qu'expressions de leur identité ou, au contraire, comme la matérialisation de stéréotypes. En ce sens, il est dans notre intérêt d'établir l'analyse depuis la perspective de la mémoire sociale des images (Gombrich, 1992, pp. 168-175; Didi-Huberman, 2013, pp. 172-201). Paradoxalement, la construction visuelle de la femme gitane établit un cliché, facilement reconnaissable, qui réutilise, socialement et culturellement, des

¹ Selon la méthodologie située, revendiquée par Donna Haraway, nous nous présentons comme des féministes nomades, marquées par l'identité hybride et la migration (Haraway, 1995; Braidotti, 2004).

cadres rhétoriques, jusqu'à se configurer en agent façonneur de l'opinion commune (Boehm, 2011, pp. 87-106).

En outre, ces dernières années, les historiens de l'art ont commencé à rendre visible le travail des artistes gitans et gitanes, au-delà du domaine de la musique et de leur stéréotype d'artistes bohèmes (Litvak, 2009, pp. 425-450 ; Jiménez Burillo, 2013, pp. 13-17 ; Spinelli, Suárez Saavedra, 2001, pp. 40-47 ; Santino Spinelli, 2007, pp. 46-52). Ce paradis perdu de la culture gitane a eu sa caractéristique la plus remarquable dans la récupération de l'artiste Helios Gómez (Sierra Alonso, 2018, pp. 84-114) ou dans la présence du pavillon rom à la Biennale de Venise 2007 (Pavilion, 2009, pp. 41-47), qui cherche à faire connaître l'importance de l'identité de la culture gitane: la Romipen (Rodríguez López-Ros, 2009). Cependant, et malgré l'importance de figures internationales comme Lita Cabellut (Sánchez Medina, 2016, pp. 48-55), l'objectif de cet article n'est pas d'examiner le travail réalisé par des artistes gitans. En revanche, il s'agit d'analyser les images construites autour de la figure du gitan qui, appartenant à des artistes qui se situent hors dudit collectif, font partie du canon européen et participent de sa construction stéréotypée. Le but est donc de mettre en lumière les ruptures introduites par l'associationnisme culturel gitan face à une vision imposée par le colonialisme culturel qui a façonné la manière dont les gitans, et plus particulièrement les femmes gitanes, ont été représentés. En définitive, il s'agit de déterminer si le mythe de la gitane imaginaire (Olivares Marín, 2009) s'est-il cristallisé, si ce mythe est-il encore en vigueur de nos jours et de savoir comment est-il perçu et interprété par les femmes gitanes elles-mêmes. À l'heure actuelle, la revendication du peuple gitan, et notamment des femmes, passe par le fait d'avoir leur propre voix, d'écrire et de revendiquer leur histoire et de parler par elles-mêmes. C'est pour cela que notre approche méthodologique dépasse les frontières de l'analyse visuelle et se rapproche des personnes, des femmes gitanes qui sont les protagonistes des images construites. Notre objectif ultime est que les femmes elles-mêmes évaluent la permanence du stéréotype au sein de leur culture (García, 2003, pp. 92-104).

Parallèlement à l'avancée de la jeune démocratie espagnole, différents collectifs roms se sont organisés ces dernières années dans de nombreuses associations nationales et locales (Zoon, 2003, pp. 17-26). Parmi celles-ci, on peut citer les associations de femmes gitanes qui, bien que différentes les unes des autres, ont en commun la lutte contre l'anti-gitanisme, la revendication du rôle de la femme gitane et la revendication culturelle (Montoya Gabarri, 2002, pp. 81-86). En ce sens, Ana Giménez Adelantado (2008, pp. 9-15) a analysé l'évolution du mouvement associatif des Gitans en Espagne depuis les années soixante. À partir des années quatre-vingt-

dix (Cortés & García, 1999, pp. 207-232), il est possible de constater les premiers changements grâce à l'émergence de multiples associations de femmes gitanes dans toute l'Espagne, voire en Europe (Peña García, 2017), y compris de femmes gitanes marginalisées au sein des mêmes groupes de Roms. Il existe actuellement une lutte constante entre les objectifs de ces associations et la situation sociale à laquelle elles sont contraintes de s'adapter pour les atteindre. Ces associations doivent expérimenter un type de métamorphose en accord avec l'importance de leur implication dans les différents domaines de la vie publique. Les femmes romani constituent un moteur important de changement en tant que gestionnaires de la vie quotidienne. Elles sont les protagonistes d'une révolution silencieuse qui encourage les transformations au sein de la communauté (Carrillo, 2003, pp. 86-91), une communauté qui est plurielle et complexe (Llopis, 2003, pp. 33-53).

2. L'Altérité en construction

Cet article résume notre expérience de collaboration avec diverses organisations gitanes² espagnoles, avec lesquelles nous avons analysé une série de représentations. Parmi ces dernières ressortent les images correspondant au regard que les artistes français portent sur la femme romani, particulièrement celle vivant en Espagne, qui est réduite à un paradigme universel de l'altérité marginalisée. Pour déconstruire l'image que nous offrons à nos interlocutrices, nous allons examiner d'abord le processus de construction mythologique de la gitane espagnole. Pour ce faire, nous aborderons les faits de l'histoire visuelle à partir de quelques idées clés.

Conformément au féminisme postmoderne, nous prenons comme approche fondamentale la relation logique entre la remise en cause de l'identité culturelle unitaire et stable et la compréhension de la féminité en tant que construction sociale. Nous rappelons, qu'au cours des décennies précédentes, Judith Butler (1990) cherchait à faire exploser le modèle épistémologique traditionnel, qui divisait le monde entre sujet de connaissance (blanc, masculin et hétérosexuel) et objets (tout le reste).

La vision philosophique conservatrice du monde (dénoncée par Butler) nous montre un univers binaire, dominé par un sujet essentiel ayant des qualités prédéterminées. Au contraire, la tradition postmoderne récente, allant de la déconstruction

² Dès le début de cette étude, nous utilisons les différentes dénominations des communautés roms de manière synonymique, en écho avec le grand spécialiste J.P. Liégeois (2013; 1987), puis avec les membres intégrant ces communautés, tout en respectant la diversité des identités qui les configurent.

de Derrida (1972) à l'identité liquide de Zygmunt Bauman (2004) et le féminisme nomade de Rosi Braidotti (2004), propose d'autres modèles de l'individu et du monde.

Avec leurs divergences, les branches de la pensée critique sus-citées s'accordent à s'interroger sur le sujet monolithique de la connaissance, puis à essayer de rendre visible les marges de leur vision hiérarchique (les groupes exclus, la nature dominée, les faits cachés ou évités de l'histoire dominante). Une autre convergence est l'analyse des moyens par lesquels ce sujet est construit: systèmes verbo-iconique et idéologique.

Pour Judith Butler (1990), la critique suppose une construction procédurale et performative de l'identité de genre, mais aussi de la race, de l'ethnicité ou de la nation: une pratique soutenue par la répétition rituelle des rôles, mais qui laisse des traces, c'est-à-dire, des silences, des contradictions et des ruptures. C'est précisément dans les ruptures de chaque pratique de signification (c'est-à-dire, de chaque représentation) où les nouveaux philosophes de l'identité ont vu des indications sur le caractère véritable de ce que nous appelons culture: un carrefour de rencontres, un mélange de mémoires d'itinéraires et de mythologies empruntées... Si l'on cherche une métaphore visuelle pour exprimer ces idées, la réalité de l'identité ressemblerait certainement à une exposition photographique multiple et dansante.

Une brève révision de la production littéraire et visuelle prouve que le voyageur cultivé français a été le principal producteur d'une grande « création » mythologique: celle de la gitane. Cette dernière s'avère être une habitante d'un pays étranger mais voisin – c'est-à-dire d'un territoire à la fois accessible et inconnaisable –³. Il s'agit d'un processus qui a commencé au Siècle des Lumières et qui s'est épanoui grâce à la pensée romantique – culminée par l'image de Carmen – et qui a été revu par l'avant-garde européenne⁴ (Charnon-Deutsch, Lou, 2004; Gallego Morell, Antonio, 1995). Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la construction de la nomade subit la forte influence des théories racistes et se nourrit d'un autre mythe fondateur de l'identité occidentale: l'orientalisme, un mythe mêlant répulsion et attraction érotique. Au cours du XVIII^e siècle, les intellectuels voyageurs ont trouvé la figure qui symbolisait le mélange racial prétendu. Le « sang mauresque » et, paradoxalement, les fantaisies au

³ Parmi plusieurs sources, on peut citer Jean-François Bourgoing, 1789; Jean-François Peyron, 1782; Jean-Marie-Jérôme Fleuriot, 1784; François-Jacque-Joubert du Passa, 1832; Hector France, 1888, etc. (Charnon-Deutsch, 2004).

⁴ La réinterprétation du stéréotype de la gitane par l'avant-garde historique du début du XX^e siècle est un fait très connu; rappellerons seulement, les noms de Matisse ou Modigliani. Avec des nuances spécifiques, le « gitanisme » germe aussi dans la poésie et la peinture espagnoles des premières trois décennies du XX^e siècle.

sujet des coutumes des Indiens et des Africains des colonies ont été fusionnés dans un fantasme sexuel : la danse espagnole (Charnon-Deutsch, 2004, pp. 47-53). Mais la formule « désir plus rythme est égal à gitane », privilégiée par la poésie romantique, a commencé à mûrir à l'époque de Victor Hugo, créateur de la figure d'Esmeralda. En rappelant la présentation de la protagoniste de *Notre-Dame de Paris*, notons le détail fétichiste du pied, qui deviendra paradigmatique⁵.

Un autre événement clé sera la description du voyage en Espagne. L'œuvre du tandem Charles Davillier et Gustave Doré, *L'Espagne, illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré* (1874) met en fonctionnement tout le mécanisme de la pensée orientaliste génériquement marquée. Elle inclut les références à l'autorité cultivée qui restreint l'expérience, la conversion de l'Autre en figure de spectacle ou le recours à la fantaisie sexuelle interdite. Les illustrations de Doré parviennent ainsi à créer un mélange, attrayant pour les lecteurs, entre les prototypes espagnols populaires, les types universels romantiques et les gitans, tous fondus dans la musique.

Les cas individuels, donc de personnes réelles, ont été fusionnés (et mystifiés) pour produire des étiquettes, des traits significatifs et mémorables. Par exemple, peu importait si une image andalouse montrait des passeurs, des paysans pittoresques, des mendiants de peau foncée, des dames enveloppées dans leurs *mantillas* ou des familles itinérantes sordides. L'important était que toutes ces images s'inséraient dans le cadre sublime du paysage romantique, ceci grâce à une gesticulation allégorique qui faisait souvent allusion à la rêverie musicale (on observe cette relation dans un nombre très vaste de gravures de Doré dans le livre cité, Davillier, Charles, 1874). Cependant, l'ambition, scientifique et classificatrice, de chaque carnet de voyage de l'époque s'est heurtée à la nécessité de généraliser les types, de rendre les sujets universellement valables. Il a fallu l'extrême capacité de Doré pour harmoniser les fausses notes et rendre le rêve plausible.

Cette lutte visuelle met en évidence, pour nous, un processus, celui de la recherche d'une figure sans histoire propre qui peut alors contenir toutes les projections contradictoires et devient, ainsi, une figure prétendument historique. C'est cette qualité de la femme gitane qui l'a transformée en une figure marginale exemplaire, son assimilation à la danse espagnole ayant apparue plus tard et uniquement par effet d'analogie. Étant donné que la danse et la femme foncée étaient les deux figures les

⁵ Son petit pied aussi était andalou car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait [...] mince, frêle et vive comme une guêpe, [...] ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. (Hugo, 2001 [1831]).



Figure 1. Alfred Dehodencq, *Une danse de Gitans dans les jardins de l'Alcazar, devant le pavillon de Carlos V*, 1851.

plus exotiques de l'imaginaire espagnol, la logique de la pensée dominante exigeait leur fusion. Pour donner une vraisemblance à cette analogie inventée, les artistes persistaient dans la représentation des gitanes avec leurs attributs relatifs à la danse ou à la musique : instruments de musique, costume de fête ou pieds nus. Autrement, sans ces détails, l'image n'était pas identifiée comme étant celle d'une gitane. Nous pouvons trouver cette affirmation dans une série d'exemples. Pour le montrer, nous avons sélectionné quelques œuvres françaises, les unes plaçant la nomade en Andalousie, les autres ne précisant pas de localisation concrète. Dans la lignée des premières, donc celles situées en Andalousie, nous citerons la peinture *Une danse de Gitans dans les Jardins de l'Alcazar, devant le pavillon de Carlos V*, d'Alfred Dehodencq, 1851 (figure 1); et *Zambra des gitans* (Rougeron, J.J, 1883), tout en avertissant que la liste réelle est beaucoup plus large. Dans le second cas, la liste s'étend et englobe, non seulement des œuvres de l'exotisme supposé réaliste (William-Adolphe Bouguereau, *La Bohémienne*, 1890, figure 2), mais également des œuvres de l'avant-garde, parmi lesquelles *La bohémienne endormie*, d'Henri Rousseau, 1897. La figure nucléaire archétypale, « la gitane espagnole » peinte par des Européens avides de drames érotiques, est plongée dans un mouvement vertigineux. De leur côté, les Romi (résidentes d'autres pays) ne suggèrent pas ce mouvement qu'avec l'instrument et, très souvent, avec le pied nu sanctifié par

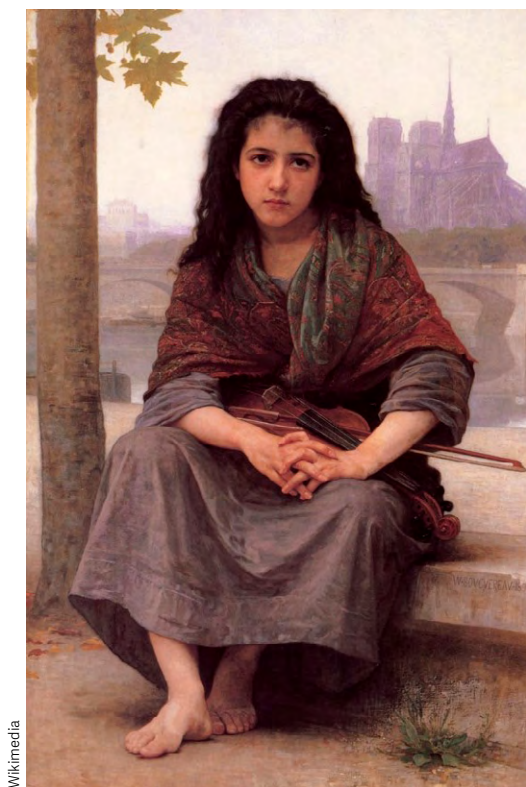


Figure 2. William-Adolphe Bouguereau, *La Bohémienne*, 1890.



