



HAL
open science

La figure de l'immigré italien dans les coproductions cinématographiques franco-italiennes : d'un cadre de production international à un imaginaire transnational ?

Eve Givois

► To cite this version:

Eve Givois. La figure de l'immigré italien dans les coproductions cinématographiques franco-italiennes : d'un cadre de production international à un imaginaire transnational ?. Page 19 - Bulletin des doctorants et jeunes chercheurs du Centre de recherche en Histoire du XIXe siècle, 2016, Le Transnational. Doctoriales 2016 les sources judiciaires, pénitentiaires et policières, 6, pp.43-51. hal-03631737

HAL Id: hal-03631737

<https://hal.science/hal-03631737>

Submitted on 8 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La figure de l'immigré italien dans les coproductions cinématographiques franco-italiennes : d'un cadre de production international à un imaginaire transnational ?

ÈVE GIVOIS

43

En 1935, les spectateurs de cinéma français découvrent sur leurs écrans l'histoire de Toni, héros du film de Jean Renoir auquel il donne son nom. Cet ouvrier qui travaille sur une carrière provençale, est l'un des premiers Italiens immigrés à être mis en scène dans un film de fiction long métrage français. Par la suite, après la Seconde Guerre mondiale surtout, les représentations cinématographiques de migrants ou immigrés italiens en France deviennent plus courantes : ils apparaissent dans environ un film par an à partir de 1947¹, 29 jusqu'en 1975. Parmi ces films, une majorité a fait l'objet de coproductions franco-italiennes, à un moment où celles-ci se multiplient². Ce constat appelle à s'interroger sur le poids de la structure particulière de la coproduction sur le processus de création et, *in fine*, sur la représentation des immigrés italiens.

En tant que vecteurs et producteurs d'un imaginaire social³, ces films ont contribué à nourrir et faire circuler des représentations de l'immigration et peuvent ainsi aider l'historien à appréhender l'identité collective⁴ assignée aux Italiens immigrés dans la société française d'après-guerre. En tant qu'œuvres élaborées collectivement par des acteurs aux intérêts et aux rôles variés, dans un cadre social, économique et politique donné⁵, ces films permettent également à l'historien de mieux comprendre comment les représentations colportées ont été socialement construites ou mobilisées.

Pourquoi les immigrés italiens sont-ils plus présents dans des coproductions transalpines que dans des films français ? Les producteurs et auteurs de films franco-italiens ont-ils cherché à mettre en scène des figures familières tant des spectateurs français que des spectateurs italiens ? Peut-on considérer la figure de l'immigré italien en France comme le motif récurrent d'un imaginaire

1. En cherchant la trace de personnages italiens dans les résumés et les distributions de films rassemblés par CHIRAT Raymond, *Encyclopédie des films français de long métrage : films de fiction 1940-1950*, Luxembourg, Editions de l'imprimerie Saint Paul, 1981 et tomes suivant, mais aussi par le CNC ou la Cinémathèque, et après vérification par visionnage, on compte 29 films de fiction long-métrage français ou à majorité française sortis entre 1947 et 1974 en France mettant en scène au moins un personnage italien immigré en France.

2. Films dont le producteur majoritaire est français.

3. KALIFA Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 20.

4. *Ibid.*

5. LINDEPERG Sylvie, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997, p. 11-12 ; ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 211.

propre aux films coproduits, ni tout à fait français, ni tout à fait italien, échappant au cadre de l'État-nation, que l'on pourrait considérer comme transnational⁶ ?

Nous chercherons ici à infirmer ou confirmer ces hypothèses tout en nous appuyant sur les acquis de l'historiographie des coproductions européennes dans une perspective d'histoire sociale et culturelle du cinéma⁷.

Dans ce but, nous étudierons dans un premier temps le cadre diplomatique dont se dotent la France et l'Italie dès la sortie de la guerre pour favoriser les coproductions cinématographiques, avant de nous intéresser à la manière dont les industries cinématographiques française et italienne se sont emparées des dispositifs mis en place. Cela nous permettra, dans un dernier temps, de nous focaliser sur la place spécifique accordée aux figures d'Italiens immigrés dans les films coproduits, en nous demandant s'ils contribuent à l'émergence d'un imaginaire transnational.

44

Un cadre international aux coproductions cinématographiques franco-italiennes

Aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, l'Italie et la France posent les bases d'un système de coopération bilatérale facilitant les coproductions cinématographiques.

