

Les Représentations audiovisuelles françaises de migrants italiens, espagnols et portugais (1945-1974)

Ève Givois

▶ **To cite this version:**

Ève Givois. Les Représentations audiovisuelles françaises de migrants italiens, espagnols et portugais (1945-1974). Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2019. Français. ⟨NNT : 2019PA01H038⟩. ⟨tel-03847731⟩

HAL Id: tel-03847731

https://theses.hal.science/tel-03847731v1

Submitted on 10 Nov 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.



HAL Authorization

UNIVERSITE PARIS I PANTHÉON SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE
Centre d'histoire du XIX[e] siècle
Composante ISOR – Images, sociétés et représentations

THÈSE
pour l'obtention du titre de Docteur en Histoire
présentée et soutenue publiquement
le 21 décembre 2019 par

Ève GIVOIS

Les Représentations audiovisuelles françaises de migrants italiens, espagnols et portugais 1945-1974

Volume I/II

sous la direction de Myriam TSIKOUNAS,
professeure à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membres du jury :

Mme Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, professeure émérite à l'Université Paris Nanterre
Mme Anne-Marie GRANET-ABISSET, professeure à l'Université Grenoble Alpes
M. Laurent MARTIN, professeur à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle
M. Édouard MILLS-AFFIF, maître de conférence à l'Université Paris Diderot
Mme Myriam TSIKOUNAS, professeure à l'Université Paris 1

Résumé

Les migrants italiens, espagnols et portugais ont fait l'objet de nombreuses représentations audiovisuelles françaises de 1945 à 1974, conditionnées par l'évolution des rapports diplomatiques entretenus par la France avec les pays d'origine de ces populations, par les structures médiatiques en place dans l'Hexagone et par les ajustements de la politique française d'immigration. Après une étude des genres, des formats et des auteurs de ces représentations télévisuelles et cinématographiques en première partie, les deuxième et troisième parties de cette thèse retracent leurs évolutions. Depuis les lendemains de la Libération jusqu'en 1962, les migrants italiens, espagnols ou portugais des écrans se partagent entre figures du peuple et artistes nés. Les images d'Espagnols évoluent alors en fonction des changements de l'attitude de la France à l'égard de l'Espagne franquiste, celles d'Italiens se développent à la faveur des accords cinématographiques de coproduction entre la France et l'Italie, tandis que celles de Portugais restent marginales. En 1962, quand la télévision gagne en importance, ces représentations se cristallisent et se politisent. Des figures stéréotypées de migrants italiens, espagnols et portugais s'affirment. Le gouvernement cherche à utiliser la télévision pour évoquer ces migrations favorisées, tandis que les exilés politiques, espagnols et portugais surtout, notamment des artistes, sont de plus en plus filmés, comme les luttes et soutiens aux immigrés se développant alors.

Summary

The Italian, Spanish and Portuguese migrants were the subject of many French audiovisual performances from 1945 to 1974, conditioned by the evolution of the diplomatic relations maintained by France with the countries of origin of these populations, by the media structures in place in France and by the adjustments of the French immigration policy. After a study of types, formats and authors of these television and cinematographic representations in the first part, the second and third parts of this thesis retrace their evolutions. From the aftermath of the Liberation until 1962, Italian, Spanish or Portuguese migrants from the screens are divided between working class' figures and born artists. The images of Spaniards evolve then according to the changes of the attitude of France toward Franco's Spain, those of Italians develop in favor of the co-production film agreements between France and Italy, while those of Portuguese remain marginal. In 1962, when television became more important, these representations crystallized and became politicized. Stereotypical figures of Italian, Spanish and Portuguese migrants assert themselves. The French government seeks to use television to evoke these favored migrations, while political exiles, Spanish and Portuguese in particular, especially artists, are more and more filmed, as the struggles and supports to immigrants.

Mots-clés

Histoire culturelle – Représentations – Télévision – Cinéma

Italiens--France – Espagnols--France – Portugais--France – Médias

Keywords

Cultural history – Representations – Television – Film

Italian--France – Spanish--France – Portuguese--France – Media

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Myriam Tsikounas pour sa patience et sa présence bienveillante tout au long de cette thèse, pour ses relectures attentives et sa disponibilité. Je lui suis infiniment reconnaissante d'avoir soutenu ma démarche depuis ses prémices comme dans les moments de doute.

Je voudrais aussi remercier les membres du jury d'avoir accepté de relire et évaluer mon travail, à Anne-Marie Granet-Abisset, à Laurent Martin, à Édouard Mills-Affif et spécialement à Marie-Claude Blanc-Chaléard, qui m'a encouragée à commencer la recherche et m'a conseillée dans le choix de mon sujet.

J'adresse ma reconnaissance aux documentalistes et archivistes qui m'ont accueillie, aidée, aiguillée, éclairée sur leurs fonds et collections, à l'Inathèque, à la Cinémathèque française, à la Bibliothèque nationale de France, aux Archives françaises du film, aux Archives départementales de Seine Saint-Denis, aux Archives de la Préfecture de police de la Seine et aux Archives nationales.

Mes remerciements vont également à Gérard et Catherine Chouchan, à Jacques Segui et à Michel Wyn pour avoir répondu à mes sollicitations et, lorsque cela était possible, pour m'avoir permis de mieux comprendre les films et les émissions qu'ils ont contribué à fabriquer.

Merci à Linda Aissani et Émilie Paran-Grandsire, pour leur écoute aux moments de doute, pour leurs encouragements, pour leurs relectures parfois.

Merci aux membres d'Isor et de mon comité de suivi, Sébastien Lepajolec et Bertrand Tillier, d'avoir su m'apporter leur attention et leur aide.

Un grand merci aux membres de Doct'Isor, qu'ils soient masterants, doctorants ou docteurs : Victoria Afanasieva, Marine Beccarelli, Anne Bléger, Julien Centrès, Diane Lamand, Merlin Lambert, Céline Loriou, Erwan Pointeau-Laguadec, Maria Xypolopoulou. Nos échanges et nos séances de travail ont permis de rompre l'isolement du doctorat.

Merci à mes camarades et enseignant.e.s du Master Histoire et Audiovisuel, à celles et ceux de la section Patrimoine du master de l'INA Sup, à mes collègues de LTC Patrimoine et Cité de Mémoire, ainsi qu'à mes collègues et encadrantes de la Maison d'éducation de la Légion d'honneur, qui m'ont permis d'aménager mon temps librement pour vaquer à mes obligations universitaires et qui ont été présent.e.s à un moment ou à un autre du long parcours qu'a représenté cette thèse.

Merci à mes grands-parents Janine et Étienne Pénicaud de m'avoir encouragée à reprendre mes recherches et de m'avoir donné les moyens d'aller au bout de ma démarche. Je pense aussi à mes grands-parents Marie-Thérèse et Georges Givois avec émotion au moment de terminer ce travail qu'ils m'ont vue commencer. Merci, bien sûr, à mes parents Marie Pénicaud et Christophe Givois ainsi qu'à mes frères Arthur et Jules, pour leur présence, leur écoute, leur soutien, et bien plus encore. Merci également à Christiane et René Bulot de m'avoir accueillie parmi eux. Un grand merci à ma grande famille et tout spécialement à Blandine Pénicaud et Vincent Vidal-Naquet pour leurs encouragements dans les derniers jours de rédaction.

Merci à l'autre famille, à Samir Abdellatif, Auriane Besson, Éloïse Daviaud, Fabien Duquesne, Juliette Eyméhoud, Pauline Huet, Ghita Kabbaj, Ian Ledenemat, Camille, Tristan, Sylvie et Régis Lindeperg, Victor Marneur, Lorraine Mordillat, Yohan Morival, Jean-Baptiste Paulhet, Claire Pozet, Kétaka Ramaro, Charlotte Tilly-Cohen, Nicolas Tirot, Isabelle Touya et toutes celles et ceux qui m'ont accueillie, soutenue, écoutée, divertie et supportée pendant ces années de doctorat.

Un merci supplémentaire et reconnaissant à mes relecteurs et relectrices pour leurs remarques toujours justes et leurs précieuses corrections, Christophe Givois, Marie Pénicaud, Jules Givois, Blandine Pénicaud, Vincent Vidal-Naquet, Frank Stora, Erwan Pointeau-Laguadec et Céline Loriou.

Merci enfin à Jean Bulot pour son soutien indéfectible, pour sa patience, pour ses relectures et ses suggestions à chaque étape de mon travail, et pour tout le reste, avant, pendant… et après la thèse !

Avertissements

Les imagettes extraites des sources audiovisuelles ont parfois été retouchés de manière à augmenter leur luminosité et/ou leur contraste, pour tenter de les rendre plus lisibles après impression.

Les références de films en notes de bas de page sont présentées sous le format suivant :
Prénom du réalisateur NOM DU RÉALISATEUR, *Titre*, Société de production majoritaire (Pays de la société) / Société de production minoritaire (Pays de la société), année de sortie en salles, durée.

Les titres d'œuvres entre crochets ont été forgés par l'institution en conservant la copie lorsqu'elle ne comprenait pas de titre original. Les fautes dans les titres forgés n'ont pas été corrigées pour permettre de retrouver les notices correspondantes dans les bases de données de ces institutions.

Sigles et acronymes

BDIC	Bibliothèque de documentation internationale contemporaine
BnF	Bibliothèque nationale de France
CADI	Centre d'action et de défense des immigrés
CFDT	Confédération française démocratique du travail
CGT	Confédération générale du travail
CIC	Centre d'information civique
CNC	Centre national de la cinématographie
CNHI	Cité nationale d'histoire de l'immigration
CNRS	Centre national de recherche scientifique
COS	Centre d'orientation sociale
DPM	Direction de la population et des migrations
EHESS	École des hautes études en sciences sociales
ETA	*Euskadi ta askatasuna* - Pays Basque et liberté
FAS	Fonds d'action sociale
FASTE	Fonds d'action sociale pour les travailleurs étrangers
FEDIP	Fédération des anciens déportés et internés politiques
FPLN	Front patriotique de libération nationale portugais
FTP	Francs-tireurs et partisans
HLM	Habitation à loyer modéré
INA	Institut national de l'audiovisuel
INHA	Institut national d'histoire de l'art
JT	Journal télévisé
JORF	Journal officiel de la République française
JSE	Jeunesses socialistes espagnoles
MOE	Main d'œuvre étrangère
MOI	Main d'œuvre immigrée
OFPRA	Office français de protection des réfugiés et apatrides
ONI	Office national de l'immigration
ORTF	Office de radiodiffusion télévision française
OS	Ouvrier spécialisé
PCE	Parti communiste espagnol
PCF	Parti communiste français
PSOE	Parti socialiste ouvrier espagnol
PCP	Parti communiste portugais
PSU	Parti socialiste unifié
PUR	Presses universitaires de Rennes
RTF	Radiodiffusion télévision française
SFIO	Section française de l'internationale ouvrière
SICU	Service d'information cinématographique universitaire
SLII	Service de liaison interministérielle pour l'information
UFOLEIS	Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son
UGT	Union générale des travailleurs
UNEF	Union nationale des étudiants français
UNR	Union pour la nouvelle République

Sommaire

INTRODUCTION 7

CHAPITRE 1 OBJETS, SOURCES ET MÉTHODE 15

PARTIE 1 / DANS LA FABRIQUE DES FIGURES DE MIGRANTS 73

CHAPITRE 2 CADRE INSTITUTIONNEL, ÉCONOMIQUE ET GÉNÉRIQUE DE LA PRODUCTION AUDIOVISUELLE SUR LES MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS 75

CHAPITRE 3 QUI SONT LES AUTEURS DE CES REPRÉSENTATIONS ? 153

PARTIE 2 / 1945-1962 ÉMERGENCE ET CIRCULATION DE FIGURES DE MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS À L'ÉCRAN 203

CHAPITRE 4 1945-1949 FILMER LES MIGRANTS DANS L'IMMÉDIAT APRÈS-GUERRE 205

CHAPITRE 5 1946-1962 AU-DELÀ DE L'ACTUALITÉ – REPRÉSENTER LES MIGRANTS DANS LA SOCIÉTÉ ET DANS SES MARGES 255

CHAPITRE 6 1945-1962 LES ARTISTES : FIGURES EXEMPLAIRES ET EXOTIQUES DE MIGRANTS 317

PARTIE 3 / 1962-1974 POLITISATION ET CRISTALLISATION DES REPRÉSENTATIONS AUDIOVISUELLES DE MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS 347

CHAPITRE 7 1962-1966 UNE REPRÉSENTATION D'ÉTAT DES MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS ? 349

CHAPITRE 8 1962-1974 FIXATIONS – FIGURES AUDIOVISUELLES DES MIGRANTS ÉCONOMIQUES 405

CHAPITRE 9 1962-1974 ASPECTS POLITIQUES DES REPRÉSENTATIONS DE MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS 503

CONCLUSION GÉNÉRALE **590**

SOURCES **595**

BIBLIOGRAPHIE **656**

TABLE DES MATIÈRES **718**

ANNEXES **729**

Introduction

Le mardi 25 septembre 2018, en première partie de soirée, France 2 diffuse *Histoires d'une nation*, un « documentaire événementiel » dont l'enjeu, annoncé par Anne-Sophie Lapix dans le journal du soir, est de « raconter une histoire de France à travers les différentes vagues migratoires de 1870 à 2005 ». Le programme se donne pour objectif, dans le commentaire en voix *off* de son introduction, de dépasser « les images d'Épinal » pour restituer à « tous ses acteurs », dont « ceux venus d'ailleurs » leur place dans l'histoire nationale. Avec cette émission en quatre épisodes, France 2 cherche à créer l'événement : comme avant la diffusion de chaque film historique de ce type, colorisé et grand public, les auteurs, producteurs et présentateurs se rendent sur les plateaux d'antennes de radio et de télévision publique pour en assurer la promotion. Afin de créer l'attente des téléspectateurs, on leur en délivre des extraits. Une bande annonce, diffusée plusieurs jours auparavant sur les réseaux sociaux et entre deux programmes de la chaîne, donne à voir une petite séquence dévolue à un ouvrier italien, mort en contribuant à bâtir la Tour Eiffel, emblème national s'il en est. Le journal de 20 heures précédant la diffusion de la première partie du document, présente l'arrivée d'Espagnols et de Portugais, dans les foyers bourgeois de la capitale où ils se sont fait engager comme domestiques. Italiens, Espagnols et Portugais sont loin d'être les seuls « acteurs venus d'ailleurs » des « histoires d'une nation » proposées dans ce documentaire, mais, avant même la diffusion, ils sont érigés en exemples d'un récit positif de l'immigration.

Comme en témoignent les nombreuses archives utilisées et transformées pour construire ce film, les migrants italiens, espagnols ou portugais apparaissent depuis longtemps dans les médias audiovisuels français. Avant qu'on ne présente, en 2018, leur histoire sous la forme d'un long parcours d'intégration réussie, payée au prix de leur travail, de leur acharnement, de leur engagement, de la xénophobie et de la précarité qu'ils ont subies, Italiens, Espagnols et Portugais se sont vus représentés dans d'autres récits cinématographiques ou télévisuels. Leur migration est ici valorisée et reléguée au passé, mais qu'en était-il lorsqu'elle était encore d'actualité ? En particulier, entre 1945 et 1975, quand ces hommes et ces femmes constituaient, chacun à leur tour, les étrangers les plus nombreux sur le sol français ? Comment étaient-ils alors représentés dans les médias audiovisuels français ?

L'historien Yvan Gastaut, dans sa thèse publiée en 2000, soulignait à quel point l'opinion française, depuis 1958, s'est focalisée sur les Maghrébins et plus spécifiquement les

Algériens dès lors qu'il était question d'immigration[1]. De son côté, Édouard Mills-Affif, dans son travail de doctorat publié en 2004 et consacré aux représentations de l'immigration dans les magazines d'information à la télévision de 1960 à 1986, a montré que les Portugais et les Espagnols ont vite été relégués, à partir de la fin des années soixante, dans le hors-champ télévisuel, rejoignant les Italiens[2]. Pour décentrer le regard et mieux comprendre ces disparités, il semble intéressant de se focaliser sur ces trois populations en particulier. Leur absence ou leur quasi-absence médiatique se confirme-t-elle lorsqu'on s'intéresse spécifiquement à elles ? Ou bien apparaissent-elles sous d'autres formes ?

La mise en perspective des migrations d'Italiens, d'Espagnols et de Portugais n'est pas neuve. La comparaison de l'une ou de l'autre, ou bien des trois ensemble, a déjà été mise en œuvre, dans des travaux collectifs principalement[3]. Elle se justifie d'abord par leur proximité : ces trois populations ont en commun d'être venues chacune de pays du sud de l'Europe, longtemps marqués par un faible développement économique, un fort encadrement social par l'Église catholique et un régime politique autoritaire. Ces migrants ont quitté leur pays tantôt pour des impératifs économiques tantôt pour des raisons politiques, quand les deux n'étaient pas imbriqués. Pourtant, bien des éléments les distinguent les uns des autres : l'Italie n'est plus fasciste depuis 1945 et participe de la construction européenne dès les lendemains de la guerre ; le Portugal ne partage pas de frontière avec la France. En outre, leurs arrivées sur le territoire français ne coïncident pas totalement : les Italiens sont les étrangers les plus nombreux aux recensements[4] de 1946, 1954 et 1962, les Espagnols à celui de 1968, les Portugais en 1975. Les premiers sont de moins en moins à venir en France s'installer pendant la période, tandis que les derniers voient leur nombre augmenter fortement au tournant des années cinquante et soixante, alors qu'ils étaient plus rares auparavant. Ces évolutions démographiques ont-elles des répercussions sur les représentations de ces trois groupes ? Les Italiens disparaissent-ils des

---

[1] Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, Paris, Seuil, coll. « XX^e^ siècle », 2000, 624 p.
[2] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés : les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française, 1960-1986*, Bruxelles, De Boeck / INA, coll. « Médias Recherches », 2004, 299 p.
[3] Pierre MILZA et Denis PESCHANSKI (dir.), *Exil et migration. Italiens et Espagnols en France : 1938-1946*, Actes du colloque international, Paris, 28-29 novembre 1991, Paris, L'Harmattan / IHTP, 1991, 614 p. ; Natacha LILLO (dir.), *Espagnols et Portugais en France au XX^e^ siècle : travail et politiques migratoires*, Paris, BDIC CERMI CRIIA, coll. « Exils et migrations ibériques au XX^e^ siècle », 2006, 270 p. ; Natacha LILLO (dir.), *Italiens, Espagnols et Portugais en France au XX^e^ siècle, regards croisés*, Textes issus de la journée d'étude organisée le 16 février 2007 à l'Université Paris-Diderot par le Laboratoire Identités, cultures, territoires, Paris, Publibook, coll. « Actes de l'histoire de l'immigration », 2009, vol. 8, 157 p.
[4] INSEE, MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE, DES FINANCES ET DU BUDGET et RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, *Annuaire rétrospectif de la France. Séries longues. 1948-1988*, Paris, INSEE, 1990, p. 30.

écrans après une période de forte présence ? Quand apparaissent les Portugais dans les médias audiovisuels ?

Car il est bien question ici de ce que les médias audiovisuels ont véhiculé comme discours sur ces populations, dont le principal point commun devient le regard porté sur elles par la société française. Qu'est-ce qui fait de ces migrants des étrangers dans les discours diffusés par les médias audiovisuels ? Télévision et cinéma participent-ils de la construction de leur altérité, ou bien de sa disparition ? En posant ces questions, il s'agit de participer, ici, à une étude des représentations d'identités collectives, objet des plus classiques de ce champ historiographique[5], au moyen d'une histoire des médias.

En étudiant les représentations véhiculées par deux médias différents, l'objectif est de mieux visualiser les circulations de figures d'Italiens, d'Espagnols et de Portugais d'un média à l'autre et d'un mode de récit à l'autre. Télévision et cinéma ont en commun une forme audiovisuelle : ils sont composés d'images animées et sonorisées. Ils diffusent des œuvres collectives, élaborées dans un cadre économique, administratif et politique aux multiples strates, par des réalisateurs, des écrivains, des journalistes, des musiciens, des techniciens, des interprètes… rassemblés dans des équipes plus ou moins élargies. Ils diffèrent pourtant par leurs formats, leurs supports et leurs dispositifs de visionnage. Cela impacte la temporalité et la géographie de leur diffusion. Le petit écran permet la transmission simultanée d'un contenu identique sur un large territoire en expansion, tandis que le cinéma propose des séances ponctuelles, localisées et diversifiées. En outre, cinéma et télévision ne sont pas financés de la même manière. Si les films français se trouvent contrôlés de près par les différentes institutions ayant en charge la cinématographie, ils sont majoritairement produits par des sociétés privées nombreuses et variées. La télévision française, quant à elle, reste une affaire publique pendant toute la période étudiée – bien qu'elle fasse appel de manière ponctuelle à des sociétés privées *via* son service de coproduction. Sa production et sa diffusion sont centralisées dans une institution unique, la Radio-télévision française (RTF) à partir de 1949, devenue Office de la radio-télévision française (ORTF) en 1964, jusqu'à son démantèlement en 1974. Malgré ces dissemblances, les étudier ensemble permet d'envisager une continuité de la démarche de 1945 à 1974 : alors que la télévision n'est encore qu'expérimentale en France dans l'immédiat après-guerre, le cinéma, lui, est déjà bien installé dans le territoire et les pratiques françaises.

[5] Sylvain VENAYRE, « L'Invention de l'invention. L'histoire des représentations en France depuis 1980 » *in* Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain*, Actes du colloque de Cerisy du 23 au 30 août 2004, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005.

Les bornes chronologiques choisies pour étudier les représentations des migrants italiens, espagnols et portugais dans ces deux médias procèdent du choix de l'objet. En prenant en considération la télévision, je ne pouvais remonter trop loin dans le temps avant 1949, date des premières émissions quotidiennes. En 1945, à la fin du conflit, une nouvelle politique migratoire est discutée par les parlementaires et les membres du Gouvernement provisoire de la République française. Ces discussions donnent lieu à la publication d'ordonnances posant le cadre législatif et théorique de l'administration de l'immigration qui restera en place pendant les trois décennies suivantes, seulement amendé par des circulaires ou par la signature d'accords de main d'œuvre avec les pays d'origine des migrants venant en France.

1974 est une année charnière de l'histoire de l'immigration : l'affirmation par Valéry Giscard d'Estaing de la suspension des régularisations et de la « fermeture des frontières » en juillet 1974 marque l'entrée officielle dans une nouvelle phase de l'histoire de la politique migratoire de la France. En avril, au Portugal, les débuts de la révolution des Œillets mettent fin à la dictature salazariste de l'Estado Novo, en place depuis 1933. L'événement entraîne une recrudescence des retours dans leur pays des migrants portugais, plus nombreux que les arrivées en France en 1975 pour la première fois. En Espagne, Francisco Franco continue d'exercer le pouvoir mais il est gravement malade – il meurt quelques mois plus tard, le 25 novembre 1975. L'histoire des médias connaît, elle aussi, plusieurs bouleversements. Au cinéma, les deux dernières firmes de presse filmée s'apprêtent à fusionner, mises en difficulté par le succès de la télévision depuis le début des années soixante. Les salles n'ont jamais été aussi peu nombreuses depuis la guerre. L'année 1974 marque également la fin de l'ORTF. Après le mois de décembre 1974, elle est divisée en sept organismes indépendants les uns des autres.

Cette périodisation amène à exclure des documents emblématiques des représentations de l'immigration : en amont, le film *Toni* (1935) de Jean Renoir, mettant en scène des immigrés piémontais et espagnols ; en aval, les films *Dupont-Lajoie* (1975) d'Yves Boisset et *L'Affiche rouge* (1976) de Franck Cassenti, ou encore le magazine télévisé *Mosaïques*, première série d'émissions à être destinée spécifiquement à un public immigré, diffusée à partir de 1977. Il semble pourtant qu'à la fin de l'année 1974, une période s'achève. Du moins, après cette date, avec les bouleversements que connaissent les migrations portugaises et espagnoles ainsi que les médias audiovisuels, peut-on prévoir une évolution rapide des représentations de migrants italiens, espagnols et portugais.

Les archives audiovisuelles sont les premières sources de cette histoire des représentations des migrants italiens, espagnols et portugais. Elles sont conservées par l'Institut

national de l'audiovisuel pour ce qui est de la télévision, par les Archives françaises du film du Centre national de la cinématographique ou par le département audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France pour ce qui concerne le cinéma. Autour de ces sources audiovisuelles qui composent mon corpus principal, afin d'éclairer leurs conditions de production et de diffusion, j'ai rassemblé un corpus secondaire d'archives écrites. Je me suis tournée, pour cela, vers les fonds écrits de l'INA, le département des manuscrits de la BnF, la bibliothèque de la Cinémathèque française, toutes ces institutions conservant des dossiers de production, des documents de diffusion et des archives privées émanant de personnalités investies dans la fabrication de mon corpus primaire. Les publications spécialisées conservées par l'INA et la BnF ont également été d'un grand secours. Par ailleurs, les archives de la RTF et de l'ORTF conservées aux Archives nationales, comme celles du ministère de l'Information, du Premier ministre, du CNC ou du ministère de l'Intérieur, apportent, elles aussi, des informations précieuses à l'historien attentif aux processus d'élaboration et de circulation des programmes télévisuels et des films. J'ai trouvé dans ces archives de quoi mieux comprendre les documents audiovisuels diffusés au sujet des migrants italiens, espagnols et portugais, et de quoi prolonger leur portée.

Quels liens avais-je avec les représentations de migrants italiens, espagnols et portugais avant cette thèse ? La question m'a été si souvent posée qu'il semble nécessaire de faire ici un bref détour par mon parcours personnel pour y répondre.

Mon choix découle d'abord certainement de mon goût pour le cinéma, forgé dès l'enfance par la vidéothèque familiale, par la fréquentation des coulisses de tournages et de spectacles, et entretenu durant ma scolarité. Pour motiver mon entrée en double licence d'histoire et science politique, en 2005, j'ai expliqué maladroitement chercher à l'université les clés pour comprendre la société avant de la filmer. J'ai assez vite abandonné l'idée de prendre la caméra : mes cours de licence m'ont donné le « goût de l'archive »[6], papier, mais aussi audiovisuelle. Je me retrouve ainsi à étudier les représentations du monde plutôt qu'à les construire.

Mon intérêt pour l'immigration, quant à lui, peut également être considéré comme un héritage familial, non pas de la migration mais de l'accueil et de l'engagement auprès des migrants. Mais j'ai aussi rencontré l'histoire de l'immigration par hasard, au détour d'un cours d'histoire urbaine contemporaine sur Paris et sa banlieue, que j'avais choisi en troisième année

[6] Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989, 152 p.

comme beaucoup d'autres étudiants « banlieusards » de Paris 1. Les cours assurés par Marie-Claude Blanc-Chaléard ont fait résonner de lointains questionnements, me poussant à poursuivre l'étude de l'immigration en master. J'ai alors décidé d'intégrer la filière histoire et audiovisuel, afin de faire se croiser mes deux principales préoccupations. Marie-Claude Blanc-Chaléard et Myriam Tsikounas m'ont encouragée à porter mon attention sur les représentations audiovisuelles de migrants espagnols et portugais de 1945 à 1974, mettant de côté les Italiens pour constituer un corpus de taille raisonnable. Une fois mon doctorat commencé, j'ai pu me confronter à ces trois populations ensemble.

Les questions qui guidaient mes premiers pas dans la recherche sont présentes dans cette thèse : comment l'étude historique des médias audiovisuels peut-elle éclairer l'histoire de la construction d'une identité nationale ? Qu'est ce qui forge la frontière entre identité et altérité, dans les médias ? Quels critères sont mis en avant pour inclure ou exclure un individu ou un groupe de l'ensemble que constitue la nation ? Ces interrogations étaient alors nourries de mes lectures de licence en sciences politiques, en particulier des travaux du sociologue Erving Goffman sur l'identité[7], et de ceux des historiens Eric Hobsbawm et Terence Ranger sur la fonction cohésive des traditions, inventées ou réinventées pour légitimer un pouvoir ou asseoir une communauté[8].

De ces premiers questionnements théoriques, ont découlé ceux qui ont jalonné mon travail doctoral. À quoi reconnaît-on un Italien, un Espagnol, un Portugais vivant en France au cinéma et à la télévision ? Comment chacun est-il désigné et se distingue-t-il de l'ensemble des personnes et personnages filmés autour de lui ? Existe-t-il des points communs entre les représentations audiovisuelles de ces trois populations ? Ces interrogations poussent à identifier les caractéristiques des figures que constituent les Italiens, les Espagnols et les Portugais dans les médias audiovisuels de 1945 à 1974, mais aussi les thématiques, les décors et les motifs, narratifs ou visuels, qui leurs sont associés.

Elles amènent également à prendre en considération les auteurs, les acteurs et les producteurs de ces représentations : qui rend visibles au cinéma ou à la télévision des migrants italiens, espagnols ou portugais ? Cela implique de retracer le cheminement des personnes ayant

---

[7] Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne I. La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1973, 255 p. ; Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne II. Les Relations en public*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1973, 374 p. ; Erving GOFFMAN, *Stigmate*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1975, 175 p.
[8] Eric HOBSBAWM et Terence RANGER (dir.), *L'Invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012 (1983).

participé à l'élaboration des œuvres télévisuelles ou cinématographiques étudiées, à leur conception, à leur financement, à leur réalisation ou à leur interprétation. Par quel processus les figurent-ils ? Quelles sont les contraintes qui amènent à les porter à l'écran ou, au contraire, à les en éloigner ?

Dans cette perspective, se pose notamment la question des enjeux politiques des représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais. Quelle influence peut-on repérer, dans les médias audiovisuels, des évolutions de la politique migratoire française ? Entre les ordonnances de 1945 et la suspension des régularisations en 1974, quels autres éléments de l'histoire française des politiques d'immigration ont joué sur les représentations audiovisuelles de migrants ? Suivre cette démarche revient notamment à considérer le cinéma et la télévision comme des outils dont peuvent se saisir les institutions et les acteurs de la société française pour contribuer à faire de l'immigration un problème public[9], en se demandant comment les figures audiovisuelles d'Italiens, Espagnols et Portugais ont été mobilisées ou laissées de côté dans la longue « invention de l'immigration » qui se poursuit entre 1945 et 1974 en France[10].

Ces questions ont guidé l'écriture de cette thèse qui s'ouvre par un premier chapitre inscrit dans le prolongement de cette introduction, revenant sur l'historiographie des représentations, de l'immigration et des médias pour mieux cerner les enjeux de cette étude, avant d'exposer les choix méthodologiques effectués pour la mener.

Les deuxième et troisième chapitres constituent une première partie, proposant un regard synchronique sur le corpus primaire composé d'archives audiovisuelles. Il s'agira de comprendre dans quels systèmes de représentation sont construites et diffusées des figures audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais, entre 1945 et 1975. Seront évoquées tour à tour les structures de production et les auteurs ayant contribué à leur élaboration. Ces questions générales aideront à apprivoiser le corpus constitué, à en cerner les enjeux, à repérer des continuités et, déjà, des ruptures dans l'histoire de ces représentations.

Les trois premiers chapitres serviront de base pour aborder, dans un second temps, cette histoire de façon chronologique, de part et d'autre de l'année 1962.

La deuxième partie sera consacrée aux débuts de la période étudiée, de 1945 à 1962. Les sources cinématographiques sont alors les plus nombreuses et mettent principalement en scène des migrants italiens, à l'exception de l'immédiat après-guerre où les Espagnols sont plus

---

[9] Joseph R. GUSFIELD, *La Culture des problèmes publics. L'Alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Paris, Economica, 2009, 354 p.
[10] Choukri HMED et Sylvain LAURENS (dir.), *L'Invention de l'immigration*, Paris, Agone, 2008, 240 p.

présents sur les écrans de cinéma, en particulier dans les actualités filmées. Après un quatrième chapitre consacré à la courte période qui suit la guerre, dont on se demandera quel a été l'impact sur les figures audiovisuelles de migrants, le cinquième chapitre sera consacré aux représentations à visée réaliste d'Italiens, d'Espagnols et de quelques Portugais, tandis que le sixième présentera les figures de migrants musiciens se développant, dès 1949, sur les écrans.

En 1962, s'observe un basculement des représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais. La télévision représente tour à tour chacune de ces populations, alors qu'elles n'apparaissaient que de façon sporadique jusque-là, depuis 1951. À partir de cette date, les Portugais sont filmés de plus en plus régulièrement. Dans le même temps, le corpus télévisuel prend de l'ampleur. Le développement de la télévision nationale et régionale entraîne une augmentation de la quantité annuelle d'émission. Cela implique un changement d'échelle : alors qu'il sera possible de procéder à des focus sur plusieurs sources du corpus diffusées de 1945 à 1962, les images audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais diffusées de 1962 à 1974 seront plus systématiquement mises en série.

Dans une troisième et dernière partie, le septième chapitre sera l'occasion de mettre en question l'existence d'un discours télévisuel d'État sur les migrations italiennes, espagnoles et portugaises de 1962 à 1966. Le huitième chapitre présentera une à une plusieurs figures qui se forgent ou s'affirment à partir de 1962 autour de chaque groupe de population étudié, en privilégiant les représentations de migrants économiques. Enfin, il s'agira dans un neuvième chapitre de chercher dans les archives audiovisuelles de 1962 à 1974 le signe de la politisation de l'immigration, à la fois comme groupe social et comme problème public.

Chapitre 1 Objets, sources et méthode

Face à un sujet aux facettes multiples, j'ai commencé, il faut bien l'avouer, par me perdre. À quoi bon comparer trois populations dans deux médias et une pluralité de genres ? Fallait-il restreindre mon objet ou, au contraire, l'élargir pour mieux le saisir ? À ces difficultés inhérentes au travail comparatif, s'ajoutait celle de la distance induite par le travail sur des représentations : il est vite arrivé de se noyer dans l'insoluble question du rapport entre l'univers sensible et son image, malgré toutes les précautions théoriques. Le premier chapitre de cette thèse, qui reprend les éléments attendus d'une introduction que l'on n'a fait que survoler dans les pages précédentes, a ainsi été construit pour me fixer un cap.

Il commence par une généalogie des termes utilisés pour désigner l'objet des représentations étudiées – étrangers, immigrés, émigrés ou migrants. Ce sera l'occasion à la fois de justifier les choix terminologiques effectués tout au long de mon travail, de poser les premières bases d'un cadre historiographique et de défricher les enjeux de l'utilisation de ces mots dans les documents audiovisuels français de 1945 à 1974, au sujet des Italiens, des Espagnols ou des Portugais vivant en France. Viendra ensuite l'examen des deux questions s'étant posées à moi lorsque, reprenant ma recherche après l'avoir mise de côté durant quatre années, je me retrouvai de nouveau face à mon sujet. Pourquoi, d'abord, étudier ensemble les Italiens, les Espagnols et les Portugais, et sur quelles bases une comparaison entre ces populations est-elle possible ? Pour quelles raisons, ensuite, étudier leurs représentations audiovisuelles ? Répondre à ces interrogations permettra de poursuivre le cheminement dans l'historiographie de l'immigration et des représentations, d'indiquer les limites de ma démarche et de cerner, je l'espère, ce qui fait l'intérêt de ce travail. Les deux dernières sections de ce chapitre seront dédiées aux enjeux méthodologiques d'une histoire des représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais. Il y sera question de la constitution d'un corpus de sources audiovisuelles, depuis la découverte des documents qui le composent jusqu'à son élaboration théorique, ainsi que de la mise en place d'un dispositif d'analyse rendant possible son appréhension.

I - Les mots des migrations

L'objectif de cette première section est de minimiser le risque d'« illusion rétrospective » en faisant le point sur les catégories historiques et historiographiques utilisées pour aborder la représentation des migrants italiens, espagnols et portugais entre 1945 et 1975 et constituer un corpus de sources solide. Cette thèse s'inscrit à la croisée de plusieurs chemins historiographiques qui lui fournissent son cadre épistémologique et méthodologique dont il s'agit, ici, de déterminer les enjeux en commençant par une histoire des catégories utilisées pour désigner les Autres, « étrangers », « immigrés » ou « migrants », depuis la période moderne.

Comme le souligne Sylvain Venayre, l'histoire des représentations, en tant qu'« histoire de la façon dont les hommes voient, vivent et finalement produisent le monde dans lequel ils vivent »[11] a permis de « réévaluer l'étude de l'histoire des usages de mots »[12], devenue le préalable du travail d'historien. Se plonger dans l'histoire des représentations audiovisuelles de l'immigration implique de faire ce détour par l'histoire des « mots de l'immigration »[13], qui seront repris entre 1945 et 1975 pour désigner ceux qui, venus d'Italie, d'Espagne ou du Portugal, se sont installés en France.

En 1988, Gérard Noiriel commençait son ouvrage fondateur de l'histoire française de l'immigration, *Le Creuset français,* en invoquant Lucien Febvre pour affirmer la nécessité d'une histoire des termes utilisés par l'historien :

> « On sait, au moins depuis Lucien Febvre, que faire l'histoire des mots, c'est déjà introduire le doute dans les évidences de tous les jours. Or, en matière d'immigration plus qu'en toute autre matière, la "réalité" dont on parle est d'abord une question de mots[14] ».

Dix ans plus tard, l'historien Damon Mayaffre, dans un article paru en 1997[15] tiré de ses travaux de doctorat consacrés à l'analyse des discours de Maurice Thorez, Léon Blum, Pierre-

---

[11] Sylvain VENAYRE, « Représentation(s) » *in* Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et Claire Blandin (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 701.
[12] *Ibid.*
[13] Sylvie APRILE et Stéphane DUFOIX, *Les Mots de l'immigration*, Paris, Belin, coll. « Le Français retrouvé », 2009, 401 p.
[14] Gérard NOIRIEL, *Le Creuset français : histoire de l'immigration XIX^e^-XX^e^ siècle*, éd. revue et augmentée d'une préface, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2006 (1988), p. 9.
[15] Damon MAYAFFRE, « L'histoire mot à mot. Les mots des migrations dans le discours politique traditionnel des années trente », *Cahiers de la Méditerranée*, 1997, vol. 54, n° 1, p. 159-171.

Étienne Flandin et André Tardieu entre 1928 et 1939[16], prenait les « mots des migrations » en exemple d'utilisation des outils lexicologiques par l'historien. Il démontrait que ces mots n'ont pas été mobilisés uniformément dans les discours politiques des années trente et qu'une étude quantitative du langage permet d'identifier les ruptures autant que les continuités dans leur mobilisation. Par la suite, un lexique a été consacré aux « mots de l'immigration », sous la direction de Sylvie Aprile et Stéphane Dufoix. Les deux auteurs y soulignaient la « surabondance sémantique » en ce domaine, rappelant combien « la façon de nommer, de classer, de catégoriser sont des processus nécessaires pour comprendre et stabiliser le social, et des ressources pour l'action »[17].

Faire l'histoire des mots de l'immigration permet de mieux comprendre les discours sur l'immigration véhiculés par les médias audiovisuels des Trente Glorieuses, dans une perspective de compréhension des catégories des acteurs étudiés. Cette démarche aide aussi à questionner les catégories utilisées par l'historien pour identifier et décrire un phénomène passé. Le risque d'anachronisme est d'autant plus grand que les débats à propos des mots des migrations se sont multipliés dans les médias français ces dernières années. En effet, à la suite du soulèvement du peuple syrien, débuté le 15 mars 2011, la guerre civile syrienne a entrainé quantité de civils sur les chemins de l'exil vers l'Europe. Leur migration a fait l'objet d'une multitude de discours parfois contradictoires. Depuis 2015, la question de leur désignation s'est posée frontalement : devait-on parler d'immigrés, de migrants, de réfugiés, au sujet de ceux qui traversaient la Méditerranée ou les Balkans à destination de l'Europe de l'Ouest[18] ?

L'actualité du débat impose de reprendre la question à mon compte. Dans cette thèse, sera-t-il question d'immigrés ? D'émigrés ? D'immigrants ou d'émigrants ? De travailleurs migrants ? D'étrangers ? Ces termes sont-ils les mêmes que ceux utilisés dans les sources audiovisuelles de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ? Répondre à ces questions implique de revenir sur l'histoire et les implications théoriques de chacun de ces termes, ce qui permettra d'esquisser également une histoire contemporaine des pratiques juridiques, sociales,

---

[16] Damon MAYAFFRE, *Le Discours politique dans les années 30. Analyse du vocabulaire de Maurice Thorez, Léon Blum, Pierre-Etienne Flandin et André Tardieu (1928-1939)*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Ralph Schor, Université Nice Sophia-Antipolis, 1998.

[17] Sylvie APRILE et Stéphane DUFOIX, *Les Mots de l'immigration*, *op. cit.*, p. 7.

