



Fiche technique	1
Réalisateur Parcours d'un autodidacte	2
Genèse Une expérience de terrain	3
Avant la séance Documentaire et fiction	4
Découpage narratif	6
Lieux Géographies affectives	7
Points de vue Filmer depuis l'enfance	8
Personnages secondaires Figures d'autorité, figures d'élection	10
Séquence Sur le fil	12
Mise en scène Dramaturgie et collages	14
Récit La fable de l'enfance	16
Parallèles L'enfance abandonnée	18
Documents Portraits de famille	20

● Rédactrice du dossier

Alice Leroy est maître de conférence en études visuelles et cinématographiques à l'Université Gustave Eiffel. Ses travaux portent sur les relations entre sciences et esthétique à travers les imaginaires visuels du corps. Critique aux *Cahiers du cinéma* et programmatrice de cinéma, elle collabore depuis une dizaine d'années au Festival international de films documentaires Cinéma du Réel au Centre Pompidou, où elle a contribué à créer le programme de rencontres « Festival parlé » consacré aux écritures documentaires dans les arts et les sciences sociales aujourd'hui.

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante, rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et collabore au site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



Affiche, 2014 © Nour Films

● Synopsis

Sur un terrain à Saint-Denis, à la périphérie de Paris, Spartacus et Cassandra, 13 et 11ans, sont accueillis par Camille, une jeune trapéziste de 21 ans qui a monté son chapiteau au milieu du campement des familles roms. Ballotés entre leurs parents vivant dans la rue et la menace d'un placement en famille d'accueil par les services sociaux, les deux enfants trouvent dans l'univers poétique de la jeune circassienne un refuge provisoire hors de la mendicité et des descentes de police. Mais pour apprécier cette paix relative, le frère et la sœur doivent assumer des responsabilités et des choix bien lourds pour leur jeune âge : apprendre à vivre sans leurs parents incapables d'assurer leur prise en charge quotidienne, naviguer sur les chemins tortueux des administrations sociales, scolaires et judiciaires pour trouver leur propre voie, et faire entendre leurs désirs dans un monde où l'on écoute peu les enfants. Ils parviennent néanmoins à s'extraire de cette dure réalité grâce au cirque de Camille puis aux échappées que la jeune femme leur permet de vivre dans la campagne. Spartacus doit apprendre à se détacher de son père, qui veut les entraîner en Espagne pour une vie dans la rue tout aussi précaire que celle qu'ils ont en France. Conséquence de deux années passées sans aller à l'école, il ne trouve pas sa place au collège, malgré le soutien apporté par Camille, tandis que Cassandra semble davantage trouver ses marques dans cette nouvelle vie. Malgré la substitution de la justice à l'autorité des parents, sa sœur et lui maintiennent un contact à distance avec ce père et cette mère défailants. Après le chapiteau, la maison de campagne (à retaper) achetée par la trapéziste devient leur nouveau lieu de vie. L'accompagnement bienveillant et affectueux des enfants, placés sous la protection de cette bonne fée, n'est pas menacé, et la complicité du frère et de la sœur reste jusqu'au bout intacte.

● Générique

SPARTACUS & CASSANDRA

Documentaire | France | 2014 | 1 h 21

Réalisation

Ioanis Nuguet

Scénario

Ioanis Nuguet et Samuel

Luret

Image

Ioanis Nuguet

Musique

Aurélié Ménétrieux

Son

Maïssoun Zeineddine, Marie

Clotilde Chery

Montage image

Ioanis Nuguet, Anne Lorrière

Montage son

Marc Nouyrigat

Mixage

Frédéric Théry

Producteurs

Samuel Luret, Gérard Lacroix

et Gérard Pont

Production

Morgane Production

Distribution

Nour Films

Format

1,77 dans 1.85, couleur

Sortie

11 février 2015

Interprétation

(dans leur propre rôle)

Cassandra Dumitru

Spartacus Ursu

Camille Brisson

Lamina Dumitru

Fodor Ursu



Ioanis Nuguet avec Spartacus et Cassandra en 2015 © Ouest-France

Réalisateur

Parcours d'un autodidacte

Les premiers pas de Ioanis Nuguet dans le cinéma documentaire sont guidés et inspirés par des rencontres déterminantes et des liens forts avec la communauté rom.

Ioanis Nuguet a d'abord étudié la danse et le théâtre balinais en Indonésie au début des années 2000 avant d'intégrer une troupe, le Panti Pusaka Budaya Group, et de rentrer en France pour créer plusieurs spectacles inspirés de son expérience. Bientôt, le cinéma l'attrape, d'abord à travers une cinéphilie boulimique. Une amie enseignante qui intervient auprès de Manouches et Roms le met en contact avec l'ASET, Association pour la Scolarisation des Enfants Tsiganes, et lui conseille d'aller filmer là où sont établies les communautés nomades. On est en 2007. L'année suivante, il termine un court métrage avec les enfants vivant sur des terrains à Saint-Ouen, *L'École de passage*. Parmi les tout jeunes protagonistes de ce premier film, Spartacus et Cassandra.

Plus encore qu'un sujet, d'ailleurs largement traité par le cinéma, de László Moholy-Nagy, qui tourne dans les années 1930 un film court en 16mm sur une communauté tzigane établie à la périphérie de Berlin (*Gross-Stadt Zigeuner*, 1932) à Tony Gatlif (*Gadjo Dilo*, 1997 ; *Swing*, 2002) en passant par Emir Kusturica (*Le Temps des gitans*, 1988), le monde des campements est un terrain d'apprentissage pour le jeune cinéaste autodidacte. Nourri de lectures et de films, le jeune homme passe à la pratique en devenant un cinéaste amateur polyvalent, au service de la communauté : mariages, anniversaires, naissances... Il filme les petits et grands événements qui rythment la vie des habitants. Mais il expérimente aussi des formes plus personnelles et élaborées, comme *Exposés à disparaître*, un moyen métrage inspiré des écrits de Judith Butler et Georges Didi-Huberman. Les mots de l'historien de l'art selon qui plus une chose est exposée médiatiquement, moins on est capable de la voir pour ce qu'elle est vraiment, résonnent fortement avec les questions auxquelles se confronte le cinéaste au quotidien. On est

« Il faut ces rencontres, cette amitié pour briser le mur des représentations misérabilistes ou angéliques »

Ioanis Nuguet

alors en juillet 2010 et les discours médiatique et politique stigmatisent les populations roms. Dans cette atmosphère lourde de menaces, Ioanis Nuguet assiste pourtant à des gestes inouïs de solidarité parmi celles et ceux qui n'ont rien : des manifestations de sans-papiers accueillent par exemple des délégations de Roms. Inspiré par un vers de Rimbaud, son court métrage *Ville monstrueuse, nuit sans fin !* suit l'errance nocturne d'une famille pourchassée par la police. Au contact de cette communauté dont il a appris la langue, Ioanis Nuguet cherche à élaborer son propre langage cinématographique.

Ces années d'expérimentations et de recherches auront été nécessaires non seulement à son apprentissage autodidacte du cinéma, mais aussi à une forme de maturité politique : « *Il faut ce temps d'immersion pour aller au-delà des stéréotypes médiatiques, des sentiments premiers d'indignation face à la misère* », raconte le cinéaste¹. Cette même année 2010, il fait la connaissance de Camille Brisson, une jeune circassienne qui deviendra sa compagne et qui accueille sous son chapiteau des enfants des campements lors d'ateliers de cirque depuis trois ans. Parmi eux, Ioanis Nuguet retrouve Spartacus et Cassandra. « *Il faut que tu fasses un film sur ma sœur et moi* », lui dit le jeune garçon. C'est le début d'une grande aventure de cinéma et de vie.

¹ Entretien avec Ioanis Nuguet le 11 février 2022 à Paris. Sauf mention contraire, les citations suivantes renvoient au même entretien.



Genèse

Une expérience de terrain

À la question « Que peut le cinéma ? », *Spartacus & Cassandra* répond qu'il sait inventer des langues et des communautés électives. Une note d'intention du réalisateur le formule très précisément.

Dans une note d'intention qu'il a rédigée pour un dossier de demande de financement du film (voir extrait ci-dessous), Ioanis Nuguet met en évidence que son désir et sa pratique du cinéma sont étroitement liés à une découverte et une expérience de l'autre. Il s'agit de faire un film « avec » plus que « sur » des gens ; la genèse de *Spartacus & Cassandra* vient entièrement de là et met ainsi en évidence une idée du cinéma comme art du partage et de l'échange « responsable ».

« J'ai foi dans le cinéma comme en une expérience qui peut changer la vie, profondément et radicalement. Ce que je cherche en réalisant un film est avant tout cette expérience. Que le film puisse me changer, en premier lieu, c'est-à-dire m'ouvrir à une vie (autre) à laquelle je n'aurais pas eu accès sans lui. Le film pourrait, d'une certaine manière, s'achever totalement dans ce "faire" et ne pas requérir de spectateurs pour exister. Il aurait déjà réalisé beaucoup pour ceux qui l'auraient traversé.

Faire un film avec Spartacus, Cassandra et Camille – je dis "avec" parce que dès le début, l'émergence d'un "nous" a empêché le "sur" –, c'était non seulement accepter, mais désirer vivre ensemble, se consacrer du temps, et que cela puisse impliquer toujours davantage de responsabilités les uns envers les autres. Des responsabilités qui ne seraient pas uniquement éthiques et esthétiques, comme sont celles de tout auteur ou artiste en réflexion sur un sujet ; mais bien au-delà, des responsabilités humaines qui nous rendent indispensables les uns aux autres, qui nous lient profondément. »

● Une relation au long cours

Après avoir envisagé de faire une fiction à partir de l'histoire de Spartacus et Cassandra, Ioanis Nuguet opte pour une approche documentaire [cf. **Mise en scène**, p. 14]. Le tournage débute à la fin de l'année 2010 et dure près d'un an et demi, jusqu'au milieu de l'année 2012. C'est une durée inimaginable pour un film de fiction, mais pas inhabituelle dans une économie documentaire. Pour Spartacus, Cassandra, Camille et Ioanis, l'aventure ne s'est cependant pas arrêtée avec l'achèvement du tournage, ni même du montage du film. Ils ont vécu ensemble jusqu'en 2016, dans la friche où Spartacus et Cassandra choisissent leur chambre avec Camille à la fin du film. Le film est plus qu'une forme achevée, il est une œuvre performative qui a offert à celles et ceux qui y ont participé une formidable aventure humaine. D'une certaine manière, le film a été prétexte à inventer une communauté, une famille non-biologique, liée par un projet commun. « Très tôt dans le projet, il a été question de raconter leur histoire de leur point de vue. Ce qui impliquait, pour ne pas simplement être un artifice, qu'ils aient un véritable espace pour l'exprimer dans le film, que je n'en sois pas seulement le traducteur, même le plus fidèle possible. J'ai donc pensé des séquences entières autour de leurs voix, de ce qu'ils désiraient raconter, de ce qui les traversait à tel ou tel moment de leur vie », écrit encore Ioanis Nuguet dans sa note d'intention du film. Tous les quatre sont ensuite revenus s'établir à Saint-Denis où Cassandra a rejoint le collège et Spartacus intégré le lycée autogéré de Paris. Les deux enfants devenus jeunes adultes vivent aujourd'hui en Angleterre, après s'être rapprochés de leur père. Camille a remonté un chapiteau à Saint-Denis. Elle y crée des spectacles et elle anime de nouveau des ateliers de cirque, de danse et de chant avec des enfants exilés.