Le premier accord est signé le 29 octobre 1946, en marge de la négociation en cours d'un traité commercial⁸. Comme le seront plus tard les différents accords de coproduction signés en 1949, 1953, 1961 et 1966 avant une reconduction automatique jusqu'en 1974, ce premier texte est signé par les représentants des États italien et français en charge de la cinématographie⁹. En ces temps de reconstruction, le cinéma revêt, en effet, une importance cruciale pour eux. En permettant à leurs industries cinématographiques de travailler ensemble, il s'agit notamment pour la France et l'Italie de limiter l'influence et la mainmise des Américains sur leurs marchés cinématographiques nationaux et internationaux. Pendant la guerre, le cinéma est devenu un instrument d'information et de propagande privilégié. À la sortie du conflit, il est utilisé comme outil d'influence sur la scène internationale, notamment par les États-Unis qui investissent les marchés cinématographiques tant en Italie qu'en France : à la demande du vainqueur, la nouvelle République Italienne s'est ainsi ouverte aux importations de films étrangers en 1945, portant à plusieurs centaines le nombre de films américains projetés sur ses écrans contre quelques dizaines de films transalpins¹⁰; tandis qu'en France, les accords

6. SCOTT Marie, « Transnational » dans GAUVARD Claude, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, p. 711.

7. Membre de l'UMR Thalim et co-organisatrice, avec Valérie Pozner, du colloque sur « Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945 », INHA, 7 et 8 avril 2016.

8. « Texte complet des accords franco-italiens », *Le Film Français*. Le « Journal corporatif du Cinéma », 3^e année, n°100, 8 novembre 1946.

6. Le traité commercial franco-italien sera finalement signé le 22 décembre 1946, quelques semaines avant la signature du Traité de Paris, le 10 février 1947.

9. M. Fourré-Cormery, directeur de la Cinématographie Française et futur directeur du Centre National de la Cinématographie, créé pendant la semaine de négociation, est à la tête de la délégation française. Du côté italien, c'est M. Proia, député et président de l'association de professionnels de l'industrie cinématographique A.N.I.C.A. (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini), qui mène la discussion.

Voir BURUCOA Catherine, dans « Les Conditions juridiques et historiques des coproductions (1946-1975) » dans GILI Jean A., TASSONE Aldo (dir.), *Paris-Rome. Cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p.31-65.

10. SCHIFANO Laurence, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*, Paris, Armand Colin, 2011 (3^e édition), p. 33.

Blum-Byrnes, signés le 28 mai 1946, donnent une large place au cinéma américain sur les écrans français en établissant un système de quotas en contrepartie de l'aide américaine à la reconstruction. Les accords cinématographiques franco-italiens sont donc d'abord signés dans le but de satisfaire les intérêts nationaux de l'Italie et de la France. Mais les professionnels des industries cinématographiques française et italienne sont eux-aussi associés au processus de mise en place d'un cadre international aux coproductions. À cet égard, il paraît significatif que la délégation italienne participant aux discussions de l'accord de 1946 soit présidée par Alfredo Proia, député en charge de la cinématographie mais aussi distributeur de films de son métier et président de l'A.N.I.C.A, organisation représentant les intérêts des producteurs, distributeurs et exploitants de cinéma italiens¹¹. En outre, dès 1946, il est prévu que des commissions mixtes, composées de représentants des États et des industries cinématographiques, se réunissent une à deux fois par an pour aménager le système de coproduction en fonction de l'évolution des législations françaises et italiennes dans le domaines cinématographiques – nombreuses entre 1946 et 1975 – et des retours des professionnels et des administrateurs sur leurs expériences.