[18] Voir notamment les articles publiés par le journal *Le Monde* depuis 2015 sur la question de la terminologie des migrations, dont Karen AKOKA, « La frontière entre réfugiés et migrants est poreuse », *Le Monde.fr*, 7 juill. 2016 ; Sylvia ZAPPI, « Le "migrant", nouveau visage de l'imaginaire français », *Le Monde.fr*, 26 août 2015 ; Frédéric LEMAÎTRE, Salvatore ALOÏSE et Éric ALBERT, « "Flüchtlinge", "migranti"… Bataille de mots en Europe », *Le Monde.fr*, 26 août 2015 ; Jocelyne STREIFF-FÉNART, « Des "bons" et des "mauvais" immigrés ? », *Le Monde.fr*, 16 sept. 2015 ; Alexandre POUCHARD, « "Migrant" ou "réfugié" : quelles différences ? », *Le Monde.fr*, 25 août 2015.

économiques ou politiques associées à l'immigration en France, en se fondant sur les acquis de l'historiographie de l'immigration et des étrangers.

A. Les étrangers en France jusqu'à la fin du XIX^e siècle – condition et statut juridique

Le terme d'« étranger », dérivé d'*estrange*, du latin *extraneus*, « du dehors, extérieur »[19], peut d'abord désigner une condition d'existence extérieure à une communauté ou à une société, celui qui est désigné comme Autre par les membres d'un groupe. C'est sur ce point qu'insiste notamment le sociologue allemand Georg Simmel, en 1908, dans ses *Digressions sur l'Étranger*[20]. Il souligne la dimension spatiale de la définition d'un étranger, qui est à la fois proche dans l'espace mais dont les « racines » sont ailleurs, une « personne arrivée aujourd'hui qui restera demain ». Il met en avant la nature abstraite des rapports entre un individu et un étranger, qui selon lui est due à la prépondérance des points communs généraux et à l'absence de points communs particuliers, quotidiens.

Faire l'histoire des étrangers implique ainsi de revenir sur les mutations des pratiques d'exclusion et sur les représentations de l'altérité qui leur sont liées. C'est notamment la démarche adoptée par l'historienne Simona Cerutti lorsqu'elle analyse les « conditions d'extranéités qui pouvaient être expérimentées par des individus divers »[21] dans son ouvrage consacré aux étrangers dans les États savoyards au XVIII^e siècle. L'étranger de l'époque moderne est alors « celui qui vient d'ailleurs »[22], l'étranger à la communauté d'habitants à l'échelle locale, dont la condition et l'accueil diffèrent suivant qu'il est « issu de populations ordinaires »[23] ou nobiliaires, plutôt qu'en fonction de la distance ou des frontières qu'il a franchies pour arriver. Le terme désigne également celui qui est « considéré comme suspect,

---

[19] UMR ATILF (CNRS), *Étrange*, http://www.cnrtl.fr/etymologie/%C3%A9trange, (consulté le 24 février 2017).
[20] Georg SIMMEL, « Digressions sur l'étranger » *in* Yves Grafmeyer et Isaac Joseph (dir.), *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004, p. 53-59.
[21] Simona CERUTTI, *Étrangers : étude d'une condition d'incertitude dans une société d'Ancien régime*, Montrouge, Bayard, 2012, p. 11.
[22] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *Histoire de l'immigration*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001, p. 6.
[23] Claude GAUVARD, « Étranger » *in* Claude Gauvard et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, p. 259.

déviant, ou personne à charge illégitime »[24] de cette même communauté d'habitants qui met en place des pratiques d'exclusion à son égard.

La condition d'étranger est aussi déterminée par le droit, et c'est cette acception qui prime aujourd'hui. Il s'agit d'un statut juridique qui change au gré des régimes et des évolutions législatives, dont l'histoire a fait l'objet de synthèses[25]. Dans la France de l'époque moderne, le statut des étrangers dépend du droit d'aubaine, droit féodal permettant au roi de France de récupérer tous les biens d'un aubain à sa mort, tout en lui imposant, de son vivant, diverses incapacités juridiques[26]. La distinction entre aubains et régnicoles, entre sujets du roi et sujets étrangers, se fait alors par le lieu de naissance : est aubain « tout homme qui n'est né dans le royaume, pays, terres et seigneuries de l'obéissance du roi de France »[27]. La distinction juridique entre Français et étranger est ainsi régie selon le principe du droit du sol mais reste floue jusqu'à la révolution.

La société française de la période révolutionnaire hérite des conceptions d'Ancien Régime mais voit le terme évoluer. Sophie Wahnich, dans ses travaux sur l'étranger dans le discours de la Révolution Française, montre, à travers une analyse des discours prononcés à l'Assemblée, comment le contexte révolutionnaire entraine des modifications intriquées des représentations de l'étranger et des normes juridiques. Elle souligne que le processus de définition politique de la nation fait étranger celui qui ne reconnait pas les lois de l'Assemblée Nationale et qui, de fait, se place en dehors de la communauté nationale par ses choix, ses pratiques ou son appartenance politiques[28]. Les guerres révolutionnaires ont également entrainé la mobilisation de la figure de l'étranger comme suspect, ennemi ou barbare, l'érigeant comme un Autre opposé à l'universalité révolutionnaire. Dans le même temps, dresser les contours de la Nation a impliqué d'identifier clairement les personnes qui relèvent de la souveraineté

[24] Sophie WAHNICH, *L'Impossible citoyen : l'étranger dans le discours de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel histoire », 1997, p. 84.
[25] Yves LEQUIN et Pierre GOUBERT (dir.), *La Mosaïque France : histoire des étrangers et de l'immigration*, Paris, Larousse, coll. « Références Histoire », 1988, 479 p. ; Patrick WEIL, *Qu'est-ce qu'un Français ? Histoire de la nationalité française depuis la Révolution*, nouvelle éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, 651 p.
[26] Peter SAHLINS, « Sur la citoyenneté et le droit d'aubaine à l'époque moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008, vol. 63, n° 2, p. 388.
[27] Selon les termes de Jean Bacquet, avocat royal à la Chambre du trésor à la fin du XVI^e^ siècle, cité par Peter SAHLINS, « La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2000, vol. 55, n° 5, p. 1081-1108.
[28] Sophie WAHNICH, *L'Impossible citoyen*, *op. cit.*, p. 57.

nationale et celles qui en sont exclues. À la définition politique, s'est substituée une définition « administrativo-juridique » de l'étranger[29].

Cette définition juridique et administrative, qui entraine une restriction des droits des étrangers[30], reprend, dans un premier temps, la tradition de droit du sol : deviennent Français tous les individus vivant en France depuis une durée suffisante[31]. Mais dès 1803, le Code civil remet en cause ce principe révolutionnaire, en considérant la filiation comme un critère pour distinguer le Français de l'étranger[32]. Ce « droit du sang » s'impose et ne fait que peu débat pendant les deux premiers tiers du XIX^{e} siècle. Dans les décennies suivantes, le statut des étrangers intéresse peu les juristes et le flou qui l'entoure fait rarement l'objet d'éclaircissement de leur part. Cela ne semble pas poser de problème politique, jusqu'au moment où, à la fin du siècle, les résidents étrangers, de plus en plus nombreux, sont accusés de déséquilibrer le marché du travail national et de profiter de leur statut juridique particulier pour échapper à la mobilisation militaire.

Dans ce contexte, les députés de la Troisième République élaborent une réforme du droit de la nationalité en votant la loi de 1889[33]. Celle-ci redéfinit la limite entre Français et étrangers. Elle réinstaure un droit du sol désormais doublé (il faut être né en France d'un parent lui-même né en France pour être Français) qui repose sur le principe de la socialisation. Être élevé et vivre dans une même société française constitue dès lors la base de la nationalité. La loi de 1889 répond également à une visée assimilatrice : il s'agit de faire devenir Français par la « fusion des races », dans la continuité du processus d'unification nationale de la Révolution Française[34]. Mais la loi introduit également une différence entre ceux qui ne sont pas citoyens français, selon leur degré d'assimilabilité supposée[35]. En Algérie, département français depuis 1848, à la différence des étrangers européens, ceux que l'on considère comme indigènes musulmans, sujets français, ne sont pas directement concernés par la loi, et ils sont rares, en pratique, à pouvoir prétendre à la naturalisation[36].

---

[29] *Ibid.*, p. 348.
[30] Gérard NOIRIEL, *Le Creuset français*, *op. cit.*, p. 72.
[31] Patrick WEIL, *Qu'est-ce qu'un Français ?*, *op. cit.*, p. 36.
[32] *Ibid.*, p. 39.
[33] *Ibid.*, p. 88-91.
[34] Gérard NOIRIEL, « L'immigration : naissance d'un "problème" (1881-1883) » *in* Choukri Hmed et Sylvain Laurens (dir.), *L'Invention de l'immigration*, Paris, Agone, 2008, p. 35-36.
[35] Patrick WEIL, *Qu'est-ce qu'un Français ?*, *op. cit.*, p. 90.
[36] Laure BLÉVIS, « La citoyenneté française au miroir de la colonisation : étude des demandes de naturalisation des "sujets français" en Algérie », *Genèses*, 2003, vol. 4, n^{o} 53, p. 25-47.

Dans la deuxième partie du XIX^e siècle, la perception de l'étranger, de l'Autre, évolue, lorsque la notion de race, qui a émergé un siècle plus tôt[37], connait un regain d'intérêt auprès de savants et d'experts, anthropologues ou philosophes positivistes, acquérant ainsi une légitimité scientifique nouvelle avant d'être mobilisée par l'élite politique, en particulier nationaliste[38]. L'avènement scientifique et politique de cette question contribue à faire évoluer la conception de l'identité, comme en témoigne l'émergence de nouvelles méthodes d'identification judiciaire[39]. Ainsi est-il mis en place, dans les années 1880, au sein de la Préfecture de Police de Paris et à l'initiative d'Alphonse Bertillon, un système de description et de reconnaissance anthropométrique des individus. Ce dispositif repose sur l'idée que la mesure des caractéristiques physiques individuelles permet de résumer une identité et d'identifier précisément un individu[40]. Les populations nomades sont parmi les premières à être touchées par l'application de ces mesures d'identification systématique.

D'objets de débats juridiques sur leur statut – bien qu'ils fassent l'objet de peu de discussion de la part des juristes[41] – les étrangers et leurs migrations deviennent objets d'étude anthropologique et démographique[42], au moment où la notion d'immigration se popularise et émerge dans les débats publics.

B. L'émergence d'un nouveau problème public : l'immigration

Dans les années 1880, le terme d'« immigration » n'est pas neuf. Il émerge dans la langue française à la fin du XVIII^e siècle[43] et continue à être utilisé ensuite tout au long du XIX^e

---

[37] Nicolas BANCEL, Thomas DAVID et Dominic THOMAS (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2014, 440 p.
[38] Gérard NOIRIEL, « L'immigration : naissance d'un "problème" (1881-1883) », *loc. cit.*, p. 39.
[39] Gérard NOIRIEL, *Le Creuset français*, *op. cit.*, p. 97-100.
[40] Ilsen ABOUT et Vincent DENIS, *Histoire de l'identification des personnes*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, 128 p. ; Gérard NOIRIEL, « L'identification des personnes » *in* Xavier Cretez et Pierre Piazza (dir.), *Du papier à la biométrie. Identifier les individus*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2006, p. 29-37 ; Gérard NOIRIEL, *L'Identification : genèse d'un travail d'État*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 2007, 271 p.
[41] Gérard NOIRIEL, *Le Creuset français*, *op. cit.*, p. 74.
[42] Jean-Pierre BARDET, « Démographie » *in* Claude Gauvard et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, p. 164-166.
[43] Sylvie APRILE et Stéphane DUFOIX, *Les Mots de l'immigration*, *op. cit.*, p. 185. Une brève recherche par mot clé dans la base de données en ligne de la Bibliothèque nationale de France, Gallica, permet de le confirmer : le terme est utilisé moins d'une dizaine de fois dans la presse de la fin du XVIII^e siècle, mais ses occurences se multiplient dans les décennies suivantes.

siècle pour désigner un phénomène démographique d'apport de population étrangère à une ville, une nation ou une région. Dans la presse généraliste, le mot est polysémique, il peut tout aussi bien servir à décrire le déplacement de populations européennes vers le continent américain, l'installation d'Européens en Algérie pour participer à sa colonisation, l'histoire des mouvements de population qu'a connu une région du monde, ou l'exode rural vers la capitale française, pour ne prendre que les cas d'utilisation les plus courants dans les titres de presse nationaux.

Jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, la migration des étrangers vers la France est considérée positivement, à l'inverse de celle des ouvriers et paysans, qu'il s'agisse de migrations saisonnières ou d'exode rural. Les classes populaires qui migrent vers la capitale échappent à l'influence des notables, seuls à pouvoir réellement participer à la vie politique et à être considérés comme citoyens à part entière – mise à part la courte période de la Deuxième République[44]. Lorsqu'en 1870 la République est proclamée et le suffrage universel direct masculin mis en place, tous les hommes Français, quelle que soit leur catégorie sociale, deviennent dépositaires de la souveraineté nationale, et tout étranger à la nation peut potentiellement être considéré comme ennemi ou traitre légitime s'il ne fait pas montre d'une volonté d'assimilation[45].

Les migrations régionales sont aussi les plus fréquentes jusqu'au milieu du XIX[e] siècle. Il faut attendre le deuxième tiers du siècle pour qu'on assiste en Europe à un phénomène massif de migration d'hommes et de femmes au-delà des frontières de leurs États, rendu notamment possible par l'industrialisation et la mise en place de nouveaux moyens de transport, leur accélération et leur démocratisation[46]. Les premiers recensements mettent ainsi en évidence une augmentation régulière du nombre d'étrangers installés en France : ils sont 381 000 au recensement de 1851, 1 001 000 en 1891, passant ainsi d'une proportion d'1,06% à 2,68% de la population en quarante ans[47].

Dans ce contexte, la notion d'« immigration » acquiert une importance nouvelle dans les discours médiatiques et politiques tandis que son sens évolue : le mot ne vient plus

[44] Gérard NOIRIEL, « L'immigration : naissance d'un "problème" (1881-1883) », *loc. cit.*, p. 18-20.
[45] *Ibid.*, p. 34.
[46] Philippe RYGIEL, « L'historiographie des migrations », *Mémoires publiés par la fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et l'Ile de France*, 2010, vol. 61, p. 7.
[47] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *Histoire de l'immigration*, *op. cit.*, p. 9.

seulement désigner un déplacement de population mais ses conséquences dans la société d'arrivée.

Dans la presse, le terme est repris pour évoquer l'événement dit des Vêpres marseillaises en juin 1881[48]. Après la signature du Traité du Bardo en mai, faisant passer la Tunisie de la tutelle italienne à la tutelle française, les relations franco-italiennes s'enveniment. Le corps expéditionnaire de l'armée française est envoyé en Tunisie. À son retour en France, le 17 juin 1881, dans le port de Marseille, des Italiens de la ville refusent de pavoiser et sifflent le défilé. S'ensuivent des rixes entre ouvriers français et italiens, dont la presse locale se fait l'écho, reprise ensuite par la presse nationale. Cet événement coïncide avec une évolution du sens du mot « immigration » qui s'observe dans la presse à la fin de l'année 1881. Cette évolution sémantique s'accompagne d'un changement d'attitude de la part de l'État vis-à-vis des étrangers. Les affrontements marseillais poussent, en effet, le ministère de l'Intérieur à recenser tous les Italiens des Bouches-du-Rhône, créant des données aisées à diffuser dans les médias[49]. Dès lors, ainsi que le soulignent les auteurs du numéro de la revue *Agone* consacré en 2008 à « L'invention de l'immigration », l'immigration peut être considérée comme un problème public construit, « produit de la transformation d'un fait social quelconque en objet de débat public [et] d'intervention étatique »[50]. Le problème public de l'immigration, lorsqu'il émerge à la fin du XIX^{e} siècle, revêt deux facettes : l'arrivée et le séjour d'étrangers en France d'une part, leur intégration dans la société française d'autre part[51]. Les évolutions du droit des étrangers et de la nationalité peuvent être considérés dans la perspective d'une évolution de ce problème de l'immigration.

La Première Guerre mondiale et ses millions de morts et de blessés vont entrainer une nouvelle inflexion du droit de la nationalité et des étrangers. Pour renforcer la population française et répondre aux besoins de main d'œuvre principalement[52], une loi votée en 1927 vient faciliter l'accès à la nationalité aux immigrés qui le désirent, par la naturalisation ou le mariage. Cette loi fait l'objet d'un consensus politique, même si un débat oppose ceux qui

---

[48] Gérard NOIRIEL, « L'immigration : naissance d'un "problème" (1881-1883) », *loc. cit.*, p. 27-28.
[49] *Ibid.*, p. 28.
[50] Choukri HMED et Sylvain LAURENS (dir.), *L'Invention de l'immigration*, *op. cit.*, p. 8 ; citant Erik NEVEU, « L'approche constructiviste des "problèmes publics". Un aperçu des travaux anglo-saxons », *Études de communication. Langages, information, médiations*, 1999, n^{o} 22, p. 41-58.
[51] Gérard NOIRIEL, « L'immigration : naissance d'un "problème" (1881-1883) », *loc. cit.*, p. 15.
[52] Patrick WEIL, *Qu'est-ce qu'un Français ?*, *op. cit.* ; Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *Histoire de l'immigration*, *op. cit.*, p. 25-27.

veulent régulariser tous les étrangers, et ceux qui veulent les sélectionner selon leur origine. Mais, dès les années vingt, la moindre récession économique et chaque fait divers impliquant des étrangers ravivent les discours xénophobes. Dans les années trente, dans un contexte marqué par les tensions économiques et politiques, ces dissensions s'accentuent et l'emploi des étrangers est progressivement contingenté dans l'économie française à partir de 1932. Cette même année, le terme « étranger » est devenu si péjoratif que la CGTU change le nom de sa section MOE (Main d'Œuvre Étrangère) pour MOI (Main d'Œuvre Immigrée)[53]. Après un bref moment d'apaisement, en 1936, à l'avènement du Front-Populaire, le gouvernement Daladier prend une série de mesures qui viennent restreindre les droits des étrangers. Les décrets de mai et novembre 1938 distinguent les étrangers les plus « désirables », dont les réfugiés, des étrangers considérés comme indignes de l'hospitalité de la France, tout en donnant aux préfet les moyens de leur surveillance, de leur enfermement et de leur expulsion[54], annonçant les mesures qui seront prises au début des années quarante par le régime de Vichy.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, deux ordonnances votées en 1945 posent les bases de l'administration de l'immigration d'après-guerre[55]. Tout en reconduisant une partie du droit édicté en 1938, ces ordonnances créent l'Office national de l'immigration, mettent en place différentes cartes de séjour et de travail dont le critère central est l'ancienneté du séjour sur le territoire français. Ainsi privilégient-elles l'idée d'une progressive assimilation des étrangers par le temps, faisant l'impasse sur une sélection par nationalité selon les départements et les secteurs économiques demandée par certains, comme a pu le démontrer le sociologue Alexis Spire dans sa thèse consacrée à l'administration de l'immigration en France entre 1945 et 1974[56]. Celui-ci souligne aussi le décalage entre le cadre juridique vague et son application : il montre que si l'administration de l'immigration continue d'être règlementée seulement par les ordonnances de 1945, celles-ci sont assez floues pour être sans arrêt réinterprétées par la haute administration au moyen de circulaires. Et cette réinterprétation se fait tout au long des Trente Glorieuses selon trois logiques dominantes, une logique de police, selon laquelle le migrant est considéré comme une menace à l'ordre public, une logique économique, qui s'impose peu à peu – le migrant est vu alors comme une main d'œuvre bon marché – et une

[53] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *Histoire de l'immigration*, *op. cit.*, p. 42.
[54] *Ibid.*, p. 43-44.
[55] Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte : l'administration de l'immigration en France, 1945-1975*, Paris, Grasset, 2005, 402 p.
[56] *Ibid.*

logique de population, qui s'est imposée sous l'Occupation mais n'a pas disparu ensuite, selon laquelle l'immigration est considérée avant tout comme un moyen d'augmenter la population française. Dans cette dernière perspective, la sélection des migrants sur le critère de leur nationalité et de leur capacité d'assimilation postulée devient nécessaire. Ces théories tentent de s'imposer sans grand succès. Leurs plus fervents partisans sont notamment Georges Mauco, démographe, devenu à la Libération secrétaire général du Haut Conseil à la Population[57], qui promeut une immigration de « qualité », ou Alfred Sauvy, démographe lui aussi, directeur de l'INED de 1945 à 1962. Cependant, en pratique, une sélection par l'origine a bien lieu au niveau administratif : les dossiers de demande de carte ou de naturalisation émanant de migrants européens, et en particulier d'Italiens, d'Allemands et d'Espagnols puis de Portugais, sont favorisés par rapport à ceux de migrants venus d'Afrique subsaharienne ou, plus encore, par rapport aux dossiers d'anciens colonisés d'Afrique du Nord.

Alexis Spire montre bien que cette logique de population est peu à peu supplantée par la logique économique : l'immigration, dans un contexte de reconstruction puis d'expansion, est favorisée comme une ressource de main d'œuvre avantageuse. Mais avec le retournement de la conjoncture économique consécutive du premier choc pétrolier de 1973, l'argument ne tient plus, l'immigration devient difficile à justifier. Les hauts-fonctionnaires en charge de l'administration de l'immigration défendant, depuis les années soixante, l'idée d'un nécessaire contrôle des flux migratoires, celle-ci s'est imposée comme une solution politique. C'est ce qui a pu entrainer la décision de fermeture des frontières prise le 3 juillet 1974, comme l'a démontré Sylvain Laurens[58].

Le cadre législatif de gestion de l'immigration n'évolue donc pas, ou très peu, entre 1945 et 1974. En revanche, tout au long de la période, la loi fait l'objet d'interprétations variables, au gré de circulaires et de leurs mises en application par les fonctionnaires en charge de l'administration de l'immigration. Les évolutions de ces interprétations sont à rapprocher de celles des représentations dominantes de l'immigration, étudiées par Yvan Gastaut dans sa thèse[59]. Le chercheur montre ainsi que tout au long de la Cinquième République, les débats

---

[57] Sur le parcours de Georges Mauco, voir notamment Patrick WEIL, « Georges Mauco : un itinéraire camouflé. Ethnoracisme pratique et antisémitime fielleux » *in* Pierre-André Taguieff, Grégoire Kauffmann et Michaël Lenoire (dir.), *L'Antisémitisme de plume 1940-1944 Études et documents*, Paris, Berg international, coll. « Pensée politique et sciences sociales », 1999.

[58] Sylvain LAURENS, « "1974" et la fermeture des frontières : Analyse critique d'une décision érigée en *turning-point* », *Politix*, 2008, vol. 82, n° 2, p. 69 ; Sylvain LAURENS, *Une politisation feutrée : les hauts fonctionnaires et l'immigration en France, 1962-1981*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 2009, p. 205-222 et 305.

[59] Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, *op. cit.*

autour de la question de l'immigration et de la place des immigrés dans la société française se sont intensifiés. Les discours tranchés sur la question, au départ concentrés dans les partis extrêmes, ont pris de plus en plus d'importance dans les partis centristes et modérés alors que le sujet prenait une place grandissante dans les débats.

C'est dans ce contexte de publicisation de l'immigration, encouragée au début des années 1980 par la percée politique et électorale du Front National, qu'est née l'histoire de l'immigration comme courant spécifique de la discipline historique : alors que le discours nationaliste porté par l'extrême-droite dénonçait l'immigration comme un fait nouveau, quelques historiens ont cherché à lui répondre en inscrivant l'étude de cette thématique dans la longue durée[60]. Cette volonté a croisé les préoccupations des courants historiographiques les plus en vogue dans les années soixante et soixante-dix : histoire sociale et politique, histoire des exclus et des dominés auxquels sont rattachés les immigrés.

Depuis lors, les historiens ont été de plus en plus nombreux à consacrer leurs recherches à l'immigration et aux étrangers, qui se sont affirmés comme objets d'étude légitimes.

C. Migrants

Parler d'immigration et d'immigrés pour désigner les Italiens, Espagnols et Portugais installés en France et représentés au cinéma ou à la télévision entre 1945 et 1975 ne va pas sans poser question. D'abord, parce que le terme est lourd des nombreux débats sur le problème public qu'il désigne depuis la fin du XIX^{e} siècle, débats dont l'intensité n'a pas faibli depuis les années 1980. Devenu objet légitime d'intervention des pouvoirs publics qui produisent à leur tour normes et savoirs, l'immigré fait, depuis 1995, l'objet d'une définition officielle par l'INSEE. C'est une « personne née étrangère en pays étranger ».

Le terme ainsi défini, en plus d'ignorer les migrations coloniales[61], présente le défaut d'adopter le point de vue du pays d'arrivée. Or, il paraît désormais difficile d'ignorer la condition transnationale de ceux qui migrent, en ce qu'ils « créent un lien — imaginaire ou réel — entre leur pays d'origine et leur société d'accueil »[62]. Le sociologue Abdelmalek Sayad,

---

[60] Gérard NOIRIEL, « L'histoire de l'immigration en France : état des lieux des recherches, perspectives d'avenir », *Hommes & Migrations*, juin 2005, n° 1255, p. 38-48.
[61] Gérard NOIRIEL, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX^{e}-XX^{e} siècle : discours publics, humiliations privées*, Paris, Fayard, 2007, p. 16.
[62] Rosita FIBBI et Gianni D'AMATO, « Transnationalisme des migrants en Europe : une preuve par les faits », *Revue européenne des migrations internationales*, 2008, vol. 24, n° 2, p. 7 ; Dietmar LOCH et

depuis ses premiers travaux publiés sur l'immigration dans les années soixante-dix[63], incitait déjà à ne pas considérer seulement le point de vue du pays d'accueil, mais à prendre en compte le parcours des étrangers qui se sont installés en France depuis le départ de leur pays d'origine. En évoquant les migrations dans leurs travaux, les historiens des relations internationales, et en premier lieu Pierre Milza[64], ont démontré eux-aussi l'intérêt de considérer la migration et les individus qui l'expérimentent au prisme de la relation entre État d'émigration et État d'immigration.

L'étude historique des relations bilatérales que la France entretient avec l'Italie, l'Espagne et le Portugal éclaire d'un jour nouveau l'histoire des migrations de ces pays vers la France[65]. Elle permet de mieux comprendre les enjeux des représentations de ces migrants hors des frontières hexagonales, en les mettant en perspective avec les représentations des pays dont ils sont originaires, tributaires de la relation qu'entretiennent État d'origine et État d'arrivée et des liens interpersonnels qui se sont tissés entre leurs populations. Plus récemment, des historiens se sont penchés sur l'histoire de l'émigration[66] et des actions des États d'origine auprès de leurs ressortissants émigrés, comme Angéline Escafré-Dublet, étudiant les politiques

---

Jacques BAROU, « Les migrants dans l'espace transnational : permanence et changement », *Revue européenne des migrations internationales*, 2012, vol. 28, nº 1, p. 7-12.

[63] Abdelmalek SAYAD, « Les trois "âges" de l'émigration algérienne en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 15, nº 1, p. 59-79 ; Abdelmalek SAYAD, « Les maux-à-mots de l'immigration. Entretien avec Jean Leca », *Politix*, 1990, vol. 3, nº 12, p. 7-24 ; Abdelmalek SAYAD, *La Double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014 (1999), 537 p.

[64] Pierre MILZA, *Voyage en Ritalie*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004 (1993), 638 p. ; voir aussi Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, Caroline DOUKI, Anne DULPHY et Marie-Anne MATARD-BONUCCI (dir.), *D'Italie et d'ailleurs. Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*, Rennes, PUR, 2014, 302 p.

[65] Stéphane MOURLANE, *Une certaine idée de l'Italie. Attitudes et politique françaises 1958-1969*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Ralph Schor, Université Nice Sophia-Antipolis, 2002 ; Olivier FORLIN, *Les Intellectuels français et l'Italie, 1945-1955 : médiation culturelle, engagements et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2006, 438 p. ; Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955 : entre idéologie et réalisme*, Paris, Direction des archives et de la documentation / Ministère des Affaires étrangères, 2002, 829 p.

[66] *L'Émigration politique en Europe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles.*, Actes du colloque de Rome, 3-5 mars 1988, Rome, École française de Rome, 1991, 519 p. ; Nancy L. GREEN et François WEIL (dir.), *Citoyenneté et émigration : les politiques du départ*, Actes du colloque organisé à l'EHESS les 7 et 8 décembre 2001, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2006, 274 p.

culturelles menées par ces États dans les pays d'accueil[67], ou Victor Pereira, dans ses travaux sur l'émigration portugaise[68].

Si le cadre de cette thèse reste national, limité aux représentations audiovisuelles françaises de migrants venus dans l'Hexagone, il paraît important de ne pas présumer, dès les prémices, de la nature de ces représentations. Les films ou programmes télévisés mettant en scène l'émigration ou le retour de l'émigré, la migration vers la France ou au-delà, en ce qu'ils contribuent à forger, en France, le portrait des immigrés, pourront nous en apprendre plus sur la façon dont la « double absence » de l'immigration est portée à l'écran, si elle l'est. Dans ce but, substituer le terme plus général de « migrant » à celui d'« immigré », quand cela s'avère possible et adéquat, présente plusieurs avantages.

En effet, à la différence de l'immigré et de l'émigré, le migrant n'est pas désigné par rapport à l'un ou l'autre des pays qu'il quitte ou qu'il rejoint. Utiliser ce terme permet ainsi d'éviter de considérer *a priori* la représentation de celui qui s'est installé dans un pays différent de celui où il est né à l'aune d'un cadre national. La migration peut alors être envisagée comme un parcours qui débute avant l'arrivée sur le territoire français et peut se poursuivre au-delà, vers un nouveau pays d'accueil ou vers leur pays d'origine. Le questionnement peut également être porté sur le processus de production des sources une fois celles-ci identifiées et sélectionnées, en interrogeant la façon dont les auteurs et producteurs de ces documents audiovisuels ont intégré, ou mis de côté, le statut d'émigré, ou d'immigré, des migrants qu'ils portaient à l'écran.

Le terme « migrant » est relativement neuf, eut égard aux autres termes évoqués jusqu'ici. Absent du *Littré*, son usage est attesté par le *Trésor Informatisé de la Langue Française* à partir de 1951 comme adjectif : on parle alors de « travailleurs migrants », pour désigner un « individu travaillant dans un pays autre que le sien ». À partir de la fin des années soixante, toujours selon la notice du TILF, « migrant » devient un nom commun qui désigne une « personne qui effectue une migration », quelle que soit la raison de cette migration (déménagement, exil, voyage, vacances, exode rural…). On retrouve la trace de cette évolution à la télévision. Le 13 avril 1967 par exemple, la voix off du reportage qui ouvre l'émission

[67] Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, « Préserver les loyautés nationales. Le rôle des États d'origine dans l'immigration en France, 1962-1975 », *Annales de démographie historique*, 2012, n° 124, p. 141-160.
[68] Victor PEREIRA, *La Dictature de Salazar face à l'émigration : l'État portugais et ses migrants en France, 1957-1974*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2012, 450 p.

religieuse à destination des jeunes « Les chevaliers de ceux qui ne savent où aller » évoque le terme « migrant » parmi d'autres, dressant le constat de la difficulté à nommer une population qui dérange :

> « On vous appelle les migrants, les immigrants, les travailleurs saisonniers, la main d'œuvre étrangère, en réalité on ne sait pas comment vous nommer. »[69]

On peut supposer qu'en se substantivant, ce participe présent a vu sa signification s'approcher de sa définition anglaise. En 1973, dans un article sur les « Migrants et migrations » publié dans la revue *Population* éditée par l'INED[70], le démographe Daniel Courgeau se réfère à un article anglophone pour définir le migrant comme « un individu qui effectue au moins une migration, au cours d'une période donnée »[71] dans le cadre d'une étude consacrée aux migrations intérieures, impliquant un changement de logement, de commune, de département ou de région. Par la suite, et surtout à partir des années 1990, le terme a pu être utilisé par des chercheurs en sciences sociales pour désigner les populations en migration. Mais jusqu'à peu, le terme n'était que peu utilisé hors des travaux de recherche. Dans leur lexique consacré aux *Mots de l'immigration*, Sylvie Aprile et Stéphane Dufoix désignaient le/la « migrant(e) » comme « toute personne qui vit de façon temporaire ou permanente dans un pays où il n'est pas né »[72], sans évoquer son usage dans le langage courant. C'est seulement à partir des années 2010 que le mot se généralise pour évoquer « la crise des migrants » déjà évoquée. Le terme fait alors l'objet d'un débat sémantique dans la presse[73] avant de s'imposer comme le mot le plus généraliste pour désigner les individus venant ou venus en France pour s'y installer. De fait, il ne distingue pas les individus selon les raisons de la migration (économiques, politiques, contraintes ou non…) selon ses conditions (légales ou illégales…) ou selon le statut juridique à l'arrivée. En dépit donc de son actualité, le mot « migrant » s'avère être le plus pertinent pour désigner l'objet de cette étude.

---

[69] Pierre MAHO, « Les chevaliers de ceux qui ne savent pas où aller », *Les Chevaliers*, ORTF 1, 13 avril 1967, 19h05, 15 minutes.
[70] Daniel COURGEAU, « Migrants et migrations », *Population*, 1973, vol. 28, n° 1, p. 95-129.
[71] *Ibid.*, p. 95.
[72] Sylvie APRILE et Stéphane DUFOIX, *Les Mots de l'immigration*, *op. cit.*, p. 234.
[73] Voir notamment Sylvie CHALAYE, « De l'immigré au migrant, attention aux mythes », *Le Monde.fr*, 26 août 2015 ; et les articles déjà cités Frédéric LEMAÎTRE, Salvatore ALOÏSE et Éric ALBERT, « "Flüchtlinge", "migranti"… Bataille de mots en Europe », *loc. cit.* ; Alexandre POUCHARD, « "Migrant" ou "réfugié" », *loc. cit.* ; Karen AKOKA, « La frontière entre réfugiés et migrants est poreuse », *loc. cit.*

II - Pourquoi étudier à la fois les migrants italiens, espagnols et portugais ?

Après la Seconde Guerre mondiale, le temps des « migrations blanches » est fini en Europe et en Amérique du Nord, si l'on en croit Philippe Rygiel dans la conclusion de son ouvrage de synthèse consacré aux migrations en Occident entre 1840 et 1940[74]. L'historien montre que jusqu'en 1940, la plupart des migrants du monde occidental provenaient « des zones de peuplement européen »[75], encouragés par la plupart des États occidentaux qui faisaient du statut juridique des migrants et de leur « appartenance à une population (…) racialement définie »[76] les principales conditions d'entrée dans leur territoire. Or, après la capitulation allemande, l'idée de race perd d'influence[77], et ce changement coïncide avec la « fin de l'autorisation donnée aux masses européennes de circuler librement à l'intérieur des limites du monde occidental »[78]. Autant de raisons de considérer, avec Philippe Rygiel, qu'à la Libération, en France, commence une nouvelle ère de l'histoire des migrations occidentales.

Pour autant, l'émigration européenne en direction de l'Hexagone ne s'arrête pas après la guerre. Dans le second XX^{e} siècle, les étrangers recensés en France sont encore européens dans leur majorité[79], et la venue d'Européens continue d'être encouragée par l'administration française[80]. Les Italiens sont les étrangers les plus nombreux à venir s'installer en France en tant que travailleurs permanents jusqu'en 1960, selon les chiffres de l'ONI[81]. Comme le révèle le graphique ci-dessous, ils constituent, jusqu'en 1962, le groupe d'étrangers le plus important sur le territoire, avant d'être détrônés à ce titre au recensement de 1968 par les Espagnols, puis par les Portugais en 1975.

---

[74] Philippe RYGIEL, *Le Temps des migrations blanches : migrer en Occident, 1840-1940*, Montreuil, Aux lieux d'être, coll. « Mondes contemporains », 2007, 227 p.
[75] *Ibid.*
[76] *Ibid.*
[77] Johann CHAPOUTOT, « Race » *in* Claude Gauvard et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, p. 580.
[78] Philippe RYGIEL, *Le Temps des migrations blanches*, *op. cit.*
[79] Et ce jusqu'au recensement de 1990, voir Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^{e} République*, *op. cit.*, p. 11-12.
[80] Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte*, *op. cit.* ; Alexis SPIRE, « Un régime dérogatoire pour une immigration convoitée. Les politiques françaises et italiennes d'immigration/émigration après 1945 », *Studi Emigrazione/Migration Studies*, 2002, vol. XXXIX, n^{o} 146, p. 309-323.
[81] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *Histoire de l'immigration*, *op. cit.*, p. 57.

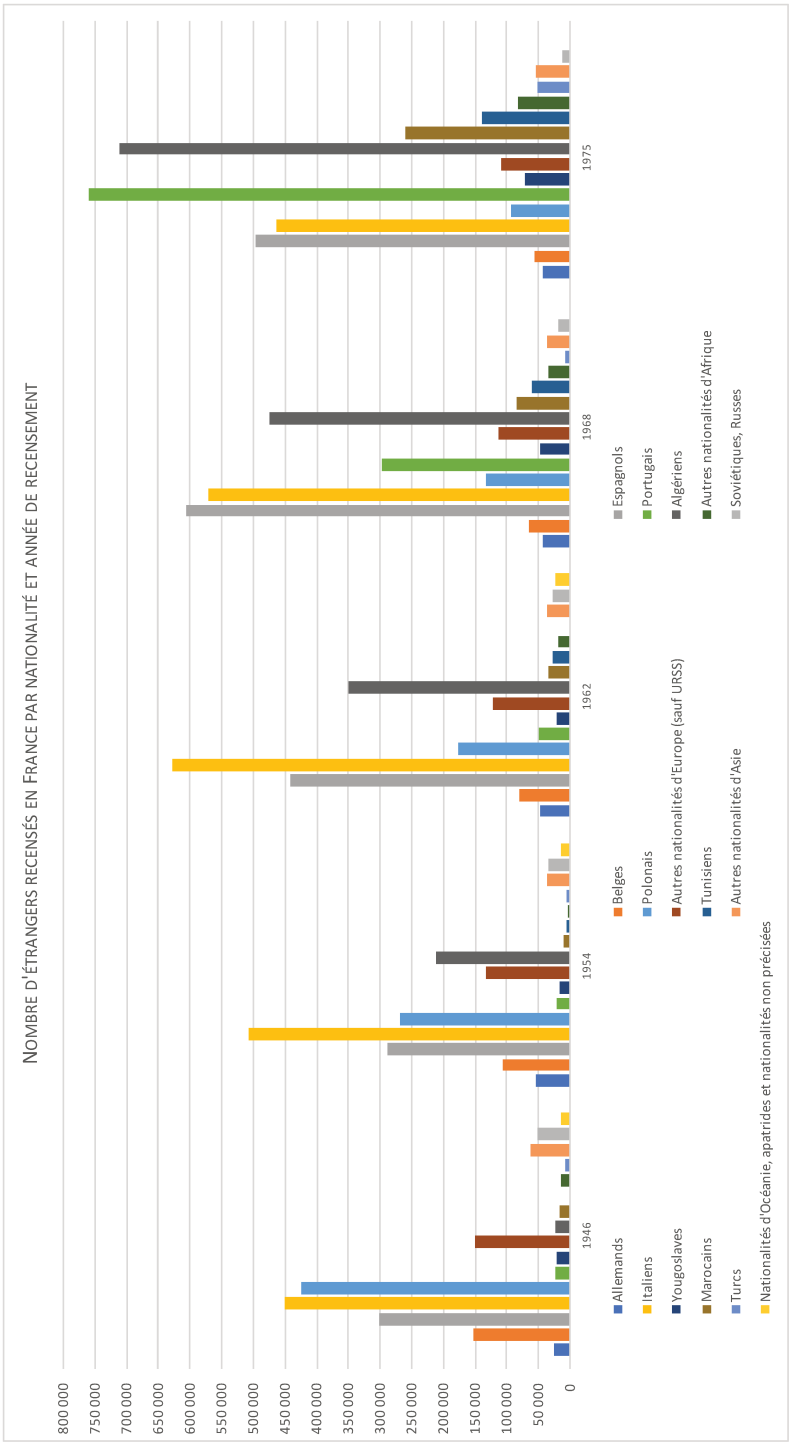


Figure 1 – Nombre d'étrangers recensés en France par nationalité et année de recensement (1946-1975)[82]

[82] Sources : données de l'INSEE compilées dans le tableau « Population étrangère par nationalité sélectionnée - Recensements de 1946 à 1982 » dans INSEE, MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE, DES FINANCES ET DU BUDGET et RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, *Annuaire rétrospectif de la France. Séries longues. 1948-1988*, *op. cit.*, p. 30. La nature des données compilées change d'un recensement à l'autre : « Pour 1946, 1954, 1962, résultats du dépouillement exhaustif. Pour 1968, résultat du sondage au 1/4. Pour 1975, résultats du sondage au 1/5e. Pour 1982, résultats du sondage au 1/20. Pour 1946 : population présente au moment du recensement. Depuis, population résidant en France au moment du recensement. Les

L'historienne Janine Ponty désigne d'ailleurs la période 1945-1973 comme « Le Temps des Méditerranéens »[83] dans son recueil de sources consacrées à l'histoire de l'immigration en France de 1789 à 2003, désignant ainsi ensemble les migrations du sud de l'Europe et du nord de l'Afrique vers la France. Elle met ainsi au jour la spécificité de la période : les flux migratoires en provenance d'Europe – en particulier de l'Italie et d'Espagne – perdurent, tandis que les migrations en provenance du continent africain prennent une importance nouvelle.