Figure 3. G. Doré. *Gitane dansant le Vito sevillano in Espagne*, 1862.

Hugo et Doré (figure 3). Nous voyons comment ces dernières (les tziganes, les bohémiennes, etc.) empruntent les attributs musicaux du modèle, à savoir la *gitana* espagnole, sans que l'élément le plus exotique, la danse elle-même, ne soit pas représenté.

Il faut seulement ajouter que l'avant-garde de la fin-de-siècle, et surtout du XX^e siècle, a développé cette figure en la remplissant de doute, de rébellion et de déchirure existentialiste, et en suggérant quelquefois sa performativité. Les gitanes peintes au XX^e siècle sont parfois montrées comme si elles jouaient un rôle, sans que pour autant elles cessent d'être identifiées à une sexualité maudite ou d'être socialement condamnées.

Les portraits de femmes gitanes, qui émergent au cours de cette période, tentent d'exprimer l'ambiguïté du cliché par typologies potentiellement connexes, telles le modèle de nudité et la mère marginale⁶. Mais l'art qui développera le mieux ce sujet sera la photographie, moyen par excellence d'enregistrement et de classification des types exotiques et criminels.

⁶ Quelques exemples des domaines culturels français et espagnol sont : Henri Matisse, *La gitane*, 1905-1906 ; Amadeo Modigliani, *Gitane avec enfant*, 1919 ; H. Anglada-Camarasa, *Andares gitanos*, 1902 ; I. Zuloaga, *La gitana del loro*, 1906 ; Julio Romero de Torres, *Cante jondo*, 1929, etc.

3. Le témoin, le geste, le regard

Avec les coups de pinceau précédents sur la construction du stéréotype, dans cette section nous sommes intéressées à analyser la permanence du code visuel dans les images de la culture contemporaine, notamment à travers la photographie. D'autre part, il s'agit de vérifier comment les formules du pathos, comprises comme des formules visuelles d'expression d'émotions pathétiques à partir de ressources gestuelles, se répètent et se réutilisent au fil des années.

Avant d'analyser les images photographiques, il convient de rappeler les caractéristiques d'une forme de représentation (pratique de création de significations) connue sous le nom de stéréotype. Pour schématiser le mécanisme complexe de cette pratique sociale, nous avons développé un graphique (figure 4). Ce schéma est fondé, entre autres, sur la synthèse des théories de Barthes (1957), Foucault (1971, 1983) et Bhabha (1983), mais surtout sur la réinterprétation synthétique réalisée par Stuart Hall (1997).

La réduction, comme le montre le schéma, fait référence à la représentation des personnes réelles à l'aide de quelques caractéristiques simples. Hall souligne la différence entre cet axe du mécanisme de production de stéréotypes, habituel dans la construction des différences raciales ou culturelles, et la création d'images types, inséparables de nombreuses pratiques créatives :

Les stéréotypes capturent quelques caractéristiques « simples, vivantes, mémorables, faciles à saisir et largement reconnaissables » sur une personne, ils réduisent tout ce qui concerne ces traits, ils les exagèrent et les simplifient, et les fixent sans (possibilité de) changement ni (de) développement, éternellement [...] les stéréotypes réduisent, essentialisent, normalisent et fixent la « différence » (Hall, 1997, p. 258)⁷.

La répétition ritualisée de cette image – verbale, visuelle ou construite d'une autre manière – crée dans un espace culturel une classification stable qui peut être convertie en une exposition où chaque type humain est exhibé avec son attribut le plus reconnaissable. Dans le cas des éléments les plus éloignés du centre du pouvoir d'une société, le spectacle symbolique peut être transformé en réalité, tel le cas des peep-shows, des exhibitions ethnologiques ou zoologiques humains ou, encore, des démonstrations médicales publiques du XIX^e siècle. En conséquence, les êtres hu-

⁷ Stereotypes get hold of the few 'simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized' characteristics about a person, reduce everything about the person to those traits, exaggerate and simplify them, and fix them without change or development to eternity [...] stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes 'difference'.

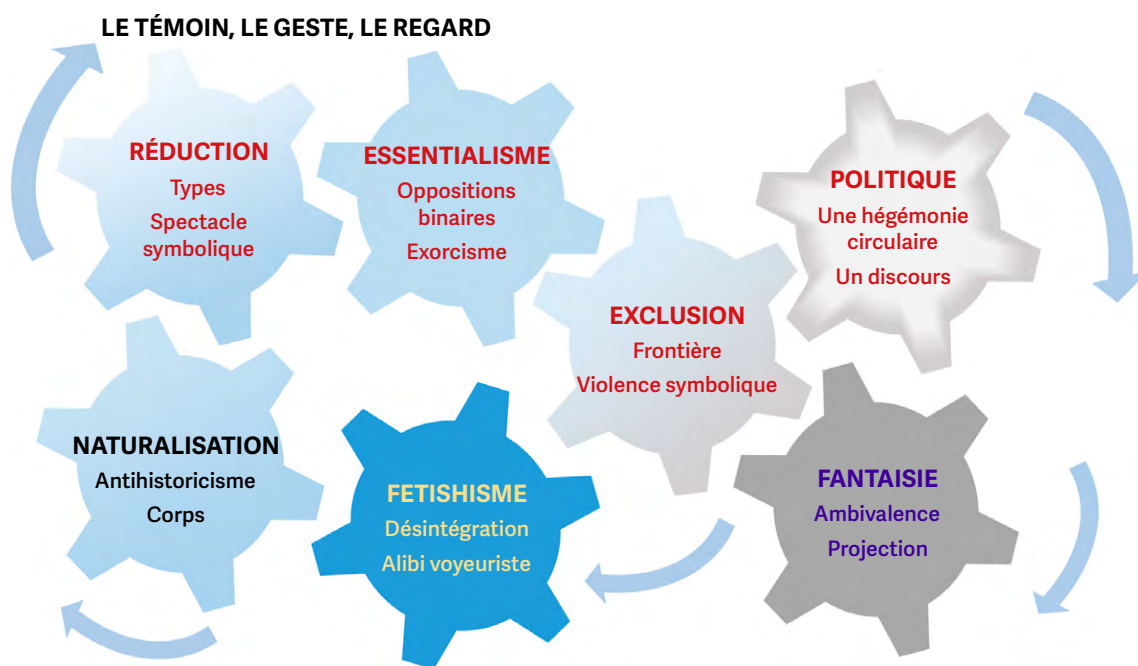


Figure 4. Le stéréotype en tant que pratique de représentation. (Font: les auteurs)

mais sont réduits au niveau d'objets devant le regard d'un public qui les possède et les réinvente. En ce sens, les caractéristiques réductrices sont souvent représentées comme éternelles et dûes au destin, à la nature ou aux particularités physiques des personnes marginalisées. Ainsi, leurs corps sont transformés en objet d'un intérêt morbide ou en moyen du contrôle exercé sur eux. Aucun développement historique ne peut être reflété dans la description de ces corps condamnés (Hall, 1997, pp. 225-233; Barthes 1957, pp. 216-252).

Le système de représentation dominant qui classe les traits essentiels les classe en oppositions binaires, radicalement opposées. Un fait très important dans la représentation de la personne exclue, c'est qu'on attend presque toujours d'elle la manifestation simultanée de caractéristiques opposées. Ainsi, la gitane sera en même temps « sale » et « ornée de couleurs chatoyantes », « séduisante » et « repoussante », etc. Il convient de souligner que l'abjection que la pensée dominante attribue aux groupes marginalisés fonctionne comme une sorte d'amulette, qui préserve les membres respectables de la société de l'attrait que le fantôme dénigré exerce sur eux (Hall, 1997, pp. 232-240; Douglas, 1966).

C'est une pratique fondée sur la division, sur le maintien de l'ordre social par l'exclusion et sur la création de frontières symboliques, qui finit par matérialiser chez ses victimes les traits qu'elle a inventés. Hall rappelle (1997, p. 259) que l'un des pionniers dans la dénonciation de la performativité des étiquettes dénigrantes fut Edward Said. Dans *Orientalisme* (2003), E. Said montre comment l'image de l'Orient redou-

table, repoussant et exotique marque la réalité de ses vrais habitants. En ce sens, les études de genre, à commencer par ceux de J. Butler (1990), montrent également, et ce par le biais d'un nombre croissant d'exemples, comment les discours sur la féminité déterminent à leur tour la vie des femmes.

Finalement, le stéréotype est nourri par un discours du pouvoir hégémonique situé à tous les niveaux et agissant au travers de divers milieux sociaux. Il projette des fantaisies sexuelles contradictoires ou irréalisables et il abuse des méthodes fétichistes (Gilman, 1985 : 16-91; Bhabha, 1983), comme la représentation fragmentée à travers une partie du corps, pleine de symbolisme et de désir. C'est ainsi que la figure de l'altérité féminine apparaît dans les médias visuels : racialisée, enfantine, emprisonnée dans un cercle vicieux d'ambivalences irréconciliables et transformée en fétiche pour le regard possessif. Les modes et la représentation que nous analysons ci-dessous, suivant la méthodologie auparavant décrite, – iconographie répétitive, fragmentation du corps, relations avec un environnement plein de significations et élaboration formelle implicite, œuvre dont les restes sont normalement soigneusement effacés – tout cela, de manière consciente ou non, est mis au service de la représentation stéréotypée de l'Autre. Il est toutefois possible de considérer dans quelle mesure l'intention personnelle ou la situation socioculturelle du producteur des représentations favorisent l'apparition de fissures dans la construction visuelle, ainsi que la manière dont elle interagit avec ses spectateurs. Il n'est pas difficile de rencontrer plusieurs de ces traits (ou leur possible subversion) dans les images photographiques qui suivent. Nous parlons de subversion, car les regards artistiques sont trop divergents. De ce fait, nous proposons une analyse en deux phases. Notre objectif ultime est d'assister au dialogue entre les femmes réelles, qui ne sont pas considérées en tant que possibles destinataires des images photographiques, et les photographes aux visions différentes, plus proches du stéréotype ou de l'altérité culturelle.

Dans ces images, il y a une certaine lisibilité sémiotique entre les gestes qui apparaissent, de façon occasionnelle ou spontanée, dans les photographies. Il y a une imbrication entre charge émotive représentée (la fête, la danse, la représentation sociale, etc.) et la formule iconographique qui se glisse avec chaque réutilisation du geste (Cabello, 2017, pp. 151-154; Didi-Huberman, 2013, p. 181). D'un point de vue théorique, cette particularité a été également remarquée par Jan Bialostocki dans son concept de thème de cadrage. Avec cette notion, l'auteur montre que la réutilisation d'une formule de composition implique que des éléments de la signification originale sont transposés, par une sorte de loi de la gravité iconographique, vers la nouvelle image (Bialostocki, 1973, pp. 111-124). En ce sens, tel que remarqué par Vives Fer-

rándiz (2019, p. 155), l'importance du geste contenu dans les images renforce la charge émotive et transfère les significations à travers des formules transconographiques qui traversent le temps dans un devenir qui ne peut pas se baser sur des continuités logiques ou des modèles d'influence soumis aux références d'une culture artistique historiquement transmise.

Jean Laurent Minier a laissé en Espagne un grand nombre d'images de travaux publics, de vues de villes et de types régionaux. En 1878, la Société anthropologique espagnole lui confia la tâche de photographier des groupes et des couples bien caractérisés par leurs vêtements. La commande exigeait un moyen d'uniformisation et d'abstraction, comme le fond clair. La collection a été présentée à l'Exposition Universelle de Paris (Huguet Chanza, 2003). Avant de continuer, il conviendrait de faire un parcours détaillé de la carrière de ce photographe. Établi à Madrid bien avant son travail pour la Société d'anthropologie, Laurent, en quête de fortune, avait investi son ingéniosité dans un autre type de société, à savoir une fabrique de boîtes en carton. Ce n'est qu'à partir de 1855 qu'il se consacre à la photographie, tout en s'installant sur une terrasse historique de Madrid, qui avait abrité l'atelier du pionnier de la photographie exotique, Clifford (Huguet Chanza, 2003, p. 14). Quelques années plus tard, les procédures de Laurent, déjà célèbres, sont décrites par un journal valencien :

Cet artiste accrédité, qui vient de rentrer d'un voyage par les différentes capitales d'Europe [...], a présenté différents nouveaux dispositifs, parmi lesquels un de remarquable, par les effets magnifiques que son application produit dans les portraits, un grand panorama [...]. La personne représentée se trouve, selon sa volonté [...] dans les avenues d'une forêt feuillue [...] transportée sur la côte rocheuse d'une mer agitée [...] ou sous les arcades d'un cloître sévère [...] (*La Opinión*, 1862, in Huguet Chanza, 2003, p. 15)⁸.