L'un des motifs récurrents sur lequel s'affrontent les membres des délégations française et italienne à l'occasion de la négociation de nouvelles versions des accords ou de commissions mixtes est le principe de nationalité des films coproduits. Le principal effet du dispositif de coproduction franco-italien consiste à affranchir les films coproduits des freins à l'exportation entre les deux pays, et à leur attribuer des avantages auparavant réservés aux seuls films nationaux – accès aux crédits et aux aides financières notamment. En contrepartie, les équipes de tournage et de production doivent intégrer nécessairement et des Italiens et des Français, en particulier parmi les acteurs, auteurs et scénaristes. En outre, si les participations des producteurs français et italiens ne sont pas paritaires, un système de jumelage est mis en place : pour chaque film financé à majorité par des producteurs français, un autre film doit l'être à majorité par des producteurs italiens. La mise en application de ces mesures n'est pas sans poser problème et susciter des critiques. En novembre 1951 par exemple, les réalisateurs Vittorio de Sica et René Clair présentent à la Commission mixte réunie à Paris la demande d'alterner les nationalités d'un film coproduit à l'autre – en d'autres termes, que les films se voient attribuer la nationalité de leur producteur majoritaire afin de permettre un libre choix des équipes de tournage sans porter attention à la nationalité des personnels recrutés. Leur revendication est renouvelée par la Fédération nationale du spectacle, le 9 mai 1952, auprès du Ministre de l'Industrie et du Commerce¹², qui la transmet au directeur du CNC, Michel Fourré-Cormeray. Celui-ci soumet ensuite

11. PALMA Paola, « Opportunisme ou utopie ? L'Union du cinéma européen : une tentative italo-française de faire l'union de l'Europe avant l'Union européenne », communication du 11 juin 2015, séminaire d'Histoire culturelle du cinéma (IHTP – CNRS / HiSCA – Paris 1) animé par Christophe Gauthier et Dimitri Veyziroglou, consultable en ligne : <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php?3Farticle1580.html>

12. Archives Nationales, Fonds CNC, AN 19900289/102.

la proposition de l'alternance à ses services en y voyant la solution pour éviter « des productions mi-italiennes mi-françaises qui donnent finalement soit des films apatrides soit des films que l'Italie et la France revendiquent ou non selon qu'ils sont bons ou mauvais ¹³ ». Si l'idée est finalement abandonnée, l'épisode nous permet d'une part de saisir l'implication des professionnels du cinéma dans le processus de négociation des accords de coproduction, confirmant que ces coproductions ne sont pas qu'une affaire d'États. Il permet d'autre part de mieux saisir les enjeux liés à la nationalité des films coproduits : leur affranchissement du cadre national pose problème tant aux auteurs, qui voient là un obstacle à leur liberté de création, qu'au CNC, qui considère d'un mauvais œil le flou entretenu autour de la nationalité des films, obstacle au rayonnement de la culture française à l'international lorsque cela empêche sa reconnaissance et sa réussite commerciale à l'étranger¹⁴. Car c'est bien là l'objectif premier de la mise en place d'accords de coproduction cinématographique : permettre aux films italiens et français d'être diffusés à l'étranger. Cela se traduit notamment, dans les textes, par l'importance accordée à la « qualité » des films coproduits¹⁵, à un moment où cette notion tend à se confondre avec le caractère exportable d'un film¹⁶, grâce à sa réputation critique, ses prouesses techniques ou son succès commercial supposé.

À la lecture des accords de coproductions franco-italiens et des archives du CNC les concernant, il semble que les films coproduits aient été conçus comme des vitrines des industries cinématographiques française et italienne sur la scène internationale. Mais ces coproductions ne sont pas qu'une affaire d'États, et à ce titre, elles nous invitent à nous pencher sur les pratiques auxquelles elles ont donné lieu.

Du cadre international aux pratiques transnationales de coproduction

Les dispositifs mis en place par ces accords ont été progressivement mobilisés par les producteurs français et italiens, jusqu'à susciter un véritable engouement : 1658 films ont été produits dans ce cadre entre 1946 et 1979, alors que depuis le début des années soixante-dix, le cinéma italien traverse une crise majeure¹⁷ et la quantité de films coproduits baisse radicalement¹⁸. Durant cette période, de véritables pratiques transnationales se mettent en place à la faveur de la signature des accords. Les accords de coproductions permettent d'abord de renforcer des liens déjà existants depuis les débuts du cinéma entre industries françaises et italiennes, toujours vivaces¹⁹ malgré

13. *Ibid.*

14. C'est ce qui transparait notamment d'un commentaire manuscrit en marge d'une note de service adressée à M. Fourré-Cormery le 12 juin 1952 par le sous-directeur de la production et des services techniques du CNC, concernant la demande de la Fédération Nationale du Spectacle : « Don Camillo est revendiqué par la France et l'Italie, là est le problème qui est d'ailleurs sans grande importance parce que *Don Camillo* n'a pas eu besoin de récompense officielle pour faire une carrière mémorable ». Archives Nationales, Fonds CNC, AN 19900289/102.