Mises en lumière et accentuées par le processus de décolonisation de l'Afrique du Nord qui s'amorce aux lendemains de la Libération, les migrations de Maghrébins vers la France, en tant que travailleurs coloniaux puis en tant qu'étrangers, ont été placées au centre de l'attention des historiens des représentations de l'immigration du fait de leur prépondérance dans les sources. Édouard Mills-Affif, dans son analyse des représentations télévisuelles de l'immigration entre 1962 et 1986, après avoir évoqué dans ses premiers chapitres les représentations de l'immigration en général, établit une typologie des représentations des immigrés selon leur pays ou continent d'origine. Les représentations des Africains en général et des Algériens en particulier font l'objet de chapitres distincts. Un chapitre est consacré aux « oubliés » – parmi lesquels le chercheur compte les Italiens, considérés, au même titre que les Polonais, comme représentants d'une « immigration historique »[84], et les immigrés les plus récemment arrivés (Grecs, Turcs, Yougoslaves, Asiatiques et Indiens). Les représentations des Espagnols et des Portugais sont analysées dans un chapitre commun pour mettre en avant une trajectoire semblable d'invisibilisation à la télévision française : d'abord intégrés aux reportages sur l'immigration, les Espagnols disparaissent peu à peu des sujets sur l'immigration à partir de 1968. De leur côté, les Portugais, dont l'univers télévisuel « comporte bien plus de similitudes avec celui des Algériens ou des Maliens qu'avec celui des Espagnols », comptent parmi les migrants les plus présents au petit écran jusqu'au milieu des années soixante-dix, lorsqu'ils disparaissent progressivement des reportages télévisuels. Les travaux d'Édouard Mills-Affif concluent à la « polarisation des regards sur les anciens colonisés » et mettent en évidence le « poids envahissant du contentieux franco-algérien » dans les représentations

---

Français musulmans d'Algérie, bien que juridiquement de nationalité française, sont comptés avec les étrangers. Cependant, et pour 1954 seulement les ressortissants de l'Union française sont comptés avec les Français de naissance, à la différence des autres recensements où ils sont comptés avec les étrangers. Les Turcs n'ont pas été isolés au recensement de 1962. »

[83] Janine PONTY, *L'Immigration dans les textes : France, 1789-2002*, Paris, Belin, coll. « Belin sup », 2004, p. 285.

[84] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 96.

télévisuelles des immigrés entre 1962 et 1986[85]. En perspective, les immigrés italiens, espagnols et portugais, au même titre que les autres immigrés venus d'Europe ou d'Asie, font l'objet de représentations audiovisuelles moins nombreuses, généralement positives, et, surtout, deviennent de moins en moins visibles au petit écran, s'ils n'en étaient pas déjà oubliés. Les conclusions d'Édouard Mills-Affif rejoignent, en 2002, celles d'Yvan Gastaut qui, en étudiant la presse française du début de la Cinquième République, considérait les Européens comme des « immigrés invisibles »[86]. En me limitant à comparer les représentations d'Italiens, d'Espagnols et de Portugais, les trois groupes de populations migrantes les plus présents en France entre 1945 et 1975, il s'agit de s'interroger ici sur les raisons de leur invisibilisation à la télévision française et de comprendre comment s'est construite et transmise une représentation généralement admise comme positive des migrants européens dans le second XX^{e} siècle.

A. Une étude comparative

Prendre en considération ces trois groupes de populations, Italiens, Espagnols et Portugais implique de mettre en place un dispositif d'étude comparative de leurs représentations.

L'histoire des migrations d'Italiens, d'Espagnols et de Portugais a déjà fait l'objet de quelques travaux comparatifs depuis une dizaine d'années. Philippe Rygiel et Natacha Lillo ont ainsi publié en 2008 les résultats d'une recherche collective franco-espagnole consacrée aux Italiens, Espagnols et Portugais en France au XX^{e} siècle[87]. Celle-ci prenait la suite de projets plus anciens consacrés à l'étude des Italiens et Espagnols en France, amorcés dès les années quatre-vingt-dix[88]. Mais ces travaux ont donné lieu, le plus souvent, à des comparaisons bilatérales entre groupes de migrants.

Dans cette thèse, il s'agit, par la comparaison, d'identifier les points communs et les divergences entre les représentations de trois groupes de population différents aux caractéristiques semblables. Cela nécessite de déterminer les similarités qui permettent leur rapprochement. Dans son ouvrage invitant à « repenser les migrations », l'historienne Nancy Green s'attelait en 2002 à définir les enjeux de la démarche comparative, qu'elle considérait

---

[85] *Ibid.*, p. 271.
[86] Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^{e} République*, *op. cit.*, p. 94.
[87] Natacha LILLO (dir.), *Italiens, Espagnols et Portugais en France au XX^{e} siècle, regards croisés*, *op. cit.*
[88] Pierre MILZA et Denis PESCHANSKI (dir.), *Italiens et Espagnols en France*, *op. cit.*

comme inhérente à toute étude des migrations[89] du fait de la situation « *de facto* comparative »[90] que vivent les migrants, partagés entre un avant et un après migration, entre pays d'émigration et pays d'immigration. L'objectif est ici de pousser plus loin la comparaison, en intégrant à l'étude trois groupes de migrants distingués les uns des autres par leur pays d'origine. Pour donner un cadre à cette comparaison tripartite, il faut maintenant définir son sujet, son unité et son niveau, préalable nécessaire à toute étude comparative des migrations[91].

B. Sujet de la comparaison

Un sujet, d'abord. Les migrants italiens, espagnols et portugais en France ne forment pas un ensemble homogène. S'ils correspondent aux trois groupes de population étrangère les plus présents en France entre 1945 et 1975, on observe un décalage chronologique entre leurs vagues migratoires vers la France qui peut rendre périlleuse la comparaison[92]. Sur ce critère chronologique, c'est seulement par les chevauchements des flux migratoires de ces trois pays vers la France que la comparaison devient possible, en particulier de la fin des années cinquante au début des années soixante. À cette période, les Italiens continuent de s'installer en France, les Espagnols sont de plus en plus nombreux à s'y établir, et les Portugais commencent à emprunter la même voie. Les représentations de ces trois groupes de population préexistent cependant à ce temps fort, et perdurent après lui.

La comparaison peut aussi se justifier par une histoire politique commune aux trois pays d'émigration : tous trois ont connu, au cours du XX^{e} siècle, des épisodes plus ou moins longs de dictature qui ont eu pour conséquences de provoquer des migrations politiques autant qu'économiques et de tendre les relations diplomatiques avec la France. Mais là encore, les temporalités et les spécificités propres aux régimes politiques italien, espagnol et portugais ne concordent pas.

Dès le début des années vingt et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, des réfugiés politiques quittent le royaume d'Italie pour fuir les violences fascistes qui s'accentuent lorsque Benito Mussolini accède au pouvoir, en 1922, et que le régime fasciste est progressivement

---

[89] Nancy L. GREEN, *Repenser les migrations*, Paris, PUF, coll. « Le Nœud gordien », 2002, 138 p.
[90] *Ibid.*, p. 5.
[91] *Ibid.*, p. 16.
[92] Natacha LILLO (dir.), *Italiens, Espagnols et Portugais en France au XX^{e} siècle, regards croisés*, *op. cit.*, p. 13.

institué[93]. Après la capitulation italienne de 1943 qui entraine la destitution du Duce, et plus encore lorsque la République italienne fasciste est dissoute, en 1945, l'émigration politique italienne faiblit[94]. Le pays devient l'un des premiers partenaires diplomatiques de la France victorieuse, avec qui elle œuvre à la mise en place d'institutions européennes. On peut considérer que l'amélioration de la relation franco-italienne après-guerre a eu une influence sur les images d'Italiens installés dans l'Hexagone véhiculées par les médias audiovisuels français.

À l'inverse, les régime dictatoriaux portugais et espagnols ne prennent pas fin après la capitulation allemande de 1945. Ils perdurent tout au long des trente ans qui suivent la guerre. Le Portugal est entré en dictature dès le 28 mai 1926 après un coup d'État militaire. À partir de 1932, Antonio Salazar en prend la tête jusqu'à ce qu'en 1968, malade, il soit remplacé par Marcello Caetano. Celui-ci poursuit le projet salazariste jusqu'à la révolution des Œillets d'avril 1974 qui met fin à l'Estado Novo. La criminalisation de l'émigration par le régime pousse à considérer toute émigration comme un acte de rébellion politique, plus encore lorsque les jeunes Portugais en âge d'effectuer leur service militaire quittent le pays pour échapper aux guerres coloniales qui éclatent à partir de 1961 en Angola puis au Mozambique, en Guinée-Bissau et au Cap-Vert[95]. En Espagne, le général Francisco Franco, qui avait pris la tête du pays à l'issue de la guerre civile espagnole en 1939, la garde jusqu'à sa mort en 1975[96]. Les réfugiés politiques espagnols sont nombreux à venir s'installer en France, dès la guerre civile et jusqu'à la fin du régime franquiste[97]. Autre conséquence du maintien de ces régime dictatoriaux : à la Libération, la France prend ses distances avec les derniers avatars européens du fascisme. Dans ce contexte, la frontière franco-espagnole est fermée en 1946, avant que la guerre froide n'entraîne le

---

[93] Bruno GROPPO, « Entre immigration et exil : les réfugiés politiques italiens dans la France de l'entre-deux-guerres », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1996, vol. 44, n° 1, p. 27-35.

[94] Je m'appuie ici en particulier sur Pierre MILZA, *Histoire de l'Italie : des origines à nos jours*, Paris, Pluriel, coll. « Pluriel », 2013 (2005), 1098 p. ; et Frédéric ATTAL, *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, 415 p.

[95] Au sujet de l'histoire du Portugal, je me suis appuyée principalement sur Yves LÉONARD, *Histoire du Portugal contemporain de 1890 à nos jours*, Paris, Chandeigne, coll. « Bibliothèque Lusitane », 2016, 287 p. ; mais aussi sur Jean-François LABOURDETTE, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000, 703 p. ; et Robert DURAND, *Histoire du Portugal*, éd. complétée et mise à jour, Paris, Hatier, coll. « Nations d'Europe », 1995, 349 p.

[96] Pour l'histoire de l'Espagne, je me suis référé à Denis RODRIGUES, *L'Espagne sous le régime de Franco*, Rennes, PUR, coll. « Didact Histoire », 2016, 644 p. ; Jordi CANAL (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2014 (2009), 336 p. ; Anne DULPHY, *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 (1992), 127 p. ; Aline ANGOUSTURES, *Histoire de l'Espagne au XX^e siècle*, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », 1993, 370 p.

[97] Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'Exil des républicains espagnols en France : de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999, 475 p.

rapprochement des pays frontaliers qui se concrétise par la réouverture de la frontière en 1948 et la reprise des relations commerciales[98]. Néanmoins, Portugal et Espagne restent exclus de fait du processus de construction européenne, malgré les manœuvres de la diplomatie française pour y intégrer l'Espagne dès le début des années soixante.

On observe toutefois que l'Italie se distingue particulièrement de l'Espagne et du Portugal à ce sujet : les Italiens qui viennent s'installer en France après la Seconde Guerre mondiale sont généralement libres d'en partir et sont accueillis en France comme les ressortissants d'un partenaire économique et politique international, contrairement aux Espagnols et aux Portugais. L'Italie se différencie également par le chemin que prennent ses émigrants pour venir en France : les Portugais quittant leur pays empruntent souvent les mêmes voies que les Espagnols pour atteindre la France, traversant ou contournant les Pyrénées, tandis que les migrants italiens sont amenés à franchir les Alpes. Espagne et Italie ont cependant en commun de partager chacun une frontière avec la France, ce qui facilite les migrations et les échanges.

Force est de constater que les dissemblances et les décalages chronologiques sont très, voire trop, importants, si l'on considère donc l'histoire politique du pays d'émigration et ses relations commerciales et diplomatiques avec la France comme similarités nécessaires ou suffisantes à la comparaison entre représentations d'Italiens, d'Espagnols et de Portugais en France[99].

Que l'on prenne en considération les contraintes spatiales pesant sur les pratiques migratoires vers la France, leur histoire, leur contexte d'émigration ou les relations diplomatiques entretenues par l'Italie, l'Espagne ou le Portugal avec la France, il paraît difficile de trouver un dénominateur commun et concomitant aux migrations italiennes, espagnoles et portugaises vers la France. En revanche, il est tout à fait possible d'établir un parallèle entre les regards portés par les médias français sur ces différents migrants et courants migratoires, ainsi qu'avec les politiques d'immigration menées par la France. Le rapprochement entre immigrations italienne, espagnole et portugaise est en effet mis en œuvre par l'administration

[98] Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, *op. cit.*
[99] C'est ce que notait également Natacha Lillo en introduction de : Natacha LILLO (dir.), *Italiens, Espagnols et Portugais en France au XX^e siècle, regards croisés*, *op. cit.*, p. 13.

française, les considérant notamment comme ressources de main d'œuvre désirable d'un point de vue démographique[100].

Le sujet de la comparaison devient alors les *représentations* françaises de migrants, et l'unité choisie est celle des *groupes de population* figurés à l'écran : on se concentrera sur les migrants venus d'Italie, d'Espagne et du Portugal vers la France en étudiant l'évolution des discours audiovisuels portés à leur sujet et en les mettant en perspective les uns avec les autres.

C. Unité et niveau de comparaison

Comment définir ces groupes de population choisis comme unité de comparaison ? Sans revenir sur les débats historiographiques et juridiques présentés en début de chapitre, les migrants italiens, comme les migrants espagnols et les migrants portugais installés en France, sont difficiles à appréhender comme des groupes sociaux préexistant à leurs représentations.

Pour dresser les contours de cet ensemble de personnes et en établir le compte dans la France de 1945 à 1975, il nous faut nous reposer sur les statistiques nationales établies au cours de cette période ou dans les décennies qui l'ont suivie. On peut s'appuyer sur les chiffres issus des recensements effectués par l'INSEE en 1946, 1954, 1962, 1968 et 1975, mais ils n'indiquent que le nombre d'étrangers recensés en France à ces différentes dates, répartis par nationalité ou groupe de nationalités, ainsi que le caractère acquis ou hérité de la nationalité française. En effet, si le dénombrement des étrangers par l'État a contribué à la construction du problème public de l'immigration dès les deux dernières décennies du XIX^{e} siècle, la catégorie statistique « immigré » n'a été différenciée de la catégorie « étranger » qu'au début des années 1990, lorsque le Haut Conseil à l'Intégration a défini les immigrés comme ceux qui, résidant en France, sont nés étrangers à l'étrangers. Dans la période qui nous intéresse, entre 1945 et 1975, c'est principalement au travers de la catégorie juridique de la nationalité que sont donc appréhendés les immigrés par l'administration française en charge de dresser un tableau statistique de la population. Or, il a bien été démontré l'ambiguïté des comptages d'étrangers[101] ainsi que l'arbitraire des catégories nationales, statistiques et juridiques[102]. Se pose ainsi la

[100] Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte*, *op. cit.* ; Alexis SPIRE, « Un régime dérogatoire pour une immigration convoitée... », *loc. cit.*

[101] Éric GUICHARD et Gérard NOIRIEL (dir.), *Construction des nationalités et immigration dans la France contemporaine*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 72.

[102] Voir Éric GUICHARD et Gérard NOIRIEL (dir.), *Construction des nationalités et immigration dans la France contemporaine*, *op. cit.*, sur l'usage des recensements pour appréhender l'histoire de l'immigration ; et Gérard NOIRIEL, *État, nation et immigration : vers une histoire du pouvoir*, Paris,

question de la pertinence de la catégorie « nationalité » pour étudier l'immigration et ses représentations et comparer plusieurs groupes de migrants venus de pays différents.

Autre implication du choix de cette unité d'étude : la comparaison entre trois groupes d'immigrés dans un même pays d'arrivée tend à privilégier les différenciations inhérentes aux différents groupes[103]. De même, les différences que l'on a identifiées entre ces trois groupes de population ont bien sûr un impact fort sur les représentations étudiées et le risque est grand de s'y limiter pour expliquer les différences de discours français sur ces migrants. Ainsi la guerre d'Espagne a-t-elle façonné le rapport de la France aux migrants espagnols dans les années qui l'ont suivie. Entre 1936 et 1939, l'exode massif d'Espagnols vers la France a entrainé une succession d'attitudes différentes des Français, allant du soutien et de la solidarité au rejet violent de ces exilés. Les images de la Retirada, et des réactions françaises produites pendant ces trois années ont continué à circuler pendant la guerre et après 1945, composant une part du discours audiovisuel sur les migrants espagnols. En comparant les représentations de migrants espagnols avec celles de migrants italiens ou portugais, on laissera sourdre la spécificité du contexte de la guerre civile espagnole et son héritage dans les documents audiovisuels français évoquant les Espagnols entre 1945 et 1975, sans pouvoir toujours mettre en perspective ces images avec des représentations similaires d'Italiens ou de Portugais ayant migré en France. Toutefois, le parallèle peut nous permettre d'identifier les éventuelles circulations de motifs ou constructions de figures concurrentes et différenciées. C'est dans ce but qu'il sera mené.

Par ailleurs, afin d'éviter d'encourager un raisonnement tautologique, il peut être nécessaire de porter une attention particulière aux pratiques transnationales de représentations de la migration. Il s'agit d'être attentif à la façon dont les documents audiovisuels français mettent en scène des migrants hors de France, s'affranchissant du cadre national, ainsi qu'aux figures audiovisuelles de la migration véhiculées par des films ou des émissions de télévisions produits hors de France[104].

L'étude comparée des représentations audiovisuelles françaises de migrants italiens, espagnols et portugais implique de multiplier les jeux d'échelles. Il paraît nécessaire d'adopter

---

Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 219-247, sur l'histoire du mot « nationalité » et de ses usages sociaux.

[103] Rosita FIBBI et Gianni D'AMATO, « Transnationalisme des migrants en Europe », *loc. cit.*

[104] Voir par exemple le film italien sur l'émigration vers la France de Pietro GERMI, *Il Cammino della speranza*, Lux Films (Italie), 1950, 1 heure 45 minutes ; et le film espagnol de Roberto BODEGAS, *Españolas en París*, Agata Films (Espagne), 1971, 1 heure 42 minutes sur les bonnes espagnoles à Paris.

tantôt une longue focale pour capter le détail des processus de production et de réception d'œuvres audiovisuelles, ainsi que des multiplicités des migrations auxquelles ces images font référence, tantôt une courte focale, afin de mettre en perspective l'évolution des figures et représentations avec l'histoire politique, administrative et sociale de l'immigration. Varier les niveaux d'analyse permet ainsi de mettre en lien pratiques et représentations, pratiques de production d'œuvres audiovisuelles et pratiques de migration, de diminuer « l'écart entre sources et généralisations » et de rendre « plus cohérente la démarche comparative »[105].

III - Pourquoi s'intéresser à leurs représentations audiovisuelles ?

A. Historiographie

Dès les années quatre-vingt, les sources médiatiques ont été intégrées au corpus des historiens de l'immigration. On y a d'abord cherché les réactions de l'opinion publique française vis-à-vis des étrangers ou de l'immigration. Ainsi Ralph Schor, dans sa thèse d'État consacrée à l'opinion française et les étrangers de 1919 à 1939[106], soutenue en 1980, traquait-il leurs représentations dans la presse et dans les œuvres cinématographiques de fiction. Quelques années plus tard, à sa suite, Yvan Gastaut, pour appréhender les réactions de l'opinion vis-à-vis de l'immigration en France sous la V^e^ République[107] dans sa thèse dirigée par Ralph Schor, confrontait les sources médiatiques aux sources statistiques, tout en les plaçant en perspective avec l'évolution des politiques publiques et des discours politiques vis-à-vis de l'immigration. Gérard Noiriel s'est lui aussi attelé à une histoire des discours « de » et « sur » les immigrants et l'immigration, en articulant l'étude des sources médiatiques à ses travaux antérieurs[108]. Il évoquait d'ailleurs, dans son ouvrage de 2007, le rôle qu'a tenu la télévision dans la construction des stéréotypes qu'il partageait avec ses camarades de classe sur les « Arabes » :

> « Mes camarades puisaient leurs références dans les récits des journalistes dénonçant les « terroristes algériens » et les « criminels arabes ». Les images télévisées, même si elles étaient rares, confortaient une vision négative que je partageais moi aussi car,

[105] Nancy L. GREEN, *Repenser les migrations*, *op. cit.*, p. 20.
[106] Ralph SCHOR, *L'Opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « France XIX^e^-XX^e^ », 1985, 761 p.
[107] Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, *op. cit.*
[108] Gérard NOIRIEL, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX^e^-XX^e^ siècle*, *op. cit.*

> pour nous tous, la vérité sortait des téléviseurs flambants neufs qui commençaient à trôner dans les salles à manger des classes populaires. »[109]

Les médias audiovisuels que constituent la télévision et le cinéma ont donc tour à tour été mobilisés par ces chercheurs en tant que reflets et vecteurs de l'opinions sur l'immigration, en tant que source de fascination et d'influence sur la société, et en tant que véhicules et producteurs de stéréotypes.

Dans sa thèse, intitulée *Filmer les immigrés,* consacrée aux représentations télévisuelles des immigrés en France entre 1962 et 1986, l'historien Édouard Mills-Affif utilisait quant à lui les émissions de télévision comme sources principales, se posant la question de la pertinence de leur usage pour « éclairer la connaissance du phénomène migratoire »[110]. Après avoir retracé les grandes tendances des représentations des immigrés dans cette période, en insistant sur les différences notables faites par les journalistes et documentaristes de télévision selon l'origine des immigrés tout en mettant en évidence les spécificités de chaque genre télévisuel dans leur traitement de l'immigration, il démontrait le bienfondé de l'intégration des archives télévisuelles dans le corpus de sources de l'historien des migrations pour comprendre « le rapport de la France à ses immigrés »[111].

À la suite de ces travaux, les études sur les représentations de l'immigration ont connu un engouement souligné par Nancy Green, en 2006, à l'occasion du colloque organisé par la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration consacré à l'histoire de l'immigration et à la question coloniale en France :

> « Si la colonisation est multiforme et que l'immigration l'est autant, une des premières conséquences de l'appel à communications pour ce colloque a été de voir combien l'analyse des représentations est au cœur de nombreux projets de recherche aujourd'hui. Et c'est l'immigration algérienne, marquée par la guerre d'Algérie, qui est devenue la représentation métonymique de l'immigration postcoloniale en France, voire de l'immigration tout court. »[112]

Comme les Actes de ce colloque publiés en 2008, la plupart des ouvrages collectifs consacrés à l'histoire de l'immigration ou des étrangers depuis la deuxième partie des années 2000 ont ouvert leurs pages à des études de la représentation des « autres »[113], bien que toutes ne prennent

---

[109] *Ibid.*, p. 15.
[110] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 8.
[111] *Ibid.*, p. 271.
[112] Nancy L. GREEN et Marie POINSOT (dir.), *Histoire de l'immigration et question coloniale en France*, actes du colloque, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 28-30 septembre 2006, Paris, La Documentation française, 2008, p. 12.
[113] Voir Marc FERRO, « Cinéma et immigration postcoloniale » *in* Nancy L. Green et Marie Poinsot (dir.), *Histoire de l'immigration et question coloniale en France*, Actes du colloque, CNHI, 28-

pas en considération les sources médiatiques. Si ces publications témoignent du renouvellement du champ de l'histoire de l'immigration et s'inscrivent dans la perspective d'une histoire culturelle qui se développe depuis les années quatre-vingt en France, cet engouement est également à replacer dans son contexte politique. Après l'élection à la présidence de la République de Nicolas Sarkozy, en 2007, et l'instauration d'un ministère de l'Immigration et de l'Identité nationale, beaucoup d'historiens de l'immigration ont dénoncé les usages politiques de la notion d'« identité nationale » associée à l'immigration, à l'occasion de prises de position publiques[114]. Les débats publics et historiographiques qui en ont découlé ont encouragé la remise en question de la vision de l'immigration imposée par ce Ministère et la droite au pouvoir. Ainsi l'historiographie des représentations de l'immigration a-t-elle connu un renouvellement depuis une dizaine d'années et c'est dans ce contexte que mes travaux de recherche à l'origine de cette thèse ont débuté[115].

Comme le soulignait Nancy Green dans le passage cité plus haut, l'étude des représentations des migrations ont souvent fait la part belle aux représentations des immigrés algériens en France, et plus généralement des immigrés maghrébins[116] et de l'« Arabe » [117], en

---

30 septembre 2006, Paris, La Documentation française, 2008, p. 259-262 ; mais aussi Pilar GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Manuela MARTINI et Marie-Louise PELUS-KAPLAN (dir.), *Étrangers et sociétés : représentations, coexistences, interactions dans la longue durée*, Actes du colloque "Étrangers : contacts et regards croisés : visiteurs, réfugiés, travailleurs contraints de l'Antiquité à nos jours" organisé par le Laboratoire Identités, cultures, territoires, qui s'est tenu en juin 2006 à l'Université Paris VII-Denis Diderot, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2008, p. 197-304 ; Marianne AMAR, Marie POINSOT et Catherine WIHTOL DE WENDEN (dir.), *À chacun ses étrangers ? France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*, Catalogue d'exposition, Paris, CNHI, 16 décembre 2008-19 avril 2009, puis à Berlin en 2009, Arles / Paris, Actes Sud / CNHI, 2009, p. 49-157.

[114] À la suite de la création du ministère de l'Immigration et de l'Identité nationale, huit historiens ont démissionné de leur poste à la nouvelle CNHI, ouverte en 2007. Une pétition a été lancée et les tribunes se sont multipliées. Le Comité de Vigilance face aux Usages publics de l'Histoire (CVUH), créé en 2005 après la loi insistant sur les « effets positifs de la colonisation » et imposant leur enseignement, a joué un rôle actif dans la dénonciation du nouveau Ministère. Voir Gérard NOIRIEL, *À quoi sert « l'identité nationale »*, Marseille / Paris, Agone / CVUH, coll. « Passé & présent », 2007, 154 p.

[115] Ève GIVOIS, *Migrants ibériques au cinéma et à la télévision en France*, mémoire de Master 1 en Histoire et Audiovisuel sous la direction de Myriam Tsikounas, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2009, 78 p.

[116] Voir notamment Naïma YAHI, « Le métissage en salle ou les "Algériens" à l'écran », *Hommes & Migrations*, 2012, n° 1295, p. 130-142 ; Lucie VIVER, « La représentation des Maghrébines dans le cinéma français » *in* Nancy L. Green et Marie Poinsot (dir.), *Histoire de l'immigration et question coloniale en France*, Actes du colloque, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 28-30 septembre 2006, Paris, La Documentation française, 2008, p. 253-258 ; Lucie VIVER, « 1936-2006 : Les immigrés maghrébins au cinéma », *Migrations Société*, 2007, n° 109, p. 93-99 ; Sylvie DURMELAT et Vinay SWAMY (dir.), *Les Écrans de l'intégration. L'Immigration maghrébine dans le cinéma français*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2015, 340 p.

[117] Julien GAERTNER, *L'Image de l'"Arabe" dans le cinéma français de 1970 à nos jours*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Ralph Schor et Jamaâ Baida, Université de Nice-Sophia Antipolis / Université Mohammed V-Agdal (Rabat), 2010, 1063 p.

particulier dans les œuvres cinématographiques, ce qui s'explique notamment par l'importance de ces figures dans la production cinématographique française.

Néanmoins, les représentations cinématographiques des immigrés maghrébins n'ont pas été les seules à retenir l'attention des historiens. Dans un ouvrage paru en 2012, à l'issue d'une recherche dans les fonds de la Cinémathèque de Toulouse, Laure Teulières se demandait quel regard avait été porté sur l'immigration par le cinéma, quel que soit le pays d'émigration[118]. L'historienne identifiait des thématiques et des motifs récurrents utilisés par le cinéma pour évoquer les migrations – le voyage, l'adaptation, le travail, l'habitat, les relations quotidiennes et les héritages de la migration transmis aux générations suivantes. Par ailleurs, au cours des années 1990, dans le cadre de projets de recherches, collectifs là encore le plus souvent, des travaux ont notamment été consacrés aux représentations cinématographiques des Italiens[119], des Espagnols[120], parfois des deux à la fois[121], et des Portugais[122]. Tout en faisant un travail de défrichage des sources cinématographiques pour y déceler les représentations d'immigrés, les auteurs de ces études ont permis d'identifier des clichés associés aux migrants italiens, espagnols et portugais au cinéma et l'évolution des regards portés par les cinéastes sur ces populations.

L'histoire des représentations des migrations italienne, espagnole et portugaise vers la France a aussi suscité des travaux dans d'autres disciplines qui peuvent fournir un regard complémentaire, proposer d'autres sources et d'autres questionnements.

En 1979, le directeur de la revue de cinéma *CinémAction,* Guy Hennebelle, consacrait un numéro entier aux « Cinémas de l'émigration »[123] dans le but de « développer une réflexion

---

[118] Serène DELMAS et Laure TEULIÈRES, *Étrangers d'ici. Migrants et migrations au cinéma*, Toulouse, Éditions Privat / La Cinémathèque de Toulouse, 2012, 141 p.

[119] Tangui PERRON, « L'image de l'ouvrier italien dans le cinéma français des années 30 aux années 50 » *in* Antonio Bechelloni, Michel Dreyfus et Pierre Milza (dir.), *L'Intégration italienne en France : un siècle de présence italienne dans trois régions françaises 1880-1980*, Actes du colloque, Paris, mars 1993, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XX^{e} siècle », 1995.

[120] Aline ANGOUSTURES, « Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965) », *Revue européenne des migrations internationales*, 1998, vol. 14, n^{o} 1, p. 221-252.

[121] Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, « Toni, Maria, Joan, Concini et les autres : la représentation des Italiens et des Espagnols dans le cinéma français de 1935 à 1946 » *in* Pierre Milza et Denis Peschanski (dir.), *Exil et migration. Italiens et Espagnols en France. 1938-1946*, Actes du colloque international, Paris, 28-29 novembre 1991, Paris, L'Harmattan / IHTP, 1991, p. 249-263.

[122] José Alexandre Cardoso MARQUES, *Images de Portugais en France. Immigration et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002, 275 p.

[123] Guy HENNEBELLE (dir.), *Cinémas de l'émigration*, Paris, Film éditions, coll. « CinémAction », 1979, 238 p. ; deux autres numéros de la revue constituent des sortes de suites à ce volume : Mouny BERRAH, Victor BACHY, Mohamed BEN SALAMA et Ferid BOUGHEDIR (dir.), *Cinémas du Maghreb*, Paris, Papyrus, coll. « CinémAction », 1981, 248 p. ; et Christian BOSSÉNO (dir.), *Cinémas de l'émigration 3*, Courbevoie / Paris, L'Harmattan, coll. « CinémAction », 1986.

sur la centaine de films, de genres les plus divers, qui ont été réalisés en Europe sur l'angoissante question de l'immigration »[124]. L'ouvrage, adressé aux travailleurs sociaux et aux militants pour la défense des droits des migrants et pour l'action culturelle, s'avère aujourd'hui une riche ressource filmographique pour l'historien, rassemblant des analyses de films qui mettent en scène des émigrés d'origines les plus diverses. Constitué de contributions de sociologues, militants associatifs, critiques de cinéma et journalistes, ce numéro permet également de saisir le regard porté sur ces films à la fin des années soixante-dix.

À l'occasion de son travail de doctorat en espagnol consacré à l'immigration espagnole à Paris[125], Bruno Tur a intégré les œuvres audiovisuelles aux sources variées qu'il utilise pour appréhender les représentations des Espagnols installées à Paris dans les années soixante. Mettre en perspective des sources aussi diverses que des publicités, des articles de presse, des émissions de télévision, des films et des sources plus traditionnelles lui a permis de mettre au jour les circulations intermédiatiques de figures stéréotypées – en particulier celle de la « Conchita », bonne espagnole[126], sur laquelle on reviendra.

De son côté, la sociologue Inês Espírito Santo a intégré les films à ses travaux doctoraux sur le processus de catégorisation des immigrés portugais en France[127]. Elle utilise les images comme outils à la disposition du chercheur pour transmettre sa pensée – un film est intégré à sa thèse, dans la tradition de l'anthropologie cinématographique de Jean Rouch – mais aussi comme objet de recherche, puisqu'elle traque « les traces que des vecteurs médiatiques et audiovisuels peuvent laisser sur la construction mémorielle[128] ». À travers l'analyse de deux films, *O Salto*[129], fiction réalisée par Christian de Chalonge en 1967, et *La Photo déchirée*[130],

---

[124] Guy HENNEBELLE (dir.), *Cinémas de l'émigration*, *op. cit.*, p. 5.
[125] Bruno TUR, *L'Immigration espagnole à Paris dans les années 1960 : discours, représentations et stéréotypes*, thèse de doctorat en lettres, langues, spectacles dirigée par Marie-Claude Chaput, Université Paris 10 Nanterre, 2014.
[126] Bruno TUR, « "Et viva Conchita !" Le stéréotype de la "bonne à tout faire" espagnole dans la chanson française (années 1960-1970) », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle*, 2015, vol. 1, n° 12, p. 71-83 ; Bruno TUR, « Stéréotypes et représentations sur l'immigration espagnole en France », *Migrance*, 2007, Hors-Série, p. 69-78 ; Bruno TUR, « "Españolas en Paris" ou la solitude des "bonnes à tout faire" espagnoles à Paris », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 2009, n° 14, p. 66-78.
[127] Ines ESPIRITO SANTO, *Du clandestin au citoyen européen. Quand les immigrés portugais font figure de travailleurs (France, 1962-2012)*, thèse de doctorat en sociologie dirigée par André Grelon et Rui Pena Pires, EHESS, 2013.
[128] *Ibid.*, p. 317.
[129] Christian DE CHALONGE, *O Salto*, Fildebroc (France) / Les Productions Artistes Associés (France), 1967, 1 heure 28 minutes.
[130] José VIEIRA, *La Photo déchirée. Chronique d'une émigration clandestine*, La Huit Production (France) / Les Films de la mémoire (Belgique) / Animais, RTBF (Belgique) / Télessonne (France), RTP - Radiotelevisao portuguesa (Portugal), 2001, 52 minutes.

documentaire réalisé par José Vieira en 2001, qui proposent chacun un récit cohérent de la migration, Inês Espírito Santo montre que leurs auteurs ont participé, chacun à son époque, à la construction d'une mémoire de cette migration[131].

B. Définition des représentations des migrations

Ainsi la spécificité du travail entamé ici est de proposer une étude historique comparée des représentations des migrations italiennes, espagnoles et portugaises, afin d'identifier les circulations de discours d'un groupe de population à un autre.

La notion de représentation, déjà plusieurs fois mobilisée depuis le début de ce chapitre, mérite à ce stade d'être précisée de nouveau, dans son application aux migrations. Dans l'ouvrage consacré aux images et représentations du genre en migration qu'il codirigeait en 2007, Philippe Rygiel définissait les représentations des migrations comme :

> « (…) les systèmes de signes et les images qui invoquent publiquement et caractérisent un migrant désigné comme tel ou le membre d'un groupe défini par son extériorité à la société hôte, que symbolise le lien qui le rattache à un autre territoire que celui de la nation »[132].

En s'appuyant sur les travaux d'anthropologie de Jack Goody consacrés aux représentations, Philippe Rygiel les considère comme des formes matérielles – signes ou images – qui font référence à des individus désignés comme migrants ou, tout au moins, comme appartenant à un groupe extérieur à la société car rattachés à un autre territoire national. Cette définition offre l'avantage de faire le lien entre processus de catégorisation du migrant et représentation : c'est par les images ou les signes que sont invoqués et désignés les migrants. Sans le formuler clairement, elle fait également référence aux trois aspects couverts par la notion de représentation telle qu'elle est entendue par les historiens : à la fois représentation figurée (« images, imprimés, emblèmes, monuments, etc. » [133]), mises en scènes de l'autre ou de soi,

---

[131] Ines ESPIRITO SANTO, *Du clandestin au citoyen européen. Quand les immigrés portugais font figure de travailleurs (France, 1962-2012)*, *op. cit.*, p. 344.

[132] Natacha LILLO et Philippe RYGIEL (dir.), *Images et représentations du genre en migration : mondes atlantiques XIX^e^-XX^e^ siècles*, issu du séminaire d'histoire sociale de l'immigration de l'ENS et du colloque "Histoire, genre, migration" tenu à Paris en mars 2006, Paris, Publibook, coll. « Actes de l'histoire de l'immigration », 2007, p. 5.

[133] Dominique KALIFA, « Représentations et pratiques » *in* Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, vol. 2/2, p. 879 ; c'est la définition classique des représentations, celle choisie par Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Histoire », 1977, p. 19 et 33.

« par lesquels les individus et les groupes se signifient socialement, politiquement, symboliquement »[134], et schèmes de perception, « catégories de saisie et d'appréhension du monde »[135,136]. Ces schèmes de perception viennent nourrir « un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social » [137] que sont les imaginaires sociaux, au travers desquels « les sociétés perçoivent leurs composants – groupes, classes, catégories –, hiérarchisent leurs divisions, élaborent leur avenir » [138]. Productrices de social, les représentations font par le même temps partie intégrante du monde social. Elles sont toujours des formes « expressives et constructives du social », « constitutives de pratiques » et « ressorts de l'action » [139]. De sorte que celles et ceux qui contribuent à les produire, à les diffuser et à les interpréter sont des acteurs sociaux dont il s'agit, pour le chercheur, dans la mesure du possible, d'identifier les parcours et les positionnements pour mieux comprendre les enjeux de leurs choix et de leurs actions.

Les trois aspects de la notion de représentation sont interdépendants : les schèmes de perception ont besoin de « s'incarner dans des intrigues, (…) raconter des histoires, (…) les donner à lire ou à voir » [140], comme le soulignait Dominique Kalifa dans l'introduction à son histoire de l'imaginaire des bas-fonds. Ils peuvent être appréhendés par l'étude des représentations figurées et des mises en scène de groupes sociaux.

Étudier les représentations des migrants italiens, espagnols et portugais vers la France, c'est ainsi tenter de mettre au jour les processus de catégorisation de ces populations dans la société française en portant une attention particulière à leurs supports matériels et aux pratiques sociales qui donnent lieu tant à leur production qu'à leur réception.

---

[134] Dominique KALIFA, « Représentations et pratiques », *loc. cit.*, p. 879.
[135] *Ibid.* ; ces deux aspects des représentations recoupent la notion de mentalité telle qu'elle était admise à la fin des années soixante-dix et que reprenait à son compte Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 19 et 33.
[136] Voir aussi Roger CHARTIER, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1989, vol. 44, n° 6, p. 1514, article fondateur du courant d'histoire des représentations, sur lequel Dominique Kalifa s'appuie.
[137] Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2013, p. 20-21 ; s'appuyant sur Bronisław BACZKO, *Les Imaginaires sociaux : mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, 242 p.
[138] Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds*, *op. cit.*, p. 21.
[139] Dominique KALIFA, « Représentations et pratiques », *loc. cit.*, p. 879.
[140] Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds*, *op. cit.*, p. 21.

C. Une histoire des représentations par les médias audiovisuels

C'est aux représentations véhiculées par le cinéma et la télévision que nous nous intéresserons particulièrement. Tous deux sont des médias, soit des « moyens, outils ou systèmes d'organisation qui permettent la diffusion ou la communication publique d'une information ou d'un message dans l'espace et dans le temps »[141], qui « facilitent et amplifient l'usage des sens de l'homme »[142]. Les informations qu'ils transmettent prennent une forme audiovisuelle, qui, en combinant sons et images animées, amplifie et la vue et l'ouïe. Ce langage commun rend leur comparaison plus aisée, malgré leurs différences.