Cette description de l'environnement ex-machine exotique, chargée de développer pour les familles bourgeoises un complément identifiable de déménagements, mais également une affinité encore plus profonde dans les objectifs et procédures utilisés pour l'atteindre, suggère d'analyser les méthodes du locataire, devant Laurent, de la terrasse de La Carrera de San Jerónimo. Cette même année 1862, lorsque l'héritier de l'atelier méritait les applaudissements du journal, l'homme qui signa sous le nom de C. Clif-

⁸ Este acreditado artista, que ha regresado recientemente de viajar por las principales capitales de Europa [...] ha traído diferentes nuevos aparatos, sobresaliendo entre ellos, por los magníficos efectos que su aplicación produce en los retratos, un grandioso panorama [...] La persona que se retrate, puede encontrarse según su voluntad [...] en las avenidas de un bosque frondoso [...] transportado a la orilla peñascosa de movidos mares [...] o bajo las arcadas de un severo claustro.



Figure 5. Charles Clifford, *La Alhambra. Gitans dansant*. Album *Souvenirs photographiques de la visite de Sa Majesté dans les provinces d'Andalousie et de Murcie en septembre et octobre 1862*.



Figure 6. J. Laurent y Minier. *Groupe de bohémiens ou gitans. Grenade, 1878*.

ford Phot. of H.M., ou Charles Clifford, photographe de Sa Majesté, immortalisait le voyage royal⁹ dans un album intitulé *Souvenirs photographiques de la visite de SS.MM. et AA.RR. dans les provinces d'Andalousie et de Murcie en septembre et octobre 1862*. Sur plusieurs photographies, le paysage exotique apparaît comme « épiché » avec le thème des gitans : parfois uniquement à travers le titre, comme dans *Caves tsiganes de Sacromonte* où le nom donne déjà suffisamment de valeur au paysage, protagoniste naturel de l'album. Dans deux autres cas, le monument devait être complété par des artistes gitans en personne. Nous avons un témoignage – à propos de la prise de la photo intitulée *L'Alhambra. Gitans dansant* (figure 5) – de la plume de H. C. Andersen, de retour à l'époque pour un pays de conte de fées :

La cour des Lions et la Salle des deux sœurs furent, sur ordre de Sa Majesté la reine, photographiées par un célèbre photographe anglais; l'homme était en plein essor, et personne n'a été autorisé à entrer, de sorte qu'il ne soit pas dérangé. À travers les arches, nous reconnaissons toute la tribu de gitans que j'ai vue avant de monter là-bas; ils avaient été envoyés appeler pour animer les portraits avec des personnes vivantes... En un coup d'œil, la photo fut prise; impossible de décrire [...] (Andersen, 2005, p. 169).

⁹ C'est le voyage de la reine Isabelle II d'Espagne et de son époux Francisco de Asís de Borbón, dont la documentation visuelle nous aide à comprendre l'implantation de la photographie monumentale exotique.



Museo del Prado

Figure 7. J. Laurent y Minier (peinture J. J. Rougeron). *Gitane au tambourin*, 1872.

La similitude entre la procédure des deux photographes étrangers est évidente : changer le fond pour que le client soit à l'aise avec le paysage pittoresque (et artificiel) qui ennoblit sa silhouette; commander un groupe d'artistes représentant une minorité ethnique, alors que le paysage réel donne de la valeur à l'expérience de la clientèle. Les deux font toujours partie de la même procédure de construction d'identités inexistantes à travers la mise en scène.

Cependant, dans le cas du *Groupe de bohémiens ou gitanos* suivant (figure 6), Laurent élimine les joies visuelles des paysages ou des étoffes dessinées, en se concentrant sur les détails de la combinaison (on ne pouvait douter qu'il s'était assuré d'avoir un nombre suffisant de chapeaux et de paniers, comme auparavant, il avait fourni assez de

variétés de paysages panoramiques pour son atelier). Le fond blanc, neutre mais significatif, rappelant également les murs blanchis à la chaux de Grenade, correspond à la prétention scientifique de la photographie anthropologique, c'est-à-dire aux intérêts du client qui a commandé l'image. L'ordre dans le groupe qui pose, le rôle central des attributs caractéristiques de l'ethnie, tout semble indiquer la volonté positiviste tardive de classer le monde pour en bénéficier – ici, faute d'un autre avantage – de son détail romantique anachronique. Après tout, peu de temps s'était écoulé depuis la première moitié du siècle. À cette époque, d'abord en France puis en Espagne, les classifications traditionnelles des types français/espagnols, etc. «peints par eux-mêmes», s'étaient multipliées (Balzac, Honoré et al. *Les Français peints par eux-mêmes*. Encyclopédie morale du XIX^e siècle. Paris, Léon Curmer, 1840 -1842; Ferrer del Río, A. et al. *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Ignacio Boix, 1843-1844). Dans ce dernier livre, la gitane partage le sort des autres figures pittoresques : l'épilogue annonce la disparition de nombreux types traditionnels (1843-1844 : 380-2). À mesure que les gravures cédaient la place aux photographies, les gitanes se transformaient dans un des derniers types romantiques. Pour cette raison, il fut nécessaire de souligner à tout prix leur caractère intemporel et le costume typique qui effaçait les traces du temps.

On le voit dans une autre photographie de Laurent, une copie du tableau de J. Rougeron chargé de tous les sujets typiques concernant les gitans (figure 7). À première vue, il pourrait nous sembler que le fait que les gitans qui posent devant

leurs paniers semblent être calquées de la peinture n'a guère besoin d'être commenté, mais cela est faux. La photographie fait partie d'une collection d'œuvres d'art espagnoles et portugaises commandées pour diverses foires, principalement l'exposition nationale de 1871. La peinture de Rougeron *Une Bohémienne* partage avec la photographie anthropologique de 1878, non seulement la manière de se coiffer, mais aussi le type de jupe, le châle ou la pose susmentionnée, celle-ci évidemment négociée avec l'artiste pour mieux souligner la bague de sa main. Un autre élément commun est le mur blanchi à la chaux, ce détail si important pour donner une saveur objective à l'image scientifique, mais qui provient d'une peinture et non d'une enclave existante.

Si les images citées marquent une limite chronologique (dès les dernières décennies du XIX^e siècle la photographie est incorporée dans la représentation aliénante des femmes gitanes), nous voudrions donc terminer d'encadrer notre essai avec une autre image qui se situe à l'opposé (figure 8). Ce n'est pas un cadre chronologique, puisque l'analyse dépassera cette limite, mais une référence du point de vue humain. Dans le cas de cette image, plutôt que de parler de photographie humaniste, qui, comme nous le savons, avait également ses règles artistiques pour la construction de significations, nous nous intéressons à son protagoniste. Il s'agit de Matéo Maximoff, premier écrivain reconnu de l'ethnie Rom. La complexe œuvre de Maximoff présente un mélange entre réalité et fiction, qui permet de l'interpréter dans un sens évidemment postmoderne : l'être humain, menacé et survivant, invente des histoires pour survivre, en se réinventant (Hübschmannová, 2002). L'image est presque une réflexion sur la manière dont Maximoff et ses amis représentent leurs vraies histoires devant la caméra. Il est également significatif que cette représentation de soi concerne les zones dans lesquelles se déroule la production photographique la plus importante à propos des gens roms. Conformément à notre thème, nous avons choisi des représentations de la danse et des portraits de femmes gitanes (deux sujets qui, significativement, se confondent très souvent en un seul).

La couverture de *Miroir du monde* de 1934, reportage photographique sur les gitanes de Grenade, est presque identique à des centaines de cartes postales touristiques,



Figure 8. Robert Doisneau. *Matéo Maximoff chez les gitans de Montreuil*, 1950.



Figure 9. Grun. *Miroir du monde* (couverture), 1934.

d'ouvrages ethnographiques ou de photographes (figure 9). Le fond blanc, celui des photographies anthropologiques et de police, cède devant un paysage qui sert d'attribut iconographique, le cliché des grottes de Sacromonte, ou le balcon de la maison blanchie à la chaux. Le texte est de Daniel Isnard, les photographies portent, au lieu de signature, l'abréviation Grun. Chaque geste du reportage, chaque détail de l'habillement et chaque sourire (en plus de l'emplacement de la caméra, située comme si elle se trouvait devant une estrade de flamenco), a été essayé sur d'innombrables images. Les gitanes se sont professionnalisées en tant que gitanes : avant même l'existence de la photographie, à Sacromonte, il y avait des gens qui attendaient des artistes avec des

références et un déguisement préparés (Rusignol in Gallego Morell, A. 1995 [1897], pp. 213-220). Le texte nous place dans un paradigme représentatif facile à dater :

Toute une littérature a fait de la gitane un être à la fois légendaire et romantique : l'amoureuse ardente et perverse, la fille cynique et mystérieuse conforme aux traditions. Ou, si elle a cessé d'être cela, elle reste alors la mégère redoutable, ogresse et tortionnaire, la voleuse que l'on insulte et que l'on craint. Il y a du vrai dans ces exagérations même. Le peuple gitan est assez mal connu et méconnu. Il n'a cure, d'ailleurs, de se disculper ou de se réhabiliter. Il vit, et cela seul importe. (Isnard, 1932, p. 523)

La stratégie consiste à répertorier tous les sujets, en plaçant le lecteur au-dessus d'eux, tout en argumentant une objectivité documentaire qui excuse le voyeurisme et le plaisir exotique. C'est exactement la stratégie professionnelle des photojournalistes de l'époque des années trente. À l'ère de l'essor (et des profits) sans précédents de la presse de masse illustrée, la prétendue transparence est un mécanisme d'affirmation pour les professionnels du photojournalisme (Gervais & Morell, 2017, pp. 88-110). Le nom du magazine *Miroir du monde* n'est pas accidentel. L'accent mis sur l'immédiateté supposée et l'impartialité de l'œil derrière l'appareil photographique cache l'énorme travail créateur que le photojournalisme de l'époque a mis à disposition de ses idées. Celui-ci établit une série de procédures allant de la plongée jusqu'à la vue au ras du sol, qui aident à construire



Figure 10. Jacques Léonard. *Indalencio Amaya y la Anika. Verbena de San Juan en la bodega Casa Rosita. Avenida Paralelo. Barcelona, ca. 1960.*



Figure 11. Jean Dieuzaide. *Gitana à Sacromonte (Grenade), 1951.*

une conscience politique du regard (Joschke, 2017, pp. 113-128). Les images des femmes gitanes du magazine camouflent cette opération à travers certains clichés comme « elle vit et cela seul importe » (Isnar, 1932, p. 523), en occultant ainsi les pratiques de communication visuelle à la mode. La couverture de *Miroir du monde* a été précisément la première image que nous interrogeâmes à travers les yeux de nos interlocutrices, les femmes des associations gitanes. Elle fut suivie par des photos de Jaques Leonard, (figure 10) Jean Dieuzaide (figure 11) et Pierre Liégeois (figure 12).

Continuons avec le parcours de la représentation photographique du type « danseuse gitane ». Un quart de siècle plus tard, Lucien Clergue est un photographe en train de construire sa base avant-gardiste : le corps féminin, esthétisé jusqu'à devenir une force essentielle de la nature (Baroche, 1984). Il avait déjà rencontré Picasso, Éluard et Cocteau. En effet, l'année suivante, après la réalisation de *Danseuse gitane* (figure 13), sa collaboration avec Cocteau dans le film *Le Testament d'Orphée* aura beaucoup à voir avec le thème du gitan (Baroche, 1984). C'est le saut vers la gloire du jeune photographe de femmes-mousses, femmes-roches, femmes-tornades de lumière, ou plus exactement, de fragments de celles-ci : poitrines et hanches nues qui naissent des eaux, à la manière des restes mutilés des statues des déesses telluriques.

Ce chemin, celui de l'essence érotique (sujet sur lequel il continuera à revenir) de l'avant-garde triomphante, passe par Saintes-Maries-de-la-Mer, lieu de pèlerinage de gitans de toute l'Europe. Sans une autre géolocalisation que ce carrefour de routes nomades, la photo participe à cette fascination qui pousse les artistes des avant-gardes du XX^e siècle



Jean-Pierre Liégeois

Figure 12. Jean-Pierre Liégeois. *Portrait d'une femme*, 1972-2012.



Atelier Lucien Clergue

Figure 13. Lucien Clergue. *Danseuse gitane*, 1958.

à s'identifier aux gitans, symboles de liberté et de provocation. Les bons artistes se « gitanisent » et essaient de faire de même avec le langage formel (Baroche, 1984, pp. 9-14).

Mais, avec plus ou moins d'innocence, les avant-gardes incorporent les symboles érotiques reliant le féminin à l'essentialisme (la nature), les mêmes symboles que ceux qui ont utilisé le modernisme, le symbolisme et, avant, l'exotisme du XIX^e siècle. On pourra se demander, donc, quelle partie du stéréotype change comme conséquence de la déchirure ? Si nous analysons la photographie de Clergue, il semble que ce ne soit pas la fragmentation fétichiste.