15. « Texte complet des accords franco-italiens », *Le Film Français*. Le « Journal corporatif du Cinéma », 3^e année, n°100, 8 novembre 1946, p. 6.

16. VERNET Guillaume, « L'hypothèse d'une « prime à la qualité » au sortir de la Seconde Guerre mondiale » dans VEYZIROGLOU Dimitri (dir.), *Le cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, La Documentation Française, 2014, p. 80.

17. SABOURDIN Mathias, *Dictionnaire du cinéma italien. Ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2014, p. 64-69.

18. BERNARDINI Aldo, *Filmografia delle coproduzioni italo-francesi. 1947-1993*, Rencontres du cinéma italien d'Annecy, Annecy, 1995.

19. GILI Jean A., « Paris, Rome, Nice, Turin, Marseille, Milan, Naples... La préhistoire des coproductions franco-italiennes » dans GILI Jean A., TASSONE Aldo (dir.), *Paris-Rome. Cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 9-28.

l'avènement du parlant et le contingentement de l'importation de films étrangers en France au tournant des années trente²⁰, qui se sont consolidés pendant l'Occupation. Parmi les producteurs français qui ont entretenu ce lien avec l'industrie italienne, le distributeur et producteur français André Paulvé est emblématique. Il fonde en 1938 la société de distribution Discina puis, en 1939, la société de production Spéva Films grâce auxquelles il tisse des liens avec l'Italie malgré la guerre : il distribue notamment en France des films italiens et organise le tournage en Italie de certains films qu'il produit²¹. Ses liens avec l'industrie italienne du cinéma lui permettent, en 1942, de devenir actionnaire minoritaire des sociétés de production, de distribution et de gestion des studios de la Victorine à Nice, Cimep, Cimedis et Cimex, aux côtés des studios romains Cinecittà qui en acquièrent 60%²². Après la Libération, André Paulvé continue d'entretenir des liens avec l'Italie. Il est l'un des premiers à se lancer dans les coproductions franco-italiennes après les accords de 1946 en investissant dans trois des sept films coproduits sortis en 1948 en France²³, et poursuivra sur cette lancée jusqu'à son désinvestissement de Spéva Films au début des années 1950. Comme André Paulvé en France, des producteurs italiens s'appuient également sur les relations personnelles qu'ils entretiennent au-delà des Alpes pour coproduire : il en est ainsi de Goffredo Lombardo, qui, en prenant la place de son père à la direction de la société de production Titanus en 1953, hérite de ses relations avec des producteurs français qui deviennent ses partenaires de coproductions²⁴. On peut encore évoquer l'Italien Cino del Duca, « entrepreneur culturel » et « magnat de la presse illustrée »²⁵ exilé à Paris depuis le début des années trente, qui en vient tardivement à la production cinématographique en fondant en 1953 la société Del Duca Films et qui participe notamment à des projets de coproductions en apportant tantôt des fonds français²⁶ tantôt des fonds italiens²⁷ grâce à sa filiale romaine²⁸. Pour bénéficier des dispositifs de coproduction mis en place par les Républiques française et italienne, Cino del Duca met à profit son exil en France ainsi que le maintien de ses liens financiers et d'influence en Italie. Carlo Ponti vont jusqu'à se formaliser par la création d'une société de production commune à Paris, nommée Rome-Paris-Films, qui se spécialise dans les coproductions au moment de sa fondation en 1960. Il faut dire que le cadre mis en place par les accords à la sortie de la guerre et les avantages attribués aux coproductions représentent une opportunité financière et professionnelle pour les producteurs comme pour les auteurs ou les acteurs qui y trouvent l'occasion de démarrer, poursuivre ou relancer une

20. POSTLER Vicky, *De Gaumont Italia à Arte. La Politique culturelle française en Europe*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2005, p. 14-16.

21. BERTHOMÉ Jean-Pierre, VERNET Guillaume, « Des parents italiens pour les Enfants du Paradis », 1895, n°67, 2012.

22. BENGHOZI Pierre-Jean, NICOLAS Bertrand, « Stratégie individuelle ou mimétisme. L'organisation des studios de cinéma », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, p. 91.

23. CHRISTIAN-JAQUE, *La Chartreuse de Parme*, 1948 ; BILON Pierre, *Ruy-Blas*, 1948 ; BARONCELLI, Jacques de, *Rocambole*, 1948.