Avant la séance

Documentaire et fiction

Avant la projection du film, une introduction au cinéma documentaire pourra être faite auprès des élèves afin qu'ils soient sensibilisés aux choix et enjeux de mise en scène de *Spartacus & Cassandra*.

Il peut être utile de rappeler aux élèves la distinction entre écritures documentaire et fictionnelle, et de leur proposer de repérer, dans le film de Ioanis Nuguet, les éléments qui signalent au spectateur sa nature documentaire.

● Des frontières poreuses

Un documentaire s'attache à rendre compte et interpréter le réel. Il s'intéresse donc à des lieux, des personnes, des faits réels, ce qui n'exclut pas la mise en scène de cette réalité pour l'inscrire dans un regard, celui du ou de la cinéaste. C'est la grande affaire de Robert Flaherty, considéré comme l'un des pères du cinéma documentaire avec *Nanouk l'Esquimau* en 1922. Dans ce film, le cinéaste ne s'embarrasse pas d'authenticité et fait rejouer à Nanouk des scènes de son quotidien (chasse, construction d'igloo) par souci d'efficacité, dans le but d'intéresser le spectateur aux conditions de vie des personnes qu'il a filmées. Cela vaudra à Flaherty d'être désigné comme l'inventeur du docu-fiction. Certains lui reprocheront cette reconstruction du réel et le fait de montrer son regard sur ce monde inuit plutôt que celui de Nanouk. Cette démarche reste néanmoins marquée par la volonté du cinéaste de laisser une trace d'un mode de vie avant que celui-ci ne disparaisse complètement.

Un documentaire n'a pas recours, en général, à des comédiens professionnels qui interpréteraient un scénario. Personne ne «joue un rôle», chacun est ce qu'il ou elle est dans la vie. Toutefois, certains films documentaires peuvent être l'occasion d'un jeu avec les codes de la fiction, quand des personnes réinventent leur identité – Jean Rouch, à travers ses «ethnofictions», a beaucoup pratiqué ce dérèglement de la forme documentaire en invitant les personnes filmées à participer à l'improvisation du film, par exemple dans *Moi, un Noir* en 1958 ou *Jaguar* en 1967. Il arrive aussi que



Moi, un Noir de Jean Rouch, 1958 © Les Films de la Pléiade



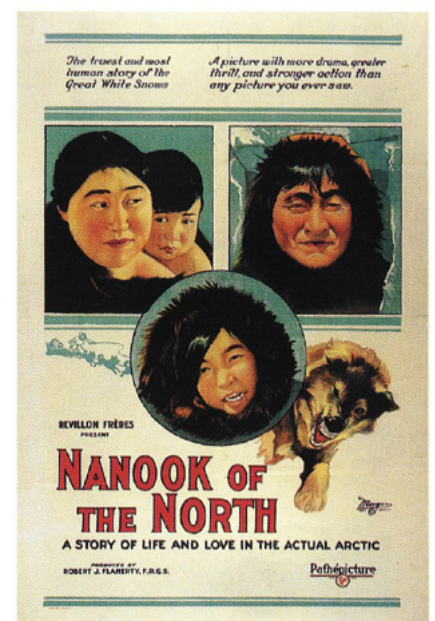
Trilogie de l'Île-aux-Coudres de Pierre Perrault, 1963-1968 © Editions Montparnasse

les protagonistes rejouent l'histoire et le destin de leur communauté : c'est la très belle expérience de la *Trilogie de l'Île-aux-Coudres* (1963-1968) du cinéaste canadien Pierre Perrault.

● Pacte de vérité

Du fait de son ancrage dans des situations réelles et de la relation qu'il établit entre filmant et filmé-e-s, un documentaire a aussi une certaine responsabilité éthique vis-à-vis des personnes dont il révèle le quotidien ordinaire ou extraordinaire. Tout documentariste établit un pacte, même implicite, avec d'une part les personnes qu'il filme, afin de respecter leur intégrité morale, et avec les spectateurs d'autre part, afin de ne pas les tromper. On pourrait considérer ce pacte comme un pacte de vérité, non que le film soit tenu de dire ou montrer la vérité (il peut d'ailleurs y avoir autant de vérités que de récits et d'expériences), mais il est à tout le moins tenu de ne pas déformer les propos ou le point de vue des personnes qu'il montre. Il peut arriver qu'un film

Robert Flaherty sur le tournage de *Nanouk l'Esquimau* en 1920 © Pathe



Affiche originale de *Nanouk l'Esquimau*, 1922 © Pathe



documentaire trompe son spectateur sur la nature de ses images, c'est même un genre institué, le « documenteur », dont l'un des plus brillants exemples est le film de Jim McBride, *Le Journal de David Holzman* (1967).

● Statut de la parole

Le statut de la parole et du témoignage est donc crucial dans l'écriture des films documentaires. Elle peut advenir sous la forme d'un commentaire – historiquement, c'est d'ailleurs la forme privilégiée du documentaire à partir des années 1930, montage d'images commentées en voix *off* par un récit plus ou moins didactique qui en donne la clef



d'interprétation –, mais elle peut aussi prendre la forme d'interviews, comme chez Claude Lanzmann, où le témoignage ordonne toute l'esthétique et l'éthique de *Shoah*. Elle peut enfin être captée sur le vif par une caméra et une perche attentives et observatrices, comme dans le « cinéma direct » américain des frères Maysles, de Robert Drew ou encore de Frederick Wiseman. Ce dernier, pratiquant un cinéma sans concession, refuse tout usage du commentaire aussi bien que de l'interview, privilégiant les interactions directes entre les protagonistes de ses films. Il arrive parfois que ces protagonistes se sentent trahis par l'œuvre terminée (ce fut le cas par exemple de son premier film en 1967, *Titicut Follies*, tourné dans un hôpital d'aliénés criminels et interdit de diffusion aux États-Unis pendant près de 25 ans), mais Wiseman s'est toujours défendu d'avoir déformé la réalité en n'intervenant pas dans le cours des situations.

La place du cinéaste au sein du film est donc une question tout aussi brûlante : on pense souvent que le réalisateur ou la réalisatrice devrait s'effacer derrière son sujet, rester impartial et neutre au service d'une certaine objectivité documentaire. Or si certains cinéastes choisissent sciemment de ne pas intervenir ni à l'écran ni en voix *off*, comme Wiseman au contraire de Lanzmann, par exemple, leur point de vue et leur regard ne sont pas moins affirmés à travers les choix de cadrage et de montage. L'objectivité du film documentaire est un leurre, une construction théorique qui assimile la technique cinématographique à une forme de regard désincarné, alors même que ces outils techniques sont manipulés par des subjectivités qui ne cessent d'opérer des choix.

● Repérer les choix du réalisateur

Fort de ces éléments de réflexion sur le cinéma documentaire, on pourra essayer de repérer les choix de réalisation et de montage effectués par Ioanis Nuguet dans son film : la façon dont les protagonistes sont introduits, l'absence d'interviews et l'usage de différentes voix *off*, l'alternance dans le montage de séquences d'observation dans lesquelles la caméra suit les personnages et de séquences plus subjectives et intérieures, qui s'attachent aux perceptions et émotions de Spartacus et Cassandra, autant d'éléments qui participent d'une écriture complexe, s'autorisant des débordements vers la fiction.

Certaines questions pourront guider cette première discussion : Comment Spartacus et Cassandra sont-ils filmés par le cinéaste, qui assure aussi la fonction de chef opérateur ? La caméra est-elle proche ou loin d'eux ? De quelle manière le montage des images et des voix *off* permet-il de faire cohabiter plusieurs récits dans le film ? Pourquoi le cinéaste a-t-il fait le choix de donner à entendre le point de vue de Spartacus et Cassandra sur leur propre vie, et non celui de leurs parents ou de Camille, par exemple ? Quels moments semblent proches de la fiction ?

● Partis pris esthétiques et points de vue

Un documentaire est un film de cinéma, au même titre qu'une fiction. Bien qu'il ne participe pas de la même économie de production et de distribution que celle de la fiction, le documentaire n'est pas relégué au champ de la télévision, où les formats sont souvent contraints en termes de durée (c'est le fameux « 52 minutes ») et de sujets. Les documentaires de création, qu'on trouve parfois dans le champ télévisuel, obéissent à des choix esthétiques, c'est-à-dire à une mise en ordre du cadre et des valeurs de plan, à un travail de la lumière et de l'image, à la composition d'une bande-son et à un montage qui insufflera au film un rythme plus ou moins dense ou contemplatif, observateur ou bien immersif. L'ensemble de ces choix, avec l'économie narrative du film, rend compte d'un point de vue, celui du réalisateur ou de la réalisatrice, sur le monde représenté à l'écran.

Découpage narratif

1 OUVERTURE

[00:00:00 – 00:02:40]

Spartacus, 13 ans, entame le récit chronologique de sa vie. Avec sa sœur Cassandra, 11 ans, il marche sur un fil de funambule. Celle-ci raconte à son tour ses souvenirs sur un montage d'images de l'installation du chapiteau de Camille, jeune trapéziste de 21 ans, sur un terrain en friche.

2 LE DILEMME

[00:02:41 – 00:06:30]

Une jeune femme explique en romani aux parents de Spartacus et Cassandra qu'un juge va décider du destin de leurs enfants. Fodor Ursu, le père, n'est pas d'accord et prend ceux-ci à témoin. « *C'est à toi de dire oui ou non, pas aux enfants* », lui fait remarquer Camille. Sous le chapiteau, une petite fille indienne d'enfants suit Camille en imitant ses gestes. La nuit tombe sur le campement.

3 LA POLICE

[00:06:31 – 00:11:00]

Camille réveille doucement les enfants pour les prévenir que des policiers sont à l'entrée du terrain. Les enfants n'ont pas de papiers. Ils restent cachés, mais Spartacus s'impatiente et entame un rap. Plus tard, Cassandra téléphone à son père qui se trouve en Angleterre et apprend qu'il a le projet de partir en Espagne.

4 INTERLUDE

[00:11:01 – 00:12:12]

Les deux enfants et Camille, assis face à la mer, jouent de la kalimba. Cassandra a les pieds dans l'eau et le regard tourné vers l'horizon. Ils doivent voir le juge le lendemain.

5 AU TRIBUNAL

[00:12:13 – 00:20:06]

Dans les couloirs du palais de justice, les enfants et leur père attendent leur audience en compagnie d'une avocate qui tente de faire entendre raison à Fodor. Le juge propose que Camille continue de s'occuper des enfants en attendant qu'on leur trouve une famille. Fodor ne veut pas. Le ton monte avec Camille et le juge.