Ils se distinguent notamment par leurs dispositifs et leurs formats de transmission ainsi que par le système d'organisation sur lesquels ils s'appuient. Le cinéma, depuis la première séance publique en décembre 1895, est défini par le dispositif spécifique de projection d'œuvres sur un grand écran, auprès d'un public collectif qui a généralement fait l'achat d'un billet pour entrer dans des salles plongées dans le noir, s'assoir et assister, silencieusement, à une projection d'images animées. Les œuvres ainsi projetées, du moins jusqu'au dernier quart du XX^{e} siècle, sont inscrites sur des bobines de pellicule qui peuvent faire l'objet de plusieurs diffusions, s'échanger et ainsi circuler d'un lieu de projection à un autre. Jusqu'aux années 1910, ces films sont essentiellement projetés dans des salles dédiées à d'autres spectacles ou dans des dispositifs nomades – chapiteaux, roulottes... – par des forains. Les salles spécialisées dans la diffusion de films commencent à se développer dès les années 1900[143] mais il faut attendre la fin de la seconde guerre mondiale pour qu'elles se généralisent en France, tandis que les espaces ruraux continuent à être desservis par des cinémas itinérants. On compte entre 3500 et 4500 salles en France entre 1925 et 1939[144]. Ce réseau, plus dense dans les villes grandes ou moyennes, compte 5500 salles en 1947[145]. Il se stabilise avant de diminuer d'envergure dans les années soixante lorsque son taux de fréquentation chute brutalement[146] : en 1974, on compte moins de 4000 établissements d'exploitation cinématographique en

---

[141] Christian DELPORTE, « Médias » *in Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010.
[142] Fabrice d'ALMEIDA et Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France : de la Grande guerre à nos jours*, nouvelle éd. revue, actualisée et augmentée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010, p. 11-12.
[143] Claude FOREST, *Les Dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, CNRS éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1995, p. 22.
[144] *Ibid.*, p. 36.
[145] « Le Cinéma français en chiffre (documentation établie par "Le Courrier du Centre du Cinéma") », *Le Film Français*, n^{o} 122, 1947, p. 84.
[146] Claude FOREST, *Les Dernières séances*, *op. cit.*, p. 77.

France[147]. Le cinéma est aussi une industrie culturelle, un secteur à part entière de l'économie française de la deuxième partie du XX^{e} siècle[148]. C'est d'ailleurs au ministère de l'Industrie que revient la charge de ce secteur en 1946, jusqu'à son rattachement au tout nouveau ministère des Affaires Culturelles d'André Malraux en 1959[149].

La télévision se définit quant à elle techniquement comme un dispositif de transmission simultanée d'un message audiovisuel par un émetteur central à une multitude de récepteurs. Ce réseau spécifique de diffusion se développe en France dès le milieu des années trente sur le modèle du réseau de diffusion de la radio. Comme cette dernière, la télévision est placée sous monopole d'État à la Libération au sein de la RDF (Radio diffusion française) qui devient RTF (Radiodiffusion télévision française) en 1949 puis ORTF (Office de radiodiffusion télévision française) en 1964, avant le démantèlement de l'institution en 1975. Le terme « télévision » désigne tant l'outil de réception, qui se démocratise en France au cours des années cinquante[150], que le flux d'informations qu'il reçoit, flux continu ne pouvant être enregistré par les téléspectateurs, du moins jusqu'à la généralisation du magnétoscope dans les foyers à partir de la fin des années soixante-dix[151]. Sa réception peut aussi bien être individuelle que collective : dans les premières années qui suivent la guerre, le téléviseur est un objet luxueux, rare et cher, que l'on regarde dans les lieux publics qui en disposent, en famille ou dans le cadre de téléclubs. En 1954, seulement 1% des ménages est équipé d'un téléviseur[152]. Ce taux passe à 9% en 1958, 60% en 1968[153] et 79% en 1974[154]. En parallèle, le nombre d'heures d'émission s'étend progressivement : une émission quotidienne régulière se met en place à partir de 1947 sur une seule chaîne d'abord, puis sur deux à partir de 1964 et sur trois à partir de décembre 1972. Cette troisième chaîne est dédiée aux programmes de télévision régionale, qui s'étaient développés à

---

[147] *Ibid.*, p. 107-109.
[148] Pierre-Jean BENGHOZI, *Le Cinéma : entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989, 209 p. ; Joëlle FARCHY, *Le Cinéma déchaîné : mutation d'une industrie*, Paris, Presses du CNRS, coll. « Sociétés en mouvement », 1992, 351 p.
[149] Dimitri VEZYROGLOU et Gaël PÉTON, « La politique française du cinéma au moment du rattachement du CNC au ministère des Affaires culturelles, 1957-1962 » *in* Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma, une affaire d'État 1945-1970*, Actes des journées d'études tenues à l'INHA, Institut national d'histoire de l'art les 23 et 24 janvier 2013, organisées par le Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la communication et l'Université de Paris 1, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La documentation Française, coll. « Travaux et documents », 2014, p. 27-57.
[150] Isabelle GAILLARD, *La Télévision : histoire d'un objet de consommation, 1945-1985*, Paris / Bry-sur-Marne, INA, coll. « CTHS Histoire », 2012, p. 110.
[151] *Ibid.*, p. 295.
[152] *Ibid.*, p. 120.
[153] *Ibid.*, p. 119-120.
[154] « L'équipement des ménages au début de 1974 », *Economie et statistique*, 1974, vol. 58, n^{o} 1, p. 45-48.

partir de 1949 à mesure qu'un réseau d'antennes régionales était implanté sur le territoire français[155].

Cinéma et télévision ne sont pas les seuls médias à avoir joué un rôle dans la diffusion de représentations de migrants en France entre 1945 et 1975. La presse, la radio, tout comme la photographie et la peinture ont pu jouer un rôle central dans la diffusion de telles figures. Mais ces sources ont été exclues du corpus par souci d'homogénéité, tout en gardant à l'esprit que les sources médiatiques écrites, sonores ou picturales peuvent influer sur les œuvres audiovisuelles.

Si leur dispositif et leur format de diffusion diffèrent, cinéma et télévision ont également en commun leur statut de média de masse : un même message est reçu par un nombre important de spectateurs répartis sur tout le territoire français. Tous deux ont ainsi pu jouer un rôle majeur dans la diffusion de représentations communes en France.

En prenant en compte plusieurs médias, il s'agissait de multiplier les chances de trouver des sources audiovisuelles sur les migrations italiennes, espagnoles et portugaises tout au long de la période qui court de 1945 à 1975. En effet, la télévision de l'immédiat après-guerre est encore expérimentale. Ce n'est que le passage de la télévision française de la RDF à la RTF en 1949 qui signe officiellement son acte de naissance, et les émissions des premiers temps n'ont été conservées que très partiellement, tout au moins jusqu'à l'avènement du kinescope, ce procédé de captation du flux télévisuel par une caméra argentique qui commence à être adopté par la RTF au milieu des années cinquante[156]. Le média cinématographique, quant à lui, est déjà confortablement installé dans le quotidien des Français à l'orée de la période, même s'il sort fragilisé de la guerre et que les années cinquante le voient confronté à la concurrence américaine. Les films produits de 1945 à 1974 n'ont pas fait l'objet d'une conservation systématique du temps de leur sortie – il faut attendre 1977 pour que soit mis en place un dépôt légal du cinéma en France – mais une grand part d'entre eux a passé l'épreuve du temps, leurs négatifs originaux ou leurs copies ayant été sauvegardés par leurs ayant-droits (distributeurs, producteurs, réalisateurs), leurs sous-traitants (les laboratoires de tirage par exemple) ou les collectionneurs.

L'enjeu est ici d'opérer entre eux des passerelles et des confrontations, de comparer le traitement de l'image des migrants italiens, espagnols ou portugais, selon leur forme, leur

---

[155] Benoît LAFON, *Histoire de la télévision régionale : de la RTF à la 3, 1950-2012*, Bry-sur-Marne, INA, coll. « Médias Histoire », 2012, 311 p.

[156] Myriam TSIKOUNAS, Dimitri VEZYROGLOU et Marcel BLUWAL, « À travers l'histoire de la télévision. Entretien avec Marcel Bluwal », *Sociétés & Représentations*, 2010, n° 30, p. 243-257.

système de production et leur moyen de diffusion pour mettre au jour les effets structurels de modes de production et de diffusion sur la construction de figures et d'imaginaires. Dans ce but, il paraissait nécessaire de les étudier sur la durée et de mettre en perspective des sources produites à des époques différentes pour mettre en évidence les récurrences et les évolutions de figures. Les trente années qui suivent la Seconde Guerre mondiale constituent une période de bouleversement de la scène médiatique assez longue pour permettre une comparaison entre ces différents médias et leurs contenus qui ont en commun un langage et une multiplicité de formats – courts ou longs – et de genres – fictionnels ou documentaires, réalistes ou fantaisistes… – qui peuvent également être très différents d'un média à un autre. Mais quel que soit leur format ou leur genre, les sources audiovisuelles donnent à voir les aspects les plus larges de l'histoire de l'immigration : expériences personnelles, conditions matérielles, dimension sociale, administrative, politique, culturelle, émotionnelle, esthétique, militante, les rapports générationnels et de genre liés au phénomène migratoire… Elles constituent à ce titre pour l'historien de précieux indicateurs des représentations attachées à chacun de ces aspects des migrations.

Les médias audiovisuels ne sont cependant entrés dans le laboratoire de l'historien que bien après leur apparition. Pour le cinéma, bien que le photographe polonais Boleslas Matuszwski ait publié en France, en 1898 déjà, deux articles-manifestes dans lesquels il considérait la « photographie animée » comme une source pour l'histoire, il a fallu attendre le milieu du XX^e^ siècle pour que s'engage une réflexion historienne sur le film[157]. Robert Mandrou, en 1958, ouvre la voie en appelant les historiens à ne pas laisser l'objet cinématographique aux seuls critiques, historiens de l'art et sociologues[158]. Dix ans plus tard, l'historien Louis Chevalier publie, avec Pierre Billard, un cours donné à Sciences Po Paris intitulé *Cinéma et civilisation*, dans lequel il traite le cinéma sous ses aspects formels, économiques et sociaux. À la même période, les travaux de l'historien Marc Ferro[159] font date, et notamment sa série d'articles et d'ouvrages qu'il consacre, dès 1968, à la prise en

[157] Myriam TSIKOUNAS, « Cinéma » *in* Claude Gauvard et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, p. 95.
[158] Robert MANDROU, « Histoire et Cinéma », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1958, vol. 13, n° 1, p. 140-149.
[159] Marc FERRO, « Société du XX^e^ siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1968, vol. 23, n° 3, p. 581-585 ; Marc FERRO, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1973, vol. 28, n° 1, p. 109-124 ; Marc FERRO, *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, coll. « Pédagogies pour notre temps », 1976, 135 p.

considération des documents cinématographiques par les historiens[160]. Il est suivi par Pierre Sorlin, dont la *Sociologie du cinéma*[161] fait la synthèse des travaux entrepris par les sciences humaines et sociales sur le cinéma et place l'étude du cinéma dans une perspective historiographique. En effet, l'historien y entreprend de définir une méthode d'analyse de l'audiovisuel, qu'il applique au cinéma mais qui pourrait également s'étendre à la télévision[162]. Quant à la télévision, il faut attendre la fin des années soixante-dix et l'organisation d'un séminaire organisé par Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage à Science-Po à partir de 1977 pour voir son histoire défrichée, ainsi que celle de la radio[163]. L'histoire du cinéma comme celle de la télévision sont devenues depuis des champs historiographiques à part entière, avec des objets et des méthodes qui ont bénéficié des progrès de l'histoire culturelle. C'est dans le sillage lointain de ces travaux que s'inscrit cette thèse, s'appuyant sur les œuvres cinématographiques et télévisuelles produites en France de 1945 à 1974 pour appréhender l'histoire des représentations de migrants, italiens, espagnols et portugais.

IV - Constitution d'un corpus

A. Une plongée dans les centres d'archives audiovisuelles

Afin de rassembler tous les documents audiovisuels diffusés en France de 1945 à 1974 qui mentionnaient, dans leur bande son et/ou à l'image, des migrants italiens, espagnols et portugais, il a fallu lancer des recherches parallèles dans différents centres d'archives et bases de données.

Une première investigation a été effectuée dans les fonds « Télévision nationale » et « Télévision régionale » de l'Institut national de l'audiovisuel[164]. Le travail des documentalistes de l'INA depuis sa création en 1975 permet aujourd'hui au chercheur d'avoir accès à une base de données détaillée et à un matériel documentaire fourni pour décrire la plupart des émissions,

---

[160] Myriam TSIKOUNAS, « Cinéma », *loc. cit.*
[161] Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, *op. cit.*
[162] *Ibid.*, p. 15.
[163] Plusieurs ouvrages ont été publiés à la suite de ce séminaire par ses organisateurs : Jean-Noël JEANNENEY, *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris / Issy-les-Moulineaux, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2001, 815 p. ; Jean-Noël JEANNENEY, *Une histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001 (1996), 394 p. ; Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Nouveau monde poche », 2012, 429 p.
[164] Accessibles à l'Inathèque, dans les locaux de la BnF.

bien que leur méthode d'écriture ait changé avec le temps. On retrouve ainsi des différences entre les notices qui témoignent de l'évolution des pratiques des documentalistes depuis le milieu des années soixante-dix. Le travail d'uniformisation documentaire entrepris depuis quelques années à l'Inathèque a cependant profité à cette étude : les fiches documentaires les moins étayées sont peu à peu enrichies et les bases de données issues de l'archivage de l'Institut et du dépôt légal ont été fusionnées en 2016, ce qui a permis de faciliter les recherches de sources. Cette première étape a permis d'identifier la majeure partie du corpus télévisuel, ainsi que les quelques archives d'actualités filmées de la firme Les Actualités françaises dont le fonds est conservé par l'INA.

La collecte de sources cinématographiques n'a pas pu se faire simultanément, du fait de l'absence de base de données recensant tous les films sortis en salle en France et en proposant un résumé détaillé. Les filmographies déjà établies par des historiens ou des sociologues au cours de leurs travaux sur les représentations des Espagnols[165], des Italiens[166], des Portugais[167] ou, de façon plus générale, des étrangers ou des immigrés au cinéma[168], ont été attentivement étudiées pour identifier les premiers titres du corpus.

Plusieurs sources secondaires documentant la production cinématographique française de la période ont été interrogées avec la même méthode que pour aborder les fonds télévisuels. Ainsi l'*Histoire du cinéma français : encyclopédie des films,* publiée sous l'égide de Raymond Chirat, Raymond Bessy et André Bernard[169], recense-t-elle chacun des films long-métrage de

---

[165] Aline ANGOUSTURES, « Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965) », *loc. cit.*

[166] Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, « Toni, Maria, Joan, Concini et les autres : la représentation des Italiens et des Espagnols dans le cinéma français de 1935 à 1946 », *loc. cit.* ; Tangui PERRON, « L'image de l'ouvrier italien dans le cinéma français des années 30 aux années 50 », *loc. cit.*

[167] Manuel MADEIRA, « Filmographie sur l'immigration portugaise en France », *Latitudes*, 1999, n° 5, p. 27-25 ; José Alexandre Cardoso MARQUES, *Images de Portugais en France. Immigration et cinéma*, *op. cit.* ; Joao Sousa CARDOSO, « La communauté projetée : sociologie du cinéma », *Sociétés*, 2007, n° 96, p. 59-68.

[168] Ralph SCHOR, *L'Immigration en France 1919-1939 : sources imprimées en langue française et filmographie*, Nice, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, 1986, 109 p. ; Yvan GASTAUT, « Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration. Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990) », *Hommes & Migrations*, 2001, vol. 1231, n° 1, p. 54-66 ; Serène DELMAS et Laure TEULIÈRES, *Étrangers d'ici*, *op. cit.* ; ainsi que les recensions établies dans la revue *CinémAction* déjà évoquées : Guy HENNEBELLE (dir.), *Cinémas de l'émigration*, *op. cit.* ; Christian BOSSÉNO (dir.), *Cinémas de l'émigration 3*, *op. cit.*

[169] Maurice BESSY et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1929-1934*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1988, vol. 1/7, 553 p. ; Maurice BESSY et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1935-1939*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1987, vol. 2/7, 495 p. ; Maurice BESSY et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1940-1950*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1986, vol. 3/7, 596 p. ; Maurice BESSY, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1951-1955*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du

fiction français entre 1929 et 1970 en précisant sa distribution principale et son synopsis résumé en quelques lignes. Sa lecture attentive a permis dans un premier temps d'identifier les films dont le sujet principal était la migration d'Italiens, d'Espagnols ou de Portugais vers la France. Cette ressource filmographique présentait cependant des limites : les résumés, établis à partir des annonces parues dans la presse spécialisée, y sont lacunaires. Peu de films sont ressortis de cette recension. La plupart avaient déjà été relevés par les historiens qui s'étaient penchés sur la question et s'étaient généralement appuyés sur la documentation établie par Raymond Chirat lui-même pour les identifier. De plus, les films recensés dans cet ouvrage incontournable sont essentiellement des fictions de plus de 90 minutes. Les courts-métrages et les documentaires, dont les circuits de production et de distribution ne sont pas toujours les mêmes que ceux des films de fiction long-métrage, y apparaissent peu. Enfin, la fin de la période étudiée, de 1970 à 1974, n'a pas été traitée par Raymond Chirat et ses collaborateurs.

Pour combler ces lacunes, il a fallu se tourner vers d'autres ressources, en premier lieu vers la Cinémathèque française, qui rassemble sur la plateforme Ciné-ressources[170] des fiches filmographiques plus ou moins détaillées. Ces fiches sont établies pour la plupart à partir des archives de la revue *Les Fiches du Cinéma*, revue commerciale qui propose des notices détaillées sur chaque film sorti en France depuis 1934 avec un souci d'exhaustivité. Mais tous les films français ne font pas l'objet d'une fiche disponible via Ciné-ressources.

Les fonds de l'Inathèque ont également été explorés, puisque tous les films diffusés sur les chaînes françaises dont le flux est récolté au titre du dépôt légal y sont consultables. Mais ces films n'ont pas tous été documentés, ne relevant pas du domaine d'application du dépôt légal de la télévision. Peu ont fait l'objet d'une fiche documentaire assez détaillée pour établir, avant visionnage, s'ils mettaient en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais.

---

cinéma français », 1989, vol. 4/7, 495 p. ; Maurice BESSY, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1956-1960*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1990, vol. 5/7, 473 p. ; Maurice BESSY, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1961-1965*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1991, vol. 6/7, 471 p. ; Maurice BESSY, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1966-1970*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1992, vol. 7/7, 414 p.

[170] *Ciné-ressources*, http://www.cineressources.net/recherche_t.php, (consulté le 19 avril 2017). La base est née d'un partenariat entre la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque Corse, les Archives Audiovisuelles de Monaco, le Conservatoire régional de l'image de Nancy et l'Institut Jean Vigo. Les fiches films, établies grâce aux données de la revue Fiches de cinéma, sont hébergées sur la plateforme suivante : http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/. Pour faire une recherche par mot clés parmi ces fiches, il a fallu utiliser un moteur de recherche généraliste associant la recherche par URL et par mot clé.

Il a donc fallu ensuite multiplier les recherches dans les bases de données cinématographiques en ligne en privilégiant d'abord celles émanant d'institutions publiques comme les Archives françaises du film[171] ou Unifrance[172]. Les bases de données du groupe Gaumont-Pathé ont permis d'identifier plusieurs œuvres intégrées au corpus : la plateforme Gaumont Pathé Archives[173] d'abord, qui rassemble les films d'actualité des firmes Gaumont, Pathé et Éclair, ainsi que des fonds de films documentaires divers ; la base de données filmographique du groupe Pathé ensuite, qui recense chaque film produit ou distribué par la firme depuis 1896. Le Forum des images également, avec sa collection thématique de films tournés à Paris et en région parisienne, a permis de consulter des films invisibles ailleurs[174].

La base de données collaborative à visée encyclopédique *Wikipedia* a également été d'une grande aide dans cette recherche de sources. La plateforme a souvent été critiquée parce qu'elle permet à tout un chacun de modifier les contenus de ses articles[175]. Mais la masse de données qu'elle rassemble, ainsi que la mise en place, depuis 2003, d'une exigence de référencement des contenus[176] en font un outil incontournable pour l'historien[177], du moment qu'il y exerce sa méthode critique. Pour cette recherche, *Wikipedia* présente ainsi l'avantage non négligeable de rassembler des fiches filmographiques nombreuses et ordonnées par année de sortie[178]. Ces fiches rassemblent souvent des informations plus abondantes et précises que celles que l'on peut trouver sur les autres plateformes déjà mentionnées ou dans l'*Histoire du cinéma*, notamment parce qu'elles combinent leurs données. Au bas de la plupart de ces notices, étaient alors précisées les sources des informations qu'elles contenaient : la base de données

---

[171] *Archives Françaises du Film*, http://www.cnc-aff.fr/, (consulté le 19 avril 2017).
[172] *UniFrance*, http://www.unifrance.org/, (consulté le 19 avril 2017).
[173] *Gaumont Pathé Archives*, http://www.gaumontpathearchives.com/, (consulté le 19 avril 2017).
[174] Et notamment le film d' Edouard LUNTZ, *...Enfants des courants d'air*, Le Film d'Art Henri Diamant-Berger (France) / Panoramas-films (France), 1959, 24 minutes.
[175] Alexandre MOATTI, « Postures d'opposition à Wikipedia en milieu intellectuel en France » *in* Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Actes de la journée d'étude, Paris, CNRS, Institut des Sciences de la Communication, 5 juin 2013, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, coll. « Intelligences numériques », 2015, p. 123-134.
[176] Pierre-Carl LANGLAIS, « {{Référence nécessaire}} L'émergence d'une norme wikipédienne (2003-2009) » *in* Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Actes de la journée d'étude, Paris, CNRS, Institut des Sciences de la Communication, 5 juin 2013, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, coll. « Intelligences numériques », 2015, p. 77-90.
[177] Émilien RUIZ, *Que faire de Wikipédia ?*, http://devhist.hypotheses.org/3183, (consulté le 19 avril 2017).
[178] *Film français par année de sortie*, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Cat%C3%A9gorie:Film_fran%C3%A7ais_par_ann%C3%A9e_de_sortie&oldid=135622770, (consulté le 21 mars 2017).

collaborative spécialisée dans le cinéma, Internet Movie Database[179], y était la plus représentée, mais la plateforme Ciné-ressource s'y trouvait également en bonne place, ainsi que l'encyclopédie de Maurice Bessy, Raymond Chirat et André Bernard. Le passage en revue de chacune des fiches *Wikipedia* des films français sortis entre 1945 et 1975 et au-delà a permis d'établir une liste la plus large possible de films susceptibles de mettre en scène des migrants italiens, espagnols et portugais, dont le synopsis et la liste des personnes présentes au générique restaient à vérifier. Chacun des films de cette liste a fait ensuite l'objet d'une recherche plus approfondie dans les bases de données des Archives françaises du film, de la Bibliothèque nationale de France, de la Cinémathèque française, de la Fondation Seydoux Pathé et d'Unifrance, ainsi que dans les *Histoires du cinéma français* et dans la presse spécialisée. Lorsqu'un doute subsistait sur la présence d'un personnage italien, espagnol ou portugais, le film était visionné – lorsqu'une copie était disponible – et c'est au moment du visionnage que l'intégration au corpus a pu être décidée.

B. Mise en œuvre de la collecte

Face à ces différentes bases de données, la méthode de recherche est restée identique. Une première requête transversale par mot clé appliquée à l'ensemble des champs textuels des fiches documentaires accessible a été lancée, avec les mots clés généraux suivants : « étranger·e·s », « migration », « immigration », « immigré·e·s », « émigration », « émigré·e·s », « migrant·e·s », « italien·ne·s », « espagnol·e·s », « portugais·e·s ».

Cette première requête appliquée aux fonds de l'INA et à ceux de Gaumont Pathé Archives a engrangé un nombre important de résultats, souvent sans rapport avec le sujet d'étude : qu'il s'agisse de documents ayant trait aux rencontres sportives mettant en jeu des joueurs de nationalité italienne, espagnole ou portugaise, qu'ils concernent l'actualité diplomatique de ces pays ou bien l'actualité du ministère des Affaires *étrangères* ou des déplacements à l'*étranger* de tous les officiels français, ou qu'ils évoquent les migrations saisonnières d'oiseaux… tous ceux-là ont été écartés, le plus souvent à la simple lecture du titre lorsqu'il était explicite, ou à la lecture de la fiche documentaire correspondant. En l'absence d'indication claire du contenu, un premier visionnage a été effectué afin de déceler les références à des migrants italiens, espagnols ou portugais.

[179] *IMDb*, http://www.imdb.com/.

Dans le cas de fictions, télévisuelles ou cinématographiques, la tâche était moins évidente : il s'agissait de détecter, dans chaque résumé et liste des rôles disponibles, la présence d'un personnage italien, espagnol ou portugais migrant. S'est rapidement posée la question de savoir qu'y chercher : devais-je me limiter à sélectionner les films dont les résumés mentionnaient expressément la migration d'un de ses personnages vers la France ? Bien peu auraient été intégrés dans mon corpus dans ce cas. En l'absence de résumé ou lorsque celui-ci était trop lacunaire, il a fallu, bien souvent, se reposer sur les seules dénominations des personnages et notamment sur leur prénom ou leur nom. Ainsi les prénoms typiquement italiens, espagnols et portugais ont-ils entrainé une vérification, au visionnage, du statut de migrant du personnage qui le portait. Cette démarche n'a pas été sans poser un problème méthodologique : comment distinguer ces prénoms typiques, sinon en recourant à mes propres prénotions ? Néanmoins, le prénom, parce qu'il est socialement déterminé, peut être considéré comme un outil sociologique, indicateur du sexe, de la parenté, de la position sociale, de la religion, de l'opinion des parents et aussi de l'origine géographique, voire de l'intégration dans la société française[180]. Son attribution à un personnage de fiction permet également à un auteur de lui assigner une position sociale, tout en héritant de l'univers auquel il fait référence[181], devenant ainsi un indice à disposition du public – puis à la disposition du chercheur. Lorsque le résumé n'évoquait pas le thème de l'immigration, ni de personnage étranger, immigré, italien, espagnol ou portugais, lorsque la liste des rôles ne présentait aucun prénom typique, une dernière catégorie pouvait laisser penser qu'un personnage italien, espagnol ou portugais apparaissait à l'écran : la distribution. Une attention particulière a ainsi été portée aux films ayant recours à des actrices ou des acteurs italien·ne·s, espagnol·e·s ou portugais·e·s.

Dans tous les cas, c'est le visionnage qui a permis de déterminer si, oui ou non, un personnage du film avait migré de l'Italie, de l'Espagne ou du Portugal vers la France – ou, dans le cas de non-fiction, si des migrants italiens, espagnols ou portugais étaient évoqués ou s'ils apparaissaient à l'écran.

[180] Baptiste COULMONT, *Sociologie des prénoms*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014 (2011), p. 57-86.
[181] *Ibid.*, p. 103-105.

C. Constitution du corpus audiovisuel

Pour mettre en perspective les représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais dans le temps long, le choix a été fait de prendre en considération tous les films et toutes les émissions, quel que soit leur genre ou leur objet principal.

Le corpus réunit ainsi des documents évoquant l'immigration en tant que phénomène social, historique, culturel, politique, etc, qui font référence spécifiquement, à l'image ou en voix-off, au cas des migrants italiens, espagnols et portugais. Il peut s'agir de documentaires (comme *Étranges étrangers* de Michel Trillat et Frédéric Variot, sorti en 1970) ou de fictions (par exemple *O Salto*, film réalisé par Christian de Chalonge, sorti en 1967) cinématographiques, de sujets d'actualités filmées[182] ou de reportages de journaux télévisés nationaux ou régionaux, de numéros de magazines télévisés ou de variétés, etc.

Sont également intégrés au corpus des documents dont l'objet principal est tout autre, mais qui mettent en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais, explicitement identifiés, que leur condition de migrant soit ou non discutée par le film. Ils peuvent alors être désignés au prisme de leur nationalité ou des institutions de leur pays d'origine par exemple : un reportage relatant une réception en mairie d'une troupe de danseurs folkloriques portugais[183] ne traite pas directement de la question des migrations portugaises vers la France, mais constitue une source pour l'historien de l'immigration, qui y trouvera la trace de cet événement et du rapport à la communauté portugaise. Ce sera une source d'autant plus importante pour l'historien des représentations de l'immigration qu'il y verra la trace d'un autre mode de mise en scène des migrants. De même, les apparitions d'Italiens, d'Espagnols ou de Portugais migrants, à la télévision ou au cinéma ont été intégrées au corpus, quelle que soit l'importance de la séquence de leur apparition dans l'ensemble du document.

Il a été décidé de ne prendre en compte que les sources françaises par souci d'homogénéisation du corpus et pour limiter l'analyse à la seule vision française de ces migrants. Mais la nationalité d'un document audiovisuel ne va pas toujours de soi[184] et mérite d'être définie a priori. S'agit-il des documents dont les auteurs sont eux-mêmes Français ? Cela impliquerait, d'une part, de ne pas prendre en compte les éventuelles sources réalisées par des

---

[182] Par exemple, Jean-Claude CASSIGNEUL, « [L'Émigration économique des travailleurs espagnols] », *Les Actualités Françaises - Regards sur le monde*, 24 février 1965, 4 minutes 9 secondes.
[183] « [Un groupe folklorique portugais en Poitou] », *Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 22 novembre 1966, 19h15, 1 minute 15 secondes.
[184] Maria TORTAJADA, « Du "national" appliqué au cinéma », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2008, n° 54, p. 9-27.

migrants étrangers, tout en intégrant, d'autre part, des films ou émissions réalisés à l'étranger par des Français mais jamais diffusés en France. S'agit-il alors des films tournés en France ? Cela évacuerait toute possibilité de prendre en compte le regard porté par le cinéma et la télévision sur l'émigration et les pays d'origine des migrant, d'autant qu'il est parfois difficile d'identifier à l'image, *a fortiori* dans des fictions, les lieux de tournage. Le choix a donc été fait de sélectionner les sources du corpus en fonction d'un double critère de diffusion et de financement, selon le média concerné. Toutes les émissions de télévision du corpus ont été produites ou coproduites par la RTF jusqu'en 1964, l'ORTF ensuite, et ont fait l'objet d'une diffusion par la télévision publique. Dans le cas du cinéma, le critère de diffusion est plus complexe à mettre en œuvre, du fait de la multiplicité des modes de production et de distribution possibles tout au long de la période. C'est donc en fonction de leur financement que les œuvres cinématographiques françaises ont été identifiées : les sources cinématographiques n'ont été intégrées au corpus que si leur production a été financée au moins à moitié par des fonds français – c'est la définition juridique de la nationalité d'un film que l'on a ici préféré retenir.

Tous les films étrangers diffusés en France ont ainsi été exclus du corpus, bien que certains aient contribué à forger l'image de migrants et malgré la nécessité déjà affirmée de s'écarter du cadre national pour mener cette recherche. Ces films-là ont donc été rejetés en corpus complémentaire.

Une fois le corpus principal rassemblé, il est apparu que quelques personnalités y apparaissaient de manière récurrente, soit devant, soit derrière la caméra. D'autres, au contraire, en étaient absentes – telle Gloria Lasso, pourtant vedette de la chanson dans les années 1950, Espagnole qui parle volontiers de son parcours migratoire devant les caméras. Une recherche complémentaire par nom de personnalité a donc été effectuée. Tous les résultats n'ont cependant pas été intégrés au corpus principal : les extraits ne mentionnant pas la migration ou le statut du migrant ont été déplacés dans un corpus secondaire en vue d'apporter un éclairage complémentaire sur le parcours médiatique des figures identifiées. Maria Casarès, arrivée d'Espagne en France en 1939 et devenue comédienne à succès, n'est que rarement présentée comme immigrée, étrangère ou espagnole dans les quelques émissions qui lui sont consacrées, tout comme Lino Ventura, né en Italie, n'évoquera sa migration devant les caméras du petit écran qu'à la fin de sa vie.

Une dernière enquête a été menée à partir des sujets, thématiques ou motifs récurrents dans les premières œuvres rassemblées – tels les bidonvilles, les foyers de migrants, les vendanges ou les frontières franco-italienne et franco-espagnole – mais tous les documents

collectés ainsi mettant en scène des Italiens, des Espagnols ou des Portugais migrants avaient déjà été pris en compte auparavant.

D. Questionnements méthodologiques

Au cours de la collecte, s'est posée la question de restreindre ou au contraire d'étendre l'objet de cette thèse. En sélectionnant tous les Italiens, Espagnols et Portugais installés en France représentés par la télévision et le cinéma, un constat s'est rapidement imposé : les positions sociales de ces migrants étaient très variées.

Édouard Mills-Affif, dans son histoire des immigrés à la télévision, avait adopté un critère économique pour déterminer son champ d'étude. L'auteur s'inscrivait alors dans la perspective historiographique dans laquelle est née l'histoire de l'immigration en France : une histoire sociale des dominés, de la classe ouvrière en particulier, au sein de laquelle les immigrés sont représentés dès le XIX^{e} siècle[185]. Il considérait comme immigré le « travailleur manuel, venu en France pour des raisons économiques »[186], excluant volontairement de son corpus « les réfugiés politiques, les exilés, les diplomates ou les cadres d'entreprises étrangères »[187] en France, au même titre que les artistes et les intellectuels. Le critère mis en œuvre permettait de faciliter la comparaison entre tous les immigrés étudiés par l'historien, d'assurer une unité au groupe de population dont il étudiant les représentations télévisuelles. Mais il impliquait d'effectuer une sélection en fonction, soit des raisons de la migration, soit du statut juridique du migrant, soit de son activité professionnelle.

Or, en se limitant aux cas des Italiens, des Espagnols et des Portugais ayant migré d'un pays en dictature vers la République Française, il me paraît difficile d'établir une stricte distinction selon la raison de départ, entre émigration politique et émigration économique. De même, exclure les représentations de réfugiés paraît difficile à justifier. Comment distinguer à l'écran un migrant espagnol selon son statut juridique ? La question se pose d'autant plus que les Espagnols sont les réfugiés les plus nombreux en France entre 1945 et 1975[188] et que

---

[185] Gérard NOIRIEL, *Longwy : immigrés et prolétaires 1880-1980*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1984, 396 p. ; Gérard NOIRIEL, *Les Ouvriers dans la société française : XIX^{e}-XX^{e} siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986, 317 p. ; Gérard NOIRIEL, *Le Creuset français*, *op. cit.*

[186] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 8.

[187] *Ibid.*

[188] Florence GUILHEM, *L'Obsession du retour : les républicains espagnols, 1939-1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 55.

quelques Portugais obtiennent le statut auprès de l'OFPRA avant la révolution des Œillets[189]. Il paraît tout aussi problématique, dans le cas de cette thèse, d'essentialiser la position sociale de l'immigré en fonction de son activité professionnelle. Que faire dans ce cas des interviews télévisés de Leny Escudero, auteur et interprète de la chanson à succès *Pour une amourette,* éditée en 1962, qui évoque sa migration vers la France et son activité de carreleur jusqu'à ses débuts dans la variété[190] ? Ces sources montrent un exemple de mobilité sociale qu'il est intéressant de placer en regard de la situation sociale des autres migrants espagnols. Afin de mieux comprendre les enjeux des représentations de migrants italiens, espagnols et portugais, il semble donc pertinent de ne pas faire de distinction selon leur statut, leur activité ou leur position sociale, ni selon les raisons ou les conditions de leur migration. Choisir d'intégrer au corpus tous les cas de migration implique cependant de porter une attention accrue à ces différences de catégorisation, de se demander quels ont été les enjeux de la surreprésentation audiovisuelle d'une position sociale ou d'une autre, d'identifier les raisons des distinctions opérées par les auteurs des œuvres dans lesquelles ils apparaissent.

Par ailleurs, il a fallu déterminer si le temps et le lieu de l'action étaient des critères légitimes d'intégration au corpus. Pouvait-on mettre sur le même plan des œuvres dont le temps de l'action correspond au temps de l'énonciation, et des œuvres historiques, qu'elles soient documentaires ou fictionnelles ? Des œuvres dont l'action se situe en France métropolitaine, et d'autres qui se jouent dans les colonies françaises ? Des scènes tournées ailleurs qu'en France ? en Italie, en Espagne ou au Portugal ? Le choix a été fait de prendre en considération les quelques œuvres évoquant le passé des migrations italiennes, espagnols et portugais. Il s'agit principalement de fictions qui participent de la mise en récit historique de migrations contemporaines du temps de la production et de la diffusion. Au contraire, les œuvres dont l'action est située en Afrique du Nord, où les étrangers européens bénéficient depuis la fin du XIX^{e} siècle d'un statut privilégié[191] et en cours de décolonisation au début de la période étudiée,

---

[189] Victor PEREIRA, « La Cimade et les Portugais en France de 1957-1974 : une aide sous le signe des guerres coloniales » *in* Dzovinar Kévonian, Geneviève Dreyfus-Armand, Marie-Claude Blanc-Chaléard et Marianne Amar (dir.), *La Cimade et l'accueil des réfugiés : identités, répertoires d'actions et politiques de l'asile, 1939-1994*, Actes du colloque organisé à l'occasion du 70^{e} anniversaire de la Cimade par la BDIC, la CNHI et l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, tenu en octobre 2010 à la CNHI, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, coll. « Sources et travaux de la BDIC », 2013, p. 150.

[190] Voir notamment Lise ÉLINA, « [Interview Lenny Escudero] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 28 décembre 1962, 20h00, 4 minutes 37 secondes.

[191] Laure BLÉVIS, « La citoyenneté française au miroir de la colonisation », *loc. cit.*

ont été exclues. Par souci de cohérence, les œuvres mettant en scène des pieds-noirs espagnols ou italiens ont été écartées du corpus. Mais lorsque des documents audiovisuels montraient des migrants italiens, espagnols et portugais dans leur pays d'origine, ils ont été intégrés à l'ensemble, afin de ne pas perdre de vue toute forme de représentation française de leur émigration. Toutefois, les émissions de télévision et les films mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais s'installant ailleurs qu'en France ont été exclus.

Au terme de cette collecte, le corpus principal rassemble 467 sources, 119 documents cinématographiques, 208 émissions de télévision nationales et 140 émissions de télévision régionale, qui représentent près de 230 heures de flux d'images et de son.

V - Dispositifs d'analyse médiatique mis en place

A. Traitement des sources audiovisuelles

Pour traiter l'ensemble des sources audiovisuelles rassemblées dans le corpus principal, il a fallu mettre en place un dispositif de description puis d'analyse. Celui-ci fait intervenir plusieurs méthodes, tant qualitatives que quantitatives, de traitement des documents audiovisuels qu'il convient de présenter, comme autant d'étapes d'examen du corpus.

Le visionnage systématique et chronologique des documents audiovisuels sélectionnés est apparu comme le préalable nécessaire à la mise en œuvre de chacune de ces étapes. Il a revêtu plusieurs fonctions. Il m'a d'abord permis de m'imprégner du corpus afin de relever les premières impressions générées par les images sélectionnées. Le visionnage d'archives audiovisuelles peut être considéré comme un acte d'immersion physique, au même titre que le dépouillement de manuscrits dont rend compte Arlette Farge dans l'ouvrage consacré à son *Goût de l'archive*[192]. En impliquant la mobilisation des sens du chercheur, cette plongée dans un flux audiovisuel provoque également ses affects[193]. Ces réactions affectives engendrées par le visionnage cinématographique, Pierre Sorlin préconisait « de les accepter, de les analyser, et d'en tenir compte dans le travail consacré aux films »[194]. Mais l'acte de recopie de la source,

[192] Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*
[193] *Ibid.*, p. 42.
[194] Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 37.

pratiqué par Arlette Farge face à ses archives de l'époque moderne pour mieux s'en imprégner tout en les mettant à distance, ne peut être appliqué au film ou à l'émission de télévision.

Deux techniques s'offrent cependant au chercheur pour contribuer à prendre du recul face aux images. En premier lieu, la transcription des dialogues audibles dans la bande sonore des passages mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais. Effectuée de façon systématique, elle présente l'avantage de garder une trace consultable à tout moment du contenu des bandes parlées des différentes sources qui peuvent ainsi être comparées les unes avec les autres. Toutefois, celle-ci ne permet pas de rendre compte de ce qui est vu à l'écran ou de ce qui est provoqué par le montage, par la musique ou les sons d'ambiance. L'acte de retranscription induit également un processus d'interprétation : que faire des accents ? Des sons que l'on ne comprend pas ? de ceux qui se superposent ? En outre, le fait d'avoir le texte couché sur le papier ou sur l'écran, en intégralité devant soi, change sa réception.