24. GILI Jean A., TASSONE Aldo (dir.), *op.cit.*, p. 191.

25. ANTONUTTI Isabelle, *Cino Del Duca de « Tarzan » à « Nous deux », itinéraire d'un patron de presse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 128.

26. Voir notamment CARNÉ Marcel, *L'Air de Paris*, 1954.

27. Voir notamment JOANNON Léo, *Le Secret de Sœur Angèle*, 1956.

28. ANTONUTTI Isabelle, *op. cit.*, p. 128-130.

carrière. C'est ainsi le cas de Jacques Perrin ou de Jean-Louis Trintignant qui ont bénéficié un temps des faveurs des réalisateurs et producteurs italiens, ou de Marcello Mastroianni, qui considère avoir commencé une deuxième carrière en France à partir de 1971²⁹. Se créent ainsi, à Rome et à Paris, des communautés d'acteurs, producteurs ou auteurs Italiens venus travailler en France, et de Français venus travailler en Italie, à l'occasion de tournages.

Si les accords de coproduction franco-italiens ont permis de renforcer, créer et entretenir des liens entre professionnels des industries cinématographiques française et italienne et d'améliorer la visibilité du cinéma italien en France et du cinéma français en Italie³⁰, les pratiques de distribution ne sont pas les mêmes d'un pays à l'autre. En effet, la double distribution n'est pas systématique, les films sortant généralement dans un premier temps dans le pays producteur majoritaire, et dans un second temps, dans le pays producteur minoritaire – il faut parfois attendre plus de deux ans³¹. En outre, les films ne sont pas autorisés selon les mêmes conditions en France et en Italie, puisque l'appréciation des services de censure français et italien diffèrent parfois sur la limite à ne pas dépasser en matière d'évocation de la sexualité et de la violence. Dans son analyse du dossier de demande de tournage du film franco-italien *Madame du Barry*, réalisé par Christian-Jaque en 1954, Laurent Garreau observe que les autorités italiennes ont transmis au CNC des demandes de pré-censure du film – modification ou suppression de quelques passages des dialogues, trop sulfureux ou trop critiques vis à vis de la papauté – « afin d'éviter d'éventuelles difficultés au moment du passage en censure ³² ». Les modifications apportées au scénario initial le sont pour les deux versions, italienne et française, à quelques détails près³³. Les films coproduits avec l'Italie subissent donc une censure accentuée et spécifique.

En dépit de la variété des pratiques de distribution, les contraintes apportées par les accords à la coproduction – la parité nationale des équipes d'auteurs et d'acteurs notamment – et par les services de censure français et italien font des films coproduits des œuvres spécifiques. De surcroît, les pratiques qu'encouragent les dispositifs de coproduction franco-italiens de part et d'autre des Alpes, chez les producteurs, auteurs ou acteurs de cinéma, permettent de considérer ces coproductions comme transnationales en tant qu'« initiées et soutenues par les acteurs non institutionnels, par leurs groupes organisés ou leurs réseaux individuels à travers les frontières³⁴ ». Mais peut-on considérer les images que ces films donnent à voir et les imaginaires qu'ils contribuent à construire comme transnationaux ?

29. *Ibid.*, p. 204.

30. *Ibid.*

31. BERNARDINI Aldo, *op.cit.*

32. GARREAU Laurent, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Paris, PUF, 2009, p. 113.

33. *Ibid.*

34. PORTES Alejandro, « The debates and significance of immigrant transnationalism », *Global Networks*, 2001, vol.1, n°3, 2001 ; cité et traduit par FIBBI Rosita et D'AMATO Gianni, « Transnationalisme des migrants en Europe : une preuve par les faits », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 24, n°2, 2008.

Les coproductions cinématographiques franco-italiennes face aux migrations transalpines

Rien n'est formulé dans les accords pour orienter le contenu des films. En analysant le processus de production des œuvres cinématographiques franco-italiennes, il ressort que seule la double pression des services de censure français et italien a pu entraîner la modification du contenu des films coproduits. Comment expliquer alors la plus forte représentation des migrants italiens dans les films coproduits ?

Une première réponse à cette question peut être trouvée dans la principale contrainte apportée aux coproductions : celle d'embaucher, parmi les auteurs et acteurs de ces films, du personnel des deux nationalités. La nécessité d'intégrer au casting des acteurs italiens dans la production a ainsi pesé sur les choix de mise en scène de plusieurs manières.