6 « MA MÈRE EST FOLLE »

[00:20:07 – 00:24:34]

« *Ma mère est folle* », lance la voix off de Spartacus tandis qu'un concerto enjoué accompagne le trajet de la mère, Lamila, qui rit et danse en cueillant du muguet. Plus tard, la mère assise dans la rue tend de petits bouquets de muguet aux passants.

7 UNE MAISON, PAS UNE CAGE

[00:24:35 – 00:27:42]

À l'école, Spartacus lui aussi tient entre ses doigts une fleur rouge vif qu'il effeuille doucement. Il s'entretient avec une psychologue. Ailleurs, Cassandra, les yeux fermés, décrit la maison de ses rêves. Elle en fait un poème qu'elle dit au micro. « *Je veux une maison, pas une cage* », répète-t-elle.

8 CHEZ SAM

[00:27:43 – 00:33:52]

Spartacus passe du temps avec un ami de son âge. Ils discutent en romani ; Sam lui décrit sa maison. Arrivés chez son copain, il avoue qu'il a honte, sans expliquer pourquoi. Spartacus rentre seul au campement, après la tombée de la nuit. Camille lui reproche de se coucher tard alors qu'il a école le lendemain.

9 PARTIR ?

[00:33:53 – 00:37:50]

Après un échange téléphonique avec son père, Spartacus annonce à sa mère le départ de leur famille pour l'Espagne. Camille a une nouvelle altercation avec lui.

10 L'ÉCHAPPÉE BELLE

[00:37:51 – 00:43:46]

Dans le Perche natal de Camille, les enfants découvrent une vie rêvée. Baignades et cueillette de cerises produisent les images d'un bonheur fugace. Des sirènes de police et une gamelle au sol signalent le retour en ville auprès des parents qui se plaignent de leur misère.

11 UNE FÊTE D'ANNIVERSAIRE

[00:43:47 – 00:52:41]

Camille a organisé une fête pour l'anniversaire de Cassandra. Les parents sont là. La fête finie, Fodor, très alcoolisé, pleure et reproche à son fils d'avoir un toit alors que lui n'a rien. Spartacus s'effondre : « *Qui m'a donné pareils parents ?* »

12 DÉPARTS

[00:52:42 – 01:04:00]

C'est la fin de l'année scolaire, le temps des contrôles et de la photo de classe. Face à l'assistante sociale, Camille explique son projet de départ à la campagne. Sur le campement aussi, on se prépare à l'évacuation annoncée. Spartacus se promène au milieu des conversations et se demande en voix off ce qui le relie à sa communauté : « *La peur, c'est ce qui nous tient.* »

13 EN COLONIE DE VACANCES

[01:04:01 – 01:09:00]

Le temps des vacances est marqué par des jeux d'enfants dans une rivière. Cassandra fait des cauchemars et craint pour sa mère. À bord de son petit canoë jaune, Spartacus a l'air d'aborder de nouveaux rivages. En voix off et en romani, il dit : « *Parfois, le courant ne va pas contre nous, parfois la chance arrive. Et il faut la prendre.* »

14 UNE MAISON

[01:09:01 – 01:12:13]

Camille et les enfants explorent la friche où ils vont s'installer. Ils choisissent leur chambre en tirant à pile ou face, explorent le territoire de leur nouvelle vie. « *Petit à petit, a dit Camille, ce sera le paradis. Je me réveille le matin et je ne sais pas si j'ai le droit de vivre ça* », se dit Cassandra.

15 « PERSONNE, MÊME LE PIRE DES HOMMES, NE MÉRITE D'ÊTRE PAUVRE »

[01:12:14 – 01:18:07]

Les enfants retournent voir leurs parents à Paris et les trouvent dans un grand dénuement. De retour à la friche, ils aident Camille à planter des arbustes. Le soir, c'est la fête foraine. Cassandra appelle sa mère qui crie et pleure au téléphone. « *La seule solution pour que je puisse vivre sans mes parents, dit-elle, c'est que mes parents puissent vivre sans moi.* »

16 LE RAP DE SPARTACUS

[01:18:08 – 01:21:44]

À mobylette, Spartacus et Cassandra roulent sans but. En fond sonore, un rap de Spartacus chante leur destinée. Le générique de fin se déploie sur des images en Super 8 où Camille et les enfants regardent la caméra. Les dernières images montrent la mère seule, puis Spartacus marchant de dos, l'été, l'un et l'autre dans les bois.



Lieux

Géographies affectives

Les lieux traversés et occupés par Spartacus et Cassandra en disent long sur leur situation familiale et leur ancrage affectif. Ils font aussi exister, même furtivement, des images poétiques, presque oniriques.

Bien que les cadres resserrés laissent entrer peu d'espace, le film dessine une géographie affective des territoires traversés par Spartacus et Cassandra, du terrain occupé par les familles roms et le chapiteau de Camille, jusqu'à la friche industrielle, dans la campagne, où s'établissent les enfants et la trapéziste.

● Précarité et nomadisme

Le frère et la sœur sont très souvent représentés en mouvement, sans cesse sur le départ. Ce nomadisme tient en partie à l'incertitude et à la précarité de leurs conditions d'existence : on les découvre marchant en équilibre sur un fil [cf. Séquence, p. 12], avant de les retrouver dans la séquence suivante cachés dans une caravane, tandis que des policiers encerclent le terrain [séq. 3]. L'Angleterre, où les parents sont alors partis, puis l'Espagne, où Fodor voudrait emmener sa famille, constituent des horizons invisibles du film, promesses d'ailleurs où la vie ne serait pas plus facile, et symptômes d'une fuite perpétuelle. Si le chapiteau marque un repère tout au long du récit, l'un des rares lieux où l'on sent les deux enfants « chez eux », la rue constitue son envers, un espace dur et anonyme, où Fodor et Lamila survivent. Les lieux institutionnels, comme l'école ou le tribunal, sont seulement saisis par fragments. Jamais un plan d'ensemble ne nous introduit à l'espace du tribunal, par exemple. Ce n'est pas le cas des lieux de vie, qui font l'objet d'une exploration à travers les jeux des enfants : la friche à la fin du film [séq. 14] apparaît comme un terrain de jeu labyrinthique et infini, entre ruine industrielle et campagne. Bien que les plans d'ensemble soient très rares dans l'économie esthétique du film, il arrive que Spartacus prenne de la hauteur pour contempler le campement depuis les toits, et lever les yeux sur l'horizon qui s'étend au-delà de la ville.

● La nature comme refuge

Le montage nous fait parfois passer d'un espace à l'autre sans raccord logique : dans l'interlude qui suit la séquence de l'intervention policière au campement [séq. 4], une forêt d'arbres aux troncs gris défile dans un travelling rapide, comme pour signifier l'errance et le labyrinthe dans lesquels sont pris Cassandra et Spartacus. Le plan suivant les montre tous deux assis aux côtés de Camille sur un banc face à la mer, comme s'ils faisaient alors face à un destin plein d'incertitudes. Juste après, ils sont assis à l'arrière d'une voiture qui les conduit au tribunal [séq. 5]. Dans cette course perpétuelle, Cassandra et Spartacus semblent aussi constamment en quête d'un lieu où s'établir ; Cassandra fait d'ailleurs allusion à plusieurs reprises à cette « maison » qui les accueillerait enfin.

Les deux échappées poétiques vers la campagne ouvrent à cet égard le film à une forme d'utopie, hors des menaces incarnées par l'espace urbain. La maison natale de Camille dans le Perche apparaît comme un havre de paix, un paradis interdit à des personnes de leur sorte : « *Il y a des gens qui se lèvent et qui ont ça devant les yeux tous les matins*, raconte Cassandra en voix off. *J'espère qu'ils sont heureux.* » La nature luxuriante, les chants d'oiseaux, la rivière étincelante sous le soleil du printemps et les cerisiers chargés de fruits déploient autant de visions enchantées, comme un contre-monde à la dureté de l'existence de la rue, où la séquence suivante nous ramène irrémédiablement en compagnie des parents. La campagne est un refuge temporaire contre la violence symbolique de la rue, une parenthèse. La découverte du terrain entourant la friche où Camille s'établit avec les enfants, dans l'avant-dernière séquence du film, fait éprouver les mêmes émotions de bonheur interdit : la maison offre plus qu'un refuge transitoire, un lieu (enfin) à soi, où habiter et inventer une existence commune, et une campagne alentour qui est à la fois un terrain de jeux sans limites et un jardin où cultiver son bonheur.



Points de vue

Filmer depuis l'enfance

Né de la rencontre avec deux enfants, le film s'est placé à leur hauteur, adoptant leur point de vue, et cherchant à travers ses valeurs de plan et ses cadres à se mettre au niveau de leurs perceptions sensibles et de leurs émotions. Ce choix relève à la fois d'une éthique et d'un principe formel.

● Un film à six mains

Refusant une position d'observation qui l'aurait mis en surplomb ou à distance de ses personnages, Ioanis Nuguet a fait du tournage le lieu d'une aventure collective [cf. *Genèse*, p. 3]. «*J'ai eu le sentiment d'avoir deux jeunes acteurs à disposition qui avaient envie de jouer, d'inventer, de créer. Ils comprenaient l'enjeu du film et avaient envie de l'investir*», raconte le cinéaste. Avec eux, il a donc élaboré le film comme une œuvre performative, le cinéma devenant plus qu'un horizon (celui du film achevé), un destin partagé, un moyen de former un monde commun.



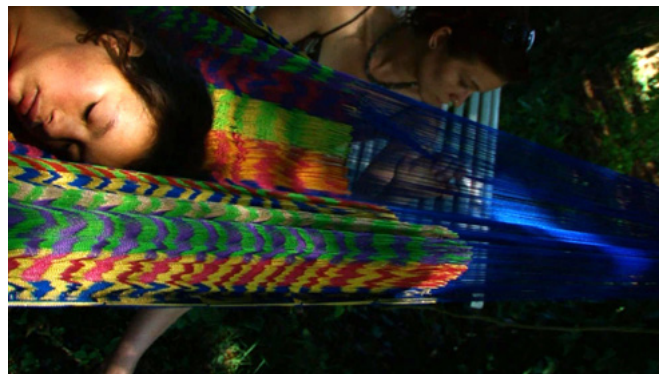
Si le film est conté en voix *off* par Spartacus et Cassandra et se tient au plus près de leurs perceptions, le regard du cinéaste n'en est pas moins présent : il se manifeste dans la proximité et la tendresse de la caméra à l'égard des deux enfants, il s'énonce hors des mots à travers des cadres resserrés

qui les soutiennent et les accompagnent sans jamais les enfermer ni les contraindre. Pour autant, le cinéaste a choisi de n'intervenir ni à l'image ni hors champ, afin que la conduite du récit appartienne aux seuls enfants. Cela explique aussi la place de Camille au sein du film. Figure centrale, elle reste un personnage en creux, uniquement perçue à travers le regard des enfants. Elle n'a pas de voix *off* et reste souvent en retrait dans le champ, alors même qu'elle accompagne les étapes les plus importantes de leur trajectoire de vie. Les parents occupent également une position légèrement périphérique : ils vont et viennent dans une narration qui les voit parfois disparaître du quotidien des enfants, présences lointaines au téléphone. Quand ils sont là, leur détresse inspire colère et pitié, comme dans la scène où Spartacus reproche à son père de s'alcooliser au lieu de s'occuper d'eux comme un vrai père. «*Qui m'a donné pareils parents ?*», pleure le garçon [séq. 11].