Le cas de Jacques Léonard est différent. Ce photographe demi-gitan, s'est installé à Barcelone où il a épousé une gitane et a passé sa vie parmi son peuple (Ulled, 2012). Ses images, que nous pourrions qualifier d'auto-représentatives, refusent de séparer la beauté, le burlesque et l'absurdité, comme on peut le voir dans la photo analysée. Parmi les autres mystères de son art, l'un semble particulièrement troublant : celui du temps. Plus le geste du photographié est superflu et apparemment non-réussi, plus le moment semble perpétuel. Une partie de l'hétérodoxie de ces images (à cause de laquelle la critique condamna l'auteur à l'oubli) est liée à l'objectif particulier de photographier la communauté en fonction de ses nécessités, ce qui explique que tous les voisins aient leurs portraits chez eux (Léonard, 2011). Dans ces images, tendres, grotesques, monumentales grâce à l'émotion, et jamais à cause de stéréotypes, les *bailaoras* peuvent jouer le rôle de *bailaora* pour le public qu'elles ont choisi elles-mêmes, obéissant uniquement à leurs propres règles (figure 10).

Nous voulons également revisiter l'autre grand sujet de la photographie des Roma, le portrait féminin, ceci par le biais d'exemples qui montrent une ligne chronologique allant de la photographie subjective à une postmodernité revisitée. La sélection d'images commence avec Jean Dieuzaide et son premier travail photographique à l'étranger qui se caractérise par la continuelle présence de types espagnols. L'artiste est conscient du danger de l'idéalisation :

L'exotisme ne m'intéresse pas et c'est pourquoi je me suis interdit le type « soleil et castagnettes », préférant de loin l'intemporalité d'une Espagne retenant pour elle les marques d'une essence, substance même de la vie quotidienne en ce pays (Dieuzaide in Martínez Canet, 2017, p. 228).

Le photographe fait cette déclaration quelques dizaines d'années plus tard. Mais, en 1951, date de sa grande aventure espagnole, le franquisme ne s'était pas encore débarrassé de sa longue autarcie, l'avènement du *desarrollismo* n'arrivant, d'ailleurs, qu'à la fin de la décennie. Ses photographies véhiculent un regard humaniste à l'égard d'un pays marginalisé et isolé, écrasé sous la dictature, ceci à travers l'étude de religieuses hargneuses, d'enfants affamés, des fantômes ressuscités de l'Espagne noire des écrivains de la Génération de 98... Si on ne veut pas nommer cela « exotisme », ce serait un humanisme tellement exacerbé que, faute de connaître les mots du photographe, il toucherait l'incompréhensible. Il parle de ses origines rurales (et espagnoles), de ses affinités avec l'esprit du Sud, de son authenticité (Dieuzaide in Martínez Canet, 2017). En bref, il exprime la redécouverte de la vérité sur soi à travers le regard des autres. Les artistes du XIX^e siècle (les idéologues de l'exotisme) faisaient exactement les mêmes déclarations lorsqu'ils évoquaient et se dirigeaient vers l'Orient (Said, 2003). Retournons à la *Gitana à Sacromonte* de Dieuzaide (figure 11), majestueuse, maternelle et avec la poitrine nue. Quand on commentait l'image avec nos interlocutrices romanis, une jeune fille fit la meilleure analyse que nous avons jamais écoutée : « Il a même réussi à laisser la jambe de l'enfant nu, pour montrer plus de chair ». Mais, revenons à la confusion existant parmi les artistes, entre « ce qui est espagnol » et « ce qui est gitan ». Dans son sens le plus impérialiste, donc, « gitane » voulait-il dire « pauvre » ?

En cherchant des modes de montrer la pauvreté des Autres sans l'idéaliser, nous allons examiner des artistes qui ont transformé leur travail en négation et en opposition aux clichés exotiques. Un exemple est Mathieu Pernot, artiste engagé et post-moderne (figure 14). Les photographies de ses amis gitans ont également beaucoup à voir avec le défi du temps passé, tel le cas de son exposition sur la famille Gorgan à qui il a photographié trente ans après leur première rencontre (Pernot, 2016). Pour le



Figure 14. Mathieu Pernot. *Tsiganes*, 1995-1997.

reste, la force avec laquelle il s'attaque aux normes esthétiques va bien au-delà de sa recette anti-exotisme de «frontalité, neutralité et distance» (Pernot, 2016).

Sans aucun doute, le travail de ce photographe, dont la date de naissance (1970) fait de lui notre contemporain le plus direct, renvoie à des éléments que nous connaissons déjà. L'esthétique qui nie, non seulement l'idéalisation, mais aussi la composition comme mise en scène, le vernis ou le politiquement correct (comme chez Léonard) en sont quelques exemples. On a décrit l'œuvre de Pernot comme «politique», en soulignant aussi que : «le résultat photographique est distancié, quasiment déconstruit, afin que chacun puisse imaginer, en fonction de son expérience, ce que l'on ne

voit pas» (Guerrin, 2005). En ce sens, nous pourrions peut-être nous questionner sur l'existence réelle de l'objectivité, cette dernière comprise, non dans le sens des années trente, mais en tant que pratique critique et personnelle.

L'autre photographe qui s'intéresse au thème du temps est Jean-Pierre Liégeois. Après une vie de travail aux côtés de gitans de différentes parties d'Europe, ce sociologue (il ne parle pas de photographie professionnelle) revendique sans cesse le trésor du temps et de la mémoire en tant que véritable patrimoine personnel (Liégeois, 1987). Mais ne dire que cela est presque aussi insuffisant que présenter Jean-Pierre Liégeois simplement comme sociologue. Fondateur du Centre de recherches tsiganes en 1979, il travaille actuellement auprès du Conseil de l'Europe et de la Commission européenne en tant que spécialiste dans les questions sur les rom et il est également l'un des grands spécialistes des questions liées à la représentation sociale des roms (Instituto de Cultura Gitana, 2020, pp. 8-10). En effet, ses projets photographiques particuliers au sein de la communauté rom constituent une action engagée, en plus d'une expérience commune. Photographier une femme qui montre à la caméra la photographie de la fille qu'elle fut c'est un moyen, non seulement de réfléchir, mais aussi de poser des questions (figure 12). Ceci est aussi une manière de rendre visible un problème que J. P. Liégeois souligne dans ses œuvres : l'imaginaire sur le gitan le sous-

trait de sa réalité et ne parle que de la réalité des créateurs de stéréotypes. C'est ainsi que le « Tsigane et Voyageur » (le même qu'il appellera Rom / Tsigane, toujours avec un double nom) fonctionne comme un miroir qui renvoie le regard et reste invisible (Liégeois, 1987, pp. 161-1et 72)¹⁰.

4. Un cadre à soi : Re / présentation. La revendication culturelle comme lutte active des associations féminines gitanes

Notre analyse de la construction de l'image de la femme gitane stéréotypée répond à la volonté de faire participer les femmes gitanes à un processus de recherche où elles sont, simultanément, objet de représentation et sujet d'interprétation. Pour procéder à une évaluation honnête, la confrontation des idées et le débat autour d'une série de questions fermées étaient fondamentales. Ces questions ont constitué le point de départ d'un dialogue approfondi couvrant différents éléments concernant la perception autour de l'image, aussi bien actuelle qu'historique, de la femme gitane. Cette image, comprise comme le résultat d'un processus culturel déterminé autant par son évolution que par les rapports actuels, sera analysée à partir des valeurs éducative, historique, sociale et culturelle. En ce sens, le dialogue / débat s'est établi autour d'une série de questions fermées : que signifie être gitan/e ? Existe-t-il une différence par rapport à ce que cela voulait dire pour vos grands-mères ? Dans quels lieux / contextes avez-vous entendu parler des femmes gitanes ou les avez-vous vues représentées ?

À travers une série de questions, il était prévu d'établir une analyse de la situation initiale ou d'étudier l'état précédent et d'obtenir une analyse interprétative potentielle, une convergence d'idées, de propositions et de besoins. Ainsi, l'objectif fondamental était l'analyse à partir de dialogues conjoints multiples et parallèles, pour couvrir le registre social le plus large possible dans une perspective inclusive, sociale et non élitiste (Appadurai, 2004). Dans le cas de la communauté rom, les réseaux de soutien et de demande ont été catalysés par des associations collectives de nature diverse, mais ayant toutes des objectifs similaires. Parmi ces derniers ressortent : servir de noyau de soutien, résoudre les problèmes, stimuler l'alphabétisation et l'insertion professionnelle, ainsi que devenir le centre de la revendication pour l'étude de sa culture et

¹⁰ L'actualité de la discussion, et aussi sa relation avec l'analyse visuelle nous oblige à insister ici sur ce point. Selon Liégeois, les mots « romani, gitano / gitan / tsigane / gypsy », etc., sont, étymologiquement, également valables. Scientifiquement, le seul mot correct est celui qui dénonce les réalités, les distinguant des manipulations. (Liégeois, 2013)

de son histoire. L'activisme culturel et social du peuple gitan s'est développé à travers les chemins de l'associationnisme culturel qui a permis de tisser les réseaux d'une résistance culturelle contre l'exclusion, le racisme, la marginalité, tout en favorisant l'accès à l'éducation (Giménez Adelantado, 2008, pp. 9-15). Au cours des dernières années, les femmes ont pris la parole et se sont organisées en une multitude d'associations, impossibles d'énumérer ici, mais qui sont significatives comme preuve du haut degré d'engagement pour préserver leur mémoire culturelle et faire face à l'exclusion sociale.

Doublement marginalisées, par leur condition de femmes et de gitanes, leur invisibilité en tant que groupe social dans les institutions culturelles est proportionnelle à l'agitation sociale et au mouvement activiste qu'elles ont générés en tant que pionnières dans les réseaux sociaux et les plateformes web (Peña, 2017). En dehors des marges de la politique culturelle, sphère où elles ne sont pas représentées, elles ont occupé des espaces alternatifs, tels que les réseaux sociaux virtuels et les technologies de l'information et de la communication (TIC). Ceux-ci ont permis le développement d'une nouvelle conscience collective, d'un monde intercommuniqué allant du local au global. À travers les réseaux sociaux, la société a relancé le débat sur le commun, grâce aux nouveaux canaux de mobilisation citoyenne, de sensibilisation, de débat et de transfert de connaissances collectives. Les processus d'accès à l'information *via* le web et les réseaux sociaux ont permis à ces femmes d'élargir de nouveaux horizons à travers la création de nouveaux canaux. Ils rendent possible la démonstration et documentation de leur histoire, leur culture et génèrent un engagement militant permettant de conserver leur mémoire et de la montrer au monde. Cette connexion et création de nouveaux réseaux, infinis dans leur dimension et leurs possibilités, résulte dans une large multiplicité d'« expériences dialogiques », en même temps que leur accès devient « démocratique » puisque la connaissance est mise au service de la société d'une manière ouverte et gratuite. Dans cette tâche se distingue l'un des deux seuls musées espagnols incorporés dans le Réseau Virtuel des Musées des Femmes¹¹ : le Museo Etnológico de la Mujer Gitana (Martín Cáceres, 2010, pp. 50-54). Situé dans le quartier de Sacramonte à Grenade, il est inauguré en 2006 avec la prétention d'être une fenêtre ouverte sur l'histoire, la tradition, la langue, l'art et la culture du peuple gitan. Le musée offre des actions éducatives qui visent à faire connaître les différents aspects

¹¹ On souligne la réalisation du premier et deuxième Congrès International de Musées des Femmes à Merano (Italie, 2008) et à Bonn (2009), respectivement (IAWM, 2019).

de l'identité et de la culture gitane associés à la mémoire historique¹², à la diffusion de la culture gitane, ainsi qu'à la connaissance du rôle des femmes gitanes, pouvant être cités les cas de Judea Heredia ou Sofia Kovalévskaya, une femme gitane mathématicienne. Puisque s'agissant d'un musée communautaire, il offre également des aides aux femmes gitanes, ceci à travers l'Association des femmes gitanes ROMI de Grenade, germe de cette institution. Le musée est conçu à travers un récit historique diachronique qui reprend les principaux aspects de l'histoire du peuple gitan. Nous trouvons la salle de l'histoire gitane, qui rassemble dès les origines du peuple gitan dans le nord de l'Inde jusqu'à nos jours, et les divers groupes roms qui peuplent actuellement les différents pays européens : kalderash, sintis, manuches, calés, roma, domari, etc. La persécution du peuple Rom, depuis la première Real Pragmática contre les gitans signée par les Rois Catholiques en 1499, les interdictions et les condamnations au peuple nomade jusqu'au Samudaripen, est également abordée. De même, le regard du musée se penche sur les œuvres artistiques dans lesquelles on recueille, pour la première fois, la représentation de gitans véhiculée des voyageurs européens, comme George Borrow, sur la langue et la culture Rom (Romipen). Mais, parmi les espaces du musée, celui qui ressort le plus est la Sala del Vardó (caravane gitane). Elle est consacrée, d'une part, aux traditions culturelles et à la reconnaissance institutionnelle et identitaire du peuple gitan, comme c'est le cas du drapeau et de l'hymne « Gelem, Gelem », adopté lors du 1^{er} Congrès mondial rom (8 avril 1971). Et, de l'autre, elle accueille les expressions des artistes gitans, tels que le sculpteur Luis Heredia Amaya; la poésie et le théâtre du professeur José Heredia Maya; la peinture de Judea Heredia, et les œuvres de l'affichiste et militant politique Helios Gómez (Sierra Alonso, 2018, pp. 83-114).