Dans la plupart des cas, la contrainte a pu être contournée en doublant les acteurs qui ne maîtrisaient pas la langue du film suffisamment ou dont l'accent ne coïncidait pas avec le profil du personnage, ou en inscrivant l'action du film coproduit dans un espace diégétique géographique flou dans lequel pouvaient se projeter les spectateurs de part et d'autre des Alpes³⁵.

Lorsque le doublage n'était pas souhaité et que l'accent italien de l'acteur ou de l'actrice choisi(e) ne posait pas de problème aux auteurs, ceux-ci ont pu aussi chercher à adapter des ouvrages mettant eux-mêmes en scène des Italiens installés en France – c'est le cas notamment du film d'Yves Allégret, sorti en 1954 en France, *La Meilleure part*, adapté du roman éponyme de Philippe Saint-Gil qui évoque le chantier d'un barrage en montagne et ses bâtisseurs, dont des Italiens.

Dans quelques cas enfin, les scénarios ont été écrits ou modifiés pour adapter la nationalité d'un personnage à celle de son acteur, comme pour le film *Thérèse Raquin*, sorti en France en 1953 et réalisé par Marcel Carné qui signe, avec Charles Spaak, l'adaptation du roman d'Émile Zola. Pour se plier aux exigences de la coproduction³⁶, les adaptateurs font évoluer le personnage de Laurent, incarné par Raf Vallone. Dans l'œuvre originale, Laurent est un ami d'enfance de Camille Raquin. Dans le film adapté, il prend les traits d'un camionneur italien qui rencontre Camille, mari et cousin de Thérèse, sur son lieu de travail.

La nationalité étrangère de l'acteur est ainsi utilisée pour apporter de la nouveauté au scénario. L'accent de l'acteur, non doublé, sa carrure comme la fougue qui est attribuée à son personnage contribuent à forger un Laurent plus exotique et séduisant que celui du roman de Zola, par contraste avec Camille qui est incarné à l'écran par Jacques Duby dont la petite taille et le maquillage vieillissant accentuent le caractère chétif.

Ce personnage de l'immigré italien frustré et viril venu travailler en France³⁷, Raf

35. On peut prendre comme exemple les films coproduits dont le héros est incarné par Fernandel et dont l'action est souvent située dans le Sud de la France dans la version française et dans le nord de l'Italie dans la version italienne. Voir DUVIVIER Julien, *Le Petit monde de Don Camillo*, 1952, et ses suites ; VERNEUIL Henri, *Le Boulanger de Valorgue*, 1953 ; SOLDATI Mario, *Era di venerdì 17*, 1956.

36. CARNÉ Marcel, *La Vie à belles dents*, Morzine, Éditions Jean Vuarnet, 1979 (2^e édition), p. 322.

37. PERRON Tangui, « L'image de l'ouvrier italien dans le cinéma français des années 30 aux années 50 » dans BECHELLONI Antonio, DREYFUS Michel, MILZA Pierre (dir.), *L'intégration italienne en France*, Bruxelles, Complexe, 1995, p. 155-170.

Vallone l'a déjà campé dans *Il Cammino della Speranza*, film italien de Pietro Germi sorti en 1952 dans l'hexagone (1950 en Italie) et il continue à l'incarner dans des coproductions franco-italiennes des années qui suivent. Cette récurrence peut certainement s'expliquer par l'économie propre au cinéma : pour assurer le succès d'un film, ses producteurs s'appuient souvent sur des valeurs sûres, acteurs ou réalisateurs connus susceptibles de minimiser les risques d'échec commercial. Or, dans les années qui suivent les premiers accords de coproduction, peu d'acteurs ou d'actrices italien(ne)s sont connus du grand public. Raf Vallone, lui, a connu le succès sur la scène internationale avec le film de Giuseppe De Santis *Riso Amaro*, sorti en France en 1949, mais il ne fait pas encore figure de star en France au début des années cinquante. C'est ce dont témoigne le dossier de demande de financement au Crédit National du film *Thérèse Raquin*, dans lequel on peut voir que seul le montant du cachet prévu au devis pour Raf Vallone et son nom sont entourés et soulignés, adjoints d'un point d'interrogation, comme pour justifier le refus de financement qui suivra au motif que « certains postes du devis provisoire (...) apparaissent disproportionnés à la valeur relative du sujet »³⁸. Ce n'est qu'après la réussite commerciale et critique de *Thérèse Raquin*, quelques mois après la sortie française d'*Il Cammino della Speranza*, que la réputation de Vallone en France est assurée. Il est alors réengagé à plusieurs reprises pour prêter ses traits à des personnages similaires³⁹. Ainsi Raf Vallone dans les années cinquante comme Marcello Mastroianni au début des années soixante-dix⁴⁰, tendent-ils à incarner « l'Italien » immigré en France, tant à l'écran que dans la vie civile dont rendent compte les revues cinématographiques. Mais s'agit-il là de la seule spécificité de la représentation des Italiens installés en France dans les films coproduits ?