● La violence hors champ

Cette scène de dialogue entre père et fils a été tournée à l'initiative de Spartacus, qui est allé chercher Ioanis Nuguet en lui demandant de filmer cet échange. «*Sans doute le film a-t-il été à certains moments prétexte à exprimer des choses pour chacun des enfants*», raconte ce dernier. Même dans une scène comme celle-ci, la caméra reste cependant très pudique et ne s'attarde ni sur la détresse de l'enfant ni sur la déchéance du père. L'enjeu du film ne se situe pas dans l'exhibition misérabiliste de vies précaires, encore moins

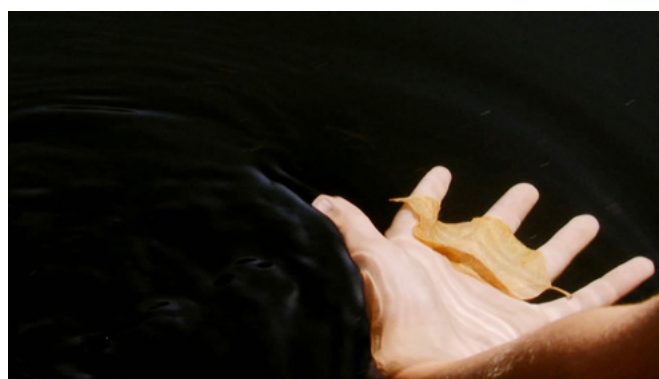


dans un angélisme qui ignorerait la réalité de celles-ci; il tient plutôt dans l'équilibre incertain (à l'image des corps sur le fil de la séquence d'ouverture) de la communauté inventée par les personnages et relayée par le cinéma.

Pour bien saisir cet enjeu éthique dans lequel Ioanis Nuguet situe son projet, on peut par exemple observer la différence entre son film et celui d'Alexander Nanau, *Toto et ses sœurs* (2014). Tourné à Bucarest, le documentaire de Nanau dépeint dans une extrême violence le destin de trois enfants roms se débrouillant seuls dans un squat tandis que leur mère se trouve incarcérée pour trafic de drogue. Livrés à eux-mêmes, Toto, Andreea et Ana vivent dans le plus grand dénuement, au milieu d'une seule pièce jonchée de débris et de seringues usagées. Leur destin bascule quand ils sont finalement admis dans un orphelinat. La différence de regard entre Alexander Nanau et Ioanis Nuguet tient au rapport que l'un et l'autre cinéastes établissent à la question de la représentation de la violence et du drame. Dans *Spartacus & Cassandra*, la violence reste toujours hors champ : elle est esquissée dans les mots de la mère quand elle appelle ses enfants au secours parce que leur père la bat, elle est symbolisée par la présence menaçante des forces de l'ordre à l'extérieur du terrain, mais elle n'advient jamais face caméra. « Pour moi, la différence réelle entre le documentaire et la fiction, c'est que le premier nous engage dans le réel, explique Ioanis Nuguet. Je ne peux pas faire l'autruche face à des personnes en difficulté. Ce cinéma exige donc plus de temps, mais aussi plus d'humanité que la fiction ne le requiert en général. Filmer le réel impose toujours de savoir aussi où s'arrêter, parce qu'on est sans cesse en quête d'une intimité avec ceux que l'on filme, on cherche à saisir leur existence de l'intérieur, à partager leur vision du monde, mais cette intimité menace aussi de les exposer et de les mettre en danger. Je ne crois pas à l'intimité volée, encore moins quand elle repose sur une exposition de la détresse des personnages. »

● La poésie de l'enfance

Plus qu'un film sur la communauté rom, *Spartacus & Cassandra* est un film sur l'enfance. « C'était pour moi très important de déconnecter au maximum le film des enjeux politiques qui intéressaient l'actualité », écrit Ioanis Nuguet dans sa note d'intention. La structure du film épouse les temporalités fulgurantes et complexes de ce récit à hauteur d'enfant. « Il y a des retournements presque immédiats qui n'appartiennent qu'à la force de l'enfance et à un certain instinct de survie. Ce qui pour un adulte mériterait réflexion et temps, [Spartacus et Cassandra] sont capables de le décider en quelques minutes, avec toutes les conséquences, souvent irrémédiables, que cela implique. Quand Spartacus décide de ne pas suivre son père et lui tient tête, refusant de quitter l'école, il y a une conséquence immédiate, affective vis-à-vis de son père bien sûr, mais une autre, qui a nature de destin : Spartacus ne retournera jamais dans la rue pour faire la manche. »



« Je me réveille le matin...
... et je ne sais pas si j'ai le
droit, de vivre ça »

Cassandra

L'histoire de Spartacus et Cassandra n'est pas seulement filmée à travers leur point de vue, mais aussi racontée par eux. Leurs seules voix ont d'ailleurs droit à ce point d'énonciation en voix off, dans un registre à la fois introspectif et rétrospectif. Le réalisateur a suscité l'écriture de ces voix off en proposant des situations de jeu et de récit aux deux enfants : au début, leurs mots trahissaient surtout la colère ressentie face à un engrenage judiciaire sur lequel ils n'avaient aucune prise et qui les mettaient à la merci d'inconnus capables de décider de leur sort. Mais progressivement, Spartacus et Cassandra se sont mis à écrire leurs rêves, et dans ces récits sont apparus les motifs invisibles de leurs désirs. Parmi ceux-ci, le rêve d'une maison, d'un foyer, revient à plusieurs reprises [cf. Lieux, p. 7], comme dans les mots de Cassandra racontant leur installation dans la friche avec Camille :

« Au début c'était des vieux bâtiments,
En ruines
Il n'y avait même pas d'électricité.
C'était tellement vieux que personne ne voulait habiter dedans.
On a mis des carreaux aux fenêtres,
On a réparé le toit,
On se sentait déjà chez nous.
Il paraît qu'on a des travaux pour dix ans,
Mais on n'est pas pressés.
Il n'y a personne qui peut nous mettre dehors.
Comme dit Camille, petit à petit ce sera le paradis.
Je me réveille le matin...
... et je ne sais pas si j'ai le droit, de vivre ça. »

Personnages secondaires

Figures d'autorité, figures d'élection

Autour de Spartacus et Cassandra, les autres personnages apparaissent comme autant de variations, souvent contradictoires, des modèles et des liens familiaux, suscitant aussi leur lot de conflits d'autorité et de loyauté. Ce faisant, cette galerie de personnages rétablit des trajectoires et des identités individuelles qui n'obéissent pas à des stéréotypes racistes, mais suggèrent une autre vision de la communauté rom.

● Camille, la marraine



En miroir du cadre familial dissolu des parents biologiques de Spartacus et Cassandra, Camille incarne un modèle de stabilité et d'affection auquel les enfants vont s'arrimer au fil du temps. Figure clownesque et féérique, elle s'ancre peu à peu dans un quotidien plus matériel et familial : fournissant un logis, mais aussi un cadre de vie avec des horaires (auxquels Spartacus tente bien de résister), des règles et des engagements. Elle aide aux devoirs et elle veille à l'organisation des anniversaires et petits rituels de l'existence des enfants. Elle les rassure quand ils s'inquiètent de la présence des policiers alors que leurs parents sont loin, elle est toujours à leurs côtés dans les épreuves comme dans les joies. En dépit de ses 21 ans, elle devient leur marraine légale, les protégeant un temps contre l'horizon d'une famille d'accueil – qu'ils ne trouveront d'ailleurs jamais, aucune famille n'acceptant d'héberger deux adolescents. Camille représente ainsi une figure parentale non pas biologique, mais élective : elle est « choisie » par les enfants qui s'attachent progressivement à elle parce qu'elle seule se soucie d'eux. Elle est capable d'autorité et de colère, quand elle affronte Fodor ou Spartacus, et conteste le projet de départ du père. Mais elle déploie aussi de la tendresse quand il s'agit de rassurer, de consoler ou de jouer.

● Lamila, la mère

Pour autant, Camille ne se substitue jamais à la mère des enfants, qui fait l'objet d'un beau portrait dans une séquence lyrique : lors de la scène de cueillette du muguet dans les bois [séq. 6], Camille est présente mais en retrait, la séquence se déroulant intégralement autour de la figure de Lamila Dumitru, qui arrive en dansant depuis le fond de l'image jusqu'à l'avant-plan, tandis que s'élèvent les notes d'un concerto pour violoncelle de Haydn. « *Ma mère est folle* », prévient Spartacus en amorce du plan, tandis que celle-ci va et vient gaiement, heureuse de retrouver dans cette escapade en forêt un peu de la beauté et de la liberté qui lui



manquent en ville. Dans cette séquence, la « folie » de Lamila apparaît moins comme la « maladie incurable » que décrivent les autres familles du camp que comme un irrésistible élan vital et une innocence qui la rendent perméable aux émotions les plus pures. Elle va à travers les bois, au milieu des plants de muguet, heureuse et insouciante, tandis que son fils s'inquiète à l'idée qu'elle pourrait s'égarer, comme s'il était responsable d'elle. « *Ma mère n'est pas folle, elle est sensible du cœur* », poursuit-il en voix off, tandis que la caméra la suit dans une course joyeuse à travers le feuillage. « *Il n'y a rien entre son cœur et le monde.* »

● Fodor, le père



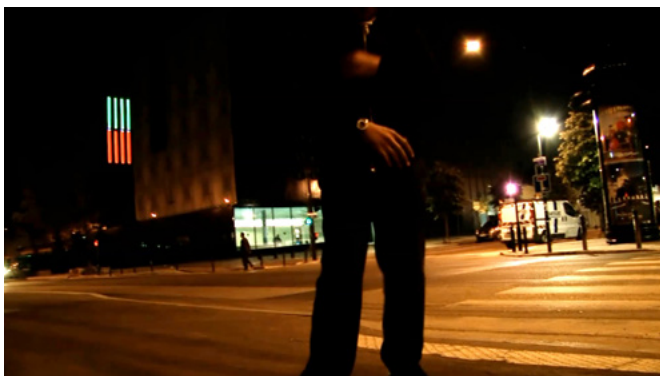
Au contraire des figures féminines, les présences masculines engagent des autorités contraires, qui entrent d'ailleurs parfois en conflit. Fodor, le père, incarne un patriarche autoritaire et lâche : dans la séquence où nous le découvrons, il n'a de cesse de prendre ses enfants à témoin pour contester la menace de leur placement en famille d'accueil [séq. 2]. Son corps massif et ses airs boudeurs et tristes le rendent alternativement touchant et menaçant, et l'on prend aussi conscience de sa violence par le témoignage de sa femme, qui se plaint d'être battue dans des appels déchirants à sa fille. Ne maîtrisant pas le français, il a besoin de son fils pour lui traduire les propos des travailleuses sociales, de l'avocate ou du juge. La scène de l'échange avec la jeune avocate, juste avant la comparution devant le juge, prend des accents comiques tant l'incompréhension entre les deux locuteurs, du fait de la mauvaise volonté de Spartacus, est grande. Humilié par le juge, qui conteste son autorité en lui rappelant le privilège de la loi sur le droit naturel du père, Fodor est symboliquement défait de son statut de parent. Cette humiliation ne va pas sans susciter l'indignation de ses enfants, émus de voir leur père ainsi rabaisé, mais elle acte aussi un passage : pour la première fois, ils peuvent envisager une vie sans leurs parents.