Autre moyen de mise à distance de l'objet filmique, le visionnage au moyen d'un outil d'annotation et de découpage de fichiers audiovisuels laisse quant à lui apparaître la structure des films d'un seul regard, plus distancié, et d'isoler des photogrammes. Plusieurs logiciels ont été créés pour cela, dont Médiascope, développé par l'Institut national de l'audiovisuel, disponible au centre de consultation de l'Inathèque et en libre téléchargement sur leur site internet[195]. J'ai utilisé cet outil tant avec les documents télévisuels que cinématographiques composant mon corpus, dès lors qu'une version numérique était accessible, ce qui a permis de mettre en perspective les structures de chacune de ces sources.

Ce visionnage actif a permis de recueillir de façon systématique des informations sur les représentations des migrants italiens, espagnols et portugais. Pour systématiser, organiser et problématiser ce relevé, il s'est avéré nécessaire de mettre en place au préalable une grille de lecture, tel que le préconisait notamment Pierre Sorlin en 1977 pour s'attaquer à l'étude filmique[196]. Celle-ci a été bâtie pour rassembler les données sur les représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais présents dans les sources, tout en procédant à leur critique interne et externe. Il s'agissait à ce stade de déterminer les données à relever à chaque visionnage d'émission de télévision ou de film de cinéma. Celles-ci sont de plusieurs types. Elles concernent d'abord le contenu du film : son résumé, le(s) passage(s) où apparai(ssen)t un ou plusieurs migrant(e)(s) italien, espagnol ou portugais, les caractéristiques de ce(s)

[195] INA THEQUE, *MediaScope*, http://www.inatheque.fr/consultation/mediascope.html, (consulté le 29 septembre 2017).
[196] Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 154.

personnage(s) ou personne(s) migrant(e)(s), leur genre, leur âge, leur rôle, leur allure, les conditions de leur migration quand elle est précisée, leur accent s'ils ou elles en ont un, leur désignation – la façon dont leur activité, leur statut, leur nationalité, etc. sont évoqués dans le film, par l'image ou le son – ou encore l'époque, le décor ou le lieu de la mise en scène de ces migrants – s'agit-il d'un lieu de voyage (gare, train, car, etc.), d'un lieu de travail (usine, appartement bourgeois, vignes, champs, etc.), d'un lieu de vie (bidonville, chambre de bonne, foyer, etc.) ou de lieux de rencontres et de sociabilités (églises, magasins, rue …) ? Une autre partie des données récoltées concerne plus spécifiquement la source, ses conditions de production, de diffusion et de consultation. Qui a participé à la création de ce document audiovisuel ? Quels indices le document nous donne-t-il sur le temps de sa production ? Où a-t-il été conservé et dans quelle condition se trouve-t-il au moment de sa consultation – dispose-t-on du son et de l'image, est-il complet, altéré par le temps… ? Quand a-t-il été diffusé, s'il l'a été ? Par quel moyen, avec quelle publicité et auprès de qui ? Autant de questions qui se sont posées à chaque consultation. Beaucoup de ces données étaient accessibles au visionnage, mais d'autres ne sont pas explicitement mentionnées dans le film lui-même. Le recours à des sources secondaires s'est alors révélé indispensable.

B. Documentation écrite

Chaque média, chaque type de production audiovisuelle a engendré sa propre littérature et ses propres documents de travail devenus archives, qui viennent aujourd'hui renseigner l'historien sur les enjeux de la production, de la diffusion et de la réception de ces œuvres audiovisuelles. Elles sont réparties dans des centres d'archives divers qui constituent une mine pour l'historien cherchant à comprendre comment se sont construites les représentations audiovisuelles françaises de migrants italiens, espagnols ou portugais. Grâce à elles, se dévoilent les processus ayant mené au choix de mettre en scène ces populations, les contraintes ayant pesé sur leur représentation et les enjeux de la diffusion des images ainsi produites auprès d'un public. C'est essentiellement dans les fonds l'Inathèque, de la Cinémathèque française, de la Bibliothèque nationale de France et des Archives françaises qu'elles sont concentrées.

L'Inathèque conserve un ensemble d'archives papiers qui viennent documenter la diffusion des émissions de la télévision française jusqu'à la fin de l'ORTF en 1974 : les bulletins hebdomadaires envoyés aux organes de presse pour les informer des programmes de la semaine, renseignant sur les intentions de programmation, ainsi que les rapports de chef de

chaîne produits chaque jour pour consigner les conditions techniques de diffusion des émissions. La comparaison entre ces deux sources permet d'identifier les changements de programmation[197], qu'ils soient décidés par la chaîne ou entraînés par un problème technique. Ça a été par exemple le cas de « L'histoire de Joaquim », reportage qui devait être diffusé dans le magazine *Il était une fois* le 22 juillet 1968 à 20h55, annoncé dans le bulletin de presse de la semaine puis dans les journaux de programmes, mais finalement jamais diffusé si l'on examine le rapport de chef de chaîne. Le jeu qui lui précédait, qui devait durer une vingtaine minutes, a subi de nombreux problèmes techniques – « nombreux décrochages images provoqués par du fading sur la liaison hertzienne entre la Rhune et le Pic du Midi (relais mobile) »[198] – et *a priori*, le magazine *Il était une fois* n'a finalement pas été diffusé ce jour-là[199]. L'émission est cependant bien intégrée au corpus d'étude, dans la mesure où elle a bien été produite par l'ORTF, d'autant plus que sa diffusion est restée prévue jusqu'à ce que ces aléas surviennent.

Les rapports quotidiens établis par les responsables d'antenne permettent ainsi d'appréhender les conditions de réception des émissions diffusées : y sont en effet mentionnées les pannes matérielles et les interruptions d'émission, comme les évènements imprévisibles qui ont potentiellement privé une émission d'une partie de ses téléspectateurs. Ils permettent d'identifier les programmes qui précèdent et succèdent à la diffusion des émissions étudiées. Chaque émission diffusée est par ailleurs caractérisée, dans ces rapports, par un numéro d'identification et, entre 1961 et 1971, par le nom du service qui l'a produite ou par la catégorie dont elle relève. Ces informations se sont avérées précieuses pour remonter la chaîne de production des programmes diffusés et appréhender le genre auquel ces émissions étaient identifiées.

Pour étudier plus spécifiquement les journaux télévisés, les conducteurs d'actualité mis à disposition des chercheurs qui se rendent à l'Inathèque donnent à voir l'ensemble des reportages diffusés dans leurs différentes éditions. Ils permettent ainsi d'étudier la position d'un sujet dans un journal, de voir comment son traitement a évolué dans une journée de journaux télévisés par exemple. On trouve également à l'INA les fonds d'archives qui lui ont été versés

---

[197] Myriam TSIKOUNAS, « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », *Sociétés & Représentations*, 2013, n° 35, p. 149.

[198] INA, ORTF EXPLOITATION TÉLÉVISION - C.P. 2, *Rapport du chef de chaine - 1ère chaine*, 22 juillet 1968, 2 p.

[199] L'émission a toutefois fait l'objet d'une critique positive dans l'édition du *Monde* du lundi suivant le dimanche où il était programmé : Jacques SICLIER, « Il était une fois », *Le Monde*, 24 juill. 1968. L'émission a-t-elle été diffusée auprès de la presse avant sa diffusion ? Le rapport de chef de chaîne est-il incomplet ? Au terme de ma recherche, la question reste ouverte. J'ai considéré l'émission non diffusée, tout en la prenant en compte dans mes analyses.

par des institutions telles que la SFP, la RDF, le CSA, ou les chaînes de télévision dont l'INA collecte les flux dans le cadre du dépôt légal, ainsi que des fonds versés par des professionnels de l'audiovisuel. C'est ainsi que l'on peut y consulter les archives de décorateurs ou de réalisateurs ayant travaillé à plusieurs des œuvres du corpus, nous permettant d'appréhender le processus de leur production et, parfois, les intentions de leurs auteurs. L'INA conserve enfin les archives papier numérisées du fonds des Actualités françaises qui renseignent les conditions de production des journaux filmés de la firme, qui disparaît en 1969. Le registre des origines permet d'identifier les opérateurs ayant filmé chaque sujet et les conditions de leur tournage, le conducteur technique mentionne l'ensemble des sujets qui constituent un journal filmé et leur matériel, et le relevé des commentaires présente le contenu d'un journal et les commentaires exhaustifs de chaque sujet. Le même type de sources est accessible, pour les journaux filmés des firmes Pathé, Gaumont et Éclair, sur la plateforme de consultation de Gaumont-Pathé Archives[200].

Pour le cinéma, plusieurs centres d'archives ont collecté ou sont dépositaires de fonds permettant d'éclairer le processus de production et de diffusion des films de fiction et, plus rarement, des films documentaires français. La bibliothèque de la Cinémathèque française, en premier lieu, donne accès à une multitude de scénarios conservés dans un fonds issu de l'ancienne bibliothèque de l'IDHEC, mais aussi dispersés dans les nombreux fonds déposés par des réalisateurs, tel Marcel Carné, réalisateur de plusieurs films mettant en scène des Italiens en France, ou par des producteurs, des acteurs, des scripts… ayant travaillé sur les œuvres étudiées ici. Ces fonds donnent parfois accès, en outre, à des notes de travail qui permettent d'éclairer subrepticement les conditions de mise en récit des personnages migrants. Est aussi conservé à la Bibliothèque du Film, depuis 1993, le fonds Crédit National, du nom de l'institution créée en 1919 pour « faciliter la réparation des dommages causés par la guerre »[201], autorisée à faire des avances à l'industrie cinématographique à partir de 1941 et utilisée à partir de 1944 pour soutenir les politiques publiques mises en place à la Libération. Les dossiers de l'institution récupérés par la Cinémathèque concernent tous son intervention dans le domaine du cinéma. Ils contiennent les demandes d'avances sur recette déposées par les producteurs de films français, plus ou moins étayées selon qu'elles aient abouti ou pas, représentant une mine

[200] « Gaumont Pathé Archives », *loc. cit.*
[201] Frédérique BERTHET et LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Le Crédit National. Archives pour une histoire de la production cinématographique française (1941-1966)*, http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/credit_national/index.php , 2011, (consulté le 4 juin 2017).

d'information tant sur la production que sur la distribution des films aidés par le Crédit National. Ils permettent également de mesurer l'impact de ce dispositif d'aide sur l'évolution des scénarios, dès lors que les dossiers en incluent plusieurs versions modifiées. La Cinémathèque met également à disposition des chercheurs revues de presses et dossiers de presse, aidant à mesurer les réactions des critiques sur les films étudiés et la publicité dont ils ont bénéficié à leur sortie.

De manière plus générale, la presse spécialisée dans la télévision (*Radio Ciné TV* devenu *Télérama*, *Télé 7 Jours*, *Télé Loisirs*…) ou dans le cinéma, qu'elle soit dédiée à un public généraliste (*Télérama* encore) ou, plus pointu, d'amateurs (*Les Cahiers du Cinéma*, *Positif*…) ou de professionnels (*Le Film Français*, *L'Écran Français*…), conservée à la Bibliothèque nationale de France, a permis là encore d'appréhender la diversité des contextes de réception des films du corpus.

Les fonds de la BnF ont été également très utiles pour mieux comprendre quelques-unes des œuvres du corpus. On peut en effet trouver dans son département des Arts du Spectacle les archives du réalisateur Jean Grémillon, dans lequel sont conservées des notes d'écriture et de tournage du film *L'Amour d'une femme* (1953) dont il est l'auteur. Au département des Manuscrits, le fonds Noël Calef est exceptionnellement riche. En plus de documents préparatoires, il contient notamment un journal intime dont la lecture éclaire d'un jour nouveau le processus d'écriture, de production et de tournage des films auxquels l'auteur, scénariste et réalisateur a participé – dont les films *Échec au porteur* et *Recours en grâce*, ainsi que la dramatique télévisuelle *La Bombe* –, tous adaptés d'œuvres qu'il a lui-même écrites, mettant en scène des personnages italiens immigrés en France.

Enfin, les Archives nationales conservent des fonds de la RTF, de l'ORTF, du Premier Ministre et du CNC, incontournables dans l'étude d'œuvres cinématographiques et télévisuelles en France entre 1945 et 1975. Dans les fonds issus de la RTF et de l'ORTF, on trouvera notamment les archives des services producteurs de programmes[202] – les archives du service des coproductions et feuilletons (1964-1968) sont particulièrement riches – et des directions des différentes chaînes[203], ainsi que celles du Comité des programmes (1964-1972)[204]

[202] Archives nationales, Fonds ORTF, 20130366, *Services de la Direction de la Télévision (1954-1971)*, s. d.
[203] Archives nationales, Fonds ORTF, 19910120, *Directions de l'ORTF (1948-1974)*, s. d.
[204] Archives nationales, Fonds ORTF, 19900214, *Conseil Supérieur des Émissions - Conseil Central de la Radiodiffusion Française - Conseil et Comités de Programmes (1923-1974)*, s. d.

renseignant tant sur la production que sur la programmation des émissions de la chaîne. De manière générale, ces archives nous renseignent surtout sur le contexte de production des émissions étudiées. Il y est rarement fait mention des migrants représentés par les œuvres télévisuelles étudiées, mais on trouve parfois, au détour d'un carton, des appréciations sur un personnage trop peu approfondi dans un scénario, ou sur la pertinence de l'évocation d'immigrés… ces indications constituent de minces mais précieux indices pour mieux comprendre le processus de représentation du migrant. On trouve également dans les fonds de l'ORTF les archives du service des études d'opinion[205] qui permettent de mieux appréhender le contexte de réception des œuvres diffusées par la télévision française. Dans les fonds d'archives du Premier Ministre, on peut aussi consulter des documents renseignant l'activité du ministère de l'Information et ses relations avec l'ORTF, entre 1964 et 1967 en particulier[206]. Les fonds d'archives du CNC, quant à eux, n'étaient pas tous accessibles au moment de mes recherches du fait de la fermeture du centre du CAC à Fontainebleau. Mais au centre de consultation de Pierrefitte, les fonds disponibles permettent notamment d'éclairer les ressorts de la politique étrangère menée par l'administration cinématographique, dans le but de mieux comprendre l'évolution des dispositifs de coproduction, entre la France et l'Italie en particulier – ces coproductions, nous le verrons, représentant à plusieurs reprises des migrants, italiens principalement, entre 1945 et 1974.

C. Constitution d'une base de données

Pour rassembler les informations issues du visionnage des archives audiovisuelles et du dépouillement des archives papier à leur sujet, il s'est vite avéré nécessaire de constituer une base de données. L'usage de ces bases par les historiens, autrefois cantonné aux grands projets d'histoire quantitative, économique et sociale[207], s'est répandu depuis le milieu des années 1990 et la démocratisation des outils informatiques. Elles sont devenues un des instruments à disposition de l'historien pour analyser ses sources, que ce soit simplement pour en dresser la liste ou pour produire des statistiques sur son corpus qui l'aident à formuler ses problématiques et à tester ses hypothèses. Dans cette optique, la création d'une base de données participe de la

[205] Archives nationales, Fonds ORTF, 19880562, *Service des études d'opinion (1952-1974)*, s. d. ; Archives nationales, Fonds ORTF, 19880217, *Service des études d'opinion (1962-1972)*, s. d.
[206] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086, *Cabinet du ministre de l'Information (1958-1967)*, s. d.
[207] Claire LEMERCIER et Claire ZALC, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2007, p. 13.

construction d'un objet de recherche. Elle n'oriente pas spécifiquement cet objet vers une approche quantitative, mais sert de point de départ pour mobiliser des méthodes diverses, tant quantitatives que qualitatives, ces dernières étant incontournables dans une perspective d'analyse des images, tout en renforçant le dispositif d'administration de la preuve de l'historien. Pour étudier quantitativement les représentations audiovisuelles des migrants italiens, espagnols et portugais, il s'agissait ainsi de bâtir une base de données qui réponde à plusieurs exigences. Elle devait d'abord permettre de centraliser les informations rassemblées sur chaque source du corpus, soit que ces informations proviennent des grilles de lecture remplies au visionnage, soit qu'elles aient été délivrées par l'institution de conservation de ces archives. En conséquence, dans un souci d'administration de la preuve, son architecture devait faire transparaitre les structures des données collectées. Il s'agissait enfin de donner tout autant la possibilité d'établir un bilan statistique général du corpus, que de l'étudier plus finement, média par média, année par année, etc. Pour répondre à ces différents besoins, la base de données a été mise en œuvre graduellement.

Dans un premier temps, les informations héritées des différentes institutions conservant les sources du corpus ont été rassemblées. Les émissions de télévision étaient notamment déjà documentées par l'INA, dans Hyperbase, sa base de données accessible à l'Inathèque. Un export des informations documentaires de l'INA sur les émissions de télévision du corpus a ainsi été effectué. Le fichier issu de cet export comprenait donc une ligne par document télévisé, désigné par trois titres différents (titre de l'émission, du programme et de la collection), par sa chaîne, sa date et son heure de diffusion. Y était mentionné s'il s'agissait d'une émission diffusée, rediffusée ou jamais diffusée, le contexte de sa rediffusion s'il y avait lieu, le nom des personnes présentes au générique, ainsi que la catégorie de l'émission. D'autre part, la constitution du corpus, effectuée avec l'outil de l'Inathèque Médiacorpus, a permis d'attribuer à chaque source des mots-clés descripteurs, pour qualifier le groupe de migrants représenté, le lieu où ils sont représentés, leur activité professionnelle et la thématique abordée par l'archive au moment où ils sont évoqués. La structure de ces informations, issues de l'INA ou créées avec les outils de l'INA, a été prise en considération au moment de constituer une base de données propre dans le but de perdre le moins de données possibles. Mais ces données ont fait l'objet de plusieurs modifications. Elles ont d'abord été confrontées avec les informations relevées au visionnage. Les titres renseignés par l'INA se sont, en effet, avérés parfois différents de ceux utilisés à l'antenne et les personnes présentes aux génériques n'étaient pas toujours

mentionnées dans les fiches documentaires de l'Institut[208]. Par ailleurs, il est apparu nécessaire de faire le lien entre les films faisant partie d'un même ensemble – les numéros d'un même feuilleton par exemple, comme *Le Café du square*, diffusé entre novembre et décembre 1969, dont 21 des trois épisodes sont intégrés au corpus ; ou les deux parties d'une même dramatique, telle que *L'Espagnol*, diffusées les 21 et 28 avril 1967. À cette fin, un identifiant « programme » a été créé, instituant un niveau intermédiaire d'analyse du corpus.

Ce premier fichier a constitué un bon début pour élaborer une base de données relationnelle qui rassemble œuvres cinématographiques et télévisuelles. Plusieurs points communs permettent en effet de justifier de les rassembler. Elles partagent un même format audiovisuel, qui induit une durée ainsi qu'une diffusion en un temps et un espace donné. Elles peuvent donc être décrites par un titre, une durée, une année de première diffusion et un statut de diffusion. Elles sont toutes destinées à un public massif, qui peut être quantifié grâce aux chiffres produits par le Box-Office et par le CNC pour le cinéma, et grâce aux statistiques établies par Médiamétrie à partir de 1967 pour la télévision. Ces chiffres peuvent ainsi être rassemblés dans un même champ, leur origine étant différenciée par le média de diffusion de l'œuvre décrite. Enfin, films et émissions ont tous été produits collectivement. Une seconde table, liée à la première, a donc été créée pour recenser les individus, sociétés et institutions présentes aux génériques des documents audiovisuels étudiés et qui ont donc contribué à leur fabrication, en précisant, pour chacun, leur fonction dans le processus de fabrication du film et leur rôle dans le cas d'interprètes. L'accent a été mis sur la description des migrants apparaissant à l'écran désignés comme Italiens, Espagnols et Portugais, ainsi que sur celle des personnages avec lesquels ils interagissent. Ont été relevés leur nationalité, leur âge, leur activité professionnelle, les conditions de leur migration vers la France (date, lieu de départ, lieu d'arrivée) et leur lieu de vie au moment où ils sont filmés. Dans cette seconde table, on trouve une ligne par participation à un des films du corpus : un acteur ayant joué dans trois films du corpus y apparaît donc trois fois. De même, un auteur ayant contribué à l'écriture des dialogues, du scénario et à la mise en scène d'un film y apparaît lui aussi à trois reprises.

Pour faire le lien entre chacune de ces participations, il s'est vite avéré nécessaire de créer une troisième table, comprenant une ligne par individu, société ou institution. Celle-ci

[208] Dans cette thèse, il a été décidé de signaler les titres non présentés aux téléspectateurs par des crochets. En l'absence de crochet, il s'agit du titre s'affichant à l'écran dans la source.

aide à mettre en perspective les données relevées à chaque visionnage de films sur les migrants mis en scènes avec le parcours effectif des personnes qui les incarnent.

Une quatrième et dernière table a enfin été créée afin d'attribuer plusieurs descripteurs à chaque film, pour qualifier le groupe de migrants représenté, les activités qu'exercent ces migrants à l'écran, le type de lieu dans lequel ils sont mis en scène et la thématique abordée par le film dans le passage où ils apparaissent.

On retrouve dans cette base de données[209] des variables de plusieurs sortes : celles qui documentent le format de l'archive, son support, ainsi que ses conditions d'accès et de consultation ; celles qui renseignent sur son contexte de production ; celles qui viennent éclairer les circonstances de sa diffusion ; celles, enfin, qui décrivent son contenu et en particulier la façon dont y sont mis en scènes les migrants italiens, espagnols et portugais. Cette base de données autorise ainsi l'utilisation de plusieurs modes d'analyse du corpus.

Dans une perspective synchronique, il est d'abord possible de s'appuyer sur les données rassemblées sur chaque œuvre cinématographique et télévisuelle pour établir une typologie suivant les lieux et les thèmes évoqués, suivant les structures de production médiatiques et les genres narratifs, et ainsi relever les caractéristiques formelles des représentations de ces migrants, de leurs parcours et de leurs conditions de vie en soulignant leur évolution tout au long de la période étudiée. Ce sera l'objet du deuxième chapitre de cette thèse. Les tables « Participations » et « Personnes » permettent quant à elles d'envisager la mise en œuvre une analyse prosopographique, afin d'identifier quel rôle les producteurs d'images animées ont pu jouer dans la construction et la mutation des discours. Nous nous pencherons sur la question dans le troisième chapitre.

Avant cela, un dernier constat s'impose : bien évidemment, personne, entre 1945 et 1975, n'a pu voir tous ces documents – quand bien même, ils auraient été noyés dans le flux d'autres images reçues tout au long de la période. Le visionnage systématique apporte au chercheur une perception qui n'est pas celle des contemporains. Les portraits de migrants italiens, espagnols et portugais présentés ici ne correspondent pas à « l'image » collective et collectivement partagée, qui imprègnerait les esprits de chaque membre de la société française des Trente Glorieuses. Autant que faire se peut, il s'agira, dans les parties suivantes, de fractionner ce corpus en fonction, non seulement des typologies et des points communs tissés

[209] Voir l'architecture complète en annexe 1.

entre ces différentes sources, mais aussi des publics destinataires et potentiels, ciblés souvent très finement en termes d'âge, de sexe, d'appartenance sociale et géographique, dont l'étude historique s'est développée ces dernières années[210].

En outre, le visionnage de l'ensemble de ces œuvres produit une image kaléidoscopique de la migration des Italiens, des Espagnols et de Portugais en France. Les sources rassemblées évoquent tour à tour l'immigration comme problème public, les mesures prises par l'État pour son administration, les dispositifs d'accueil, les initiatives prises par des associations ou des militants pour aider et encadrer ces migrants, mais aussi les expériences des migrants eux-mêmes, d'émigration, de voyage, de travail et de logement. L'image animée, cinématographique ou télévisuelle, crée une mise en ordre discursive du monde, dans lequel les migrants italiens, espagnols et portugais tiennent une place. L'objectif de cette thèse est de l'identifier, tout en gardant à l'esprit que chaque média, chaque genre, chaque producteur, met à sa façon le monde en ordre par l'image – la pluralité de discours qui en ressort constitue un imaginaire, avec ses rapports de force et ses concomitances, qu'il s'agira, là encore, d'analyser.

[210] Pour la télévision, voir les travaux de Géraldine POELS, *Les Trente glorieuses du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Bry-sur-Marne, INA, coll. « Médias Essais », 2015, 414 p. ; et ceux portant sur la télévision comme objet de consommation : Isabelle GAILLARD, *La Télévision*, *op. cit.* ; pour le cinéma, voir les travaux sur l'histoire de la cinéphilie, dont Gwénaëlle LE GRAS et Geneviève SELLIER (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau monde éditions, 2015, 383 p.

Partie 1 / Dans la fabrique des figures de migrants

Pour mieux comprendre les raisons de la mobilisation des figures de migrants italiens, espagnols ou portugais par les médias audiovisuels dans la France de 1945 à 1974, nous commencerons par étudier les documents qui les véhiculent au prisme du triptyque « production, médiation et réception »[211]. Ainsi, dans cette première partie, s'agira-t-il de contribuer à une histoire des structures de production et de diffusion d'œuvres audiovisuelles représentant des Italiens, des Espagnols ou des Portugais en France, pour mieux comprendre comment se construisent les discours audiovisuels sur ces migrants entre 1945 et 1975, qui les crée et quelles contraintes sociales, économiques, mais aussi médiatiques, pèsent sur leur élaboration et sur leur diffusion.

Comment la thématique et les figures de la migration sont-elles mobilisées dans les récits cinématographiques et télévisuels ? Pourquoi des migrants italiens, espagnols ou portugais sont-ils évoqués dans des sources audiovisuelles entre 1945 et 1975, par qui, dans quel but et par quels moyens ? Ces premières interrogations générales en entrainent d'autres : qu'est-ce qui entraine la mobilisation de ce motif de la migration dans les œuvres audiovisuelles ? Ce motif est-il associé à un genre ou un courant artistique spécifique ? Le parcours des auteurs et producteurs de ces films a-t-il des conséquences sur la manière dont sont présentés les migrants ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de nous pencher sur le processus de production des œuvres audiovisuelles qui composent ce corpus, et, ainsi, de dégager les grandes ruptures et continuités à l'œuvre dans les représentations à l'écran de l'immigration italienne, espagnole ou portugaise en France.

Dans cette perspective, nous aborderons d'abord le corpus en synchronie, établissant un premier panorama des œuvres qui le composent selon leur média de diffusion, leurs structures de production et les genres auxquels elles peuvent être rattachées. Il s'agira ainsi d'identifier

[211] Pascal ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011 (2004), p. 79.

les enjeux médiatiques, génériques et narratifs de la mise en scène des migrants italiens, espagnols et portugais entre 1945 et 1975. Dans un second temps, nous nous pencherons sur le statut et le poids des auteurs et participants à la production de ces œuvres pour mieux saisir les enjeux sociaux du processus de représentation de migrants italiens, espagnols et portugais.

Chapitre 2 Cadre institutionnel, économique et générique de la production audiovisuelle sur les migrants italiens, espagnols et portugais

Une fois le corpus d'archives audiovisuelles représentant des migrants italiens, espagnols et portugais constitué, il nous est permis d'identifier les premières spécificités des images de migrants italiens, espagnols et portugais parmi la production audiovisuelle française de 1945 à 1974, et d'étudier la façon dont les structures médiatiques ont pu peser sur leur production, leur circulation et leur réception, en portant une attention particulière à leur matérialité autant qu'aux processus sociaux qui concourent à leur création et à leur diffusion.

Ainsi s'agira-t-il ici d'envisager le corpus de façon synchronique pour identifier les enjeux d'une étude des discours audiovisuels sur les migrations italiennes, espagnoles et portugaises en France, en le restituant dans sa diversité afin d'en identifier les caractéristiques médiatiques et génériques. Comment les bouleversements du secteur cinématographique et de la télévision française et, avec eux, des genres de récits audiovisuels, ont-ils fait évoluer la circulation de figures d'Italiens, d'Espagnols ou de Portugais ? Existe-t-il des genres, cinématographiques ou télévisuels, qui accordent une place plus importante ou récurrente à des personnages de migrants italiens, espagnols ou portugais ? Quels sont les effets de ces catégories génériques sur les modes de représentation et de réception de telles figures ? Telles seront les questions que nous nous poserons dans ce chapitre, dans le but d'affûter notre regard sur un corpus foisonnant.

Pour commencer, examinons ce corpus de façon globale et quantitative. Le graphique ci-dessous, dans lequel les documents audiovisuels mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais sont répartis par média et année de diffusion, permet d'appréhender la composition du corpus.

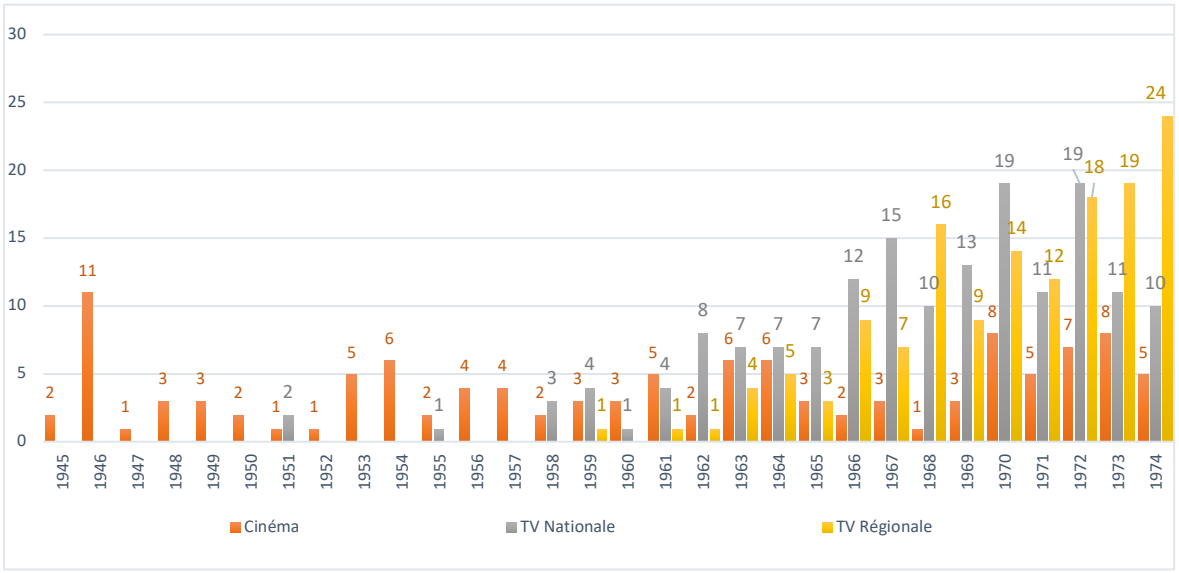


Figure 2 - Nombre de programmes du corpus par an et par média de diffusion[212]

Ce graphique appelle plusieurs remarques. De façon générale d'abord, après un pic en 1946 avec 11 documents du corpus réalisés cette année-là, les représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais s'accroissent au fur et à mesure de la période étudiée, en particulier à partir du début des années soixante. D'autre part, on observe une prédominance des représentations cinématographiques jusqu'au début des années soixante, avant que la télévision nationale ne prenne le relais, bientôt dépassée par la télévision régionale régulièrement à partir de 1968. Ces évolutions peuvent, en grande partie, être imputées aux aléas de la production cinématographique et télévisuelle de ces années-là. Mais cette subdivision médiatique masque la variété des contextes de production et de diffusion des représentations audiovisuelles des migrants étudiés. On trouve, en effet, dans le corpus, des œuvres cinématographiques courtes et longues, des films fictionnels ou documentaires, diffusés dans des conditions variées ; des émissions de télévision de durées très variables, toutes produites dans le giron de la télévision publique française mais par des équipes diverses, et diffusées dans des contextes changeants.

[212] On a distingué ici les œuvres cinématographiques des émissions de télévision, et les documents de télévision nationale, produits et diffusés par la RTF puis l'ORTF, de ceux de télévision régionale, dont la production et la diffusion, à partir de 1959, sont généralement prises en charges par les antennes régionales de la RTF puis de l'ORTF.

Pour permettre la comparaison entre ces différentes sources, il paraît nécessaire de commencer par une étude disjointe de la production de chaque média étudié sur les migrants italiens, espagnols ou portugais. Au moyen d'analyses statistiques simples menées sur le corpus et sur ses sous-ensembles, nous traquerons les indices d'éléments explicatifs des évolutions des représentations ainsi produites. L'usage d'outils quantitatifs et leur application à ces sources audiovisuelles ne rompt cependant pas le fil qui nous lie avec leur contenu. Nous verrons que les subdivisions identifiées parmi les documents mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais coïncident le plus souvent avec les catégories génériques utilisées pour décrire le contenu de ces œuvres. En tant que catégorie d'énonciation[213], le genre d'une œuvre nous informe en effet sur l'institution qui l'a produite et qu'elle paraphrase[214]. L'activité de production cinématographique[215] autant que télévisuelle s'est souvent structurée autour des grandes distinctions entre genres – entre documentaires et fictions, par exemple, au cinéma[216] ; entre information, d'une part, et programmes de magazines, de fictions ou de variétés notamment, à la télévision. On se gardera cependant d'essentialiser cette notion, utilisée ici comme outil d'analyse, en adoptant une approche pragmatique du « genre »[217], catégorie d'appartenance apposée à chacune des étapes de conception, de réalisation et de diffusion d'une œuvre audiovisuelle, paraphrasant chacune des institutions contribuant à ces différentes étapes. Dans cette perspective, nous porterons notre attention sur les sources de cette catégorisation, ce qui nous permettra, du reste, d'ouvrir une fenêtre sur le cadre de réception des sources étudiées.

---

[213] Voir, pour le cinéma, Raphaëlle MOINE, « Film, genre et interprétation », *Le Français aujourd'hui*, 2009, vol. 2, n° 165, p. 9-16 ; et pour la télévision, François JOST, « La promesse des genres », *Réseaux*, 1997, vol. 15, n° 81, p. 11-31.

[214] C'est l'hypothèse que formule Jean-Pierre Esquenazi dans sa sociologie des œuvres : « En tant qu'expression d'un mode de production, nous dirons qu'elle est une paraphrase », in Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2007, p. 68.

[215] Nicolas SAADA, « Circulation des genres » *in* Jacques Aumont (dir.), *Pour un cinéma comparé : influences et répétitions*, Paris, Cinémathèque française, coll. « Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique de la Cinémathèque française », 1996, p. 223 : « Le genre a fonctionné (…) comme une sorte de contrôle, une façon de voir travailler une industrie, son esthétique et son économie », correspondant à « une division des grandes industries cinématographiques ». Si l'auteur évoque ici principalement le « cinéma de genre » comme une catégorie distincte du « cinéma d'auteur », que l'on peut elle-même considérer comme catégorie générique, il rappelle cependant cette correspondance entre classification analytique et structure de production.

[216] Chloé Delaporte, dans sa synthèse sur le genre filmique, note que cette distinction générique entre documentaires et fictions est imposée à chaque producteur au moment de l'inscription de leurs films au Registre Public de la Cinématographie afin d'obtenir un visa pour la diffusion. Une troisième catégorie, absente du corpus rassemblé ici, peut également être choisie : l'animation. Chloé DELAPORTE, *Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Les Fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle », 2015, p. 82-83.

[217] Chloé DELAPORTE, *Le Genre filmique*, *op. cit.*

Il s'agira ainsi dans les pages qui suivent de procéder à une analyse par média, en opérant au sein de chaque ensemble médiatique des subdivisions, dans le but d'appréhender plus finement les enjeux de la mise en récit audiovisuelle des migrants italiens, espagnols et portugais en France de 1945 à 1974 et de prendre la mesure de la diffusion de telles figures auprès du public français de cinéma et de télévision.

I - Structures de production et de diffusion des représentations cinématographiques de migrants italiens, espagnols et portugais entre 1945 et 1974

A. Quels genres cinématographiques pour représenter ces migrants ?

Les œuvres cinématographiques françaises mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais diffèrent selon leur genre – fiction, documentaires ou actualités filmées –, leur métrage – court ou long – et leur mode de diffusion – dans le réseau principal de salles commerciales ou dans des circuits parallèles.

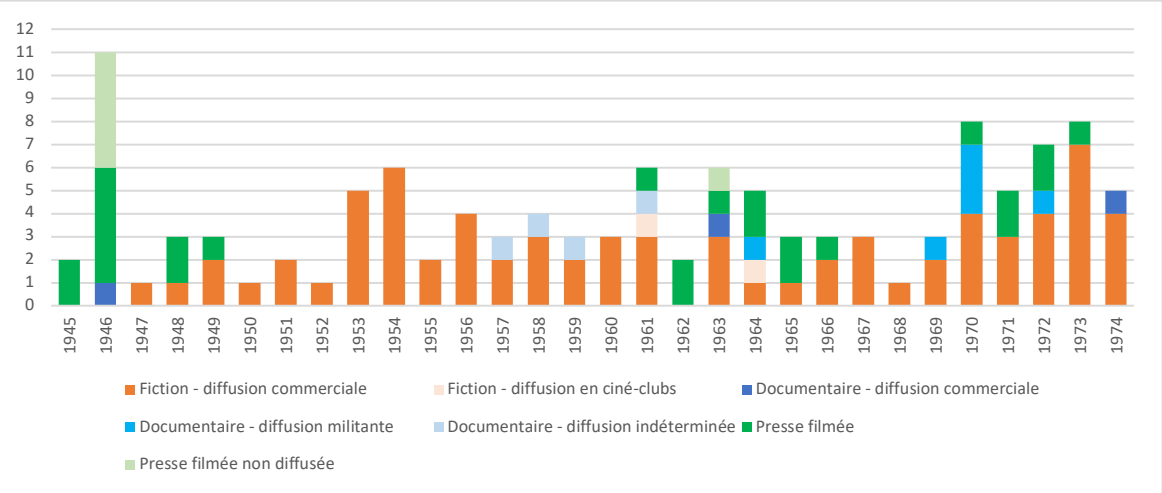


Figure 3 - Nombre de documents cinématographiques mettant en scène des Italiens, des Espagnols ou des Portugais par année de production, répartis selon leur genre et leur type de diffusion.

Les premières apparitions de migrants italiens, espagnols ou portugais sur les écrans de cinéma français à partir de 1945 sont véhiculées par les journaux de presse filmée. Ceux-ci s'en détournent ensuite entre 1950 et 1960, avant d'y consacrer plusieurs reportages, entre 1961 et 1965, puis entre 1970 et 1973. Quelques documentaires, de court ou de long métrage, donnent

également à voir ces populations, en 1946, puis plus régulièrement à partir de 1957. Ils sont alors diffusés dans les salles commerciales ou, dès la fin des années cinquante, à l'occasion de diffusions ponctuelles en ciné-clubs, en cinémathèques ou dans les réseaux associatifs militants. Les deux courts-métrages fictionnels faisant d'un Italien et d'un Portugais leur héros en 1961 et 1964 ont également connu ces mêmes circuits parallèles de distribution. À partir de 1947 enfin, les longs-métrages fictionnels intègrent à leurs scénarios des migrants espagnols, italiens puis portugais. Diffusés dans les salles du réseau commercial de distribution, ils deviennent rapidement les plus importants producteurs d'images cinématographiques de ces différents groupes.

1) Des reportages de presse filmée peu nombreux mais répartis tout au long de la période

Le premier genre cinématographique à véhiculer des figures d'Italiens, d'Espagnols ou de Portugais après la guerre est donc la presse filmée. Elle produit, entre 1945 et 1974, 29 reportages les mettant en scène, ce qui représente un quart des sources cinématographiques du corpus. On peut distinguer parmi ces documents ceux qui ont été diffusés entre 1945 et 1973 en première partie de séances de cinéma dans des salles commerciales – il y en a 22 –, de ceux qui n'ont pas fait l'objet de diffusion, dont les images n'ont pas été commentées, le sujet n'ayant pas été intégré au journal de la semaine – il y en a 7. Ces derniers ont été conservés dans le corpus pour permettre d'éclairer le processus de sélection et de construction des sujets de presse filmées : par la comparaison des sujets filmés non diffusés avec ceux qui l'ont été, on peut appréhender les choix éditoriaux faits par les firmes de presse filmée mais aussi identifier les images qui ont été utilisées dans d'autres reportages.

Les Espagnols sont les plus représentés dans les reportages de presse filmée : ils apparaissent dans 59% des actualités cinématographiques du corpus qui ont fait l'objet d'une diffusion, tandis que les Italiens et les Portugais apparaissent à part égale dans 32% d'entre eux. Si l'on considère tous les documents de presse filmée, diffusés ou non, la proportion de sujets mettant en scène des Espagnols s'élève à 69%.