Cette diffusion de la Romipen (culture gitane) (Rodríguez López Ros, 2009) a connu un développement important à l'Institut de la Culture Gitane, qui lutte actuellement pour la reconnaissance de cette culture comme patrimoine de l'humanité par l'Unesco. L'institut recueille des activités, des projets et des expositions sur le peuple gitan, parmi lesquels des projets comme « Les Gitans dans le temps, le Temps des Gitans », le « Premier Congrès Mondial des Femmes Gitanes », tenu en octobre 2011 à Grenade, l'exposition « Vidas Gitanas », ou « Les musées espagnols sont aussi

¹² C'est en ce sens qu'elles ont publié le livre *Mujeres gitanas represaliadas en la provincia de Granada durante la guerra civil y la tras guerra (1936–1950)*, dans lequel elles ont recueilli la participation de la communauté gitane pendant cette période, brisant l'idée que les Roms n'ont pas été impliqués et que leur présence n'a jamais été réelle au cours de l'histoire. Tout cela a été le fruit de recherches et du recensement de documents, d'archives, d'interviews, de dossiers, de procès-verbaux... sur la femme gitane.

des gitans», en plus de la convocation des Prix de Culture Gitane 8 avril¹³. En outre, avec la Cinémathèque Espagnole, ils organisent le cycle de cinéma O Dikhipen – «le regard» en romanó-. Il rassemble un échantillon significatif de films à thème gitan accompagnés dans certains cas de conférences ou de tables rondes, qui rendent compte de la diversité des représentations de la culture rom dans le cinéma, ainsi que d'une multitude d'activités et de projets. Ces initiatives institutionnelles sont également mises en œuvre par le Conseil d'État du peuple gitan¹⁴, organe collégial interministériel, consultatif rattaché au Ministère de la Santé, de la Consommation et de la Protection Sociale espagnol.

Toutefois, ces dernières années, les associations de femmes gitanes ont commencé à émerger dans les plateformes d'engagement social. Quoique de petite taille, et sans présence dans les grandes plateformes étatiques, elles génèrent une importante charge de travail social et culturel proche des réalités quotidiennes et des problèmes sociaux de base. Ces femmes pionnières travaillent depuis l'innovation sociale et ont trouvé sur le web 2.0 l'espace ouvert et démocratique à partir duquel faire leurs revendications et construire des espaces alternatifs de culture et de dissémination numérique, établissant un lien d'union entre survie, féminité et avenir. La construction de cette mémoire a des traits communs avec la construction de l'espace et la mémoire des femmes juives après Auschwitz (Pollock, 2007, pp. 143-171).

L'une des associations pionnières est *La Asociación de Mujeres Gitanas Alboreá*, fondée en 1995 par Rosa Vázquez Barrull, une icône du mouvement associatif gitan féminin, qui se concentre dans une grande mesure sur la lutte et la sensibilisation contre la violence sexiste et la situation de la femme gitane espagnole (Asociación de Mujeres Gitanas Alboreá, 2014). Cette association développe de nombreux pro-

¹³ L'Institut de la Culture Gitane est une fondation publique du Ministère de la Culture/Sportss dont les objectifs sont le développement et la promotion de l'histoire, de la culture et de la langue gitanes, à travers un éventail hétérogène de projets culturels (Instituto de Cultura Gitana, 2018).

¹⁴ Le Conseil d'État du peuple gitan, qui représente les organisations du mouvement associatif gitan, comprend : Unión Romani, Fundación Secretariado Gitano, Asociación Nacional Presencia Gitana, Federación Nacional de Asociaciones de Mujeres Gitanas «Kamira», Federación Andaluza de Mujeres Gitanas «Fakali», Federación de Asociaciones Gitanas de Navarra «Gaz Kaló», Federación Autónoma de Asociaciones Gitanas de la Comunidad Valenciana (FAGA), Federación de Asociaciones Gitanas Extremeñas (FAGEX), Federación Maranatha de Asociaciones Gitanas, Plataforma Romanés, Federación Regional Gitana de Asociaciones de Castilla La Mancha, Federación de Asociaciones Gitanas de Cataluña (FAGIC), Federación de Asociaciones Gitanas de Aragón (FAGA), Federación de Asociaciones Gitanas de Castilla y León, Asociación de Mujeres Gitanas «Alborea», Asociación Socio-cultural de las Minorías Étnicas «Unga», Asociación de Enseñantes con Gitanos, Asociación de Promoción Gitana de La Rioja, Federación Socio Cultural *Rroma Va*, et la Asociación de Jóvenes Gitanos Extremeños (MSCBS, 2020).

jets avec les jeunes et de médiation interculturelle avec les centres éducatifs. Dès lors, presque toutes les villes espagnoles ont une association Romi, c'est-à-dire de femmes roms, où prévalent les questions d'inclusion sociale, d'accès au travail et à l'éducation et les projets avec les jeunes et les enfants, considérant que la femme gitane est un pilier fondamental de leur culture¹⁵.

Dans le même sens, il convient de souligner *La Asociación de mujeres gitanas Romi de Valencia* qui travaille dans des domaines différents. Parmi les sphères abordées se trouvent l'éducation, l'insertion sociale et l'emploi, la lutte contre la haine et la discrimination, la promotion de la santé de la femme gitane, la médiation culturelle ou l'informatique, cette dernière dans le but de réduire la fracture numérique entre les Roms, l'un des problèmes les plus pressants à l'heure actuelle, comme nous le verrons (Asociación de Mujeres Gitanas Romi, 2020). Créée en 1994, cette association, qui cherche à intégrer la perspective de genre dans toutes les actions et tous les programmes, à pour objectif la lutte contre le racisme et la marginalisation sociale, estimant que la femme gitane est confrontée à une double exigence, voire une double discrimination. La première, en rapport avec la communauté majoritaire, résulte de leur condition de femmes au sein d'une société qui accorde une plus grande importance aux hommes. La seconde est liée à leur culture et dérive de leur identité rom, cette dernière étant fortement stigmatisée par une société qui entretient de forts préjugés à l'égard de cette communauté.

Une de ses forces est de travailler en réseau avec d'autres plateformes comme *La Unión Romani*; *FAGA*; *Kamira* – qui travaille ses ressources sur le réseau virtuel –, *Rromani Pativ* (Dignité Gitane), un projet de la plate-forme *Khetane* (Ensemble) qui vise à apporter une réponse au traitement incorrect de l'information sur les Roms dans les médias, sur les réseaux sociaux et sur Internet et qui réalise des rapports nécessaires sur l'anti-gitanisme informatif (Plataforma Khetane, 2020a). La plate-forme *Khetane* est constituée d'une série d'associations¹⁶ qui cherchent à renforcer la coordination interne et externe du mouvement associatif gitan de l'État espagnol auprès des administrations publiques et d'autres acteurs sociaux. Parmi leurs nombreux projets nous pouvons citer « Ríos de memoria ». Il s'agit d'un fichier numérique qui rassemble les ex-

¹⁵ Quelques exemples sont la Asociación Romi Serseni de Madrid, et celle déjà mentionnée Asociación Romi de Granada (1990) (Asociación Romi Serseni, 2020).

¹⁶ FAGA (Valencia y Aragón), Federación de Asociaciones Gitanas Extremeñas, FAGIC, Asociación de Promoción gitana en la Rioja, Unga : Asociación Sociocultural de las Minorías Étnicas, Federación Gitana, FE.CO.EX, et Federación Rroma Va. Plataforma Khetane, 2020b.

pressions culturelles et audiovisuelles liées à la Journée internationale des Roms et qui a donné lieu en 2017 à une exposition. Un autre exemple pouvant être relevé est le suivi des discours de haine en ligne sur Twitter en utilisant l'outil du projet AL-RE-CO.

Dans ce domaine de la lutte militante, *la Asociación de gitanas feministas por la diversidad*, créée en 2013, s'intéresse à jeter les bases du féminisme rom, puis d'un positionnement analytique et minutieux pour la construction d'un courant intellectuel féministe gitan, en acceptant « qu'il y aurait des éléments et des lignes du *feminisme payo* qui seraient incompatibles avec notre discours » (Skola Romani, 2020). Pour elles, la position sociale des Roms, leur visibilité et leur influence politique restent faibles, soumises à des stéréotypes et à un jeu variable d'inclusion/exclusion qui ne leur permet pas de jouir d'une citoyenneté à part entière et d'une participation réelle aux biens sociaux. Cette situation est aggravée par les inégalités entre les sexes qu'elles subissent à l'intérieur et à l'extérieur de leur culture. En conséquence, les femmes gitanes sont soumises à des stéréotypes et à des préjugés qui portent gravement atteinte à leur image, à leur force et à leur capacité de participation. Le travail de cette association repose notamment sur les réseaux. En ce sens, la lutte féministe de ce collectif agit dans l'espace alternatif que suppose le web. À travers sa plateforme, l'association crée ses propres contenus et diffuse et partage ses ressources. Pour cette finalité, elles ont mis au point un cours en ligne sur le féminisme rom, dans lequel elles font connaître les approches des gitanes féministes, leur histoire et leur généalogie dans le mouvement féministe. Le cours s'articule autour des axes suivants : introduction à l'histoire du peuple gitan, les femmes gitanes dans l'imaginaire collectif, les femmes gitanes brisant les stéréotypes, brève histoire du féminisme, la place des femmes ? et le féminisme gitan : expérience de la lutte féministe¹⁷. Dans cette dernière section, l'une des contributions essentielles est la création de la *Skola Feminista Romani*, qui dispose d'une salle de classe pour jeunes et pour adultes et d'un programme Erasmus +. Dans son manifeste, elles soulignent que leur aspiration est de « créer un nouveau monde sans patriarcat dans lequel la libération des femmes gitanes, noires, musulmanes, arabes, de tous les coins de la terre, de toutes les couleurs et religions, et de toutes les femmes racialisées, les mène à développer pleinement leurs droits en tant que femmes et citoyennes » (Skola Romani, 2020). Les contenus éducatifs et culturels sont affichés sur le web à travers diverses sections comme *Nos racines*, qui explore les origines des Roms en tant que minorité ethnique européenne, ou *l'Histoire des Roms* dans le cadre de l'histoire

¹⁷ En novembre 2017, ils ont organisé à Madrid le 1^{er} Congrès du féminisme rom (Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad, 2019).

européenne. Cette dernière s'étend dès l'esclavage en Roumanie, aux déportations vers les colonies portugaises, les gitanes dans la Grande Rafle (1749) en Espagne, la résistance rom (Samudaripen ou Porrajmos) du 16 mai 1944 dans le Zigeunerlager (camp gitan) d'Auschwitz et les processus de stérilisation forcée des Rromnæ/gitanes. Sur son site Web, la Skola féministe rom présente plus d'une centaine de femmes gitanes féministes : artistes, écrivaines, penseuses, dans un travail exhaustif et inabordable au découragement de communiquer et de transformer (Skola Romani, 2020).

D'un point de vue critique, en tant que mouvement féministe hors des marges, il présente des éléments communs avec les pratiques culturelles du féminisme, dans lequel la construction d'un canon est contreproductif si nous voulons y inclure les perspectives féministes de ceux qui écrivent, créent et réfléchissent sur les marges. La femme gitane, et plus encore les réflexions des gitanes féministes, sont loin d'être présentes dans des pratiques culturelles souvent marquées par un regard hégémonique. Il faut comprendre que la pluralité des féminismes contemporains ne peut pas tomber dans le réductionnisme et doit rejeter le système binaire en introduisant des féminismes transnationaux, dans lesquels le féminisme gitan a beaucoup à apporter. En ce sens, il y a toute une reprise académique à faire et l'inclusion et la reconnaissance du travail de ces femmes doit être une priorité, en respectant que ce sont elles qui parlent d'elles-mêmes.

Les associations de femmes gitanes ont en commun la revendication de leur histoire, de la construction de leur mémoire et des identités culturelles, qui au sein du peuple gitan, sont diverses et plurielles (Peña García, 2017). L'insertion de leur histoire dans les manuels scolaires est l'un des principes revendiqués, ainsi que la lutte contre le stéréotype qui les ancre dans la danse et le chant, comme seules qualités positives, ou la marginalité et la délinquance, comme le stéréotype perpétuel de dénigrement. Leur intérêt consiste à montrer leur rôle dans les arts, la culture, le théâtre, la littérature, l'activisme et la pensée. Sans accès aux grands conteneurs culturels, comme les premières penseuses de l'activisme féministe, les femmes intégrant ces associations se déplacent dans le cyberspace où elles construisent leurs salles d'exposition et de diffusion culturelle alternatives, tout en luttant au sein des associations pour combler la fracture numérique des plus défavorisés, situation que la société continue d'occulter ou de stigmatiser.