Comme dans la plupart des films français et italiens les mettant en scène, ces figures d'Italiens immigrés en France sont d'abord masculines (sur les 19 films de ce corpus, 6 seulement représentent des femmes italiennes immigrées⁴¹) et la plupart occupent des fonctions d'ouvriers, d'ouvriers qualifiés ou de commerçants, incarnant ainsi l'idéal d'un immigré de travail considéré comme « assimilable »⁴², quand elles ne sont pas associées à la figure de l'artiste, dont l'altérité décuple l'exotisme. Deux films coproduits mettent également en scène un escroc et un trafiquant de drogue italiens⁴³ et deux autres représentent des immigrés italiens vagabonds⁴⁴, tendance que l'on retrouve également dans d'autres films français⁴⁵. La seule particularité des figures nées des coproductions est à observer dans une exception à ce tableau général : au début des années cinquante, un film met en scène un Italien plus haut placé dans la hiérarchie sociale en France.

38. Cinémathèque Française, Fonds Crédit National, CN601 B413.

39. DELANNOY Jean, *Obsession*, 1954 ; JOANNON Léo, *Le Secret de Sœur Angèle*, 1956 ; BENEDEK Laszlo, *Recours en grâce*, 1960.

40. DEMY Jacques, *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, 1973 ; ROBERT Yves, *Salut l'artiste*, 1973.

41. VERNEUIL Henri, *Le Boulanger de Valorgue*, 1953 ; CIAMPI Yves, *L'Esclave*, 1953 ; CARNÉ Marcel, *L'Air de Paris*, 1954 ; ALLÉGRET Yves, *La Meilleure part*, 1956 ; LEBOURSIER Raymond, *Les Gros malins*, 1969 ; DEMY Jacques, *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, 1973.

42. SPIRE Alexis, *Étrangers à la carte. L'administration de l'immigration en France (1945-1975)*, Paris, Grasset, 2005, p.120-121.

43. CARNÉ Marcel, *Du mouron pour les petits oiseaux*, 1963 ; POITRENAUD Jacques, *Du grabuge chez les veuves*, 1964.

44. BROCA Philippe de, *Chère Louise*, 1972 ; WYN Michel, *Les Suspects*, 1974.

45. DASSIN Jules, *Du riffifi chez les hommes*, 1955 ; ANDRÉ Raoul, *Ces messieurs de la gâchette*, 1970.

Ainsi, dans *L'Amour d'une femme* de Jean Grémillon (1953), la jeune médecin Marie Prieur s'éprend-elle d'un ingénieur italien de passage sur l'île d'Ouessant. Il faut dire que le rôle n'était pas prévu initialement pour un Italien. C'est après l'écriture du scénario par Grémillon que la coproduction est décidée et qu'André Laurent devient André Laurenzi, ce qui peut expliquer la spécificité du personnage au regard des autres films du corpus.

Aussi peut-on affirmer que la représentation de l'immigré italien des années 1945 à 1975 dans les coproductions par la France et l'Italie n'est pas fondamentalement différente de celle véhiculée par les films exclusivement français, si ce n'est que leurs interprètes changent moins d'une coproduction à l'autre et tendent à se confondre avec le personnage qu'ils incarnent. La figure de l'immigré italien n'est pas privilégiée par les auteurs de films coproduits, et ne saurait donc être considérée comme l'indice d'un imaginaire transnational que ces films porteraient. Les coproductions franco-italiennes, malgré quelques tentatives d'effacement des références nationales, ne participent pas particulièrement de la construction et de la diffusion d'un imaginaire transnational. Néanmoins, le dispositif de la coproduction internationale, né d'accords bilatéraux entre deux États, donne indéniablement lieu à des pratiques transnationales qui se poursuivent au-delà de la période étudiée et qui s'étendent à d'autres pays : les accords franco-italiens sont, en effet, les premiers d'une longue liste d'accords cinématographiques internationaux.