● Défaire les stéréotypes

En avril 2017 sortait dans les salles un film de Philippe de Chauveron, *À bras ouverts*, comédie populaire avec Christian Clavier dans le rôle d'un homme politique «de gauche» qui, par bravade médiatique, annonce crânement sur un plateau de télévision que sa porte est grande ouverte à la communauté rom. Aussitôt, la demeure de ce brave bourgeois plein de bonnes intentions est envahie par les «Babik», une famille rom emmenée par un chef de clan aux dents en or et aux manières de sauvage. Les personnages sont sales, grossiers et archaïques. Ils sont aussi représentés comme des menteurs et des voleurs, quand ils ne s'avèrent pas carrément déficients mentaux. Dans le journal *Le Parisien*, Spartacus, alors âgé de 19 ans, interviewé au titre de membre de l'association «La voix des Roms», livrait son analyse d'*À bras ouverts*: «Le film empile les clichés. Beaucoup de ce qu'il montre

est faux: ni poules ni cochons dans les campements, on ne mange ni hérissons ni taupes. Le film rit de situations que les Roms subissent. Si les enfants ne vont pas à l'école, c'est parce que les campements sont régulièrement évacués. Et la violence est liée à la pauvreté.»

À l'encontre de ces clichés, les personnages de *Spartacus & Cassandra* existent avant tout pour eux-mêmes. La pauvreté n'est pas inscrite dans l'identité rom, elle est une conséquence de leur ségrégation. Spartacus et sa sœur sont deux enfants, avant d'être deux Roms. Et si leur culture, leur langue, leur communauté d'origine définissent aussi leur rapport au monde, celui-ci ne se réduit jamais seulement à celles-ci, pas plus que leurs interactions avec Camille ou d'autres «gadje» n'entraînent un quelconque «choc des cultures». La violence des assignations fait l'objet du rap de Spartacus sur le générique final [cf. Encadrés ci-dessous].



● Le rap de Spartacus

Le rap de Spartacus rend compte de sa passion qu'il a d'abord exercée dans les ateliers rap, qui apparaissent peu dans le film. Spartacus l'a écrit quelques années après le tournage, à l'âge de 16 ans.

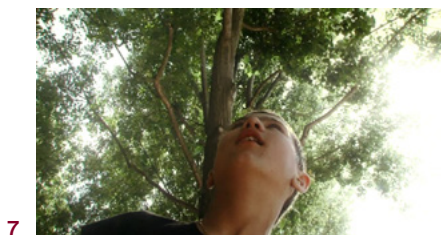
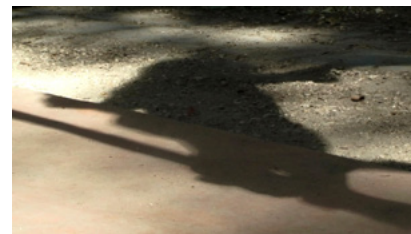
Comment y dépeint-il la société dans laquelle il vit ? Quels stéréotypes dénonce-t-il ? Par comparaison avec le récit de sa propre vie qu'il fait dans la scène d'ouverture du film [séq. 1], alors qu'il a 13 ans, comment qualifier ici le récit et la tonalité de ce rap ? Comment la musique et le film constituent-ils des modes d'expression pour se raconter et transmettre aux autres son point de vue et ses émotions ?

«C'est comme la guerre pour avoir la paix
Ne vous étonnez pas si demain on pète les cloisons
On m'a dit "petit t'es mal barré, t'es pas au bon arrêt
Fallait pas être né, maintenant tu vas trimer"
Tendre des mains pour manger, casser des vitres
pour voler
Attrapé par les flics pour être jugé
Placé en foyer pour être éduqué
On m'a dit "petit, t'as le choix
Soit tu restes là jusqu'à crever
Soit tu remontes dans le bus avec les gadje"»

● Des Roms, des hommes

Une recherche pourra être effectuée sur le terme «rom». D'où vient-il ? Qui désigne-t-il ? Qu'évoque-t-il aux élèves ?

En romani, langue parlée par les Tsiganes, «rom» signifie «homme». Le mot peut s'orthographier aussi avec deux «r», «rrom». Les Roms font partie des Tsiganes (le mot signifie «intouchables» en grec médiéval) qui seraient 10 à 12 millions en Europe. Il désigne en français «un ensemble de populations établies dans divers pays du monde, ayant une culture et des origines communes dans le sous-continent indien, également dénommées par les exonymes Tziganes/Tsiganes, Gitans, Bohémiens, Manouches ou Romanichels (chacun des noms ayant sa propre histoire) ou bien encore "gens du voyage"». Entend-on souvent ce terme dans le film ? Son absence met en évidence le parti pris du réalisateur de sortir du «film à sujet» pour s'intéresser avant tout à des individus. Uniquement présent dans le rap de Spartacus [cf. Encadré ci-contre], le terme «gadjo», qui désigne tout individu étranger à la communauté rom, est lui aussi absent du film. Un échange très allusif se fait lors de la scène entre Spartacus et Sam [séq. 5] autour des communautés roms et de leur mode de vie ; on y apprend alors que la famille de Spartacus est pentecôtiste, mouvement religieux d'inspiration messianique né aux États-Unis, ce qui n'est pas le cas de Sam. On comprend que les deux enfants, issus de la même communauté, vivent différemment.



Séquence

Sur le fil

[00:00:00 – 00:02:40]

La séquence d'ouverture du film ancre immédiatement celui-ci dans la parole des enfants et le registre du conte : marchant sur un fil d'équilibriste, Spartacus et Cassandra entament le récit de leurs jeunes vies déjà si pleines d'aventures et d'épreuves que ce jeu d'enfant prend une fonction allégorique. « Il était une fois Spartacus et Cassandra... »

En voix off, Spartacus entame le récit de sa jeune vie : « Je suis né à Slobozia en Roumanie. À un an, je marchais déjà. » Un plan en contre-plongée sur un ciel d'azur révèle des poupées de chiffon suspendues à un fil tendu entre deux lampadaires [1]. « À deux ans, je mangeais de la terre. » En plongée, la caméra attrape les ombres dansantes des poupées sur le sol [2] ; une ombre plus grande les avale [3]. « À trois ans, mon père était en prison. » Un raccord dans le mouvement révèle les pieds d'un enfant sur un fil d'équilibriste [4]. Dans le plan suivant, le cadre s'élargit sans révéler plus que des jambes d'enfant observées par une petite foule de curieux [5]. « À quatre ans, je faisais la manche avec ma sœur. » Dans cette séquence d'exposition, comme à plusieurs reprises au sein d'un récit qui ménage des moments d'introspection rétrospective appartenant aux seuls enfants, le film privilégie une approche intime et poétique. Cette scène installe une polyphonie de voix, celles de Spartacus et Cassandra qui, chacun à leur tour, nous livrent leurs souvenirs, éclats d'images et de mots pris dans un montage non-synchrone et des temporalités dissonantes.

Nous découvrons les deux enfants par fragments – ombres portées sur le sol [3], petits pieds en équilibre sur un fil [4], silhouettes entrevues dans des plans en contre-plongée et à contre-jour [6, 7, 8]. Leur jeu de funambule prend valeur de métaphore d'une existence toujours sur le fil.

On n'entend pas les souvenirs d'une enfance heureuse, dans le refuge et la quiétude d'un foyer, mais les indices d'une vie précaire sous la menace constante de la misère. Les squats et les foyers d'accueil constituent les fragiles points d'attache de ces premières années. Le vol et la mendicité en déterminent les moyens de subsistance. « À sept ans, je suis venu en France. À huit ans, je volais des autoradios. À neuf ans, j'ai rencontré Camille. » L'enfance n'est pas le pays de l'insouciance mais celui de la débrouille et de l'instabilité ; c'est une vie où il a fallu apprendre à grandir seul et vite. Il n'y a ni foyer ni famille auxquels attacher son histoire, mais il y a néanmoins des rencontres et des figures qui font date, comme Camille, introduite dès cette séquence inaugurale [16, 17].

Sur un air d'accordéon grinçant, les ombres des deux enfants sur le sable jouent avec un ballon comme dans un petit théâtre d'ombres [9], et la voix off de Spartacus poursuit : « À onze ans, je parlais bien français. À douze ans, le squat a brûlé. À treize ans, on m'a fait quitter mes parents. » La scène fait donc émerger l'un des enjeux narratifs forts du film : le conflit d'autorité et de loyauté qui déchire Spartacus et Cassandra, ballotés entre des parents incapables d'assumer leur existence et des institutions sociales et judiciaires qui menacent



10



11



12



13



14



15



16



17



18

de les placer en famille d'accueil. Elle place la promesse du film sous le signe d'une quête formulée indistinctement par Spartacus, puis sa sœur, dans cette scène d'exposition : Qu'est-ce qu'un foyer ?

Après une coupure *cut*, la scène bascule dans les souvenirs de Cassandra. Un montage très serré et rapide de plans vidéo et de photographies argentiques révèle le terrain vague entre des murs lépreux et tagués où Camille érige son chapiteau [10, 11]. En voix off, Cassandra raconte : « Au début, c'était une friche avec des barbelés tout autour. C'était n'importe où. » Progressivement, ce montage hyperfragmenté de souvenirs laisse apparaître des matériaux de construction entreposés sur le sol et des personnes qui, ensemble, bâtissent la structure d'un chapiteau [12, 13, 14]. On aperçoit Cassandra et Spartacus au milieu du chantier [12]. « Ça n'appartenait à personne. Il n'y avait pas d'histoires. Et puis Camille a construit un chapiteau, un cirque. »

À son tour, Cassandra pose la question du foyer, non plus à travers le cycle des années qui nous attachent à des lieux et à des êtres familiers, mais à travers le récit de l'invention d'un lieu à soi : sur un terrain abandonné, n'appartenant à personne et ne portant les traces d'aucune histoire, au milieu de rebuts dont personne ne voulait, a été construit un petit chapiteau de bois et de toile, un refuge où chacun était bienvenu, un foyer. « Les gadjé construisaient le chapiteau pendant que les familles construisaient des baraques. » Un enfant court au milieu du chantier et nous entraîne dans des maisonnettes de tôle et de bois, architectures précaires faites de bric et de broc [15].