C'est pour cela que, pour cette étude, il était très important d'établir un dialogue avec les associations roms. Nous avons travaillé avec des associations valenciennes et avons notamment choisi comme cas d'étude la Pobla de Vallbona, une petite ville de Valence de moins de 25.000 habitants. Il s'agit, d'abord, de la *Federación Maranatha de*

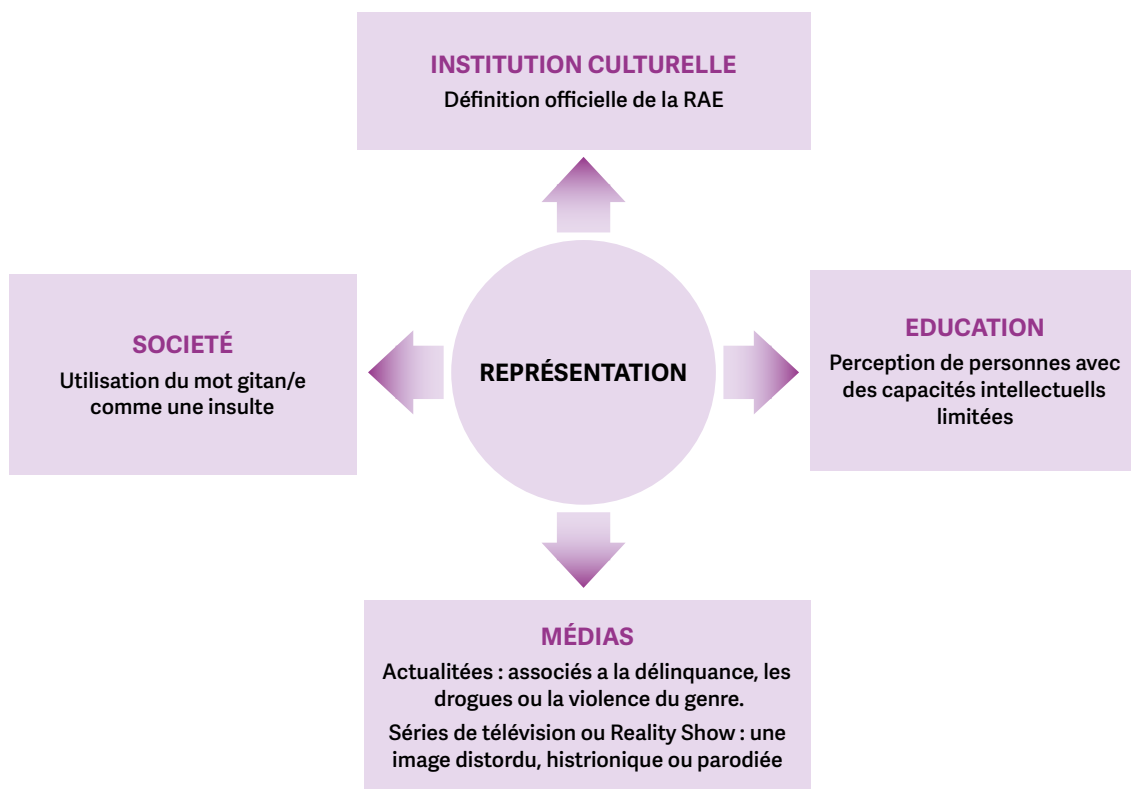


Fig. 15. UN CADRE À SOI. Carte mentale du concept de Représentation.

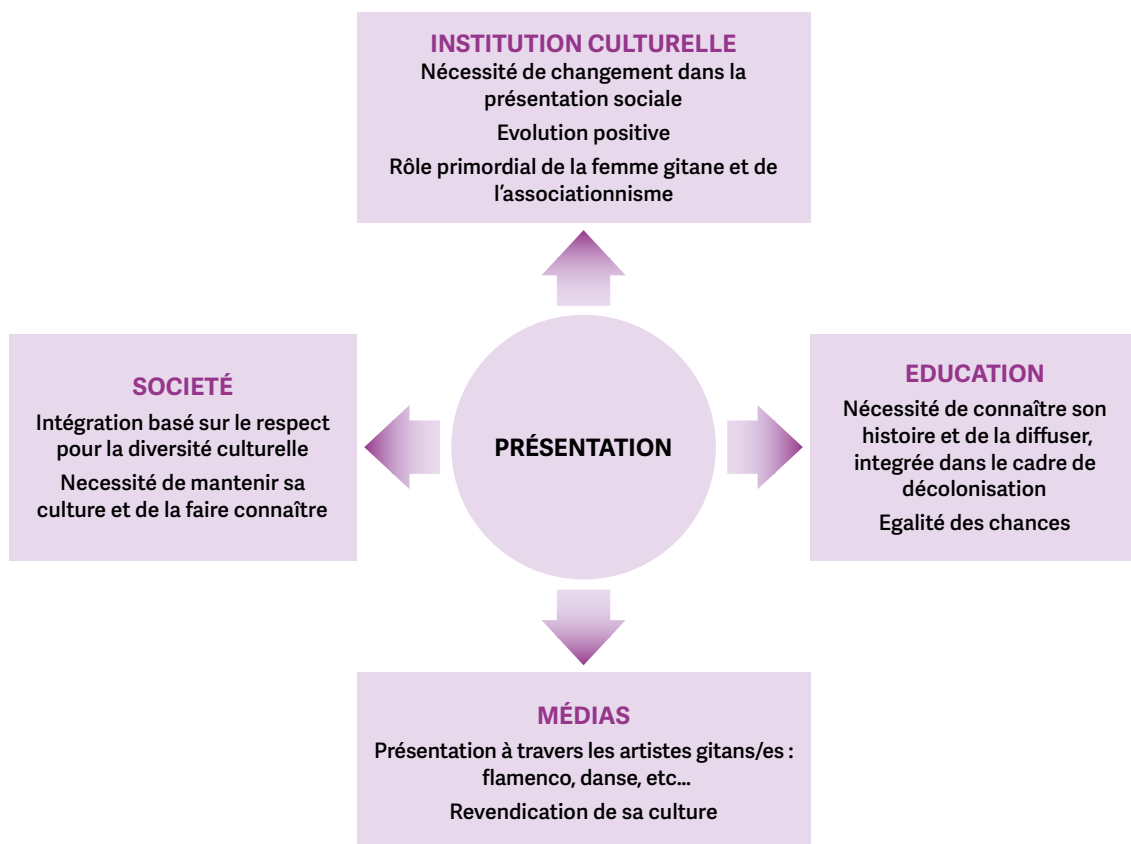


Fig. 16. UN CADRE À SOI. Carte mentale du concept de Présentation.

Asociaciones Gitanas de Valencia. Le second exemple est la *Asociación gitana 'Alfa Omega' de la Poble de Vallbona*. Toutes deux sont des associations consolidées, non seulement féministes, ce qui résulte dans la présence significative de femmes, mais aussi liées aux revendications de la communauté gitane en tant que collectif minoritaire. Le troisième groupe appartient au groupe des nouvelles associations, dans lesquelles les femmes ont une importance capitale et exclusive : c'est le cas de la *Asociación gitana Nuevo Renacer*, aussi de la Poble de Vallbona.

À la suite des entretiens, la question de la signification du nom « gitan/e », lié à l'identité (Bauman, 2004), a émergé au milieu de la campagne contre l'Académie de la langue espagnole. En opposition à la signification traditionnelle assignée à ce terme par ladite institution, pour la communauté gitane, « gitan/e » signifie : être né dans une minorité ethnique aux coutumes profondément enracinées, avec un transfert de valeurs qui a préservé leur culture à travers le monde, les siècles et les difficultés rencontrées (stéréotypes qui ont façonné le caractère et le mode de vie et produisent une grande ignorance). Cette existence, unie au souvenir de souffrance et de persécution, parle des attributs de la culture de la résistance et du désir de développement¹⁸.

Parmi les problèmes les plus récurrents dans les entretiens avec les femmes gitanes, nous trouvons l'opinion commune d'avoir vécu une vie pleine de difficultés et de préjugés en raison de leur appartenance à une minorité ethnique. Mais, le plus intéressant est l'affirmation de l'existence d'une série de stéréotypes qui ont construit, en même temps, leur caractère et leur mode de vie. Elles affirment qu'il existe une grande ignorance dans la société actuelle sur les raisons pour lesquelles les gitans/es sont ce qu'ils/elles sont. Tout au long des entretiens, les femmes gitanes nient toute différence avec le reste de la société. Cependant, elles établissent une nette différence entre ce qu'elles appellent « la société majoritaire », qui les reconnaît et caractérise en tant que culture minoritaire. Parallèlement, leur construction d'une vision sociale de la culture gitane est analysée comme une société patriarcale dans laquelle les hommes se sont imposés aux femmes. Sur ce dernier point, elles ne trouvent aucune différence avec le reste de la société.

Certaines femmes reconnaissent que, dans certains aspects de la vie familiale ou du point de vue de l'insertion professionnelle, les femmes gitanes subissent un certain retard par rapport aux *payas* (nom donné familièrement aux « femmes non gitanes »). Cependant, elles trouvent que les causes de cette situation s'expliquent du fait

¹⁸ Alba Pagán, E. & Vasileva Ivanova, A. (10/10/2019). Valence. *Entretiens*. Les cartes (fig. 15 et 16) resument les résultats des entretiens.

de leur histoire même : l'histoire du peuple gitan et des souffrances et des difficultés à vivre dans des conditions de normalité sociale. Un changement qui suppose une vision des relations homme / femme totalement différente de celles que leurs grands-mères ont perçues et vécues dans leur vie quotidienne (García, 2003, pp. 92-104).

Elles parlent de la vie des femmes roms qui les ont précédées, elles évoquent les difficultés d'une vie solitaire, dans laquelle les femmes étaient réduites à leur rôle de mères d'une multitude d'enfants, véritable soutien domestique, avec une soumission fréquente et incapable de jouer un rôle en tant que femme. Ainsi, l'image de la femme gitane est projetée avec la même intensité que sa vision contraire : l'image du gitan/e en tant que paria de la société. Cependant, elles reconnaissent que cette réalité est aux antipodes de l'image de la femme gitane projetée par la littérature ou les médias, où l'image folklorique prévaut. En ce sens, l'un des principaux reproches qui s'articule autour de cette dichotomie est le rôle des médias dans la promotion de l'image négative des gitans, construite sur ces aspects extrêmes et négatifs : la drogue, la violence, etc.

Ces problèmes sociaux, existant et étant réels, doivent être considérés comme étant la conséquence de problèmes et de réalités multiples et divers liés à l'histoire même de cette communauté. En ce sens, ces femmes insistent sur la nécessité de dépasser les analyses superficielles qui résultent dans la stigmatisation de l'ensemble du peuple gitan, alors que la majorité de ses membres est complètement intégrée dans la société actuelle. Tout en reconnaissant que la marginalisation et l'exclusion perdurent dans certains secteurs sociaux, et que la question de l'intégration doit être toujours résolue, cette réalité minoritaire ne peut être vue comme le trait essentiel et caractéristique de tout un collectif. Parmi les difficultés encore à surmonter, elles soulignent le grave problème de leur image répandue à travers les médias : souvent la presse met en valeur la *gitanidad* du délinquant ou la télévision donne une image déformée et parodique des télé-réalités actuelles. Elles insistent sur le fait que le stéréotype a été consolidé à travers l'image du folklore, en tant que parias de la société ou comme artistes, sans voir que ce sont les conséquences d'un problème plus complexe. En outre, la gitane peinte, sculptée, représentée dans des films et des comédies musicales, dont la figure de Carmen est l'exemple paradigmatique, est à peine identifiée par les gitanes actuelles.

Le dernier aspect revendiqué est de nouveau lié aux questions de la mémoire (Green, 2008), transmise oralement, avant tout par les femmes, et menacée par le silence de la culture occidentale : le génocide nazi, nommé le Samudaripen ou le Grand Massacre. C'est un souvenir revendiqué activement par les plus jeunes, qui connaissent leur histoire grâce à l'activisme des associations gitanes et non par leur présence dans

les manuels scolaires. En particulier, la communauté gitane espagnole revendique l'histoire rom et aussi l'histoire de persécution et de marginalisation des gitans espagnols : dès la Pragmatique royale des Rois catholiques aux lois des vagabonds et règlements de la Garde civile, qui ont survécu au cours des premières décennies de la démocratie.

5. Analyse visuelle et stéréotype : elles prennent la parole

Pour finir notre étude faite en commun, nous avons parlé et présenté quatre des images photographiques antérieurement analysées appartenant à des artistes français. Ces images ont été présentées, pour interprétation, à trois groupes de femmes membres de deux associations de femmes gitanes espagnoles, une consolidée et l'autre récemment créé : la *Asociación gitana 'Alfa Omega'* de la Pobla de Vallbona, et la *Asociación gitana Nuevo Renacer*, aussi de la Pobla de Vallbona, respectivement. Cette section reflète les points de vue exprimés dans les dialogues établis autour des images choisies dans cette étude. Il était important que ces femmes soient les protagonistes de leur revendication (Zoon, 2001, pp. 17-26). Cette pratique méthodologique partait de la théorie de la réception (Habermas, 1981), mais surtout de l'analyse réalisée par Timea Junghaus (2007) dans son essai pour le premier Pavillon Rom à la Biennale di Venezia¹⁹. Une question qui a été aussi remarquée par Ethel Brooks à « Claming Our Place » (2018)²⁰. À partir de ce positionnement, il est intéressant d'interpeller les femmes gitanes sur ces images construites par des artistes non gitans.