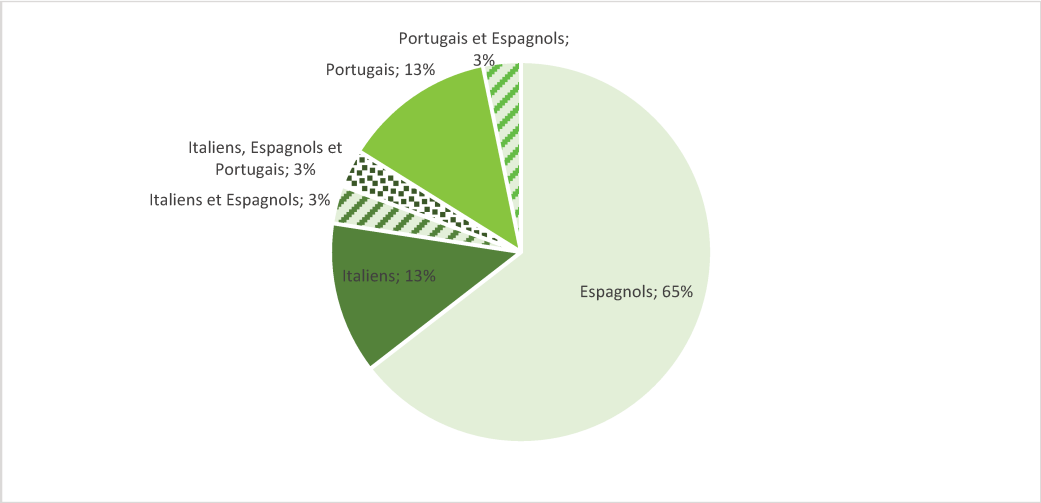


Figure 4 - Répartition des sources de presse filmée du corpus, diffusées en salles, selon les groupes de migrants représentés

Ils ont été produits par la plupart des firmes d'actualités filmées françaises exerçant dans l'après-guerre – Les Actualités françaises, d'émanation publique, seul organisme de presse filmée à produire et diffuser des journaux cinématographiques dans les salles entre la Libération et janvier 1946[218] et qui continuera à l'être jusqu'en 1969, mais aussi Gaumont, Éclair et Pathé, autorisées à filmer et distribuer leurs journaux à partir du 3 janvier 1946, qui perdureront jusqu'en 1975[219].

On peut remarquer deux périodes dans la production d'images de migrants italiens, espagnols ou portugais par les journaux de ces groupes.

Dans l'immédiat après-guerre d'abord, plusieurs reportages d'actualités donnent à voir des réfugiés républicains espagnols en France, des figures politiques espagnoles en exil et leurs soutiens français, ainsi que des Italiens à leur arrivée dans l'Hexagone, dans le cadre d'une migration de travail ou d'un déplacement consécutif de la renégociation de la frontière franco-italienne. La production de ces sujets est concentrée sur une courte période : 1945 et 1946. Six seulement sont alors diffusés et cinq sont restés dans les cartons des firmes d'actualité. Les reportages de presse filmée mettant en scène l'un ou l'autre de ces groupes de migrants se font

[218] Sur la presse filmée à la Libération, voir le travail de Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7 : les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS Histoire », 2000, 318 p.
[219] La principale histoire du secteur a été écrite par l'un de ses anciens journalistes, Marcel HURET, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée 1895-1980*, Paris, Henri Veyrier, coll. « Cinéma », 1984. L'ouvrage reste à ce jour le plus complet sur la question.

ensuite plus rares jusqu'aux années soixante – hormis un reportage diffusé en 1949 sur l'arrivée en avion d'une statue religieuse à destination des catholiques italiens de Paris[220].

À partir de 1961 et jusqu'en 1973, on compte en moyenne un reportage par an faisant mention de migrants italiens, espagnols ou portugais. Ceux-ci sont encore filmés en marge de l'actualité[221] mais, à cette période, ils apparaissent désormais plus souvent dans des reportages consacrés à l'actualité cinématographique[222], artistique[223] ou bien sportive[224]. Les sujets qui les mettent en scène s'apparentent surtout à des magazines plutôt qu'à de la presse quotidienne. Ils traitent également de problèmes sociaux ou économiques de manière plus approfondie qu'auparavant.

Cette évolution suit celle du secteur de la presse filmée. Celle-ci subit alors de plein fouet la concurrence du journal télévisé dans le secteur de l'information par l'image animée. C'est du moins ce qui est ressenti par la profession, ce dont témoigne Marcel Huret en 1984 dans son histoire de la presse filmée[225]. L'auteur, lui-même journaliste et rédacteur en chef pour les journaux de presse filmée de Pathé entre 1961 et 1980, cite ainsi un article du magazine commercial de Pathé édité à l'occasion du Festival de Cannes 1958 consacré à « L'actualité cinématographique et la télévision » :

> « (…) il ne devrait pas y avoir plus de concurrence entre le Journal Télévisé et les Actualités cinématographiques qu'il n'y a entre un quotidien et un magazine hebdomadaire. (…) Les sujets de fond, les reportages en couleurs, les montages exposant un problème d'actualité politique, économique ou sociale, doivent être de plus en plus nombreux, et le choix des sujets d'actualité pure doit être de plus en plus sévère. (…) Un élément à ne pas négliger résulte de l'indépendance des actualités cinématographiques vis-à-vis des Pouvoirs publics, et de la liberté qu'elles ont de formuler des opinions personnelles sur les problèmes de société. Pour toutes ces raisons, la Presse Filmée ne doit pas se battre sur le terrain où la Presse Télévisée est inattaquable, celui de la rapidité d'information, mais elle doit tout faire pour se singulariser par sa vue personnelle et réfléchie de l'événement. »[226]

Ce constat, Pathé n'est pas seul à le dresser : la plupart des firmes de presse filmée engagent des modifications en ce sens, tant de leur contenu éditorial que de leur forme. La recrudescence

---

[220] Bertrand HESSE, « [Les Émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne] », *Pathé-Journal*, 15 juin 1949, 22 secondes.
[221] Lucien PETIOT et Claude BÉCOGNÉE, « [Manifestations pour Julian Grimau (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises - Regards sur le monde*, 1963, 29 secondes.
[222] Jean GUILLON, « Les Échos du cinéma », *Les Actualités Françaises*, 1961, 25 minutes 53 secondes.
[223] « Picasso Vauvenargues 59-61 », *Éclair-Journal*, 7 février 1962, 52 secondes ; « Picasso », *Gaumont - La Revue du monde*, 1973, 1 minute 53 secondes.
[224] Jean BESCONT et Jean-Michel LEULLIOT, « Ocaña », *Pathé Magazine*, 1 juillet 1971, 13 minutes 59 secondes.
[225] Marcel HURET, *Ciné actualités*, *op. cit.*
[226] « L'actualité cinématographique et la télévision », *Pathé magazine*, n° 18, 1958, p. 24 ; cité par Marcel HURET, *Ciné actualités*, *op. cit.*, p. 146.

des sujets de presse filmée consacrés aux migrants italiens, espagnols ou portugais est ainsi directement liée à une volonté, partagée par toutes les firmes d'actualités filmées, de proposer un contenu de type magazine, plus approfondi et moins en prise avec l'actualité hebdomadaire, ainsi que des sujets plus sociaux, économiques ou politiques, dans le but de distinguer les journaux filmés des journaux télévisés.

Ce changement de ton pousse les firmes à envoyer leurs opérateurs filmer la société qui les entoure. Dans ce contexte, dans les années soixante, ceux-ci tournent notamment leurs caméras vers les habitants portugais[227] ou espagnols[228] des bidonvilles entourant la capitale française. Ils se rendent également à la frontière franco-espagnole, pour filmer l'entrée de Portugais en France[229], ou bien dans les trains menant Portugais et Espagnols vers Paris[230] ainsi qu'à la gare d'Austerlitz, pour filmer leur arrivée[231]. Ils consacrent également des reportages à leur mode de vie en France dont l'exotisme et l'originalité sont mis en avant, non pas seulement dans les marges de la ville mais en plein cœur de Bordeaux[232] ou de Paris[233]. Cet intérêt pour le sort des migrants espagnols et portugais en France naît de la conjonction des nouveaux choix éditoriaux du secteur et de l'actualité que représente le passage de clandestins portugais en France[234].

Le renouvellement de l'orientation des journaux filmés pousse également leurs réalisateurs à innover formellement pour mobiliser au mieux l'avantage fourni par une diffusion sur grand écran et se distinguer ainsi des programmes télévisuels diffusés avec une définition bien moindre sur des postes encore petits. Dans le corpus, le reportage que consacrent *Les Actualités Françaises* et leur opérateur Jean-Claude Cassigneul à « L'émigration économique des travailleurs espagnols » en février 1965 est à ce titre emblématique, en particulier par l'usage qu'il fait de la bande sonore et des procédés de surimpression utilisés à l'image.

---

[227] BENNUYS, « Le mal des grandes villes », *Les Actualités Françaises - Regards sur le monde*, 9 janvier 1963, 3 minutes 15 secondes ; Rolf SCHMEER, « [En France, le problème des réfugiés portugais] », *Gaumont Actualités - La Revue du monde*, avril 1964, 1 minute 17 secondes.
[228] Jean-Claude CASSIGNEUL, *[L'Émigration économique des travailleurs espagnols]*, *op. cit.*
[229] Paul BRAMI, « Les Clandestins », *Gaumont - La Revue du monde*, mars 1965, 2 minutes 11 secondes.
[230] Jean-Claude CASSIGNEUL, *[L'Émigration économique des travailleurs espagnols]*, *op. cit.* ; Georges REMOUÉ et J. DUPONT, « Le Train 4.044 », *Pathé Magazine*, 2 août 1972, 4 minutes 16 secondes.
[231] Rolf SCHMEER, « Paris à l'heure espagnole », *Gaumont Actualités - La Revue du monde*, mai 1964, 4 minutes 10 secondes ; Jean-Claude CASSIGNEUL, *[L'Émigration économique des travailleurs espagnols]*, *op. cit.* ; Georges FRANJU, « Paris, gare de l'Europe », *Chroniques de France*, Société Nouvelle Pathé-Cinéma, 1966, 6 minutes 42 secondes ; Georges REMOUÉ et J. DUPONT, *Le Train 4.044*, *op. cit.*, 4.
[232] « [Procession du jeudi saint au "Solar" espagnol à Bordeaux] », *Éclair-Journal*, 25 avril 1962, 38 secondes.
[233] Rolf SCHMEER, *Paris à l'heure espagnole*, *op. cit.*
[234] Nous y reviendrons plus en détail dans la troisième partie de cette thèse.



Figure 5 – Jean-Claude Cassigneul, « L'émigration économique des travailleurs espagnols », Les Actualités Françaises, *février 1965, 6 minutes 42 secondes.*

Il s'agit d'un montage d'un peu moins de cinq minutes de plans filmés en Espagne et en France, sans commentaire, accompagnés de deux enregistrements différents du « Concerto d'Aranjuez », composé par l'Espagnol Joaquin Rodrigo en 1939. Le passage de l'interprétation du guitariste espagnol Narciso Yepes[235], enregistrée en 1947, à celle du trompettiste Miles Davis[236], éditée en 1960, accompagne la migration de l'Espagne à la France qui se traduit, à l'image, par un fondu enchainé d'un gros plan sur le visage d'un enfant pauvre du sud de l'Espagne avec un travelling filmé d'un train arrivant à la gare d'Austerlitz.

Par la juxtaposition de deux versions d'un même morceau, l'une classique et contrastée mettant à l'honneur la guitare typiquement hispanique, l'autre plus moderne et mélancolique dont les accents jazz projettent l'auditeur dans les rues et les caves parisiennes, la bande sonore traduit la transition d'une séquence à l'autre. Elle accompagne le passage d'images de paysages espagnols grandioses tranchant avec la misère de sa population, aux séquences filmées dans Paris sur les pas de la communauté espagnole immigrée. Dans la toute dernière séquence, des Espagnols filmés au foyer de la rue de la Pompe retrouvent l'Espagne, évoquée par un concert de guitare. La bande son revient alors à la version de Narciso Yepes tandis qu'à l'image, apparaît de nouveau le gros plan de l'enfant qui avait clos la première séquence espagnole. Le soin apporté à la réalisation, au montage et au mixage de ce reportage nourri de références cinématographiques et consacré à un sujet de société, le distingue des reportages télévisuels de l'époque. Cette même stratégie de différenciation s'exprime par ailleurs par le recours des firmes de presse filmée à des réalisateurs extérieurs à leur rédaction, tels Georges Franju. Celui-ci réalise en 1966 un épisode du magazine *Chroniques de France* de Pathé, « Paris, gare de l'Europe ». Il y consacre une scène à la gare d'Austerlitz dont il fait une porte vers l'Espagne.

[235] Il avait été révélé au public après son interprétation de la bande originale du film *Jeux interdits*, réalisé par René Clément et sorti en 1952.
[236] Lui aussi a déjà composé une bande originale fameuse, celle d'*Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle, sorti en 1957.

Cette stratégie n'aura cependant que peu de conséquences sur l'évolution du secteur : en 1969, Les Actualités françaises sont reprises par Pathé, tandis que le journal d'Éclair passe sous le giron de Gaumont[237]. Les journaux de Pathé et Gaumont fusionneront enfin en 1975, avant de disparaître définitivement en 1980.

2) Des documentaires et des courts-métrages en marge du champ cinématographique

En 1946, avec la sortie du court-métrage documentaire d'Éli Lotar *Aubervilliers*[238] donnant à voir dans l'une de ses séquences un vieil homme portugais installé dans un taudis de la ville de la banlieue nord de Paris, le cinéma documentaire et le court-métrage entrent à leur tour dans le corpus de films étudiés. Dans l'ensemble que composent ces deux formats d'expression cinématographique, les figures de migrants italiens, espagnols et portugais se font plus rares – mais peut-être est-ce là l'expression d'un biais, puisque ces films n'ont pas fait l'objet d'un archivage aussi fréquent que les longs-métrages fictionnels et les contenus produits par des firmes de presse. Documentaires et courts-métrages ont souvent en commun un mode de diffusion décentralisé, hors des circuits commerciaux de distribution, ce qui n'a facilité ni leur conservation ni leur documentation.

Trois documentaires du corpus ont cependant fait l'objet d'une sortie en salles. *Aubervilliers*, d'abord, connait une diffusion mouvementée mais large. Il s'agit d'un film de commande, dont la production est assurée par Ciné-France, société productrice de la plupart des films du PCF de 1945 à 1948, dont la vocation est d'œuvrer à la propagande cinématographique du parti[239]. La feuille de route d'Éli Lotar est de dénoncer l'action de Pierre Laval à la tête de la municipalité de 1923 à la Libération. Mais le ton adopté par Lotar est sombre et critique – les conditions de vie du Portugais en question, comme celles que connaissent les autres habitants pris en exemple, apparaissent pitoyables et indignes. Ce discours tranche avec les autres films réalisés pour des mairies communistes à la sortie de la guerre. Le Parti communiste décide de ne pas exporter le court-métrage, qui sera finalement

[237] Marcel HURET, *Ciné actualités*, *op. cit.*, p. 174.
[238] Eli LOTAR, *Aubervilliers*, Ciné-France (France), 1946, 23 minutes 41 secondes.
[239] Pauline GALLINARI, *Les Communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2015, p. 56-58.

exclu du catalogue de Ciné-France dès l'année 1946[240]. Il circule toutefois en première partie du film *La Bataille du rail* et compte parmi les premiers courts-métrages à être « pris au sérieux » par la critique cinématographique[241], porté par le succès public du grand film auquel il est attaché, du moins dans les premières semaines de sa circulation en salles.

Les deux seuls documentaires de long métrage du corpus ont, eux aussi, été distribué commercialement : *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif, sorti en 1963[242], et *Place de la République* de Louis Malle, sorti en 1974[243]. Tous deux n'ont toutefois pas connu le même succès : si le premier a rassemblé plus d'un million de spectateurs dans les salles, le second n'est pas resté plus de deux semaines à l'affiche des seules salles parisiennes où il est sorti, deux ans après sa réalisation. Il faut dire que les deux œuvres n'ont pas connu la même couverture par la presse.

Mourir à Madrid, montage d'archives et de plans filmés en 1962 en Espagne, offre un récit républicain de la guerre d'Espagne, faisant apparaître la fuite vers la France, en 1936 et 1939, des populations civiles et des combattants opposés au fascisme. Avant sa première diffusion, il avait déjà fait parler de lui. Sa sortie, initialement prévue en février, a été décalée suite à un refus de visa d'exploitation, après l'intervention du ministère des Affaires Étrangères français et de « vives réactions » du gouvernement espagnol[244]. Ce report focalise l'attention des journalistes, qui y consacrent des entrefilets[245]. Pour éviter à la fois une interdiction de sortie et un incident diplomatique, Alain Peyrefitte propose des coupes dans le commentaire, en particulier dans les citations les plus belliqueuses de Franco et de ses soutiens, ainsi que dans les passages précisant le nombre de morts dans le camp républicain. Une fois ces modifications acceptées par la productrice, Nicole Stéphane, et le réalisateur, Frédéric Rossif, un visa est finalement accordé au film[246]. Entre temps, le Prix Jean Vigo qu'il obtient le 21 mars 1961[247] et sa nomination dans la catégorie du meilleur documentaire des Oscar, dont la cérémonie se

---

[240] *Ibid.*, p. 78.
[241] Jean-Pierre JEANCOLAS, « Structures du court métrage français, 1945-1958 » *in* Dominique Bluher et François Thomas (dir.), *Le court métrage français de 1945 à 1968 : de l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2005, p. 29-46.
[242] Frédéric ROSSIF, *Mourir à Madrid*, Ancinex (Paris), 1963, 1 heure 25 secondes.
[243] Louis MALLE, *Place de la République*, NEF (France) / UPF (France), 1974, 1 heure 38 minutes.
[244] Archives nationales, fonds du ministère de l'Information, F/41/2381, Alain PEYREFITTE (MINISTRE DE L'INFORMATION), « Octroi du visa d'exploitation au film "Mourir à Madrid" ».
[245] « La sortie du film "Mourir à Madrid" est ajournée "in extremis" », *Le Monde*, 21 févr. 1963.
[246] Laurent GARREAU, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2009, p. 199-200.
[247] « Frédéric Rossif et Chris Marker lauréats du prix Jean Vigo », *Le Monde*, 23 mars 1963.

tient le 7 avril 1963, attise l'attente des journalistes et du public. Lorsqu'il sort en exclusivité dans trois salles de Paris le 17 avril 1963, les spectateurs sont donc au rendez-vous.

À l'inverse, la sortie du film de Louis Malle *Place de la République* en avril 1974 se déroule dans une relative discrétion. *Le Monde* se fait bien l'écho de sa diffusion[248], mais la critique n'est pas des plus élogieuses. De surcroit, le film sort en même temps qu'un autre documentaire de Louis Malle, *Humains trop humains*. *Place de la République* ne restera que quelques jours à l'affiche. On peut considérer l'apparition des Italiennes filmées au croisement de la place et de la rue du Temple, dont les images composent une petite scène introductive, comme fugace.

Les dix autres documentaires, tous produits en format court, ainsi que les deux fictions court-métrage du corpus, ont quant à eux fait l'objet de diffusions dans des réseaux parallèles. Soirées de ciné-clubs ou de cinémathèques, projections militantes ou associatives, ont pu néanmoins les rendre visibles. Mais il est malaisé à l'historien de retracer précisément leur distribution[249], d'autant plus qu'après 1953, il n'est plus imposé aux distributeurs de diffuser un court-métrage en première partie d'un long-métrage. Les films courts continuent bien sûr à faire l'objet de telles diffusions mais ce n'est plus la règle. On peut toutefois établir que certains ont rayonné plus que d'autres, en connaissant un succès critique notamment.

Lorsqu'en 1959, Henri-Diamant Berger produit *...Enfants des courants d'air*, par l'entremise de sa société de production Les Films d'Art, qui n'apparaît cependant pas au générique, le court-métrage joue un rôle clé dans l'industrie cinématographique. L'attribution d'une « prime à la qualité » aux producteurs de courts-métrages dès 1955, dispositif confirmé dans la loi de 1959[250], encourage ces derniers à prendre des risques en donnant à de jeunes réalisateurs l'opportunité de faire leurs armes avec des films courts, peu coûteux et facilement rentabilisés[251]. *...Enfants des courants d'air* est, en effet, le premier film de son réalisateur, Édouard Luntz, et peut être considéré comme un film de qualité[252] : il est lauréat du prix Jean

[248] Martin EVEN, « Deux "documentaires" de Louis Malle », *Le Monde*, 8 avr. 1974.
[249] François THOMAS, « Quelles sources pour l'étude du court métrage français ? » *in* François Thomas et Dominique Blüher (dir.), *Le Court métrage français de 1945 à 1968 : de l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2005, p. 351-366.
[250] Jean-Pierre JEANCOLAS, « Structures du court métrage français, 1945-1958 », *loc. cit.*
[251] Laurent BISMUTH et Eric LE ROY (dir.), « Les réalisateurs-producteurs de la "génération 60" : un nouveau chapitre du cinéma français ? » *in* Laurent Bismuth et Eric Le Roy (dir.), *58-68, retour sur une génération : vers un nouveau cinéma français*, Paris, CNC, 2013, p. 60.
[252] Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, « La qualité comme clé de voûte de la politique du cinéma : retour sur la genèse du régime du soutien financier sélectif à la production » *in* Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le*

Vigo en 1960, ce qui lui permet d'obtenir la « mention de qualité » au titre de l'exercice 1960 par le CNC[253] qui lui reconnait des « qualités exceptionnelles »[254]. Les conditions de sa circulation ne sont toutefois pas connues[255], et malgré son succès, son réalisateur n'échappe pas aux difficultés pour sortir son premier long métrage[256]. Qui a vu le film de Luntz et les bidonvilles qu'il y montrait ? Quelle a été la portée des représentations de migrants espagnols et portugais véhiculées par ce film ? La question reste ouverte.

Un autre court-métrage du corpus a vu sa « qualité » reconnue par le CNC en 1961[257] : *La Frontière* réalisé par Jean Cayrol et Claude Durand[258], qui présente le récit à la première personne d'un narrateur exilé politique espagnol sur l'Espagne de 1960. Sa circulation reste elle aussi inconnue, de même que celle de *Gens et métiers de Provence*, réalisé par Jean Mascaux en 1958, donnant à voir des travailleurs agricoles espagnols dans les rizières et les champs de lavande de Provence[259]. On peut présumer de la circulation du film de Jean Faurez *Passant par Paris*, qui montre lui aussi des Espagnols employés à la plantation du riz en Camargue, par son producteur, la société Tadié, spécialisée dans le secteur pédagogique. Peut-être a-t-il donc été montré dans des écoles, mais il ne m'a été donné de consulter aucune source me permettant d'étayer cette hypothèse. De la même manière, le court-métrage de Jean-Émile Jeannesson *Fuir là-bas*, racontant le parcours d'un ouvrier agricole italien, a certainement été projeté à l'École normale supérieure, par le Centre audiovisuel qui le produit[260], « centre expérimental de cinéma pédagogique »[261]. Mais dans quelles conditions ? À quelle fréquence ? On sait par ailleurs que le second court-métrage du corpus, *Azevedo*, achevé en 1964 par Jean-

---

Cinéma, une affaire d'État : 1945-1970, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La documentation Française, coll. « Travaux et documents », 2014, p. 85-102.

[253] « Courts métrages. Liste des films de court métrage retenus pour "mention de qualité" au 30 juin 1960. », *Bulletin d'information du CNC*, n° 65, oct. 1960, p. 169.

[254] « Courts métrages. A. Films bénéficiaires d'un prix en raison de leurs qualités exceptionnelles », *Bulletin d'information du CNC*, n° 70, août 1961, p. 108.

[255] Myriam TSIKOUNAS, « À l'écran, les bidonvilles » *in* Jacques Girault (dir.), *Ouvriers en banlieue, XIX^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Créaphis, 1998, p. 262-277.

[256] Il lui faudra trois ans pour qu'enfin sa production aboutisse. Voir à ce sujet Sébastien LE PAJOLEC, « Le cinéma des blousons noirs » *in* Marwan Mohammed et Laurent Mucchielli (dir.), *Les Bandes de jeunes. Des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 77.

[257] « Courts métrages. Listes des films (visa 1961) ayant obtenu la mention. 2^e^ série », *Bulletin d'information du CNC*, n° 75-76, 1962, p. 127-128.

[258] Jean CAYROL et Claude DURAND, *La Frontière*, Les Films de la Pléïade (France), 1961, 18 minutes.

[259] Jean MASCAUX, *Gens et métiers de Provence*, 1958, 50 minutes 4 secondes.

[260] Jean-Émile JEANNESSON, *Fuir là-bas*, École normale supérieure de Saint-Cloud Centre Audiovisuel (France), 1961, 29 minutes.

[261] Christian BOSSÉNO, « Jean-Émile Jeannesson : lettres d'un bout du monde d'un téléaste honnêtement "inobjectif" » *in 200 téléastes français*, Courbevoie / Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction », 1989, p. 110.

Louis Cros, a été tourné lui aussi dans un contexte pédagogique, avec le financement de l'Union française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son. Il a donc été ajouté à son catalogue de distribution, bénéficiant ainsi de l'un des réseaux de ciné-club les plus denses de l'époque[262].

Parmi les courts-métrages représentant des migrants italiens, espagnols ou portugais, une part non négligeable est produite, réalisée et diffusée dans un cadre militant. Les films financés par le Parti communiste français ou par des sociétés dans son giron sont les plus nombreux et les plus anciens. On en compte quatre, dont *Aubervilliers*, déjà cité, sorti en 1946 et produit par Ciné-France, mais aussi « Ouvriers 64 », première séquence du film *Reflets* sorti en 1964, financé directement par le PCF et sa Coopérative de Production et de Distribution du Film, avec le soutien des sociétés proches du Parti, Dovidis et Procinex[263]. On y voit des ouvriers de la région parisienne ou de Saint-Nazaire[264] évoquer leurs conditions de logements, et, parmi eux, plusieurs travailleurs étrangers sont interrogés, tandis qu'un syndicaliste et des femmes de métallurgistes dénoncent les conditions de travail et de vie déplorables que les ouvriers « italiens, espagnols ou portugais »[265] connaissent comme eux.

Après mai 1968, dans le sillage des États généraux du cinéma français[266] et après le bouleversement occasionné dans la profession par les conséquences des mouvements de grève, à l'ORTF notamment, émergent des collectifs militants de réalisateurs ou de professionnels de l'image. Dans ce contexte, en juillet, une dizaine de « ciné-militants communistes ou proches du PCF »[267], des cinéastes et photographes ayant participé aux États généraux du cinéma, se

---

[262] Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, Pascal LABORDERIE et Léo SOUILLÉS-DEBATS (dir.), « L'UFOLEIS, le cinéma éducateur et les ciné-clubs : une rencontre par et pour le cinéma » *in* Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016, p. 22-23.

[263] Pauline GALLINARI, *Cinéma et communisme en France de la libération au milieu des années 1960*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Marie-Pierre Rey, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2009, p. 496-497.

[264] *Ibid.*, p. 498.

[265] [MAURICE FAILEVIC] et [MARC MAURETTE], « Ouvriers 64 », *Reflets*, PCF - Parti Communiste Français (France) / CPDF - Coopérative de Production et de Distribution du Film (France), 1964.

[266] Sonia BRUNEAU, « Les cinéastes ont-ils manqué la couverture de mai 68 ? » *in* Christian Delporte, Denis Maréchal et Caroline Moine (dir.), *Images et sons de Mai 68*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 89-104.

[267] Céline BARTHONNAT, « L'audiovisuel au service du Parti communiste français (1968-1976) » *in* Françoise Blum (dir.), *Des radios de lutte à Internet. Militantismes médiatiques et numériques*, Actes

rassemblent dans une nouvelle structure, Dynadia, afin d'assurer la propagande de leur parti[268]. Ils sont bientôt sollicités par les municipalités communistes pour réaliser des films de propagande. Parmi eux, *Vivre à Sartrouville* et *Les Immigrés en France – Le Logement*, tous deux réalisés en 1970[269], donnent à voir des bidonvilles habités par des Portugais. La séquence est courte dans le film tourné à Sartrouville : elle est introduite par une séquence filmée à l'occasion d'un comité de quartier où des riverains se plaignent de la présence des quartiers insalubres. Il s'agit, dans ce film tourné dans l'année précédant l'élection municipale de 1971, de démontrer l'implication des élus municipaux sur le terrain, leur proximité avec la population et leur engagement pour défendre ses intérêts auprès d'un État qui faillit à ses obligations, notamment de résorption des bidonvilles et de relogement de ses habitants. *Les Immigrés en France*, au contraire, est en grande majorité filmé dans le bidonville de Saint-Denis, et s'attache à dénoncer les conditions de logement des travailleurs portugais qui y vivent tout en permettant de relayer les positions du PCF à l'égard de l'immigration.

Les collectifs nés aux lendemains de mai 1968 échappent cependant, pour la plupart, à la tutelle communiste, se montrant souvent plus proches des mouvements d'extrême gauche qui fleurissent dans la période et constituant ainsi une concurrence nouvelle avec les films produits par le Parti et ses structures de production[270]. Certains des documentaires produits dans ce cadre font, eux aussi, des conditions de vie et de travail des immigrés en France, et notamment des Portugais, un motif d'indignation et de mobilisation politique.

En premier lieu, le Service d'Information Cinématographique Universitaire (SICU), composante du syndicat étudiant de gauche l'UNEF, produit, en 1969 un court-métrage tourné auprès des habitants portugais du bidonville de Saint-Denis, *Portugal 2*[271]. Il est réalisé par le secrétaire du SICU, Alain Corbineau et sa musique est composée par le chanteur portugais Luis Cilia, qui a travaillé à l'UNEF pendant trois ans après son arrivée en France en 1964[272].

---

du colloque "Usages militants de la technique : technologies, médias, mobilisation", Nanterre, 12-13 mars 2009, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2012, p. 137-151.

[268] *Ibid.*, p. 139.

[269] DYNADIA, *Vivre à Sartrouville*, 1970, 36 minutes, réalisé collectivement ; *Les Immigrés en France - Le Logement*, Dynadia, 1970, 52 minutes.

[270] Catherine ROUDÉ, *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs : Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire / Série Cinéma », 2017, p. 10 ; Tangui PERRON, « Vie, mort, et renouveau du cinéma politique », *L'Homme et la société*, 1998, vol. 127, n° 1, p. 11.

[271] Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, Service d'Information Cinématographique de l'UNEF (France), 1969, 2.

[272] Agnès PELLERIN, « Luis Cilia, pionnier de la chanson contestataire », *Latitudes*, septembre 2004, n° 21, p. 45.

De la société de production coopérative Scopcolor émanent ensuite deux films représentants des immigrés : *Étranges étrangers*, de Marcel Trillat et Frédéric Variot, sorti en 1970, et *Lorette et les autres*, de Dominique Dante, sorti en 1972. Scopcolor a été fondée en 1969 par le Centre de Recherche pour l'Éducation Permanente et l'Action Culturelle (CREPAC), association créée en 1968 à l'initiative de Roger Louis, journaliste de télévision, ancien membre de l'équipe du magazine d'information *5 colonnes à la Une*, qui avait également initié le mouvement des téléclubs dans les années cinquante[273]. Au sein de cette nouvelle structure, il a rassemblé d'anciens membres de l'ORTF écartés, comme lui, après la grève de mai et juin 1968, et lancé un magazine cinématographique mensuel, « Certifié Exact ». Celui-ci est produit et réalisé par la coopérative, puis diffusé dans son réseau d'abonnés, membres du CREPAC et partenaires, parmi lesquels figures de nombreux syndicats, mouvements coopératifs et mouvements d'éducation populaires, tels la Ligue de l'Enseignement, la CFDT ou la CGT[274].

De fait, le fil n'est pas totalement coupé entre ces trois films militants et le mouvement communiste. La CGT suit de loin l'aventure du CREPAC et de Scopcolor. Bien que *Portugal 2* ait été produit et tourné principalement par des membres de l'UNEF, son générique précise que sa réalisation s'est faite « avec l'aide des militants et de la municipalité ouvrière de Saint-Denis », communiste. La mairie de Saint-Denis soutient donc la réalisation du film, tout comme celle d'Aubervilliers soutient celle d'*Étranges étrangers*, dont l'un des deux auteurs, Marcel Trillat, est encarté au PCF[275].

Portugal 2, *Étranges étrangers* et *Lorette et les autres* mettent chacun en scène des migrants portugais, à qui ils accordent une place plus ou moins importante : le film d'Alain Corbineau relate les guerres coloniales du Portugal et ses conséquences, dont l'immigration portugaise vers la France. Marcel Trillat et Frédéric Variot, évoquent tous les étrangers installés en France et, à ce titre, croisent le chemin de Portugais installés dans des bidonvilles notamment. Enfin, les migrants portugais sont placés au premier plan par Dominique Dante dans son film, qui expose le combat de Loretta da Fonseca, jeune mère de famille portugaise menacée d'expulsion parce qu'elle est venue en aide à des Portugais installés dans le bidonville de Massy.

---

[273] Jean BULOT, *Rapport sur le fonds « Roger Louis - Scopcolor »*, rapport de stage dirigé par Christine Barbier-Bouvet, Inathèque, Paris, 2010.
[274] Tangui PERRON, *Étranges étrangers*, Paris / Montreuil, Scope / Périphérie, coll. « Histoire d'un film, mémoire d'une lutte », 2009, p. 13-14.
[275] *Ibid.*, p. 44.

Comme le souligne le sociologue Romain Lecler, le cinéma militant « a été un cinéma dominé au sein du champ cinématographique », réalisé par des « cinéastes dominés par leur jeunesse, leurs moyens et leur politisation à l'extrême gauche », donnant « image et parole aux dominés du champ social »[276], dont font partie les Portugais filmés dans *Portugal 2*, *Étranges étrangers* et *Lorette et les autres*. La marginalité de ce genre cinématographique se fait ainsi l'expression de la marginalité des populations portugaises. Mais la représentation récurrente des immigrés portugais par le cinéma militant témoigne également de l'émergence d'une « cause immigrée » *a fortiori* portugaise, qui devient l'enjeu de nouvelles luttes sociales et politiques au tournant des années soixante et soixante-dix[277].

Si les films documentaires et les courts-métrages sont peu nombreux dans le corpus rassemblé ici et s'ils ont souvent connu une distribution incertaine, ils tranchent par le regard critique et réaliste qu'ils portent à la situation des migrants en France, ainsi que par l'unité de leurs sujets – ils représentent en grande majorité des Portugais, bien peu présents dans la plupart des autres formats cinématographiques et télévisuels pendant la période étudiée. De plus, qu'ils aient été produits par des structures politiques ou non, ils relèvent pour la plupart d'une démarche militante, revendiquant leur engagement et leur intervention, faisant au passage de la condition de vie, de travail, de logement des migrants qu'ils mettent en scène, ou bien de leur histoire, une cause politique, et du cinéma un outil pour la servir.

3) Des longs-métrages de fiction nombreux

Les longs-métrages fictionnels, quant à eux, sont de loin les plus nombreux à représenter au cinéma les migrants italiens, espagnols et portugais, à partir de 1947 et jusqu'en 1974. Leur diffusion en circuit commercial en fait également les plus vus – tout au moins, leur réception est alors la plus facilement appréhensible. Tous les films commerciaux fictionnels du corpus n'ont toutefois pas rassemblé le même public, ni adopté le même mode de récit pour évoquer les migrants.

---

[276] Romain LECLER, « Gauchir le cinéma : un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980) », *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté*, 2013, vol. 3, nº 7, p. 121.
[277] Nous y reviendrons plus en détail dans le dernier chapitre de cette thèse.

Des fictions aux genres variés partageant un même souci de description du monde social

Les représentations cinématographiques de migrants italiens, espagnols et portugais portées par des longs-métrages fictionnels sont marquées par la diversité de leurs modes d'évocation. Du récit romantique et social de *L'Amour d'une femme* (1954) où intervient un ingénieur italien à celui, fantastique et grave, de *Traitement de choc* (1973) où apparaissent des employés portugais, en passant par le ton comique avec lequel est évoquée une employée espagnole dans *La Tête du client* (1965) : les genres dans lesquels sont représentées ces trois populations migrantes sont, du premier coup d'œil, disparates. On tentera ici de les identifier pour mieux savoir s'il y en a qui se voient plus souvent mobilisés que d'autres et si certains se trouvent plus souvent attachés à la représentation d'un groupe de population plutôt qu'un autre.

La tâche n'est pas aisée. Comme le souligne Raphaëlle Moine dans ses travaux sur les genres du cinéma, les genres, qu'elle définit « à la fois [comme] des ensembles de films et des appellations produites et utilisées par différentes instances, des actes discursifs qui font circuler les films, en contrôlent mais aussi en permettent l'interprétation (…) sont sujets à des redéfinitions ainsi qu'à des mutations sémantiques ou syntaxiques qui épousent et prolongent des changements historiques, sociaux, culturels et cinématographiques »[278]. Les frontières entre les genres sont poreuses, les hybridations et mélanges courants, et plusieurs « systèmes génériques concurrents et mêlés »[279] coexistent. Comment donc répartir par « genre » chaque film du corpus ? Puisqu'il s'agit dans cette partie d'apporter un premier regard synchronique sur le corpus d'œuvres cinématographiques mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais, il y a tout intérêt à se référer à une catégorie générique qui perdure dans le temps et qui soit apposée à une part significative du corpus. Vers quelle source se tourner alors ?

Afin d'éviter l'anachronie des catégories apposées *a posteriori*, telles celles que propose aujourd'hui la plateforme de mesure des audiences de cinéma www.cbo-boxoffice.com ; afin d'appréhender, à travers ces catégories, le processus de réception des œuvres étudiées, il était préférable de mobiliser les étiquettes génériques utilisées pour annoncer aux futurs téléspectateurs la sortie de chaque film. Pour cela, j'ai porté mon choix sur la revue *L'Officiel des spectacles*. À partir de 1946, le fascicule propose à ses lecteurs le programme des théâtres, cinémas, salles de concerts et de conférence de façon hebdomadaire. Cette source présente

[278] Raphaëlle MOINE, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2008 (2005), p. 181.
[279] *Ibid.*

l'avantage de la continuité : elle paraît d'abord sous le titre *Cette semaine*, avant de devenir *L'Officiel des spectacles de cette semaine* en 1952, puis *L'Officiel des spectacles* en 1958, et elle perdure jusqu'à aujourd'hui. Les descriptions qu'elle propose des nouveaux films sortis dans la semaine évoluent cependant avec le temps. Le genre, en particulier, n'est pas systématiquement évoqué avant 1952. Par ailleurs, l'étiquette générique d'un film peut ne pas apparaître tout de suite mais au fil des semaines, accompagnant son déplacement de la rubrique « Nouveaux films » aux « Films en exclusivité » puis aux « Autres films ». Ainsi *L'Air de Paris* que met en scène Marcel Carné en 1954, dont des personnages italiens évoluent à la marge d'une intrigue centrée autour de la relation entre un boxer et son coach qui tente d'en faire un champion, fait d'abord l'objet d'un résumé, puis d'une critique, avant d'être successivement décrit comme un « drame policier », une « comédie », et enfin comme une « comédie policière »[280]. Cet exemple permet au passage de relever le caractère arbitraire de ces étiquettes : il n'y a pas beaucoup d'enquête policière dans *L'Air de Paris*. De même, *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache, sorti vingt ans plus tard, se voit désigner comme une comédie, là où le ton du film est peu comique – on peut d'ailleurs se demander si la difficulté rencontrée par la presse spécialisée pour le situer dans le système générique a pu avoir un impact sur sa courte durée de sa carrière en salles. Ces précisions apportées, considérons la répartition des films du corpus par genre utilisé par *L'Officiel des spectacles cette semaine*.

Étiquette générique apposée par *L'Officiel des spectacles / Cette semaine*	**Nombre de films du corpus**
/	4
Comédie musicale	2
Film musical / Biographie romancée	1
Comédie	15
Comique	1
Comédie comique	1
Comédie d'atmosphère méridionale / Comédie	1
Comédie mi-satirique et poétique / Comédie	1
Comédie satirique	3
Comédie psychologique	1
Comédie de mœurs	1
Drame social / Comédie	1
Drame à tendances sociales [et humaines]	1
Aventure sociale	1
Comédie dramatique	14

[280] Ces adaptations traduisent peut-être des ajustements de la stratégie de distribution du film, à moins que les auteurs se soient ravisés ou que les lecteurs aient fait des réclamations.