Le visage peint en blanc [16] et juchée sur des échasses [17], nous découvrons enfin Camille, clown blanc et bonne fée, qui entraîne les enfants dans une course à travers la ville alentour. « Des enfants qui n'avaient nulle part où aller. Aucun endroit pour jouer. Ils avaient le chapiteau, ouvert à n'importe quelle heure », raconte Cassandra. Elle aussi se trouve dans ce joyeux cortège, entourée d'une ribambelle d'enfants. L'image dégradée semble appartenir à un temps déjà ancien, comme si elle relevait d'un passé heureux. « Et puis le juge nous a trouvés », termine Cassandra en voix off tandis que sa silhouette s'approche de la caméra [18] et masque l'objectif en lui appliquant l'une des petites affichettes qu'elle tient à la main. Noir.

D'emblée, le film se place ici à hauteur d'enfant, guidé par les mots et les souvenirs de Spartacus et Cassandra. Le cadre et les valeurs de plans sont définis par ce rapport de proximité, comme s'ils essayaient de saisir la poésie d'un rapport au monde qui ne s'ancre pas encore dans des repères tangibles et stables, mais dans des impressions sensibles. Le montage accéléré sur le récit de Cassandra, avec ses arrêts sur image, laisse ainsi émerger des visions fugitives, comme si ces souvenirs étaient eux aussi menacés de disparition. Si le chapiteau décrit par Cassandra apparaît comme le symbole d'un foyer possible, c'est non seulement parce qu'il est associé à la belle et douce présence de Camille, mais aussi parce qu'il dessine le contre-espace d'un dehors plein de dangers : la rue, la loi et la menace d'être arraché à cette fragile sécurité par décision du juge.

Mise en scène

Dramaturgie et collages

Comment Ioanis Nuguet redéfinit-il la forme et l'écriture documentaires dans ses incursions vers la fiction ?

D'abord conçu comme une fiction, *Spartacus & Cassandra* a pris la forme d'un récit documentaire [cf. **Genèse**, p. 3]. De ce point de départ fictionnel, le film garde une narration poétique, assumant les ellipses et les échappées loin du quotidien.

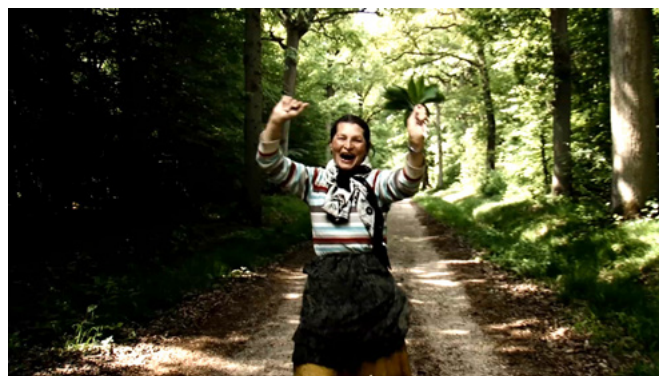
● Puissance dramaturgique de la réalité

Quand Spartacus l'invite à réaliser un film sur sa sœur et lui [cf. **Réalisateur**, p. 2], Ioanis Nuguet a d'abord l'idée d'un scénario de fiction qui raconterait les années d'expulsions et d'errance que viennent de traverser les deux enfants avant de rencontrer Camille. Le contexte médiatique et politique fait alors peser sur la communauté rom de lourdes menaces : le président de la République de l'époque, Nicolas Sarkozy, s'est engagé à démanteler la moitié des campements illégaux. Le producteur du film, Samuel Luret, incite Ioanis Nuguet à réécrire son projet sous une forme documentaire, arguant que la réalité porte une plus grande puissance dramaturgique qu'un traitement fictionnel. Le cinéaste va suivre son conseil, tout en conservant une attention à la narration et à la mise en scène qui font parfois basculer le récit dans un registre proche de la fiction. « *Le risque d'un film comme celui-ci, raconte Ioanis Nuguet, c'était celui du sujet. J'ai donc enlevé tout ce qui racontait trop, c'est-à-dire tout ce qui entraînait trop dans le détail de la vie des enfants.* »



● Formats d'images

Différents formats d'image composent la trame visuelle de *Spartacus & Cassandra*. Principalement tourné en numérique (HDV), le film a parfois recours à la pellicule (Super 16, Super 8) ou aux photographies argentiques, particulièrement dans les séquences plus poétiques prises en charge par le récit des enfants. Ces « matières » d'image présentent différents types de grain, de couleur, d'intensité et de luminosité. Cette variété n'est pas gommée en postproduction par un étalonnage qui aplanirait tout ; elle détermine au contraire l'hétérogénéité formelle du film. D'ordinaire, l'étalonnage intervient durant la phase de postproduction, après les étapes du tournage et du montage (image et son), au moment du mixage sonore. En principe, l'étalonnage vise à rétablir une certaine continuité



● Introspection, montage et musique

À plusieurs reprises, des séquences à la fois introspectives et rétrospectives voient les enfants livrer en voix *off* leur propre récit des événements. Le montage poétique de ces interludes, mettant en jeu d'autres formats d'images, les inscrit dans une temporalité différente de celle de la chronologie. Ainsi, si l'essentiel de la dramaturgie suit le déroulement réel des événements, le montage opère avec ces interludes, des sautes temporelles qui s'affranchissent ponctuellement de la chronologie pour y ouvrir des brèches oniriques ou mémorielles.

Un exercice peut consister à repérer avec les élèves ces séquences [séqu. 1, 4, 10, 11, 15, 17], afin d'identifier la façon dont le montage non seulement des images, mais aussi des sons (voix *off*, musique) y opère de manière distincte du reste du film. On notera par exemple que les récits des enfants sont au passé, jamais au présent – le rap de Spartacus, qui met en musique le générique de fin, mentionne d'ailleurs qu'il a désormais 16 ans.

Outre le travail extrêmement précis du montage dans ces séquences subjectives et « intérieures », on observera aussi le rôle particulier de la musique. Peu présente dans le reste du film, où elle n'est guère plus qu'une note tenue ou bien un bourdonnement (comme au début de la séquence avec la présence des policiers [séqu. 3]), la musique joue par moment une fonction plus lyrique en soulignant la beauté d'un lieu – singulièrement les espaces bucoliques, qui prennent ainsi une connotation merveilleuse – ou la poésie d'un personnage, comme la « folie » de la mère [séqu. 6], magnifiée par un montage qui la voit danser sur le Concerto pour violoncelle n° 1 de Joseph Haydn.



esthétique entre les plans, de manière à lisser les effets de rupture chromatique ou de changement de luminosité. Il vise aussi à conférer au film une certaine « couleur », plus ou moins chaude ou froide, afin d'ancrer le film dans une tonalité (lumineuse ou brumeuse, chaleureuse ou métallique, saturée ou désaturée...). Ioanis Nuguet préfère maintenir des ruptures de ton d'une séquence à l'autre. Celles-ci interviennent par exemple entre le moment où la police est à l'entrée du terrain de Camille [séqu. 3] et l'interlude dans la forêt puis à la mer, ou bien entre la scène d'altercation entre Camille et Spartacus [séqu. 9] et l'échappée des enfants et de la trapéziste dans le Perche [séqu. 10]. Elles opèrent aussi à l'intérieur de certaines séquences, ainsi des baignades nocturnes de Spartacus en colonie de vacances [séqu. 13], filmées en pellicule dans un format plus sensible et mieux à même de saisir les reflets de l'eau la nuit.

● Incursions dans la fiction

Le montage ne conserve aucun regard caméra, aucune adresse au filmeur. Comme dans une fiction, on ignore ici, par convention, tout du procédé de filmage. Les adresses au cinéaste ont pourtant été bien présentes au cours du tournage, puisque celui-ci partageait la vie de Camille, Spartacus et Cassandra. Le générique de fin, inscrit sur des plans en Super 8 évoquant un film de famille, rappelle cette intimité partagée par le cinéaste et ses personnages en faisant cette fois intervenir de nombreux regards caméra.

● Une structure pleine de trous

On peut redéployer la chronologie du film en s'aidant du découpage séquentiel, afin d'observer la structure pleine de « trous » du montage. Sachant qu'il voulait détourner l'écriture documentaire vers une dramaturgie plus fictionnelle, Ioanis Nuguet raconte dans sa note d'intention comment il avait évacué un certain type de prises de vue :

« Les règles étaient : aucun plan de coupe, pas de souci de raccord, aucune séquence intermédiaire, pas d'illustration, ne se placer que sur une valeur de plan par séquence. Je savais que je ferais un usage prépondérant de l'ellipse, qu'il y aurait même des séquences entières faites uniquement d'ellipses, de petites énigmes, micro-événements, gestes, sautes et saillies du temps enchaînés les uns aux autres. Ce sont pour moi les creux qui permettent d'appréhender les montagnes, les vagues que nos personnages ont à affronter. Dans la brutalité de l'ellipse, l'absence de la continuité, il y a un espace actif pour le spectateur. Un espace qui le travaille et peut le déranger, perturbe ses habitudes narratives. Quelque chose s'est passé sans lui et ce trou noir dans l'histoire l'attire irrésistiblement. »

Dans les bonus du DVD, on découvre une séquence non retenue au montage : Spartacus participe à un atelier de rap organisé dans son école. Une autre séquence qui n'a finalement pas trouvé sa place dans le montage racontait la fugue de Cassandra à la fin du film. Elle avait fui la maison pour retrouver sa mère à Paris et avait le projet de rentrer avec elle en Roumanie. Ces séquences auraient emmené le film vers une forme plus proche du réalisme et de questions sociétales, alors que le réalisateur voulait une tonalité poétique et fragmentaire, au service d'un récit qui ne cherche jamais à imposer aucune imagerie ni analyse.

« Mon producteur voulait inscrire le film dans l'actualité politique dramatique des années 2010, j'ai cherché au contraire à tenir une forme elliptique et onirique »

Ioanis Nuguet



Récit

La fable de l'enfance

Travaillant par touches sensibles plutôt qu'enchaînant les péripéties, mêlant différentes voix et points de vue, le récit se rattache moins à la succession des événements et des épreuves (l'expulsion du campement, la confrontation avec le juge, le départ des parents, etc.) qu'à des personnages et des espaces qui fonctionnent comme des archétypes du conte.

● Le modèle du conte

Par leurs seuls prénoms, Spartacus et Cassandra évoquent des figures mythologiques : lui, celle du célèbre gladiateur thrace qui entraîne le soulèvement des esclaves contre la République romaine. Spartacus partage avec ce glorieux patronyme le courage et la ténacité de celui qui n'abandonne pas, bien que son obstination fasse parfois de lui un personnage têtu et borné, livrant bataille avec Camille, son père, ou toute autre personne qui tente de lui imposer des règles. Quant à Cassandra, son nom renvoie inévitablement à la mythologie grecque et à la figure tragique de la prophétesse condamnée à ne jamais être crue. Moins colérique que son frère, Cassandra est aussi celle qui énonce avec une lucidité douloureuse le déchirement que représente l'abandon de ses parents. Ses paroles concluent le film dans un constat à la fois lucide et tragique : « *La seule solution pour que je puisse vivre sans mes parents, dit-elle, c'est que mes parents puissent vivre sans moi.* »

Mais plus encore que ces mythologies antiques, le frère et la sœur renvoient à toute une généalogie de fratries de contes populaires : ils pourraient être des versions contemporaines d'Hansel et Gretel, affligés de leurs « mauvais » parents, et le motif récurrent de la forêt comme labyrinthe mental rappelle aussi combien ces récits d'enfants abandonnés, des frères Grimm à Charles Perrault (*Le Petit Poucet*), mobilisent les mêmes imaginaires. Suivant cette économie narrative du film, la communauté habitant sur le terrain avec Spartacus et Cassandra disparaît dans un hors-champ au profit des

personnages qui leur sont plus proches et qui prennent du même coup une dimension archétypale : le père faible et lâche, contraint d'abandonner ses enfants parce qu'incapable d'assurer leur subsistance, la mère « douce égarée », qui agit comme si elle était l'enfant de ses enfants, et la « bonne fée » Camille, qui veille à leur sécurité et à leur bonheur.