Afin de compléter l'analyse, la méthode du dialogue a été étendue à la confrontation des quatre images photographiques analysées. Cette expérience dialogique visait à relier méthodologiquement l'idée développée ci-dessus : la capacité de communication présente dans les objets artistiques, et les relier à cette nouvelle réalité sociale, plus collective, vindicative et participative (Boehm, 2011, pp. 87-106). La gé-

¹⁹ Cultural representations play an important role in the construction of the Roma identity. Until the second half of the 20th century, the representation of the Gypsy was the exclusive monopoly of non-Roma (gadhe) artists. This could be done by representing Romani music as 'folk-music', Romani verbal accounts as folklore and Romani-made images as 'folk art' or 'naïve art'. (Junghaus, 2018, p. 17)

²⁰ Portrayals of Romani subjects are central to much of the European canon, and paintings of Romani life, culture, individuals, and communities can be found in museums and archives across the world—including the Metropolitan Museum in New York, the Tate Modern in London, the Louvre in Paris, and the Pergamon in Berlin. Romani subjects have also been central to artistic schools such as Romanticism, to practices of Bohemianism and the avant-garde, and to musical composition across the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries, all of which have drawn from, used, and appropriated Romani-ness in the name of cutting-edge artistic practice. (Brooks, 2018)

nération d'un discours analytique fait par elles-mêmes nous a obligé à les transformer en protagonistes de l'analyse et à combiner ce propos avec la capacité narrative de l'art, qui, en tant qu'élément parlant, est un transmetteur d'idées, d'expériences, d'images et d'émotions permettant de faire comprendre et d'assimiler leur réalité culturelle (Gramsci, 2009). Les sociétés d'aujourd'hui ont tendance à conférer aux objets d'art, et plus généralement au patrimoine culturel, une aura historique en tant que mécanisme d'ancrage dans le passé, face à des valeurs sociales mutables, à des transformations urbaines, territoriales ou mondiales provoquant des changements technologiques vertigineux (Halbwachs, 2004). Parallèlement, les espaces habités, en tant que moyens de réflexion anthropologique, deviennent des lieux de réflexion et de reconstruction du réel. Ce phénomène est marqué par l'obsession des sociétés actuelles avec la mémoire (Guasch, 2014, pp. 81-91). Cependant, la dislocation entre la mémoire des femmes roms et la mémoire véhiculée à travers l'art, sous ses différents aspects, est absolue. Dans cet abîme de séparation, nous devons constater le fait que la société gitane n'est pas la protagoniste de la construction de son image culturelle qui a souvent été menée à terme par d'autres personnes, c'est-à-dire, que l'approche de la société et de la culture gitane a été fréquemment réalisée à partir d'un positionnement extérieur marqué par le stéréotype, le folklore et la projection de l'exotisme (Olivares, 2009).

Pour la première image, il s'agit de la photographie de Grun pour la couverture de la revue *Miroir du monde*, 1934 (figure 9). Dans cette première photo, les femmes gitanes interrogées ont convenu que la représentation correspond à une personne qui s'habille de la sorte pour être photographiée : pour un spectacle ou pour se faire passer pour une gitane (elle est déguisée). Dans cette analyse, les femmes gitanes interpellées n'ont pas reconnu la représentation d'une femme gitane. Bien au contraire, elles ont pensé qu'il s'agissait d'une représentation visuelle à travers laquelle l'artiste représentait ce qu'il comprenait comme l'image de la femme gitane, une image souvent véhiculée par le cinéma. Depuis des siècles, cette image est associée aux femmes folkloriques, liée à l'art du flamenco, ce dernier étant l'un des rares stéréotypes positifs engendrés autour de la culture gitane. Encore une fois, le poids de cette représentation a marqué le chemin pour voir le peuple gitan de manière uniforme, sans offrir autres visions sociales différentes et complémentaires. Elle est perçue comme une projection dans le présent d'une construction centenaire abandonnée il y a plusieurs siècles mais qui est toujours présente dans les médias. L'image de la gitane est alors exclusivement associée au talent de la musique et de la danse, en bref, au monde du divertissement, spécifiquement encadré dans le contexte traditionnel du flamenco. Bien qu'elles reconnaissent qu'il s'agit d'une image qui projette un stéréotype culturel faisant partie de leurs valeurs et de leur

culture, elles défendent que cette caractéristique ne peut être comprise comme la totalité absolue de la culture gitane. En ce sens, elles revendiquent l'importance de commencer à déconstruire cette image et à offrir d'autres plus diverses : autres facettes de la société gitane. Dans la construction de ces images, elles trouvent la racine du problème des préjugés existants, ceux-ci compris en tant que construction culturelle historique fondée sur la projection d'une image perpétuée : le folklore et la misère.

Nous avons déjà détaillé nos observations sur la deuxième photographie choisie, *Gitana à Sacromonte, Granada, 1951* (figure 11). Nous ajouterons seulement que la maison d'édition Arthaud avait commandé à Jean Dieuzaide les photographies d'un livre du professeur Jean Sermet : *L'Espagne du Sud*. L'artiste fit un voyage photographique dans un pays qui guérissait les plaies d'une guerre civile particulièrement atroce et il observa soigneusement la survie des coutumes, des traditions, des façons de concevoir le monde, qui n'avaient guère à voir avec le moment que traversait l'Europe occidentale. En ce qui concerne la deuxième photo, nos interlocutrices sont surprises par l'image au sein nu, au milieu d'une fête, un composant érotique qui apparaît dans l'image mais qui n'est pas habituel dans la culture gitane. Enfin, elles trouvent les causes qui expliquent ce choix dans la discrimination de la société gitane, dont la seule visibilité passe par ce type de représentations, surtout si la gitane veut se faire connaître.

La troisième photographie soumise à une réinterprétation fut *Indalencio Amaya y la Anika. Verbena de San Juan en la bodega Casa Rosita. Avenida Paralelo. Barcelona, ca. 1960* de Jacques Léonard, 1960 (figure 12). Cette photo est, selon les femmes des associations rom, comme une vieille image qui représente les gitans d'un autre temps, mais qui les perpétue toujours à travers la danse. Il ressort de cette photo que les gitans ne souffrent et ne travaillent pas, et n'occupent leur vie que dans des activités festives où la danse joue un rôle clair.

En ce qui concerne la dernière photo, *Portrait d'une femme* de Jean-Pierre Liégeois, 1972-2012 (figure 14), il est curieux d'observer comment l'ambiguïté de l'image provoque une certaine confusion dans l'interprétation. Les interviewées pensent que la femme cherche sa fille ou quelque chose de similaire. En réalité, Liégeois représente une femme qui pose avec une image d'elle-même photographiée 30 ans auparavant par le même photographe. Selon elles, la frontalité de l'image ressemble un peu à une fiche de police, et de cette manière, l'intention de l'anthropologue ne fut pas bien comprise.

Enfin, elles voient un changement entre la première et la dernière représentation, la première marquant le stéréotype, les autres une vie plus proche de la réalité, mais elles ne se sont pas reconnues en aucune des photographies qui n'expriment pas la dureté de leur vie et de l'histoire tragique du peuple gitan. En liaison avec la construc-

tion de l'image de la gitane associée à la pauvreté, à la marginalité, à la misère, à l'exclusion sociale et à la criminalité, elles trouvent l'autre face du miroir du stéréotype, mais qui n'approfondit pas vraiment dans les causes réelles de l'exclusion. En ce sens, elles exigent une meilleure compréhension de l'histoire des gitans, afin que l'ensemble de la société comprenne cette réalité. Une histoire de siècles de persécution et de stigmatisation. Elles demandent une plus grande collaboration, de façon active et consciente, dans l'élimination des préjugés et de ce sac à dos qui les empêche de progresser dans la société, dans le monde du travail, en tant que femmes gitanes, sans perdre leur identité.

Les femmes des associations gitanes qui ont fait partie de cette étude trouvent dans les photographies une représentation folklorique caractéristique de siècles précédents. Une image qu'elles considèrent qui fait partie de leur identité et de leurs anciennes valeurs, mais elles demandent à découvrir d'autres facettes et réalités du peuple gitan. Pour elles, le problème se trouve dans les préjugés renforcés, dans le fait que l'histoire des gitans n'est pas connue. C'est pour cela que la connaissance de l'histoire du peuple gitan peut contribuer à faire preuve d'empathie et à éliminer, ainsi, les préjugés sociaux, leur permettant, en conséquence, de progresser.

En effet, l'identité consolidée par la mémoire est très présente dans les points de vue des gitanes. La question de l'intégration a été aussi un sujet important abordé lors des entretiens. Elle est perçue comme une véritable campagne d'assimilation qui ne tient pas compte de la réalité sociale et culturelle des gitanes, car on suppose que ce sont les coutumes et la manière d'être des gitanes ceux qui causent le manque d'harmonie avec la société majoritaire (Peña, 2017). Cette nouvelle vision entre la mémoire restructurée et la revendication de l'effort individuel actuel (Peña García, 2017) exige des termes nouveaux que l'analyse du discours des marges n'a guère plus.

Finalement, le féminisme gitan d'aujourd'hui défend que le féminisme blanc et eurocentrique ne le représente pas, car celui-ci a traditionnellement ignoré la mémoire collective des femmes gitanes, de même que les histoires individuelles qui la composent. À ce stade, le féminisme, sur la base de la méthodologie de l'intersectionnalité, doit se mettre à l'écoute des femmes gitanes, car ce sont elles qui doivent construire leur histoire et en être les protagonistes, afin de ne plus être instrumentalisées et ainsi pouvoir s'exprimer par elles-mêmes.

Nous pensons qu'à ce stade, il est pertinent de revenir à l'histoire de l'associationnisme féminin rom avec lequel nous avons commencé notre article. Nous avons mentionné que ce mouvement était un produit de la Transition espagnole. En effet, bien qu'elle ait commencé à prendre forme à partir de la fin des années soixante-dix, la première Association de Femmes Gitanes, ROMI, n'a pas été officiellement créée

qu'au début des années quatre-vingt-dix (Asociación de Mujeres Gitanas ROMI, 1994, pp. 51-54). Autrement dit, sa longue naissance correspond à une période bien particulière, celle des années quatre-vingt, une décennie complexe dont nous ne soulignerons que deux traits. D'une part, ce fut l'avènement d'une série de groupes de femmes, caractéristiques des nouveaux féminismes (nous insistons sur le pluriel), hétérodoxes et marginalisés par les institutions et les partis (Brooksbank Jones, 1997, pp. 95-98; Gil, 2011, pp. 74-82). De l'autre, la décennie en question a marqué l'entrée de la culture espagnole dans la postmodernité, déterminée par la puissance éclectique et omniprésente du visuel; également exprimé dans l'essor de la photographie (Bessiere, 1992). L'appareil théorique que nous avons utilisé pour sélectionner les images qui définissaient le mieux la représentation stéréotypée (cette synthèse de sémiologie contestataire et de perspective de genre, résumée dans la figure 4), nous a servi pour faire face aux images aliénantes, créées dans une très longue période : du milieu du XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1950, c'est-à-dire, en termes d'histoire espagnole, jusqu'à la consolidation du *desarrollismo* franquiste tardif. Par contre, lorsque nous abordons des images créées après cette décennie d'associationnisme en marge et du début de la postmodernité à laquelle nous venons de faire allusion, les significations sont floues et les regards deviennent complexes. En parlant du cas majoritaire, c'est-à-dire des images antérieures à la Transition, nous avons déjà expliqué la dynamique, la projection du regard extérieur vers l'Autre parfait(e), et notre projet de contrecarrer et relire, de rendre le regard. Les femmes des associations gitanes contemporaines sont les filles de cette postmodernité revendicative inaugurée dans les années quatre-vingtst, tant sur le plan visuel que civique. Protagonistes, donc, peut-être plus que tout autre groupe, des solutions inédites à de vieux problèmes et de l'apprentissage pour survivre sous un bombardement visuel vertigineux, qui combine les thèmes éternels, parfois réinterprétés et parfois seulement réorganisés en *patchwork*²¹. Nous manquons de sources théoriques qui pourraient nous préparer à aborder un problème aussi délicat : comment, en tant que femmes postmodernes et exclues, capables de lutter contre une réalité qui se construit dans le virtuel et, en même temps, réduites officiellement à un cliché hors du temps, les gitanes combattives d'aujourd'hui pourraient remettre en question leurs images stéréotypées. Nous considérons que la déficience théorique est un réel avantage. Nous structurons l'approche de la réponse exclusivement en suivant les directives pratiques de l'entretien participatif, avec un scénario semi-ouvert, fondé,

²¹ Et, bien sûr, contemporaines d'un moment de reconnaissance des artistes visuels gitans longtemps cachés (Jiménez Burillo, 2013; Rodríguez López-Ros, 2009).

avant tout, sur l'empathie et l'échange humain²². On comprend que s'agissant d'une première tentative dans cette direction, le résultat demande un travail infini pour se plonger dans les réflexions qu'il ouvre. Et nous ne pouvons pas éviter de souligner la chose la plus précieuse que la tentative nous apporte : la confirmation incontestable du pouvoir de la voix de deux femmes gitanes. La stupéfaction admirée devant la netteté analytique de leurs regards. La promesse que nous avons faite de continuer sur cette voie ensemble, interrogeant les images et diffusant une voix qui, nous en sommes sûres, sonnera de plus en plus fort.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Andersen, H. Ch. (2005). *Viaje por España*. Alianza.
- Appadurai, A. 2004. Minorities and the Production of Daily Pace. Interview with Arjun Appadurai, in J. Brouwer & A. Mulder (eds.), *Feelings are Always Local*. NAI Publishers.
- Asociación de Mujeres Gitanas Alboreá. (s.d.). *Promoviendo la igualdad de oportunidades*. Consulté le 26.10.2018. <https://www.asociacionmujeresgitanasalborea.org/mujer/>
- Asociación de Mujeres Gitanas ROMI. (s.d.). *¿Quiénes somos?* Consulté le 14.02.2020. <http://asociacionromi.org/quienes-somos>
- Asociación de Mujeres Gitanas ROMI. (1994). Problemática de la mujer gitana asociación de mujeres gitanas, in Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español (éd.), *Jornadas feministas* (pp. 51-54). Federación de Organizaciones Feministas del Estado español.
- Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad. (s.d.). *Portada*. Consulté le 12.11.2019. <https://www.gitanasfeministas.org/quienes-somos>
- Asociación Romi Serseni. (s.d.). *Romi Serseni*. Madrid: Romi Serseni Consulté le 16.05.2020. <http://www.romiserseni.es/>
- Balzac, H. de. et al. *Les Français peints par eux-mêmes: Encyclopédie morale du XIX^e siècle (V Vol.)*. Paris.
- Baroche, Ch. (1984). *Lucien Clergue*. Orbis.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Seuil.
- Bauman, Z. (2004). *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. Polity Press.
- Bessiere, B. (1992). *La culture espagnole: les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*. L'Harmattan,
- Bhabha, H. K. (1983). The Other Question. *Screen*, 24(6), 18-36.
- Bialostocki, J. (1973). *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barral.
- Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes, in A. García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87-106). Ediciones Universidad de Salamanca.