Étiquette générique apposée par *L'Officiel des spectacles / Cette semaine*	**Nombre de films du corpus**
Drame / Comédie dramatique	2
Drame passionnel	2
Drame	8
Drame de la drogue	1
Comédie policière	4
Drame policier / Comédie / Comédie policière	1
Drame policier	1
Aventures policières	1
Espionnage	1
Film policier	1
Policier	1
Série noire	1

On peut d'abord souligner, à la lecture du tableau ci-dessus, à quel point ces étiquettes génériques semblent avant tout servir à résumer, en le moins de mot possible, l'intrigue à qui fait le choix de sa séance. L'usage de qualificatifs (« Drame à tendances sociales et humaines », « Comédie d'atmosphère méridionale », « Comédie mi-satirique et poétique ») est toutefois limité dans le temps : les journalistes ne les apposent qu'au milieu des années cinquante. La typologie tend ainsi à s'uniformiser. La catégorie « comédie dramatique » notamment, la plus ambigüe qu'il soit, s'affirme dans le corpus à partir de 1959, et on peut se demander s'il ne s'agit pas là du signe de la généralisation de la labellisation générique pour décrire un film, plutôt que d'une spécificité des œuvres représentant des Italiens, des Espagnols ou des Portugais. Que nous apprend cette répartition par genre sur les représentations de migrants étudiées ? En premier lieu, elle apparaît éclatée, comme on le pressentait. Les catégories les plus présentes dans le corpus, les comédies et les comédies dramatiques, sont aussi les plus larges. Quelques genres se distinguent toutefois par leur unité formelle.

Les trois « comédies musicales » ou « films musicaux » se différencient d'abord du reste du corpus par l'importance qu'elles accordent à des séquences musicales et/ou dansées. Ainsi *Adieu Paris*[281] met-il en scène le musicien Camille Sauvage, sans le sou à Paris, refusant de reprendre l'usine marseillaise de son père et se trouvant tiraillé entre deux femmes, celle qui rêve d'épouser l'héritier et la musicienne italienne qui l'accompagne dans sa passion. *Prélude à la gloire*[282], évoque le parcours romancé du petit Robert Benzi, immigré italien et chef

[281] Claude HEYMANN, *Adieu Paris*, Lutetia (France), 1952, 1 heure 35 minutes.
[282] Georges LACOMBE, *Prélude à la gloire*, Miramar Productions (France), 1950, 1 heure 35 minutes.

d'orchestre prodige, dans lequel le jeune garçon joue son propre rôle. *La Belle Otero*[283] narre l'ascension de la danseuse et mondaine espagnole de la Belle Époque qui donne son nom au film, depuis son arrivée à Paris jusqu'à sa gloire. Bien qu'il s'agisse de films produits pour distraire et faire rêver leurs spectateurs, leurs intrigues ne sont pas dénuées de références à l'univers sensible. *La Belle Otero* est aussi présenté comme une « biographie romancée » et la référence au parcours de la véritable Caroline Otero s'affiche dès le générique. *Prélude à la gloire* également, qui évoque le destin d'un enfant destiné à devenir maçon comme tous ceux de son milieu, élevé par son don pour la musique, propose une description, en creux, d'un milieu populaire d'abord, d'un univers mondain et bourgeois ensuite. On pourrait leur adjoindre *Trois de la marine*[284], adaptation d'une opérette éponyme, dans lequel la femme du patron du bistrot, où se situe une grande partie de l'action, est présentée comme italienne ; ainsi que *Baratin*[285], autre adaptation d'opérette, dans lequel le héros tombe amoureux d'une épicière andalouse dans le sud de la France. S'ils sont estampillés « comédies », ils sont eux-aussi composés de séquences chantées et mises en musique, tout comme *La Rose rouge*, film de cabaret à sketchs où apparaît un serveur poète espagnol, et *J'avais sept filles*, qui propose plusieurs séquences dansées et chantées, en marge duquel est représenté un domestique italien. *L'Épave* comprend également quelques scènes de chant de cabaret. Mais elles sont moins nombreuses et surtout, le ton général du film est nettement moins léger. Ces quelques films musicaux, qu'ils soient présentés comme tels à leurs potentiels spectateurs par *L'Officiel des spectacles* ou qu'on les désigne ainsi *a posteriori*, présentent la spécificité d'être tous sortis dans une période restreinte, de 1949 à 1957. C'est que l'opérette est encore dans l'air du temps, et qu'elle favorise la représentation de personnages étrangers, italiens ou espagnols[286].

On voit aussi ces derniers dans des comédies, dont la légèreté peut se mesurer aux qualificatifs qui leur sont adjoints – méridionales, poétiques, psychologiques, satiriques ou comiques. Leur vocation est avant tout, là encore, de distraire le spectateur et de le faire sourire. Dans ce cadre, les migrants représentés sont souvent des personnages secondaires[287] ou peu

[283] Richard POTTIER, *La Belle Otero*, Les Films Modernes (France) / Industrie Cinematografiche (Italie) / CJRAC (Italie), 1954, 1 heure 41 minutes.
[284] Maurice DE CANONGE, *Trois de la marine*, LPC - Les Productions Cinématographiques (France) / Cocinex (France) / Noël Films (France), 1957, 1 heure 31 minutes.
[285] Jean STELLI, *Baratin*, Général Productions (France) / Les Films Hergi (France), 1956, 1 heure 25 secondes.
[286] Nous aurons l'occasion d'y revenir dans le Chapitre 6.
[287] Le serveur poète espagnol incarné par Louis de Funès dans Marcello PAGLIERO, *La Rose rouge*, Les Films Marceau (France), 1951, 1 heure 16 minutes ; l'employé de maison italien dans Jean BOYER,

étayés[288]. II faut relever toutefois plusieurs exceptions à ce constat. Dans *Escalier de service* d'abord, on suit le personnage principal, une employée de maison, de place en place. Le foyer où elle trouve le meilleur accueil est un atelier d'artiste habité par des Italiens. C'est là qu'elle s'éprend du fils de ses employeurs dont elle devient familière[289]. *Ces messieurs de la gâchette*[290] évoque quant à lui les relations mouvementées entre une famille de la bourgeoisie française et un clan de gangsters italiens vivant dans la même ville. Il est également des héros italiens ou espagnol dans ces comédies : Anna Magnani incarne ainsi l'héroïne épicière et bistrotière dans *Le Magot de Josefa.* Dans *Salut l'artiste*[291] et *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*[292], les protagonistes italiens, respectivement acteur figurant divorcé, et moniteur d'auto-école tombant enceint, sont tous deux interprétés par Marcello Mastroianni. Et dans *L'Aventure c'est l'aventure*, deux des membres du groupe de malfaiteurs au cœur de l'intrigue sont italiens.

J'avais sept filles, Consortium de Productions (France) / Ciné-Reportages (France) / Francinalp (France) / Faro Film (Italie), 1955, 1 heure 33 minutes ; l'ouvrier maçon italien dans Jean-Paul LE CHANOIS, *Papa, maman, ma femme et moi*, Lambor Films (France) / Champs Elysées Productions (France) / Cocinex (France), 1956, 1 heure 45 minutes ; le joueur de football amateur italien dans Jean BASTIA, *Nous autres à Champignol*, Chronos Films (France), 1957, 1 heure 19 minutes ; la bonne espagnole incarnée par Jacques Dufilho, traversti, dans Pierre CHEVALIER, *Clémentine chérie*, Cineurop (France) / Filmerc (Italie), 1963, 1 heure 19 minutes ; les bonnes espagnoles également dans Jacques POITRENAUD, *La Tête du client*, France Cinéma Productions (France) / Société Française de Cinématographie (France) / Urfesa Producciones Cinematograficas (Espagne), 1965, 1 heure 30 minutes ; Moshé MIZRAHI, *Les Stances à Sophie*, Les Films de la Licorne (France) / Saroy Films (Canada), 1971, 1 heure 33 minutes ; et dans Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, Franco-London-Film (Paris) / Filmes Cinematografica (Roma), 1972, 1 heure 25 minutes ; ainsi que la voisine italienne d'Antoine Doinel dans François TRUFFAUT, *Domicile conjugal*, Les Films du Carosse (France) / Fida Cinematografica (Italie) / Valoria Films (France), 1970, 1 heure 40 minutes.

[288] Henri VERNEUIL, *Le Boulanger de Valorgue*, Cité Films (France) / Fides (France) / PEG Produzione Film (Italie), 1953, 1 heure 47 minutes ; Jean STELLI, *Baratin*, *op. cit.* ; Philippe AGOSTINI, *Le Naïf aux 40 enfants*, Régina (France), 1957, 1 heure 38 minutes ; Henri VERNEUIL, *Le Grand chef*, Les Films Gibé (France) / Franco London Films (France), 1959, 1 heure 28 minutes ; Maurice CLOCHE, *Cocagne*, Paris Élysées Production (France) / Jad Films (France) / David Films (Italie), 1961, 1 heure 30 minutes ; Raymond LEBOURSIER, *Les Gros malins*, Intercontinental-Production (France) / Berna Films (Italie) / Compagnie européenne cinématographique (France), 1969, 1 heure 19 minutes ; Pierre RICHARD, *Je sais rien mais je dirai tout*, Renn Productions (France) / Films Christian Fechner (France), 1973, 1 heure 18 minutes ; Guy CAVAGNAC, *Le Soldat Laforêt*, Unité Trois (France), 1974, 1 heure 35 minutes.No Reference

[289] Carlo RIM, *Escalier de service*, SNE Gaumont (France) / Paul Wagner (France) / Gaumont Actualités (France), 1954, 1 heure 30 minutes.

[290] Raoul ANDRÉ, *Ces messieurs de la gâchette*, Société Nouvelle de Cinématographie (France), 1970, 1 heure 30 minutes.

[291] Yves ROBERT, *Salut l'artiste*, La Guéville (France) / Gaumont International (France) / Euro International (Italie), 1973, 1 heure 32 minutes.

[292] Jacques DEMY, *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, Lira Films (France) / Roas Produzioni (Italie), 1973, 1 heure 31 minutes.

L'ensemble composé par les comédies dramatiques, aventures sociales ou autres drames en tout genre (« social », « passionnel » ou « de la drogue ») semble être le plus fourni.

L'intrigue de ces films se noue autour d'un drame le plus souvent ancré dans le réel – du moins plus que dans la plupart des comédies – proposant une plongée dans un milieu social circonscrit. On peut considérer ainsi *La Maternelle*, où Henri Diamant-Berger s'attache à filmer le quotidien d'un établissement scolaire accueillant, notamment, une enfant italienne ; ou bien *Premières armes*, décrivant, dans un récit autobiographique, la vie d'un enfant apprenti jockey dans un haras, où il trouve un ami espagnol (bien qu'à ces deux films, sortis en 1949 et 1951, aucune étiquette de genre n'ait été associée par la revue). *La Meilleure part* plante son décor sur le chantier d'un barrage alpin avec ses ouvriers venus d'Italie, d'Espagne ou des colonies, en montrant leur organisation sur un mode réaliste ; comme *Boulevard*, dont les personnages sont les habitants des derniers étages d'un immeuble de Pigalle à Paris parmi lesquels se trouve une famille d'Italiens. *Ramuntcho*, dont l'intrigue est héritée du roman éponyme de Loti, entraine ses spectateurs au Pays Basque, décrivant les mœurs et pratiques contrebandières de ses habitants, faisant passer la frontière à des Portugais migrants. Quant à Jean Grémillon, dans *L'Amour d'une femme*[293], il raconte l'histoire d'une jeune médecin installée sur l'ile d'Ouessant à la sortie de ses études, évoquant les difficultés de la vie d'insulaire et des obstacles que peuvent rencontrer les femmes qui exercent des métiers jusque-là masculins à concilier leur activité avec leur vie amoureuse et familiale – elle s'éprend, en effet, d'un ingénieur italien de passage sur l'île qui lui demandera de la suivre. Plus tard, *La Guerre est finie* suit un exilé communiste espagnol dans ses voyages clandestins entre la France et l'Espagne. De son côté, le film de Christian de Chalonge *O Salto*[294], réalisé dans le but de rendre compte de la situation des immigrés portugais en France, est annoncé aux lecteurs de *L'Officiel des spectacles* comme une « aventure sociale ».

Parmi les « comédies dramatiques », estampillées comme telles, on retrouve quelques mélodrames, que Geneviève Sellier, citant Linda Williams, définit comme une « forme de récit qui suscite l'empathie du spectateur (de la spectatrice) avec un ou des protagonistes, victime(s) de forces qui le(s) dépassent »[295]. Bien que l'on s'accorde à constater un déclin du genre dans les années suivant la Libération, la définition conviendrait à bien des films du corpus sortis en

[293] Jean GRÉMILLON, *L'Amour d'une femme*, LPC - Les Productions Cinématographiques (France) / Costellazione (Italie), 1953, 1 heure 44 minutes.
[294] Christian DE CHALONGE, *O Salto*, *op. cit.*
[295] Geneviève SELLIER, « Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses... », *Sociétés & Représentations*, 2015, n° 39, p. 152.

salle de la fin des années quarante à la fin des années cinquante. Le drame passionnel *Le Diable souffle* met ainsi en scène un trio amoureux impliquant un républicain espagnol en fuite de son pays. Ils se trouvent ballotés par le vent et les éléments naturels, dans un décor situé sur la rivière qui marque la frontière franco-espagnole. Autre drame passionnel, *Le Piège* met en scène la relation entre un Italien de passage, fuyant les autorités, et sa logeuse. Le couple est pourtant séparé par le beau-père de cette femme cloitrée et par le passé du fugitif qui le rattrape. Dans ces drames et comédies dramatiques prenant des airs de mélodrames, les personnages d'Italiens ou d'Espagnols ne sont pas toujours les héros, mais ils occupent alors une grande importance dans le récit : le musicien italien abuse de l'héroïne de *La Cité de l'espérance* avant d'être assassiné ; c'est un travailleur saisonnier italien qui séduit la lycéenne Anne-Marie dans *Les Enfants de l'amour* et la met enceinte avant d'être chassé par son père.

De manière générale, les drames ou comédies dramatiques mettent en scène des Italiens, des Espagnols ou des Portugais dans des intrigues en demi-teinte. L'étiquette générique est un avertissement : le spectateur, à la lecture de *L'Officiel des spectacles*, s'il choisit d'aller voir l'un de ces films, doit savoir qu'il n'aura pas le sourire aux lèvres quand il sortira de la salle. Les figures de ces migrants sont donc majoritairement associées à des récits émouvants, plus ou moins tristes ou éprouvants.

C'est encore le cas dans les films policiers (comédies, aventures ou drames policiers, films d'espionnage), où les personnages des forces de l'ordre s'attachent généralement à résoudre un drame situé dans un univers dont l'exploration servira de trame au film. Il s'agit généralement de faire découvrir un monde criminel, comme dans *L'Homme qui trahit la mafia*, dans *Le Clan des Siciliens*[296], dont le héros est un sicilien mafieux installé à Paris, et dans *Nada*[297], mettant en scène un groupe anarchiste qui prépare un enlèvement. Dans *Échec au porteur*[298], c'est autant l'activité des trafiquants de drogue que celle déployée par les services de police qui servent de trame narrative (l'Italien qui témoigne à un moment crucial du film n'est pas intégré dans un milieu particulier) ; tandis que dans *Les Suspects*[299], la recherche du coupable d'un meurtre passe par la reconstitution du parcours de la victime à travers la France,

[296] Henri VERNEUIL, *Le Clan des Siciliens*, Les Productions Fox Europa (France) / Les Films du Siècle (France), 1969, 1 heure 56 minutes.
[297] Claude CHABROL, *Nada*, Les Films de la Boétie (France) / Verona Produzione (Italie), 1974, 1 heure 36 minutes.
[298] Gilles GRANGIER, *Échec au porteur*, Les Films Corona (France) / Orex Films (France), 1958, 1 heure 23 minutes.
[299] Michel WYN, *Les Suspects*, Cité Films (France) / Telecip (France) / Les Films Concordia (France) / ORTF (France) / Compagnia Cinematografica Chamion s.p.a. (Italie), 1974, 1 heure 24 minutes.

dans les milieux les plus variés. La référence, dans l'intrigue, à un monde social plus ou moins fantasmé, est plus indirecte dans le drame *Traitement de choc*[300] mais bien présente : on y est amené dans le monde clos d'un centre de thalassothérapie ; au contraire du thriller *Bonnes à tuer*[301], sorte de réinterprétation du roman *Les Dix petits nègres* se jouant dans un appartement parisien bourgeois. Par ailleurs, quelques drames, bien qu'ils ne soient pas désignés spécifiquement comme tels, mettent en scène des intrigues policières, les héros se débattant pour échapper aux policiers ou autres gendarmes[302].

Ce tableau des films du corpus réparti par genre, sans être exhaustif, permet de mieux cerner la multitude de récits cinématographiques offrant à leurs spectateurs des personnages de migrants italiens, espagnols ou portugais. Ceux-ci sont loin d'être cantonnés à un genre en particulier. On retiendra toutefois, à ce stade, l'importance des descriptions sociales dans les films qui les mettent en scène.

Des longs métrages souvent centrés sur les migrants italiens

Parmi les 73 films de long métrage fictionnels du corpus, ceux qui représentent des Italiens migrants sont les plus nombreux : on en compte 48 sortis en salle à partir de 1948. Viennent ensuite les films montrant des Espagnols, ils sont 21, sortis à partir de 1947. Deux d'entre eux, sortis en 1948 et 1956, associent les figures de migrants italiens et espagnols. Enfin, 6 films de fiction long-métrage seulement portent à l'écran des personnages de migrants portugais, sortis en 1959, 1967, 1970 et 1973. Cette répartition des figures de migrants se

---

[300] Alain JESSUA, *Traitement de choc*, Alain Jessua Films (France) / Lira Films (France) / Medusa Distribuzione (Italie), 1973, 1 heure 31 minutes.
[301] Henri DECOIN, *Bonnes à tuer*, Les Films EGE-CFC (France) / Noria Films (Italie), 1954, 1 heure 30 minutes.
[302] Marcel CARNÉ, *Thérèse Raquin*, Paris Films Production (France) / Lux Film (Italie), 1953, 1 heure 42 minutes ; Jean DELANNOY, *Obsession*, Franco-London-Film (Paris) / Les Films Gibé (France) / Continentale Produzione (Italie), 1954, 1 heure 41 minutes ; Léo JOANNON, *Le Secret de Sœur Angèle*, Filmsonor (France) / Regina S.A. (France) / Cino Del Duca (Italie), 1956, 1 heure 37 minutes ; Lazslo BENEDEK, *Recours en grâce*, Les Films Marceau-Cocinor (France) / Laetitia film (Italie), 1960, 1 heure 34 minutes ; Jacques DUPONT, *Les Distractions*, Société Française de Cinématographie (France) / France Cinéma Productions (France) / Société des Films Sirius (France) / Cei Incom (Italie), 1960, 1 heure 23 minutes ; François VILLIER, *Le Puits aux trois vérités*, Les Films Caravelle (France) / Ultra-Film (Italie) / S.N.E. Gaumont (France) / Este Film (Italie), 1961, 1 heure 32 minutes ; Jacques POITRENAUD, *Du grabuge chez les veuves*, Les Films Marceau-Cocinor (France) / Laetitia film (Italie), 1964, 1 heure 31 minutes ; André CAYATTE, *Les Risques du métier*, Gaumont international (France), 1967, 1 heure 31 minutes.

distingue par sa constance : à la lecture du graphique ci-dessous, on peut constater que les Italiens migrants restent surreprésentés dans le corpus tout au long des trente années qui suivent la guerre, tandis que les personnages d'Espagnols, et à plus forte raison encore de Portugais migrants, sont intégrés de manière plus sporadique aux scénarios de la période.

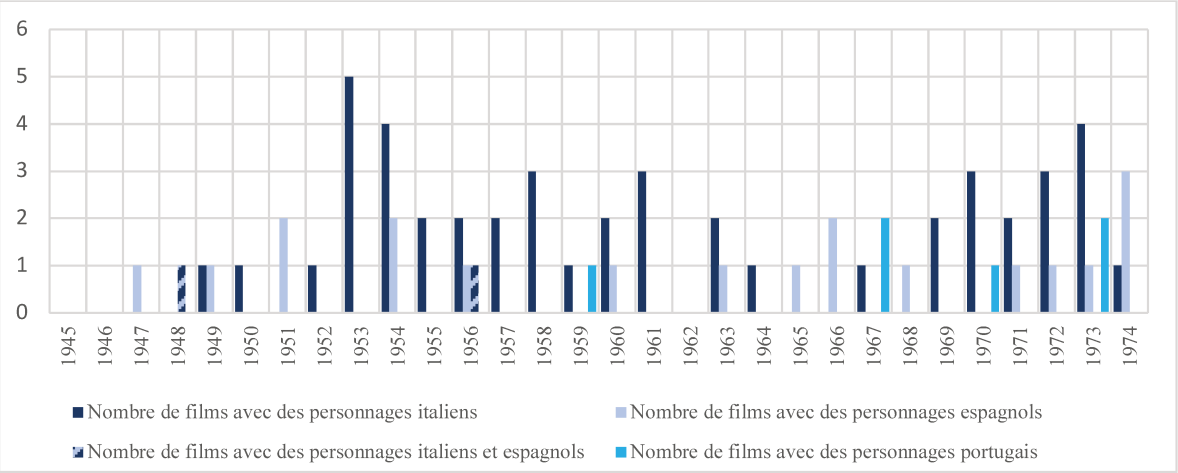


Figure 6 - Nombre de films de fiction long-métrage français ou à majorité française représentant des migrants italiens, espagnols ou portugais, selon leur année de production et le groupe de migrants représenté.

Déjà, avant 1945, les Italiens avaient été parmi les premiers migrants à être représentés dans ce type de production cinématographique. En 1926, le réalisateur Jean Grémillon, alors au début de sa carrière, réalisait à leur sujet un documentaire aujourd'hui disparu[303], *La Vie des travailleurs italiens en France*[304]. Neuf ans plus tard, en 1935, Jean Renoir sortait le remarqué *Toni*, film dont le héros était lui aussi travailleur italien. Ouvrier dans une carrière de pierres de Provence aux côtés de Français ou d'étrangers, il tombait amoureux d'une Espagnole mariée à un Français[305]. En 1937, en adaptant au cinéma *Regain,* le roman de Jean Giono, Marcel Pagnol transposait de son côté un personnage secondaire italien, celui de La Mamèche, une vieille femme isolée un peu sorcière.

---

[303] Alain WEBER, « Les films muets de Jean Grémillon », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1994, vol. 16, n° 1, p. 77-85.

[304] Jean GRÉMILLON, *La Vie des travailleurs italiens en France*, Le Synchronisme Cinématique (France), 1926, (pellicule 35mm de 2 200m) ; mentionné par l'historien du cinéma Georges Sadoul en 1960 dans Cinémathèque française, Fonds Georges Sadoul, SADOUL252-B19, Georges SADOUL, *Bio filmographie de Jean Grémillon (1901-1959)*, [document dactylographié], novembre 1960, 15 p., en ces termes : « Ce long métrage documentaire est consacré à la vie des Italiens émigrés après la prise du pouvoir de Mussolini, sujet qui n'est pas sans parenté avec le film non documentaire TONI, que Jean Renoir réalisera en 1934. »

[305] Jean RENOIR, *Toni*, Les Films d'aujourd'hui (France), 1935, 1 heure 25 minutes.

Après ces débuts à l'écran, les personnages d'Italiens immigrés sont apparemment mis de côté quelques années par les cinéastes et scénaristes français. Si l'on en croit la Figure 6, ils se font relativement rares aux lendemains de la Libération, avant de devenir très présents pendant la décennie 1953-1963. Leur nombre baisse ensuite dans la deuxième partie des années soixante, mais ils continuent à être intégrés aux scénarios des films du début des années soixante-dix.

Ce graphique permet aussi de constater la régularité de la production d'images d'Espagnols migrants, au cinéma, entre 1945 et 1974. Après être apparues pour la première fois au cinéma avec l'amante et les collègues du héros de *Toni* en 1934, puis sous les traits d'un barcelonais amoureux, retournant en Espagne avec sa fiancée française au milieu de *La Belle équipe* de Julien Duvivier en 1936, et d'ouvriers en carrières dans *Le Val d'enfer* de Maurice Tourneur en 1943[306], les images de migrants espagnols continuent d'être mobilisées après la guerre. Elles sont moins nombreuses dans la deuxième partie des années cinquante, avant d'être de nouveau mobilisées plus régulièrement à partir du milieu des années soixante.

Enfin, les œuvres cinématographiques fictionnelles de long métrage mettant en scène des personnages portugais apparaissent nettement plus rares et plutôt concentrées en fin de période : avant la fin des années soixante, un seul film les met en scène, en 1959. On en compte ensuite deux sortis en 1967, un en 1970, puis deux autres en 1973.

On observe également sur ce graphique deux temps forts de l'apparition d'images d'Italiens, d'Espagnols et, dans une moindre mesure, de Portugais, dans les films fictionnels de long métrage sortis en France entre 1945 et 1974 : en 1953 et 1954 d'abord – onze films sont sortis ces années-là – puis au tournant entre les années soixante et soixante-dix, avec un pic en 1973, lorsque sept des films sortis cette année-là les mettent en scène. La mise en perspective de cette évolution avec celle de la production annuelle française de films de long métrage entre 1945 et 1974, dans le graphique ci-dessous (Figure 7), permet de mieux prendre la mesure de la présence de telles figures dans les films français de la période.

[306] Les premières apparaitions de migrants espagnols au cinéma datent quant à elles de 1934, toujours dans le film de Jean Renoir *Ibid.* ; dans les années qui suivent, on en voit dans le film de Julien DUVIVER, *La Belle Équipe*, Ciné Arys Production (France), 1936, 1 heure 35 minutes, où l'un des protagoniste retourne vivre en Espagne avec sa fiancée française au milieu du film ; et dans celui de Maurice TOURNEUR, *Le Val d'enfer*, Continental Films (France), 1943, 1 heure 28 minutes, qui met en scène deux ouvriers de carrière espagnols : l'un est marié à une Française dont il attend un enfant ; l'autre vit dans des baraquements.

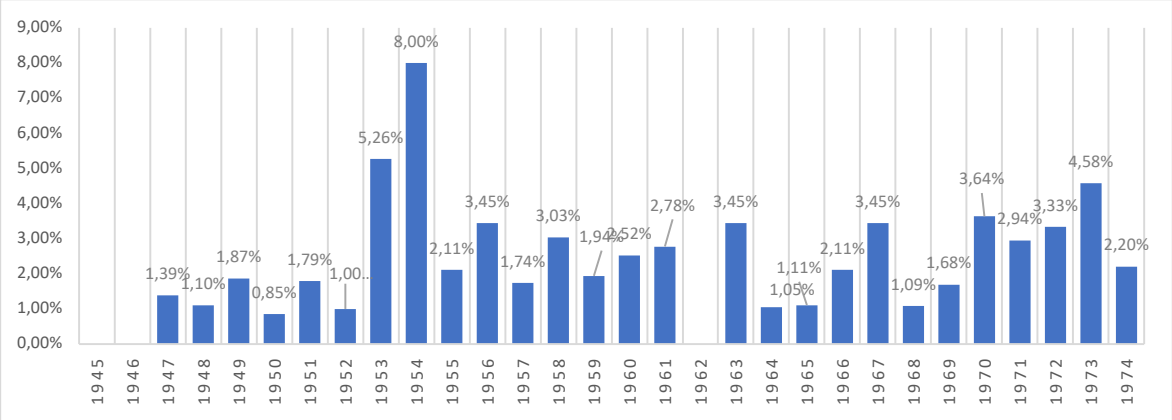


Figure 7 - Proportion de la production de films fictionnels de long métrage, française ou à majorité française, mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais[307]

Sous ce jour, l'augmentation de la présence de migrants italiens, espagnols et portugais dans les films du début des années soixante-dix perceptible en Figure 6 paraît moins importante que celle du milieu des années cinquante, du fait de l'augmentation générale de la production cinématographique de longs-métrages français ou à majorité française. Ce pic de 1953 et 1954, pendant lequel neuf films mettent en scène des Italiens installés en France tandis que deux autres intègrent à leur scénario des personnages d'Espagnols migrants, mérite donc d'être éclairci.

Des migrants Italiens plus vus au cinéma que les migrants Portugais

Les représentations cinématographiques fictionnelles de migrants Italiens se distinguent aussi par leur visibilité, mesurable à leur succès en salle. Le graphique consultable en Annexe II donne un aperçu des disparités d'audience des œuvres cinématographiques fictionnelles représentant des migrants italiens, espagnols et portugais.

[307] La production de films fictionnels de long métrage française ou à majorité française sur laquelle est calculée cette proportion est issue des sources suivantes : CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, « Production française de 1938 à 1950 », *Bulletin d'information du CNC*, nº 17, avr. 1951, p. 6 (recensant tous les films produits en France entre 1945 et 1948) ; CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, « Activité de la production française », *Bulletin d'information du CNC*, 44 (supplément), avr. 1957, p. V (recensant les films produits en France et coproduits à l'étranger entre 1949 et 1951) ; CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, *Production de films cinématographiques - données statistiques*, https://www.data.gouv.fr/fr/datasets/production-de-films-cinematographiques-donnees-statistiques/ , 2014, (consulté le 16 juin 2017) (recensant tous les films produits en France selon la nationalité de ses producteurs entre 1952 et 1974).

On peut y constater que les films de la première partie de la période sont en moyenne plus vus que ceux qui sortent dans les années soixante et soixante-dix, du fait de la baisse générale du nombre d'entrées en salles principalement. On relève toutefois plusieurs exceptions notables à ce constat : les trois films *Les Risques du métier*[308], sorti en 1967, *L'Aventure c'est l'aventure*[309], sorti en 1972, et surtout *Le Clan des Siciliens*[310], premier au box-office français en 1969, qui comptent parmi les plus vus du corpus, tandis que *Le Souffle au cœur*[311], sorti en 1970, les talonne.

Mais ce qui nous intéresse surtout, c'est la différence du nombre moyen d'entrées en salles selon le groupe de migrants représenté : si les œuvres représentant des migrants italiens ont une audience moyenne supérieure à celle du corpus (1 766 116 entrées en salles en moyenne[312]), les films mettant en scène des Espagnols comptent parmi les moins vus (965 331 entrées en salles en moyenne[313]), tandis les films montrant des personnages portugais, bien que plus rares, ont bénéficié d'une audience relativement bonne en salles (1 614 732 entrées en salles en moyenne[314]), en particulier *Les Risques du métier*, sorti en 1967. La même année, *O Salto* est a priori sorti en exclusivité dans deux salles parisiennes seulement, où il est resté 9 semaines à l'affiche et a été vu par 22 016 personnes[315]. Malgré son succès d'estime qui s'est traduit notamment par l'obtention du prix Jean Vigo en 1968, il n'a pas beaucoup circulé ensuite dans le circuit commercial, en particulier dans les salles de province. En effet, *Le Film Français*, revue corporative des exploitants de cinéma, n'en fait pas mention dans les premiers mois de l'année 1968. Mais on sait qu'il a fait l'objet de diffusions parallèles, dans les années qui ont

---

[308] André CAYATTE, *Les Risques du métier*, *op. cit.*
[309] Claude LELOUCH, *L'Aventure c'est l'aventure*, Les Films 13 (France) / Les Productions Artistes Associés (France) / P.E.A. (Italie) / Les Films Ariane (France), 1972, 1 heure 40 minutes.
[310] Henri VERNEUIL, *Le Clan des Siciliens*, *op. cit.*
[311] Louis MALLE, *Le Souffle au cœur*, Marianne Films (France) / N.E.F. (France) / Seitz Filmproduktion (Allemagne) / Vides Film (Italie), 1971, 1 heure 58 minutes.
[312] Ce chiffre ne tient pas en compte le nombre d'entrées des films *Les Enfants de l'amour* (1953, réalisé par Léonide Moguy), *Le Piège* (1958, réalisé par Charles Brabant), *L'Homme qui trahit la mafia* (1967, réalisé par Charles Gérard) et *Les Gros malins* (1969, réalisé par Raymond Leboursier), *Beau Masque* (1972, réalisé par Bernard Paul), *L'Italien des roses* (1973, réalisé par Charles Masson) et *Les Suspects*, 1972, réalisé par Michel Wyn, dont les entrées, trop peu nombreuses, n'ont pas été comptabilisées par le Box Office.
[313] Ce chiffre ne tient pas en compte le nombre d'entrées des films *Premières armes* (1951, réalisé par René Wheeler), *Le Coup de grâce* (1964, réalisé par Jean Cayrol et Claude Durand) *Tante Zita* (1968, réalisé par Robert Enrico), *Les Stances à Sophie* (1971, réalisé par Moshé Mizrahi), *Le Soldat Laforêt* (sorti en 1974, réalisé par Guy Cavagnac) et *Mes petites amoureuses* (1974, réalisé par Jean Eustache).
[314] Ce chiffre ne tient pas en compte le nombre d'entrées du film Christian DE CHALONGE, *O Salto*, *op. cit.*
[315] « Films : Semaines des 24/30 Janv. et 26 Janv./1er Févr.1968. Premières exclusivités (salles de début) », *Le Film Français*, nº 1231, 9 févr. 1968.

suivi, à l'initiative de ciné-clubs et d'associations telles que le Comité Lillois d'Opinion Publique : celui-ci lance une invitation à venir assister à la projection du film sur les ondes de la télévision régionale du Nord le 3 décembre 1968[316].

Pourquoi donc les Italiens migrants sont-ils plus représentés dans les films de long métrage entre 1945 et 1974 que les Espagnols ou les Portugais, et pourquoi les fictions qui les mettent en scène dans le corpus ont été en moyenne plus vues en salles ? On peut d'abord envisager que cela tienne à la conjonction des chronologies médiatique et migratoire : le cinéma commercial fictionnel est le premier média audiovisuel diffusé massivement dans les années qui suivent la guerre, à une période où les Italiens sont les étrangers les plus nombreux sur le sol français. De plus, sa forme fictionnelle porte un regard décalé sur la société inscrit dans une temporalité plus longue que les documentaires, court métrages ou reportages de presse filmée se penchant sur une réalité immédiate. Mais la raison la plus probable de cette prépondérance des figures d'Italiens migrants dans le cinéma commercial français de 1945-1974 tient aussi certainement beaucoup à l'émergence et au succès, dans les années qui suivent la dernière guerre mondiale, d'un nouveau dispositif de production transalpin, dans le cadre duquel la majorité des films du corpus voient le jour.

B. Des coproductions franco-italiennes majoritaires dans le corpus

Il semble que la recrudescence de représentations de migrants, italiens en particulier, au milieu des années cinquante, tienne principalement à la mise en place d'un nouveau système de coproduction international dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, entre la France et l'Italie d'abord, puis avec d'autres pays partenaires. En effet, dès 1953, les coproductions franco-italiennes font leur entrée dans le corpus, comme le laisse entrevoir le graphique ci-contre.

[316] Luc DEKERLE, « [Interview de M. Verheyde pour la diffusion du film *O Salto*] », *Nord actualités télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 3 décembre 1968, 19h20, 2 minutes 32 secondes.

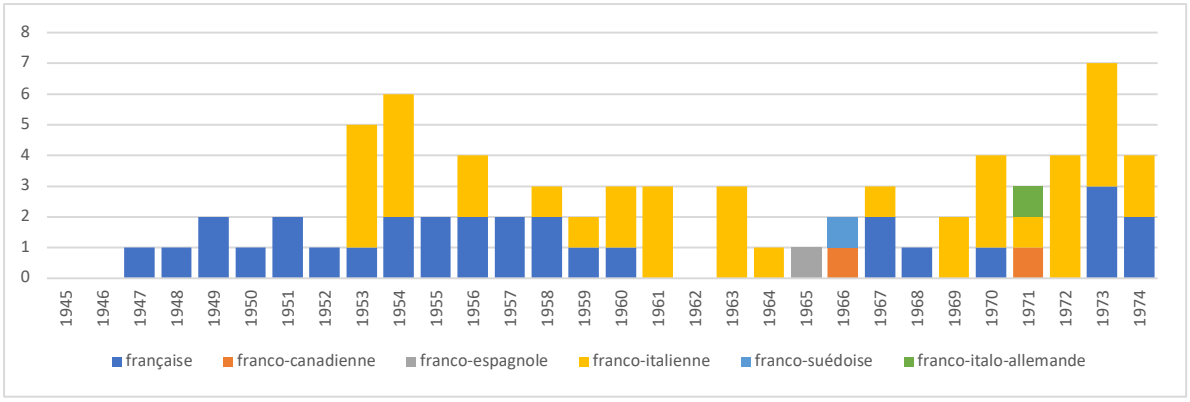


Figure 8 - Nombre de films français ou à majorité française mettant en scène des Italiens, des Espagnols ou des Portugais sortis chaque année entre 1945 et 1974, selon la nationalité de sa production.

À partir de cette date, les coproductions franco-italiennes sont les plus nombreuses à mettre en scène des Italiens, des Espagnols ou des Portugais : on en compte 37, soit 51% des fictions long métrage cinématographiques du corpus. De fait, c'est à partir du partenariat franco-italien que se développe le système international des coproductions. Le premier accord bilatéral de coproduction cinématographique est signé le 29 octobre 1946[317] entre les deux pays, en marge des négociations d'un accord commercial et du traité de paix entre la France et l'Italie[318]. D'autres prendront la suite, signés en 1949, 1953, 1961 puis 1966[319]. Ce dernier sera ensuite reconduit automatiquement chaque année, amendé au besoin par échanges de lettres publiés ensuite aux journaux officiels français et italiens.

Sur le modèle des accords franco-italiens, se mettent ensuite progressivement en place d'autres partenariats internationaux. L'Espagne signe notamment avec la France un premier accord cinématographique en 1953[320] – c'est dans ce cadre que sort en 1965 le film *La Tête du client* de Jacques Poitrenaud, dans lequel apparaît ponctuellement une employée de maison espagnole. Mais le franquisme et la censure à l'œuvre dans l'industrie cinématographique

[317] « Texte complet des accords franco-italiens », *Le Film Français*, n° 100, 8 nov. 1946, p. 6.
[318] 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.
[319] Voir à ce sujet Catherine BURUCOA, « Les conditions juridiques et historiques des coproductions (1946-1995) » *in* Jean A. Gili et Aldo Tassone (dir.), *Paris Rome : cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 31-56 ; et surtout Paola PALMA, « Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 : un modèle de "cinéma européen" ? » *in* Claude Forest (dir.), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2017, p. 215-234.
[320] Cette année-là, des accords sont passés avec l'Espagne et l'Argentine pour favoriser les coproductions entre leurs industries cinématographiques et leur homologue française. Voir « Expansion (Accords avec l'Espagne, l'Argentine, l'Italie) », *Bulletin d'information du CNC*, n° 23, juill. 1953, p. 17.

espagnole rendent les partenariats franco-espagnols plus compliqués[321]. Des accords franco-suédois sont, quant à eux, signés en 1965, donnant la possibilité à la société française Sofracima de coproduire le film *La Guerre est finie*[322] avec Europa Film, société suédoise. Les coproductions franco-canadiennes, dont *Le Coup de grâce* de Jean Cayrol et Claude Durand, sorti en 1966, et *Les Stances à Sophie*, réalisé par Moshé Mizrahi en 1971[323], comptant tous deux parmi leurs personnages secondaires des Espagnols immigrés, sont rendues possibles grâce au rapprochement diplomatique entre la France et le Canada à partir de 1965[324]. Enfin, les accords passés entre la France et la RFA sur les relations cinématographiques dès novembre 1950[325], réitérés notamment en 1965[326], permettent aux sociétés de production des deux pays de s'associer pour financer des films. Dans ce cadre, naît en 1971 le film de Louis Malle, *Le Souffle au cœur,* production tripartite franco-italo-allemande, dont l'actrice principale, Léa Massari, incarne une femme de notable, mère de famille, ayant quitté l'Italie pour se marier en France.

Mises à part ces quelques exceptions concentrées sur la période 1965-1971 à un moment de multiplication des accords de coopération cinématographique, les coproductions franco-italiennes sont ainsi les premières et les plus nombreuses à porter à l'écran des figures d'Italiens migrants. Dans ces films, on voit apparaître quelques personnages espagnols, mais hormis la célèbre protagoniste immigrée espagnole de *La Belle Otero*, sorti en 1954, et l'un des héros de *Nada*, sorti en 1974, un révolutionnaire hispanique, la plupart d'entre eux restent marginaux dans les scénarios[327]. Deux coproductions transalpines montrent aussi des Portugais – le film

---

[321] Caroline FOURNIER, « Coproductions et versions multiples dans l'Espagne franquiste de 1955 à 1967 » *in* Paola Palma et Valérie Pozner (dir.), *Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, Paris, AFRHC, 2019, p. 131-147.

[322] Alain RESNAIS, *La Guerre est finie*, Sofracima (France) / Europa Film (Suède), 1966, 1 heure 57 minutes.

[323] Moshé MIZRAHI, *Les Stances à Sophie*, *op. cit.*

[324] André P. DONNEUR, « Les relations franco-canadiennes : bilan et perspectives », *Politique étrangère*, 1973, vol. 38, nº 2, p. 179-199 ; MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°66-47 du 8 janvier 1966 portant publicatin de l'accord culturel et de l'échange de lettres annexe entre la France et le Canada du 17 novembre 1965 », JORF du 14 janvier 1966, p. 396-397 ; MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°66-48 du 8 janvier 1966 portant publication de l'échange de lettres entre la France et le Canada du 24 novembre 1965 relatif à une entente entre la France et le Québec sur la coopération culturelle », JORF du 14 janvier 1966, p. 397-399.