La topographie des espaces obéit elle aussi à la logique du conte [cf. *Lieux*, p. 7]. L'espace de la ville, gris et froid, filmé à travers des cadres serrés, laisse progressivement place à des cadres plus larges sur la forêt et la campagne où Camille emmène les enfants prendre l'air, ce monde vert devenant le véritable contrechamp de l'espace urbain. Si le film tout entier est construit autour d'un très grand hors-champ (tout ce qui n'entre pas dans le champ perceptif des enfants reste hors champ), le cadre s'ouvre néanmoins progressivement dans la dernière partie du film, parce que l'installation dans la friche offre un horizon plus stable et plus vivable.



● Conflits et dilemmes

Spartacus & Cassandra privilégie donc l'arc narratif resserré et elliptique du conte pour conférer à son récit une portée plus universelle. Conflits d'autorité et de loyauté forment ainsi les nœuds de sa structure dramaturgique : dans le trajet qui les mènera progressivement à apprendre à vivre sans leurs parents, les deux enfants devront non seulement faire face à ces derniers pour éviter de retourner dans la rue, mais



● Une tradition cinématographique

En s'attachant au destin de deux enfants à travers le modèle du conte, *Spartacus & Cassandra* ne convoque pas seulement des références littéraires ; il s'inscrit aussi dans une tradition cinématographique qui place l'enfance au centre d'un récit initiatique ou d'une fable poétique. On peut esquisser une généalogie du film de Ioanis Nuguet à partir d'un ensemble de références dans l'histoire du cinéma. La beauté et la poésie du monde de l'enfance appartiennent aux films qui se placent à hauteur d'enfant pour raconter des vies confrontées au monde des adultes : le frère et la sœur dans *La Nuit du chasseur* (1955) de Charles Laughton ou le jeune Ahmad dans *Où est la maison de mon ami ?* (1987) d'Abbas Kiarostami. Du côté des narrations documentaires, on retrouvera avec bonheur la petite *Beppie* suivie par Johan van der Keuken (1965), les personnages de Denis Gheerbrant dans *La vie est immense et pleine de dangers* (1994) et *Grands comme le monde* (1998). En partageant le regard et la sensibilité de leurs jeunes protagonistes, ces films prennent le contre-pied d'une tradition plus cruelle qui dépeindrait, elle, l'enfance brisée, comme dans *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950), *Mouchette* de Robert Bresson (1967) ou plus près de nous et dans une veine plus documentaire, *Los herederos* d'Eugenio Polgovsky (2008). Les films qui pourraient être convoqués comme références et modèles de *Spartacus & Cassandra* regardent, eux, l'enfant comme un être entier, non dépendant du regard des adultes et en lutte légitime avec eux.

aussi aux institutions judiciaires et sociales pour échapper à la menace d'un placement en foyer ou en famille d'accueil. La scène qui concentre tous ces enjeux, dans le bureau du juge [séq. 5], mérite qu'on s'arrête un instant sur l'analyse de la construction de ces conflits et dilemmes.

Cette scène de la comparution devant le juge est amorcée par le dialogue de sourds entre Fodor et une jeune avocate qui tente en vain de lui faire entendre la nécessité d'offrir un foyer stable et une scolarité à ses enfants. Ne maîtrisant pas le français, ce dernier doit faire appel à son fils pour lui traduire les propos de l'avocate. Mais Spartacus ne met pas beaucoup d'ardeur à la tâche et délivre une traduction très approximative. De cet échange empêché par la barrière linguistique, il ressort néanmoins que Fodor n'entend rien à l'argument de l'intérêt de ses enfants, il ne voit que son seul intérêt : l'école, dit-il en substance à l'avocate, ne lui rapporte rien, aucun avantage ; il préfère voir ses enfants faire la manche. Mais quand l'avocate demande à Fodor ce qu'il a fait pour ses enfants, celui-ci répond en s'adressant à Spartacus : « *Je t'ai fait grandir.* » C'est là l'autorité naturelle du père qui rappelle qu'il a pourvu, tant bien que mal, aux besoins matériels de ses enfants.

Un montage *cut* nous entraîne dans le bureau du juge, qui restera hors champ durant toute la scène. La justice est une voix sans visage ni corps, pareille à une sanction divine. Camille explique au juge comment elle a recueilli Cassandra et son frère, sachant bien que son jeune âge et sa situation ne lui permettraient pas de pérenniser cet accueil. Considérant son dévouement, le juge propose qu'elle continue de s'occuper des enfants à court terme en attendant qu'ils trouvent une famille d'accueil. Fodor s'insurge : « *C'est l'État qui s'est occupé de vous ?* » Le ton monte entre Camille et lui, jusqu'à ce qu'il annonce qu'il va emmener sa famille en Espagne où les attend du travail. Le juge le lui interdit. « *Ce n'est pas vous qui décidez, c'est moi* », tranche-t-il. Ému de voir son père ainsi humilié, Spartacus prend sa défense : « *Monsieur, qui nous a donné à manger ? C'est mon père, non ?* », à quoi le juge, entre paternalisme et autorité, réplique : « *Spartacus, le seul conseil que je puisse te donner, c'est de ne pas te soucier de la situation de ton papa.* »





Les enfants nous regardent de Vittorio De Sica, 1944 © Tamasa Distribution

Parallèles

L'enfance abandonnée

Partagée avec Spartacus et Cassandra, l'écriture du film renoue avec des traditions cinématographiques attachées à la figure de l'enfant comme à une forme d'innocence et de foi dans la puissance du réel.

La figure de l'enfant s'est imposée dans l'histoire du cinéma comme le vecteur d'un regard différent et neuf sur le monde et donc, à ce titre, comme une source d'inspiration forte pour les cinéastes et l'initiateur de formes cinématographiques nouvelles.



Allemagne année zéro de Roberto Rossellini, 1948 © UGC

● Une humanité fragile

De toutes les traditions cinématographiques attachées à la figure de l'enfant, le néoréalisme est sans doute celle qui a fait de l'enfance le sujet même d'une réinvention du cinéma dans son rapport au monde. La figure de l'enfant y est omniprésente, tant chez Vittorio De Sica (*Les enfants nous regardent*, 1944; *Sciuscià*, 1949) que chez Roberto Rossellini, dont la trilogie de la guerre (*Rome, ville ouverte*, 1945; *Païsa*, 1946; *Allemagne année zéro*, 1948) met en lumière le destin tragique d'orphelins livrés à eux-mêmes. On peut interpréter cette omniprésence de diverses manières : sur le plan politique et moral d'abord, l'enfant incarne une humanité fragile, soumise

et modelée par ses conditions de vie. Le contraste entre cette innocence et la dureté insoutenable du quotidien, autrement dit le fait que l'enfant soit confronté à sa propre survie, engage un sentiment de responsabilité chez le spectateur. D'autant que l'enfant, de par la défaillance des adultes, est lui-même promu au rang d'adulte, d'acteur de sa propre vie et ainsi de héros du film. Rarement de telles figures auront eu la charge d'incarner un si puissant pessimisme, allant jusqu'au suicide du petit Edmund à la fin du film le plus désespéré de Rossellini, *Allemagne année zéro*.

Sur le plan esthétique ensuite, adopter le point de vue de l'enfant signifie aussi redécouvrir le monde comme si on le voyait pour la première fois, sans filtres ni préjugés. Aussi l'enfant des rues, cirant les chaussures des soldats américains (*Sciuscià*, retranscription en italien de l'anglais «*shoe shine*», travail courant des orphelins à cette époque) ou bien les entraînant par jeu dans sa propre dérive (*Païsa*, l'épisode napolitain), devient un observateur privilégié des paysages urbains dévastés par la guerre, de même qu'il réinterprète le regard du flâneur dans un contexte social qui n'a plus rien à voir avec l'éloge baudelairien de la modernité, mais tout à faire avec la désespérance d'un monde en ruines. L'enfant favorise une attention de la mise en scène au quotidien et aux détails, des gestes passant souvent inaperçus. Les œuvres de De Sica sont particulièrement attentives à ces vies banales, néanmoins représentées dans tout leur caractère pathétique et universel, tandis que celles de Rossellini dressent le portrait de gamins soumis aux mêmes infortunes que leurs aînés, aux mêmes violences, dépossédés en somme de leur enfance, passés entre les balles de fusillades, endeuillés et sans la capacité d'accueillir ce deuil. Bien sûr, *Spartacus & Cassandra* ne se déroule pas sur fond de guerre, et ses jeunes protagonistes ne sont pas orphelins, mais leur dénuement et leur innocence les inscrivent dans la généalogie de ces enfants des rues qui incarnaient pour les cinéastes néoréalistes à la fois une éthique et une esthétique d'un regard débarrassé des oripeaux de la fiction. Leurs jeux improvisés dans des paysages en ruines, leur entêtement et leur débrouillardise dévoilaient une sorte de brutalité du réel, d'autant plus émouvante qu'elle n'était jamais soulignée.



L'Enfance d'Ivan d'Andreï Tarkovski, 1962 © Mostfilm

« On a souligné le rôle de l'enfant dans le néoréalisme, notamment chez De Sica (puis en France chez Truffaut) : c'est que, dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre »

Gilles Deleuze

● La vie nue

Plus encore que des traditions cinématographiques, certains traits stylistiques de *Spartacus & Cassandra*, comme l'onirisme et la vision idyllique de la nature, évoquent d'autres portraits d'enfants. Au début de *L'Enfance d'Ivan* (1962) d'Andreï Tarkovski, un petit garçon rêve d'une forêt enchantée où, au milieu d'animaux paisibles, il retrouve sa mère. La toute première image du premier long métrage de Tarkovski sera aussi la dernière de son dernier film, *Le Sacrifice* (1986) : l'image d'un bonheur perdu. Des coups de feu tirent Ivan de son sommeil et le ramènent à la froide réalité de la guerre, celle des paysages de cendres et des cadavres sans sépulture. À 13 ans, cet orphelin jeté trop vite dans une guerre qui dévore les plus innocents passe les lignes ennemies pour jouer les espions. Ce songe bucolique à l'orée du film dessine ainsi l'envers du présent en convoquant le temps révolu de l'insouciance et de la beauté du monde. Dans la pastorale fantasmagorique de *La Nuit du chasseur*, la fuite des deux enfants le long de la rivière donne lieu à une même rêverie, détachant soudain le récit de l'obscénité criminelle du pasteur interprété par Robert Mitchum pour l'amener vers le registre plus allégorique de la fable.