²² Nous séparons soigneusement la présentation des photographes, documentée à partir de différentes sources et/ou monographies, et l'interprétation de nos interlocutrices, pour ainsi transmettre quelque chose de ce sentiment de spontanéité ouverte des entretiens.

- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa.
- Brooks, E. (2018, abril 20). Claiming Our Place. *KIWit*. Consultado le 2 juin 2020. <https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/claiming-our-place.html>
- Brooksbank-Jones, A. (1997). *Women in contemporary Spain*. Manchester University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cabello, G. (2017). Entre historia del arte y práctica de las imágenes: aura y dolor de reminiscencias en Georges Didi-Huberman. *Anthropos*, 246, 146-163
- Calafell, J. & Ullé, J. (2011). *Barcelona gitana, 1954-1974*. Jacques Léonard. La Fábrica.
- Carrillo, C. (2003). La dona gitana del segle XXI. *Educació social: Revista d'intervenció socioeducativa*, 24, 86-91. <https://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/view/165433>
- Cortés-Tirado, L. & García-González, H. (1999). El movimiento asociativo gitano: retos de futuro. *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 30, 207-232.
- Channon-Deutsch, L. (2004). *The Spanish Gypsy: the history of a European obsession*. Pennsylvania University Press.
- Davillier, Ch. (1874). *L'Espagne, illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*. Librairie Hachette et Cie.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger*. Routledge.
- Fernández Cabezas, J. M. (2008). *La mujer andaluza folklórica en películas españolas (1929-1993) a partir del estudio literario-cinematográfico de La Lola se va a los puertos, de Antonio y Manuel Machado. Incidencias de esta imagen andaluza en España dentro de la cultura de masas* [tesis doctoral dirigida por Demetrio E. Brisset Martín]. Universidad de Málaga.
- Fernández Vilches, G. (2007). *Las representaciones de Carmen en el cine norteamericano* [tesis doctoral dirigida por Vicente Sánchez Biosca]. Universitat de València.
- Ferrer del Río, A. et al. (1843-1844). *Los españoles pintados por sí mismos*. Ignacio Boix.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Gallimard.
- Foucault, M. (1983). *Histoire de la sexualité*. Gallimard.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*, Paidós.
- Gallego Morell, A. (1995). *Gitanos, pinturas y esculturas españolas: 1870-1940. Textos sobre los gitanos y lo gitano: estudio y antología*. Comunidad de Madrid.
- Gallardo-Saborido, E. J. (2017). Gitanas y charros, un amor de película: Cine entre España y América Latina entre los años 40 y 60. *Andalucía en la historia*, 55, 32-35.
- García, H. (2003). Participació del poble gitano i moviment associatiu. *Educació social: Revista d'intervenció socioeducativa*, 24, 92-104. <https://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/view/165434>
- Gervais, Th. & Morel, G. (2017). *The Making of Visual News: A History of Photography*. Bloomsbury Academic.
- Gil, S. (2011). *Nuevos feminismos, sentidos comunes en la dispersión: una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Traficantes de Sueños.

- Gil Estevan, M. D. & Solano, Ruiz, M. C. (2014). Madre y mujer gitana: «Joaquina la gitana», de Joaquín Sorolla. *Cultura de los cuidados: Revista de enfermería y humanidades*, 40, 116-120. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/43948/1/Cultura-Cuidados_40_15.pdf
- Gilman, S. (1985). *Difference and Pathology*. Cornell University Press.
- Giménez Adelantado, A. (2008). Metamorfosis: reflexiones sobre el asociacionismo de las mujeres gitanas en la década de los 90. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 61, 9-15.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Alianza.
- González Castro, C. & Quesada Dorador, E. (2012–2013). Gitanos en el arte español. In *Luces de bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno* [exposición] Gran Palais, París (26 de septiembre de 2012–14 de enero de 2013); Fundación Mapfre, Madrid (2 de febrero–5 de mayo de 2013).
- Gramsci, A. (2009). Hegemony intellectuals and the state, in J. Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (pp. 85-91). Ft Prentice Hall.
- Green, Ch. (2008). The Memory Effect. Anachronism Time and Motion. *Third Text*, 22(6), 681-697. <https://doi.org/10.1080/09528820802652391>
- Guasch, A. M. (2014). La memoria del otro en la era global. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 2(1), 81-91.
- Guerrin, M. (2005, le 28 janvier). *Mathieu Pernot, une vision en creux*. Le Monde. https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/28/mathieu-pernot-une-vision-en-creux_395997_1819218.html
- Habermas, J. (1981). *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus.
- Habermas, J. (1981). Modernity versus Postmodernity, *New German Critique*, 22. <https://doi.org/10.2307/487859>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hübschmannová, M. (s.d.). *Matéo Maximoff*. Romabase. Consultado le 15.05.19. <http://rombase.uni-graz.at/cgi-bin/art.cgi?src=data/pers/maximoff.en.xml>
- Hugo, V. (2000). *Les orientales; Les feuilles d'automne*. Librairie Générale Française (original publié en 1829).
- Hugo, V (2001) *Notre-Dame de Paris* (original publié en 1831). *The Project Gutenberg* (consulté le 26 octobre 2018). <http://www.gutenberg.org/ebooks/2610>
- Huguet Chanzá, J. (coord.) (2003). *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Ajuntament de València.
- International Association of Women's Museums (IAWM). (2019). Consultado le 14/06/2019. <https://iawm.international>
- Instituto de Cultura Gitana. (2018). *Portada*. Consultado le 09.04.2019. <https://institutocultura gitana.es/>
- Instituto de Cultura Gitana. (2020). *Jean-Pierre Liégeois*. Consultado le 10.05.20. <https://institutoculturagitana.es/wp-content/uploads/2020/03/PREMIADOS-CULTURA-GITANA-8-ABRIL-DE-2020.pdf>
- Isnar, D. (1934). Gitanes. *Miroir du Monde*, 247, 532-535.

- Jiménez Burillo, P. (2013). *Luces de bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*. Fundación Mapfre.
- Joschke, Ch. (2017). L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational. *Perspective*, 1(2017), 113-128. <https://doi.org/10.4000/perspective.7197>
- Junghaus, T. & Sekely, K. (2007). *Paradise Lost. The First Roma Pavilion: La Biennale di Venezia*. Open Society Institute. <https://www.opensocietyfoundations.org/publications/paradise-lost-first-roma-pavilion-venice-biennale>
- Léonard, Y. (dir.) (2011). *Jacques Léonard, el payo Chac*. Curt Ficcions Curt Produccions.
- Liégeois, J.-P. (1987). *Gitanos e itinerantes: datos socioculturales, datos sociopolíticos*. Asociación Nacional Presencia Gitana.
- Liégeois, J.-P. (2013). *Roms et Tsiganes, une culture européenne*. Marseille, Capitale européenne de la culture. <http://www.presenciagitana.org/RomsetTsiganes-MP2013.pdf>
- Litvak, L. (2009). Gitanos, vagabundos y saltimbanquis: Representaciones del artista bohemio en la pintura (1840-1925). *Estudios de Literatura General y Comparada. Literatura y alianza de civilizaciones: XVI Simposio de la SELGYC*, 425-450.
- López Fernández, M. C. (2002). Aproximación a la mujer marginada: las gitanas de Nonell, in M. T. Sauret Guerrero & A. Quiles Faz (coord.) *Luchas de género en la historia a través de la imagen ponencias y comunicaciones* (vol. 2, pp. 341-360). Diputación de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA),
- López Fernández, M. C. (2004). *La imagen de la mujer en la pintura española de finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX* [Tesis doctoral dirigida por Valeriano Bozal Fernández]. Universidad Complutense de Madrid.
- López Rodríguez, M. E. (2016). *Cruzar la línea. La construcción de la identidad de género en el patriarcado gitano* [Tesis doctoral dirigida por María Alexia Sanz Hernández]. Universidad de Zaragoza.
- Llopis Llorca, R. (2003). Acció social i poble gitano. *Educació social: Revista d'intervenció socioeducativa*, 24, 33-53. <https://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/view/165430>
- Maalouf, A. (1998). *Les Identités meurtrières*. Grasset.
- Martín Cáceres, M. J. (2010). El Museo Etnológico de la Mujer Gitana: un espacio social para hacer visible lo invisible. *Her&Mus: heritage & museography*, 3, 2010 (Ejemplar dedicado a: Mujeres y museos), 50-54. <http://hdl.handle.net/10459.1/58115>
- Martínez Canet, R. (coord.) (2017). *El país que va fascinar Juan Diezsaide*. Museu Valencià d'Etnologia.
- McDowell, L. (1999). *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Polity Press.
- Merimé, P. (1952). *Carmen; Doble error*. Espasa-Calpe (original publicat en 1847).
- Montoya Gabarri, A. (2002). Identidad de género y movimiento asociativo de la mujer gitana española. *La vivienda, un espacio para la convivencia intercultural: II Jornadas IRIS: ponencias: 3, 4 y 5 de diciembre de 2001* (pp. 81-86). Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Comunidad de Madrid.
- Morros Mestres, B. (2018). Erotismo, cuerpo humano y fecundidad en el Romancero Gitano de Lorca. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 19(6), 595-619. <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1537329>
- MSCBS. (2020). *Consejo Estatal del Pueblo Gitano*. Consulté le 30.03.2020. <https://www.mscbs.gob.es/va/ssi/familiasInfancia/PoblacionGitana/ConPuebloGitano.htm>

- Olivares Marín, C. (2009). El gitano imaginario y la cristalización del mito. *Gazeta de antropología*, 25, 2. http://www.ugr.es/~pwlac/G25_37Carmen_Olivares_Marin.html
- Pavilion, R. (2009). Artistas participantes en el pabellón gitano de la Bienal de Venecia, «El paraíso perdido». *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 66, 41-47
- Peña García, M. P. (2017). *Asociacionismo Romaní en Europa como nuevo intermediario entre los Estados-naciones, las Instituciones supranacionales y las comunidades gitanas* (tesis doctoral dirigida por Gunther Dietz & Angel Acuña Delgado). Universidad de Granada.
- Pernot, M. (s.d.). *Index*. Mathieu Pernot. Consulté le 14.02.2018. <http://mathieupernot.com/index.php>
- Pernot, M. (2017). *Les Gorgan*. Xavier Barral.
- Plataforma Khetane. (2020a). *Romani Pativ*. Consulté 12/01/2020. <http://rromanipativ.info>
- Plataforma Khetane. (2020b). *Inicio*. Consulté 12/01/2020. <http://plataformakhetane.org>
- Pollock, G. (2007). *Encounters in the virtual feminist museum: time, space and the archive* (pp. 143-171). Routledge.
- Rodríguez López-Ros, S. (2009). *Romipén. La identitat gitana. Aproximació filosòfica a la identitat de les persones de cultura gitana* (tesis doctoral). Universitat Ramon Llull.
- Said, E. (2003). *Orientalismo*. Debolsillo, [1978].
- Sánchez Medina, A. (2016). Els gitanos de Lita Cabellut. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 93, 48-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5470374>
- Santino Spinelli, A. (2007). El mundo y el arte de un pueblo desconocido (y II). *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 57, 46-52.
- Sierra-Alonso, M. (2018). Helios Gómez: la invisibilidad de la revolución gitana. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 40(83), 114. <https://doi.org/10.18042/hp.40.04>
- Skola Romani. (2020). *Personalidades feministas*. Consulté le 10/01/2020. <https://www.skolaromani.org/aula-de-jovenes/personalidades-feministas/>
- Spinelli, S & Suárez Saavedra, P. (2001). Los gitanos y la música. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 36, 40-47.
- Spivak, G. (2010). *Can the subaltern speak? reflections on the history of an idea*. Columbia University Press
- Ulled, J. (2012). *Mitad payo, mitad gitano*. Ediciones Destino.
- Vives-Ferrándiz, L. (2019). Pathos in Catalonia: the politics of images in the era of memes. *Comparative cinema*, 12, 22-37. <https://doi.org/10.31009/cc.2019.v7.i12.02>
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.
- Zoon, I. (2001). Participación social e institucional de los gitanos españoles. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 41, 17-26.