Le réalisme poétique de *Spartacus & Cassandra*, tirant vers le songe ou le conte, invoque aussi des films âpres, comme *L'Enfance nue* (1968), premier long métrage de Maurice Pialat. Le cinéaste y dresse, avec une dureté qui laisse aussi affleurer la tendresse, le portrait (presque un autoportrait déguisé) d'un garçon abandonné par ses parents et renvoyé de foyer en foyer, qui trouve un peu de répit et de douceur dans une famille d'accueil du Nord de la France. Cette « graine de crapule » évoque les jeunes délinquants dont s'occupait



Photo de tournage des *Vagabonds efficaces* de Fernand Deligny, 1946 © Stellic

l'éducateur spécialisé et écrivain Fernand Deligny à la fin de la guerre – voir ses récits en forme d'aphorismes, *Graine de crapule* (1945), ou *Les Vagabonds efficaces* (1947), et le film qu'il a coréalisé, *Le Moindre Geste* (1971). Le caractère de brute maladroite et la cruauté solitaire font du François de Pialat un petit frère mal aimable de l'Antoine Doinel des *400 Coups* (*L'Enfance nue* est d'ailleurs coproduit par François Truffaut), et cependant il y a quelque chose de déchirant dans sa rudesse et dans celle de la mise en scène de Pialat. Le cinéaste nous montre sans aucun lyrisme le dénuement d'un garçon qui ne sait pas comment entrer en rapport avec le monde, le portrait d'un garnement qui n'a pas appris ce que signifie être aimé. Expérience bouleversante que celle d'un enfant qui n'est pas seulement abandonné par ses parents, mais aussi, en quelque sorte, par le monde.



Eugène Pittard, Famille tsigane, vue de profil (Roumanie, env. 1899-1910) © MEG

Documents

Portraits de famille

Parmi les œuvres qui entrent en résonance avec le documentaire de Ioanis Nuguet, il y a le travail du photographe Mathieu Pernot qui, sur plusieurs années, a accompagné en images et dans la vie les Gorgan, une famille de Roms. À l'occasion d'une exposition sur les mondes tsiganes, ses photographies étaient montrées en complément d'une passionnante traversée historique des représentations photographiques des tsiganes.

L'expérience de *Spartacus & Cassandra* peut être prolongée avec la découverte de l'extraordinaire histoire du photographe Mathieu Pernot avec une famille rom d'Arles. Les Gorgan ont été bien autre chose qu'un sujet d'observation ou qu'un objet de travail pour le photographe. Ils sont devenus une communauté, une famille à laquelle il a lié son existence. Dans un texte de présentation de son travail « Les Gorgan, 1995-2015 », composant le deuxième volet d'une exposition intitulée « Les mondes tsiganes - La fabrique des images » au Musée national de l'histoire de l'immigration en 2018, Mathieu Pernot écrit :

« J'ai rencontré la famille Gorgan en 1995, lorsque je faisais mes études à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles. Les parents, Johnny et Ninai, vivaient alors en caravane avec leurs sept enfants, sur un terrain situé entre la gare de fret et le Rhône. Je ne savais rien de cette communauté et ignorais alors que cette famille rom était installée en France depuis un siècle.

J'ai réalisé mes premières images en noir et blanc, m'inscrivant dans une tradition documentaire face à ceux qui m'étaient encore étrangers. Je maintenais une distance et essayais de comprendre ce qu'un médium pouvait encore nous apprendre d'eux. La découverte des quelques archives qu'ils possédaient, puis les prises de vues réalisées dans le photomaton de la gare avec les enfants m'ont rapidement fait comprendre que la diversité des formes et des points de vue était nécessaire pour rendre compte de la densité de la vie qui s'offrait à mon regard.

Mon déménagement de Paris en 2001 m'a éloigné des Gorgan pendant plusieurs années. C'est en 2012, plus de dix ans

après avoir réalisé ces photographies, que nous nous sommes retrouvés, comme si l'on s'était quittés la veille. L'évidence que cette histoire devait continuer le plus longtemps possible m'est immédiatement apparue. Ils m'ont confié leurs images de ces années passées sans se voir.

Vingt ans après cette rencontre fondatrice, le temps a fait son œuvre sur les corps et les visages des Gorgan. Un temps différent de celui de notre monde gadjo. Johnny et Ninai sont désormais grands-parents et les caravanes ont quelquefois été délaissées pour des appartements jugés plus confortables. J'ai vécu en leur compagnie une expérience qui dépasse celle de la photographie. À leur côté, j'ai assisté pour la première fois à la naissance d'un enfant ; j'ai aussi veillé le corps de celui que j'avais vu grandir : Rocky, mort brutalement à l'âge de 30 ans.

L'exposition reconstitue des destins individuels des membres de cette famille. Elle retrace l'histoire que nous avons construite ensemble. Face à face. Et désormais côte à côte.»¹

Le premier et principal volet de cette grande exposition (dont Mathieu Pernot était l'un des trois commissaires) avait pour titre : « Une histoire photographique, 1860-1980 ». Il retraçait l'histoire des représentations photographiques de la communauté tsigane. Mathieu Pernot évoque ainsi l'enjeu de cette approche² : « Ce qui est intéressant, c'est que l'exposition montre que les Tsiganes, depuis l'invention finalement de la photographie, ont été traversés par plein d'usages et de supports différents de la photographie. On les retrouve à la fin du XIX^e siècle photographiés par des anthropologues, des ethnologues, qui de face et de profil vont essayer de les comprendre, de les représenter, de les différencier du reste de la population [voir photo ci-dessus]. Mais on retrouve aussi des images plus folkloriques, sous forme de cartes postales, des images de presse (...) et bien sûr toute la tradition du reportage plus ou moins social. »

¹ Mathieu Pernot, texte introductif à l'exposition « Les Gorgan, 1995-2015 », Musée national de l'histoire de l'immigration (13 mars - 26 août 2018).

² In <https://www.histoire-immigration.fr/agenda/2018-01/mondes-tsiganes>

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Spartacus & Cassandra, DVD, Blaq Out, 2015.

Films sur les Roms et les Tsiganes

Toto et ses sœurs (2014) d'Alexander Nanau, DVD, JHR Films, 2016.

Le Temps des Gitans (1988) d'Emir Kusturica, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2019.

Gadjo Dilo (1997) de Tony Gatlif, DVD, en duo avec *Je suis né d'une cigogne* (1999), Arte Éditions, 2021.

Films sur «enfance et cinéma»

Beppie (1965) de Johan van der Keuken, Édition intégrale, coffret 3, DVD, Arte Éditions, 2012.

La vie est immense et pleine de dangers (1995) de Denis Gheerbrant, DVD, Les Films du Paradoxe, 2005.

Fictions

Los olvidados (1950) de Luis Buñuel, DVD, Films sans Frontières, 2001.

Les enfants nous regardent (1944) de Vittorio De Sica, DVD, Tamasa Diffusion, 2012.

Sciuscià (1946) de Vittorio De Sica, DVD, Films sans Frontières, 2004.

Les 400 Coups (1959) de François Truffaut, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2020.

La trilogie de la guerre: Rome, ville ouverte; Paisa; Allemagne année zéro (1945-1948) de Roberto Rossellini, DVD et Blu-ray, Blaq Out, 2017.

L'Enfance d'Ivan (1962) d'Andreï Tarkovski, DVD et Blu-ray, Potemkine Films, 2017.

L'Enfance nue (1968) de Maurice Pialat, DVD et Blu-ray, Gaumont, 2020.

Où est la maison de mon ami? (1987) d'Abbas Kiarostami, DVD et Blu-ray, MK2 Éditions/Potemkine Films, 2020.

BIBLIOGRAPHIE

Autour de la communauté rom

- *Mondes tsiganes, une histoire photographique, 1860-1980*, catalogue d'exposition, Musée national de l'histoire de l'immigration / Actes Sud, 2018.

- Mathieu Pernot, *Les Gorgan, 1995-2015*, Xavier Barral, 2017.

Autour de l'enfance comme regard critique sur le monde

- Alain Bergala, *L'Hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*. Cahiers du cinéma, 2006.
- Camille Louis, *La Conspiration des enfants*, PUF, 2021.

Sur le cinéma documentaire

- Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma, SCÉREN/CNDP, coll. «Les Petits Cahiers», 2002.

SITES INTERNET

Entretien et critique du film

Cédric Lépine, «Entretien avec Ioanis Nuguet», *Le Club de Mediapart*, 10 février 2016 : <https://blogs.mediapart.fr/cedric-lepine/blog/100216/entretien-avec-ioanis-nuguet-realisateur-de-spartacus-et-cassandra>

Camille Pollas, «Les enfants», *Critikat*, 17 mai 2014 : <https://www.critikat.com/panorama/festival/festival-de-cannes-2014/spartacus-cassandra>

Autour de la communauté rom

Dossier «Roms, "Tsiganes", "gens du voyage"», *Le Tigre*, novembre-décembre 2008 : <http://www.le-tigre.net/-Roms-Gitans-Gens-du-voyage-.html>

Autour de l'enfance comme regard critique sur le monde

Série *Children's Games* (depuis 1999) de Francis Allys : <http://francisalys.com/category/childrens-games>

Conférence de Marcos Uzal à la Cinémathèque française, «L'enfant, figure d'une modernité. Histoire d'un regard critique», 21 avril 2017 : <https://www.cinematheque.fr/video/1063.html>

Sur le cinéma documentaire

Amanda Robles et Julie Saveli, «Histoire du cinéma documentaire», Upopi, CICLIC, 2014-2019 : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-documentaire>

Sur le langage cinématographique

Le vocabulaire de l'analyse filmique, sur le site Upopi, CICLIC : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/le-vocabulaire-de-l-analyse-filmique>

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* : cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma : cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

CONTE DE L'ENFANCE

Premier long métrage de Ioanis Nuguet, *Spartacus & Cassandra* est un récit d'apprentissage autant qu'une aventure poétique, dont les deux jeunes héros éponymes, 13 et 11 ans, forment une fratrie alliée contre l'adversité. Le film ne fait pas seulement le portrait de deux enfants roms déchirés entre leur loyauté envers des parents défailants et leur volonté de vivre leur propre vie ; il témoigne aussi de la force des rencontres et de l'amitié : avec Camille d'abord, jeune circassienne qui prend les deux enfants sous son aile ; avec Ioanis ensuite, jeune cinéaste qui a appris le cinéma et la langue romani sur les terrains. Ensemble, ils forment une communauté élective. Extérieure aux cadres familial et institutionnel, leur amitié et leur confiance mutuelle fondent le projet du film comme un récit polyphonique et une expérience constitutive. C'est là la seule morale de *Spartacus & Cassandra* : que le cinéma ne témoigne jamais simplement de nos existences, mais qu'il les façonne et les transforme.