[325] Paola PALMA et Valérie POZNER, « Introduction » *in Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, Paris, AFRHC, 2019, p. 9-10.

[326] MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°66-436 du 18 juin 1966 portant publication de l'échange de lettres entre la France et la République Fédérale d'Allemagne modifiant les dispositions de l'accord du 22 avril 1965 sur les relations cinématographiques franco-allemandes, signé les 24 février et 27 avril 1966 », JORF du 26 juin 1966, p. 5327-5328.

[327] Henri DECOIN, *Bonnes à tuer*, *op. cit.* ; Yves ALLÉGRET, *La Meilleure part*, Le Trident (France) / Noria Film (Italie) / Silver Films (France), 1956, 1 heure 30 minutes ; Jacques DUPONT, *Les*

Céleste[328], sorti en 1970, a pour héroïne une employée de maison espagnole et *Traitement de choc*[329], sorti en 1973, accorde une bonne place à des personnages de Portugais exploités, littéralement broyés par la clinique qui les emploie. Mais la majorité des œuvres coproduites de part et d'autre des Alpes favorisent plutôt la diffusion d'images d'Italiens immigrés. En outre, les périodes pendant lesquelles ces films franco-italiens sont surreprésentés dans le corpus correspondent à celles pendant lesquelles les figures d'Italiens sont les plus nombreuses dans les œuvres cinématographiques de fiction. Ce dispositif nouveau favorise donc la représentation de telles figures, mais dans quelle mesure ? Par quels mécanismes ? Examinons, pour répondre à ces questions, les enjeux des accords de coproductions franco-italiens et les modalités de leur mise en œuvre.

1) Objectifs du dispositif

Ces accords répondent à plusieurs besoins imbriqués. Il s'agit d'abord pour les représentants des gouvernements français et italiens qui les négocient et les signent, pour la première fois en 1946, de se doter d'un outil d'influence diplomatique idéologique. Pendant la guerre, le cinéma est en effet devenu un instrument d'information et de propagande privilégié[330]. 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 transalpins[331]. Dans le même temps, en France, les accords 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. En permettant à leurs industries cinématographiques de travailler ensemble, la France et l'Italie cherchent ainsi à freiner la mainmise des Américains sur leurs marchés nationaux et internationaux. Les accords

---

Distractions, *op. cit.* ; Pierre CHEVALIER, *Clémentine chérie*, *op. cit.* ; Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, *op. cit.* ; Claude CHABROL, *Nada*, *op. cit.*

[328] Michel GAST, *Céleste*, SND - Société Nouvelle de Distribution (France) / Arvo Film (Italie), 1970, 1 heure 30 minutes.

[329] Alain JESSUA, *Traitement de choc*, *op. cit.*

[330] Paola PALMA et Valérie POZNER, « Introduction », *loc. cit.*, p. 10 ; Paola PALMA, « Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 », *loc. cit.*

[331] Laurence SCHIFANO, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours : crise et création*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2011 (2005), p. 33.

cinématographiques franco-italiens sont donc signés pour contrer ce qui est perçu comme une forme d'offensive américaine.

En France, la signature et la reconduction de ces accords s'inscrivent aussi dans le contexte de la mise en place d'une politique cinématographique ambitieuse[332] mise au service d'une diplomatie culturelle naissante[333]. Dans ce but, ils viennent renforcer, en l'institutionnalisant, l'action culturelle déjà menée spontanément depuis plusieurs décennies par les acteurs privés de l'industrie cinématographique française et italienne[334].

De fait, la mise en place des dispositifs de coproduction cinématographique relève également d'une stratégie d'expansion économique développée conjointement par les gouvernements français et italien, et par les producteurs et distributeurs des deux pays. Il s'agit pour eux de favoriser les exportations des films par des productions de meilleure qualité, donc présumées plus chères, et à l'envergure internationale, qui aident au développement des industries cinématographiques française et italienne par leur rayonnement – à l'occasion des festivals internationaux de films qui se généralisent dans l'après-guerre[335], avec la création du Festival de Cannes en 1946[336] notamment – et leur exportation. Ces accords ouvrent en particulier le marché français au cinéma italien et réciproquement. Les films dont la coproduction est autorisée par les institutions en charge du cinéma en France et en Italie bénéficient des deux nationalités et, à ce titre, disposent des mêmes avantages que les films uniquement français ou italiens, au moment du tournage comme pour leur distribution.

2) Les coproductions en pratiques

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

---

[332] Laurent MARTIN, « La politique culturelle de la France depuis 1945 » *in* Philippe Poirrier (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La documentation Française, coll. « Travaux et documents », 2011, p. 246.

[333] Robert FRANK, « La machine diplomatique culturelle française après 1945 », *Relations internationales*, 2003, nº 115, p. 326.

[334] Voir à ce sujet Jean A. GILI, « Paris, Rome, Nice, Turin, Marseille, Milan, Naples... La préhistoire des coproductions franco-italiennes » *in* Jean A. Gili et Aldo Tassone (dir.), *Paris Rome : cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 9-28 ; et Vicky POSTLER, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, p. 14-16.

[335] Avec la création de la Mostra de Venise en 1932, les festivals avaient déjà commencé à revêtir ce rôle avant-guerre. Voir Vicky POSTLER, *De Gaumont Italia à Arte*, *op. cit.*, p. 16.

[336] Romain LECLER, « Nouvelles vagues : Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, nº 206-207, p. 14-33.

produits dans ce cadre entre 1946 et 1979[337]. Les relations qu'ils avaient tissées de part et d'autre des Alpes sont mises à profit, tandis que d'autres se nouent. Pour appréhender celles qui ont donné lieu à la production d'images de migrants italiens dans des films franco-italiens, les sources manquent : les échanges entre producteurs ainsi que les correspondances entre producteurs et réalisateurs sont rares dans les archives. On les trouve principalement à la Cinémathèque, dans les fonds privés de ces mêmes producteurs ou réalisateurs, ou bien dans les dossiers du Crédit National, qui ne laissent entrevoir qu'une part infime du processus de négociation des coproductions – le dernier film du corpus à disposer d'un dossier dans ce fonds est *Le Magot de Josefa*, sorti en 1963, dans lequel on peut trouver, exceptionnellement, le contrat de coproduction entre les société françaises SOPAC, Raimbourg et Star Presse d'une part, et la société italienne Arco-Film d'autre part[338]. Les archives du délégué de l'Unifrance et du CNC à Rome, Walter Borg, conservées aux Archives nationales[339], permettent quant à elles de cerner la façon dont un fonctionnaire de l'État met en œuvre l'encadrement des relations cinématographiques franco-italiennes. Mais elles sont principalement constituées de notes sur l'état des lieux du marché italien, sur la réussite des films français ou franco-italiens à l'étranger, ou sur les négociations des aménagements des accords de coproduction, sans entrer dans le détail des mécanismes de production de films. Ce sont principalement des sources secondaires, témoignages et biographies de producteurs, de réalisateurs et d'acteurs qui permettent d'appréhender les modalités de négociation et de mise en place des coproductions.

On peut ici évoquer le travail biographique mené par Isabelle Antonutti pour sa thèse d'histoire consacrée à l'Italien Cino del Duca, « entrepreneur culturel » et « magnat de la presse illustrée »[340] exilé à Paris depuis le début des années trente, qui en vient tardivement à la production cinématographique et finance ainsi deux des films du corpus. Pour bénéficier des

---

[337] Aldo BERNARDINI (dir.), *Filmografia delle comproduzioni italo-francesi 1947-1993*, Annecy Bonlieu, Rencontres du cinéma italien d'Annecy Scène Nationale, 1993, 492 p.

[338] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN1292-B590, SOPAC, PRODUCTIONS STAR-PRESSE, PRODUCTIONS RAIMBOURG et ARCO-FILM, *Contrat de co-production [Le Magot de Josefa]*, [copie de contrat tapuscrit signé], 1963, 7 p.

[339] Archives nationales, Fonds CNC, 19900289/39, DIRECTION GÉNÉRALE DU CNC, *Réunions franco-italo-allemandes*, 1968–1969 ; Archives nationales, Fonds CNC, 19900289/102, DIRECTION GÉNÉRALE DU CNC, *Relations avec l'Italie*, 1951–1977 ; Archives nationales, Fonds CNC, 19900289/106, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, *Unifrance et délégués du CNC à l'étranger*, 1950–1973 ; Archives nationales, Fonds CNC, 20050584/36, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, *Politique étrangère du CNC - Italie*, s. d. ; Archives nationales, Fonds CNC, 20050584/39, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, *Politique étrangère du CNC - France Italie Allemagne*, s. d.

[340] Isabelle ANTONUTTI, *Cino Del Duca : de Tarzan à « Nous deux », itinéraire d'un patron de presse*, Rennes, PUR, 2012, p. 128.

dispositifs de coproduction mis en place par les Républiques française et italienne, Cino del Duca tire avantage de son exil en France ainsi que du maintien de ses liens financiers et d'influence en Italie. À partir de 1946, il avait commencé à importer et éditer des ciné-romans[341]. Des livres aux images, des images au cinéma, l'éditeur met officiellement un pied dans la production en 1953. Cette année-là, il fonde la société Les Productions Européenne devenue très vite Del Duca Films[342], qui participe notamment à des projets de coproductions en apportant tantôt des fonds français[343] tantôt des fonds italiens[344] grâce à sa filiale romaine[345]. En 1954 d'abord, la société Del Duca Films est producteur majoritaire de *L'Air de Paris,* de Marcel Carné, dans lequel apparaît une famille d'Italiens épiciers, voisins de la salle de boxe tenue par le héros. Deux ans plus tard, c'est cette fois la société italienne qui apporte les fonds italiens du film *Le Secret de Sœur Angèle*, dans lequel Raf Vallone joue un héros italien en cavale en France. Entre temps, Cino del Duca avait commencé à s'associer à la société Trident pour produire un film intitulé *Les Bâtisseurs*. Il s'est toutefois désisté du projet en même temps que la charge de sa réalisation, initialement confiée à Marcel Carné, a été transférée à Yves Allégret[346]. Le film, dans lequel les personnages d'ouvriers italiens sont nombreux, sort finalement en 1955. Il est coproduit avec la société italienne Noria Films sous le titre *La Meilleure part*, du nom du livre dont il est finalement adapté[347]. Cino del Duca, qui investit donc dans des coproductions franco-italiennes mettant en scène des immigrés italiens au milieu des années cinquante, se concentre à partir de la fin des années cinquante à des productions italiennes ou italo-françaises, avant de se retirer de ce marché en 1962[348].

---

[341] Isabelle ANTONUTTI, *Cino del Duca (1899-1967) de la bande dessinée à la presse du cœur, un patron de presse franco-italien au service de la culture de masse*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Jean-Yves Mollier, université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2012, p. 181.
[342] *Ibid.*, p. 244-245.
[343] Marcel CARNÉ, *L'Air de Paris*, Del Duca Films (France) / Galatea Film (Italie), 1954, 1 heure 50 minutes.
[344] Léo JOANNON, *Le Secret de Sœur Angèle*, *op. cit.*
[345] Comme son homologue française, la société porte d'abord le nom de « Produzioni cinematografiche europee » et celui de son patron, Cino del Duca. Voir Isabelle ANTONUTTI, *Cino del Duca (1899-1967)*, *op. cit.*, p. 248-249.
[346] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN672-B460, CRÉDIT NATIONAL, *Rapport de 1er examen du dossier de demande d'avance à l'industrie cinématographique pour « La Meilleure part »*, [document dactylographié annoté], 23 mai 1955, 3 p. ; Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN662-B454, *Les Bâtisseurs*, 1954 ; Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN1365-B626, Marcel CARNÉ et Jacques SIGURD, *Les Bâtisseurs*, 1954.
[347] Philippe SAINT-GIL, *La Meilleure part*, Paris, Ditis, coll. « J'ai lu », 1959 (1954), 191 p.
[348] Isabelle ANTONUTTI, *Cino del Duca (1899-1967)*, *op. cit.*, p. 250.

Les témoignages de producteurs, de réalisateurs et d'acteurs ayant contribué à la fabrication de films coproduits par la France et l'Italie permettent par ailleurs de mieux cerner les mécanismes à l'œuvre dans l'élaboration de tels projets internationaux. À l'occasion des cinquante ans des premiers accords de coproduction franco-italien, en 1995, les historiens du cinéma Jean Gili et Aldo Tassone ont ainsi édité plusieurs témoignages de ces protagonistes des coproductions[349]. Recueillis dans le but de faire vivre la mémoire de pratiques professionnelles par des anciens étudiants en cinéma, des chargés de cours de français ou de cinéma ainsi que des producteurs et journalistes, auprès de personnes rodées à l'exercice de l'interview laissant une place importante à l'anecdote mondaine, ils ont toutefois le mérite de rendre compte de certaines des pratiques transnationales auxquelles ont donné lieu la mise en place des accords de coproduction.

Les producteurs soulignent ainsi à plusieurs reprises l'importance des relations interpersonnelles instaurées entre Paris et Rome dans la réussite et le développement des coproductions. Il est fait notamment référence à plusieurs reprises au rôle joué par l'amitié entre producteurs, née autour d'un premier film coproduit et ensuite entretenue d'année en année, de projet en projet. Ainsi Alexandre Mnouchkine, après avoir coproduit *Fanfan la Tulipe* en 1952 avec Giuseppe Amato, se lie avec lui, puis avec d'autres producteurs italiens parmi les plus importants du secteur, Angelo Rizzoli et Franco Cristaldi[350]. Ils multiplient ensuite les projets ensemble. Dans ce contexte naissent deux films du corpus en 1972, *L'Aventure c'est l'aventure* et *Chère Louise*. De son côté, Alain Poiré, producteur délégué de *Salut l'artiste*[351], dans l'entretien qu'il donne à Aldo Tassone, souligne que les coproductions avec les Italiens étaient facilitées par leur maitrise de la langue française, ce qui rendait possible le dialogue et l'entretien de bonnes relations[352]. Toutefois, à la fin de la période étudiée et dans sa continuité, si l'on en croit le témoignage du réalisateur Claude Pinoteau, la création de filiales françaises

[349] Thomas BOURGUIGNON, Fabrice BRANCA, Laura DELLI COLLI, Françoise PIERI, Michelle ROQUIER, Philippe ROUYER, Aldo TASSONE et Marie-Noël TRANCHANT, « "Une époque vraiment formidable" : le témoignage des protagonistes » *in* Jean A. Gili et Aldo Tassone (dir.), *Paris Rome : cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 101-321.
[350] Voir notamment le témoignage d'Alexandre Mnouchkine recueilli par Françoise Pieri, *Ibid.*, p. 210-211 ainsi que celui de Philippe de Broca auprès de Michelle Roquier, p.133.
[351] Yves ROBERT, *Salut l'artiste*, *op. cit.*, dont le héros est un acteur de seconde zone, immigré italien installé en France.
[352] Thomas BOURGUIGNON, Fabrice BRANCA, Laura DELLI COLLI, Françoise PIERI, Michelle ROQUIER, Philippe ROUYER, Aldo TASSONE et Marie-Noël TRANCHANT, « "Une époque vraiment formidable" : le témoignage des protagonistes », *loc. cit.*, p. 244.

par des Italiens et de filiales italiennes par des Français limite les échanges transalpins[353]. Les réseaux professionnels cinématographiques franco-italiens, aussi important qu'ils soient dans le contexte de naissance de certaines œuvres du corpus, n'apparaissent toutefois pas comme la clé de compréhension de la surreprésentation des migrants italiens dans les films coproduits. Celle-ci réside plus certainement dans les contraintes apportées par les accords sur le processus de coproduction.

3) Des contraintes qui favorisent la représentation de migrants italiens dans les films de coproduction à majorité française

Pour mettre en place une coproduction franco-italienne et pour qu'un film bénéficie de tous les avantages associés à la double nationalité, plusieurs conditions doivent être remplies. Celles-ci ne concernent pas spécialement le contenu des scénarios mais s'attachent à établir une parité des investissements cinématographiques français et italiens. Cela implique notamment le respect, dans la constitution des équipes de production et de tournage, techniques et artistiques, d'un quota de ressortissants des deux pays[354]. Dans le cas des coproductions à majorité française, il est ainsi imposé d'employer quelques acteurs italiens. Dans ce cadre, on peut facilement imaginer qu'il ait fallu attribuer des rôles d'Italiens aux acteurs et actrices du film venus d'Italie.

En particulier, le recours à des rôles taillés sur mesure devenait nécessaire lorsque l'accent des recrues italiennes était perceptible et qu'il n'était pas question de les doubler. En effet, alors que le doublage est une pratique commune en Italie, il est peu valorisé en France. Cela ressort des différents témoignages publiés dans *Paris Rome* en 1995, et notamment de l'entretien mené par Michelle Roquier auprès de Philippe de Broca. Pour le film *Chère Louise* (1972), le réalisateur emploie un acteur italien dans le premier rôle masculin, celui d'un immigré vagabond. Mais il doit, en plus, intégrer à son casting un deuxième acteur italien, qui sera une actrice, Didi Perego. Dans un film à la distribution resserrée, il n'a pas d'autre choix que de lui attribuer le rôle d'une professeure de sport française. Parce que la comédienne ne

[353] Entretien mené par Philippe Rouyer *Ibid.*, p. 243.
[354] Les accords imposent également la parité des investissements italiens et français, soit à l'échelle d'un film soit par un mécanisme de jumelage : pour une production financée à 70% par des fonds français et 30% par des fonds italiens, une autre doit suivre, dans lesquelles les mêmes sociétés doivent inverser leurs parts. Les accords réglementent aussi l'organisation matérielle des productions, notamment la fourniture en pellicule. Voir à ce sujet Paola PALMA, « Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 », *loc. cit.*

maitrise pas assez bien la langue française, il est décidé de la doubler, ce que regrettera *a posteriori* l'auteur[355].

Philippe de Broca témoigne aussi du mécanisme de contrôle des dispositions des accords de coproduction : les administrations françaises et italiennes chargées de la cinématographie intervenaient notamment auprès des producteurs et du réalisateur lorsque, dans le casting prévisionnel, les acteurs et actrices italiens n'étaient pas employés à des rôles assez importants.

Par cette logique, les films coproduits propulsent en premier plan des acteurs italiens inconnus jusqu'alors du public français, et vice-versa. L'historienne du cinéma Paola Palma a ainsi minutieusement retracé le parcours de l'actrice Eleanora Rossi-Drago, dont elle fait un cas caractéristique d'une forme de « vedettariat de coproduction »[356], corollaire d'une cinématographie franco-italienne qui enrichit les carrières d'acteurs et d'actrices par leurs irruptions régulières de l'autre côté des Alpes. Parmi les quinze rôles que Rossi-Drago obtient dans des coproductions de 1953 à 1965, le premier, celui de la protagoniste de *L'Esclave*, d'Yves Ciampi, nous intéresse ici particulièrement : elle campe une mannequin italienne vivant à Paris auprès de son mari, un musicien français devenant morphinomane. Le personnage semble taillé sur mesure pour l'actrice, si l'on en croit l'analyse du personnage proposé en exergue d'une version intermédiaire du scénario du film, conservé à la Cinémathèque[357] : la protagoniste porte son prénom, est née comme elle d'un port italien – non pas celui de Gênes, d'où vient l'actrice, mais du Sud de l'Italie. En outre, la description physique correspond à l'image qu'elle véhicule alors, celle d'une vedette qui se démarque par sa beauté : « magnifiquement faite, cette fille superbe dégage une puissante sensualité[358] ».

Pour choisir leur distribution italienne, les équipes de production et de réalisation françaises font en effet leur choix parmi celles qui font l'actualité cinématographique italienne du moment. Léa Massari, en 1995, racontait ainsi qu'elle avait été choisie par Louis Malle pour

---

[355] Jean A. GILI et Aldo TASSONE (dir.), *Paris Rome : cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 134.
[356] Paola PALMA, « Exporter une actrice et une carrière : Eleonora Rossi Drago et la coproduction franco-italienne » *in* Paola Palma et Valérie Pozner (dir.), *Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, Paris, AFRHC, 2019, p. 126.
[357] Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN981-B295, Jacques DOPAGNE, Henri François REY et Pierre VERY, *L'Esclave [version intermédiaire du scénario]*, 1953, p. 2-3 ; cité par Paola PALMA, « Exporter une actrice et une carrière : Eleonora Rossi Drago et la coproduction franco-italienne », *loc. cit.*, p. 113.
[358] *Sensualité*, c'est le titre d'un film italien où elle vient alors de tenir le premier rôle, réalisé par Clemente Fracassi, sorti en 1952.

jouer le rôle de l'héroïne du *Souffle au cœur* au milieu d'une « longue liste d'actrices » qu'il a toutes vues à l'occasion d'un passage à Rome[359]. Léa Massari, contrairement à Eleonora Rossi Drago, incarne plusieurs fois des personnages de migrantes italiennes. Après *Le Souffle au cœur* donc, un personnage très secondaire de l'ex-femme d'un espion français en fuite lui est attribué par Claude Pinoteau dans *Le Silencieux*. Cette fois, point de large casting : le réalisateur a pensé à elle dès le départ[360]. C'est qu'une fois employées dans un film français, les vedettes italiennes sont plus facilement reconnues par la profession française. Elles se trouvent plus facilement sollicitées par la suite sur des coproductions franco-italiennes.

C'est l'une des raisons qui peut expliquer la présence récurrente, dans le corpus, d'acteurs italiens tels que Raf Vallone et Marcello Mastroianni. Tous deux ont très régulièrement écopé d'un rôle de migrant italien en France : celui-ci est endossé dans cinq films par Vallone entre 1953 et 1960, puis dans trois autres par Mastroianni de 1971 à 1973, à chaque reprise dans des coproductions franco-italiennes. La première fois que Raf Vallone est employé pour jouer un Italien vivant en France, pour le film *Thérèse Raquin* de Marcel Carné, sorti en 1953, il n'est pas connu du grand public depuis longtemps. Après avoir été footballeur et journaliste, il a commencé sa carrière d'acteur devant la caméra de Giuseppe De Santis en 1949 pour le film *Riz Amer* dont il tient le premier rôle[361]. Le film connait un grand succès mais l'acteur ne fait pas encore figure de star lorsqu'en 1953 il est envisagé pour le rôle de Laurent afin de répondre aux exigences de la coproduction se négociant entre la société française Paris-Film Production et l'italienne Lux Films. En témoigne le dossier de demande de financement au Crédit National du film *Thérèse Raquin*, où seuls 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 »[362]. Ce n'est qu'après

---

[359] Entretien réalisé par Aldo Tassone dans Thomas BOURGUIGNON, Fabrice BRANCA, Laura DELLI COLLI, Françoise PIERI, Michelle ROQUIER, Philippe ROUYER, Aldo TASSONE et Marie-Noël TRANCHANT, « "Une époque vraiment formidable" : le témoignage des protagonistes », *loc. cit.*, p. 201.
[360] Entretien de Claude Pinoteau mené par Philippe Rouyer pour *Ibid.*, p. 242.
[361] Entretien de Giuseppe De Santis mené par Aldo Tassone Thomas BOURGUIGNON, Fabrice BRANCA, Laura DELLI COLLI, Françoise PIERI, Michelle ROQUIER, Philippe ROUYER, Aldo TASSONE et Marie-Noël TRANCHANT, « "Une époque vraiment formidable" : le témoignage des protagonistes », *loc. cit.*
[362] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN601-B413, CRÉDIT NATIONAL, *Rapport des 1er et 2e examens du dossier de demande d'avance à l'industrie cinématographique pour « Thérèse Raquin »*, 28 juillet 1952, 6 p. ; Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN601-B413, *Extrait du Procès-Verbal du Comité d'Attribution des Avances à l'Industrie Cinématographique au sujet de « Thérèse Raquin »*, 28 juillet 1952, 1 p. ; Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN601-B413, *Thérèse Raquin*, [synopsis], 1952, 1 p.

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 similaires, tous des fugitifs, traqués par la police pour avoir commis un crime de plus ou moins grande importance Ainsi, dans les années cinquante, tend-il à incarner « l'Italien » immigré en France à l'écran. Il reprendra ce rôle, des décennies plus tard, dans le film de René Allio *Retour à Marseille*, sorti en 1980[363].

Entre temps, dans les années soixante-dix, Marcello Mastroianni prend le relais pour incarner l'Italien immigré typique au cinéma, dans un registre différent. Il a déjà accédé au statut de vedette internationale, après son apparition dans *La Dolce vita* de Frederico Fellini, sorti en 1960. S'il participe à des coproductions franco-italiennes avant 1971, ce n'est que cette année-là, devant la caméra de Nadine Marquant Trintignant, qu'il apparaît sous les traits d'un Italien immigré, un dessinateur industriel marié, confronté, avec sa femme, à la perte de leur enfant. Il faut dire que sa voix est très connue et qu'il paraît inconcevable de doubler l'acteur qui parle, par ailleurs, très bien le français. En 1973, il reprendra les traits d'un immigré italien travaillant en France et marié à une Française dans *Salut l'artiste* et dans *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, dans un rôle écrit pour lui et pour sa compagne Catherine Deneuve par Jacques Demy.

Grâce aux coproductions, Raf Vallone et Marcello Mastroianni ont pu développer leur carrière, voire en entamer une nouvelle si l'on en croit le second dans l'entretien qu'il donne à Aldo Tassone en 1995[364]. D'autres acteurs acquièrent une nouvelle notoriété dans le milieu du cinéma grâce à des coproductions, qui profitent de leur nationalité italienne pour répondre aux contraintes administratives qui pèsent sur elles. Ainsi, le producteur Alexandre Mnouchkine revendique la « découverte » d'Aldo Maccione[365]. Il s'était fait connaitre pour sa participation à des spectacles de cabarets, donnés au Nord de l'Italie ainsi qu'en France. Mnouchkine et Claude Lelouch, réalisateur, l'y repèrent et lui font intégrer le casting du film *Le Voyou*[366], sorti

---

[363] René ALLIO, *Retour à Marseille*, Action Films (France) / FR3 (France) / Janus Film Produktion (Allemagne), 1980, 1 heure 57 minutes.
[364] Thomas BOURGUIGNON, Fabrice BRANCA, Laura DELLI COLLI, Françoise PIERI, Michelle ROQUIER, Philippe ROUYER, Aldo TASSONE et Marie-Noël TRANCHANT, « "Une époque vraiment formidable" : le témoignage des protagonistes », *loc. cit.*, p. 202-203.
[365] *Ibid.*, p. 211.
[366] Dimitri VEZYROGLOU, « Maccione Aldo » *in* Pascal Ory et Marie-Claude Blanc-Chaléard (dir.), *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, p. 543-544.

en 1970. Il sera de nouveau recruté par les mêmes réalisateur et producteur dans *L'Aventure c'est l'aventure*, sorti en 1972, pour jouer un Italien voyou vivant en France.

Il semble ainsi que l'obligation d'employer une proportion notable de ressortissants italiens ait favorisé la mise en scène de figures italiennes dans les films franco-italiens, et qu'il ait entrainé le développement de modes spécifiques de représentations, attachées aux visages de vedettes employées à des rôles similaires d'un film à l'autre.

***

L'ensemble des œuvres cinématographiques rassemblées apparaît ainsi fortement façonné par les structures de productions dans lesquelles les représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais ont été élaborées : les « grands films », longs-métrages de fiction diffusés dans les salles du circuit commercial, voient leur nombre fluctuer en fonction de l'évolution des coproductions, qui augmentent au milieu des années cinquante, et de l'ensemble de la production cinématographique, au début des années soixante-dix. Le succès du dispositif de coproduction franco-italien et les contraintes apportées par les accords transalpins poussent les réalisateurs, scénaristes et producteurs à mettre en scène des personnages d'Italiens plutôt que d'Espagnols ou de Portugais. Les reportages de presse filmée, donnant plus souvent à voir des figures d'Espagnols, nombreux après-guerre lorsque ceux-ci font l'actualité, se généralisent à partir de 1960 quand les firmes d'actualité cinématographiques font évoluer leurs contenus vers plus de sujets de société. Enfin, les documentaires et courts-métrages du corpus, disparates par leurs durées et par leurs réseaux de diffusion, sont plus nombreux au tournant des années soixante et soixante-dix, à une période où le cinéma militant, porté par les mouvements nés de mai soixante-huit, se développe. Ils mettent principalement en scène des migrants portugais, largement sous-représentés parmi l'ensemble des œuvres cinématographiques françaises sorties entre 1945 et 1974.

II - Structures de production télévisuelles

A. Répartition quantitative du corpus par année et chaîne de diffusion

1) Des représentations plus nombreuses à mesure que le nombre d'heures de programmes émis annuellement par l'ORTF augmente.

Les sources télévisuelles réunies dans le corpus, quant à elles, sont trop peu nombreuses avant 1958 pour nous permettre d'appréhender, par leur étude, les migrants italiens, espagnols ou portugais du début de la période étudiée. On en compte trois seulement diffusées entre 1951 et 1958. Les deux premières présentent, respectivement, un Italien et des Espagnols immigrés en France : un court reportage de journal télévisé relatant la victoire d'un jeune Italien au criterium national de boxe[367], et un autre évoquant une exposition de peintures d'artistes espagnols vivant en France[368]. En 1955 ensuite, un reportage du magazine *Écouter, voir* est consacré au musicien violoncelliste catalan Pau Casals, installé en France, à Prades, depuis la guerre civile espagnole. Cette quasi-absence peut directement être imputée à la faible quantité de programmes télévisés diffusés jusqu'aux années soixante. 12 heures de programmes sont en effet émises par semaine en 1947, 48 à 50 heures en 1958[369].

[367] Jean-Marie COLDEFY et Jacques BERTAUD, « [Un jeune Italien remporte le criterium national d'escrime des moins de 21 ans] », *Journal télévisé*, RTF, 30 mars 1951, 21h00, 1 minute 10 secondes.
[368] Pierre TCHERNIA, « [À la Pergola, exposition des artistes espagnols en France] », *Journal télévisé*, RTF, 26 juillet 1951, 21h00, 2 minutes.
[369] Isabelle GAILLARD, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 47 ; INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1959, vol. 65.

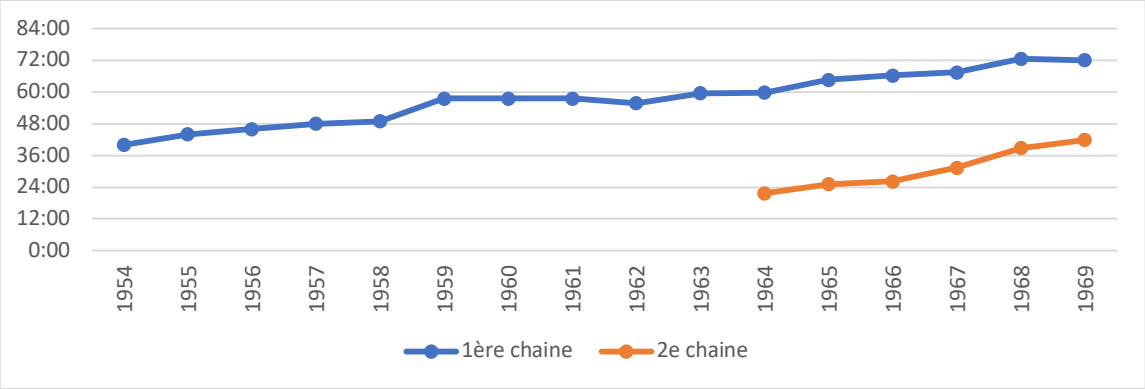


Figure 9 - Évolution de la durée hebdomadaire moyenne des programmes de télévision entre 1954 et 1969[370].

La progression se poursuit entre 1958 et 1969 alors que le nombre d'heures annuelles d'émissions est multiplié par 2,5[371], croissance due notamment à la création d'une deuxième chaîne en 1964 et à la multiplication des programmes régionaux.

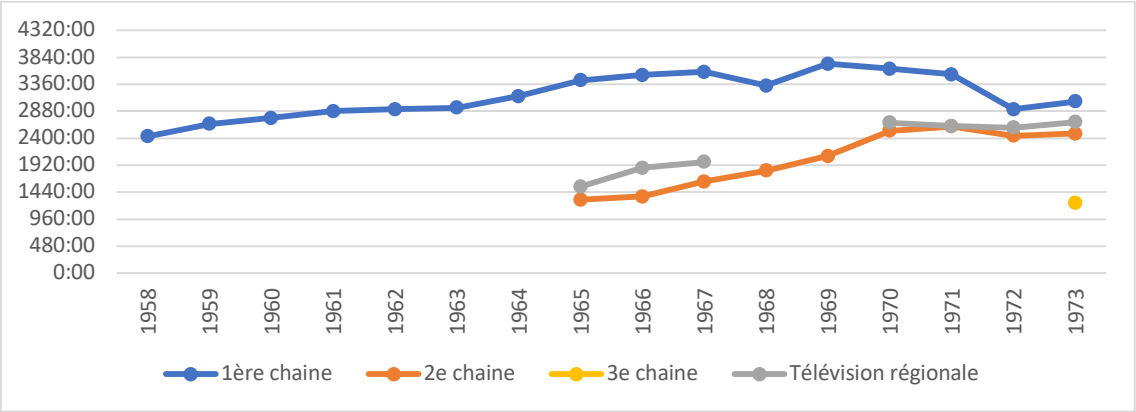


Figure 10 - Évolution de la durée annuelle des émissions de télévision par chaîne entre 1958 et 1973[372]

Alors que la télévision française diffuse une quantité de plus en plus importante de programmes, le nombre d'émissions mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais augmente

[370] INSEE, *Annuaire statistique de la France*, de 1955 à 1970. Lorsque l'INSEE ne donnait qu'une estimation (48 à 50 heures hebdomadaires de programme en 1958 et 55 à 60 heures de 1959 à 1961) une moyenne a été établie entre l'estimation haute et l'estimation basse. L'estimation fournie pour l'année 1968 ne prend pas en compte les mois de mai et juin 1968.
[371] Isabelle GAILLARD, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 153.
[372] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Bry-sur-Marne, INA éditions / Mines ParisTech, coll. « Sciences sociales », 2014 (1990), p. 339 de 1958 à 1963 ; INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1964, vol. 70 et suivant, pour les données couvrant la période 1964 à 1973. Le nombre d'heures de programmes diffusés par les antennes régionales de l'ORTF n'est pas précisé en 1968 et 1969.

de façon non linéaire mais progressive à partir de 1958, avant de décroitre légèrement passé 1970.

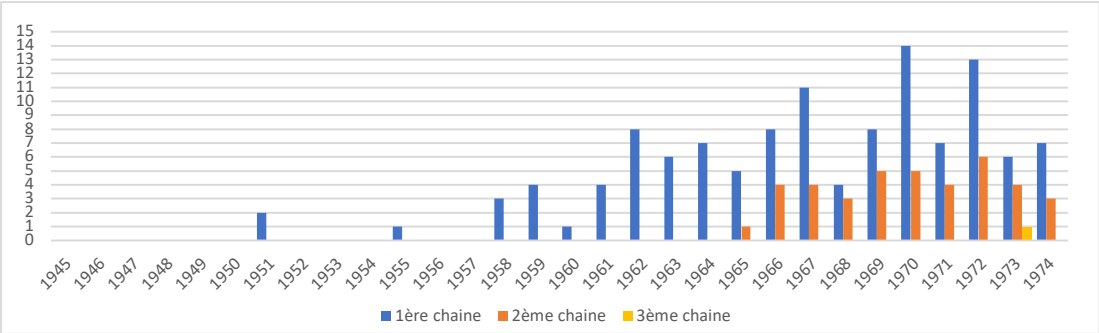


Figure 11 - Nombre de programmes de télévision nationale diffusés mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais, par an et par chaîne.

L'histogramme ci-dessus révèle bien un pic dans la production d'émissions mettant en scène des migrants italiens, espagnols et portugais au début des années soixante-dix (1971-1973). Il donne également à voir la répartition des émissions du corpus selon la chaîne : les émissions de la seconde chaîne demeurent moins nombreuses, tandis qu'une seule émission nationale de la troisième chaîne met en scène de telles figures. Or, cela correspond aux différences que l'on peut observer entre le nombre d'heures de programmes diffusés par chacune de ces chaînes.

2) Une proportion de représentations de migrants italiens, espagnols et portugais à la télévision nationale en baisse à partir de la fin des années soixante.

À partir de 1969, la quantité de programmes diffusés sur la première chaîne commence à stagner puis à décroitre légèrement, tandis que pour la seconde chaîne, le même palier est atteint en 1971. La proportion d'émissions de télévision consacrées à des migrants italiens, espagnols et portugais tend cependant à diminuer dès la fin des années soixante, comme on peut l'observer sur le graphique ci-dessous, en particulier grâce aux courbes de tendance linéaires qui lui sont appliquées.

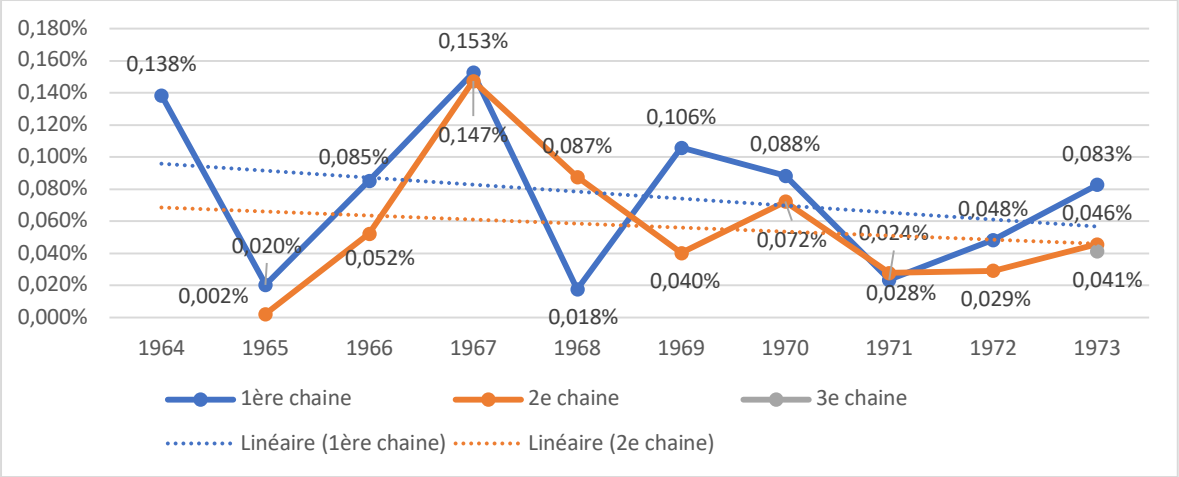


Figure 12 - Proportion d'heures de programmes de télévision consacrées à des migrants italiens, espagnols ou portugais selon la chaîne et l'année de diffusion[373]

Le corpus de télévision nationale rassemblé est ainsi marqué par la prépondérance des émissions produites et diffusées par la première chaîne, par une augmentation progressive des représentations de migrants italiens, espagnols et portugais jusqu'à la fin des années soixante, avant une légère inversion de tendance au début des années soixante-dix. Si la proportion d'émissions de chaque chaîne dans le corpus ne diffère pas de celle que l'on observe à l'échelle de tous les programmes de télévision diffusés annuellement, et donc, si la chaîne ne saurait être considérée comme une variable explicative de l'évolution quantitative des représentations télévisées de migrants, il faut néanmoins souligner à quel point les représentations de migrants diffusées par la seconde chaîne sont spécifiques. Par leur ton d'abord : ses programmes, reçus par la seule partie des téléspectateurs équipés de téléviseurs capables de la capter, sont marqués par une plus grande liberté de parole dès 1964, en s'adressant par ailleurs à un public plus jeune. Cela s'en ressent dans le corpus rassemblé, en particulier entre 1965 et 1968 : plusieurs de ses émissions destinées à la jeunesse (*Seize millions de jeunes* et *Bouton Rouge*, produites par le duo de producteurs et journalistes André Harris et Alain de Sédouy) ou de variété (*Central Variétés,* produite par Éric Ollivier) diffusent des reportages consacrés à un migrant ou un groupe de migrants en particulier, suivi dans son quotidien par un journaliste[374]. Par la suite,

[373] La durée annuelle des programmes servant de base à ce graphique est issue de deux sources complémentaires : Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 339 de 1958 à 1963 ; INSEE, *Annuaire statistique de la France*, *op. cit.* et suivant, pour les données couvrant la période 1964 à 1973. Le nombre d'heures de programmes diffusés par les antennes régionales de l'ORTF n'est pas précisé en 1968 et 1969.

[374] Guy DEMOY, « Portugais à Paris », *Seize millions de jeunes*, ORTF 2, 8 novembre 1966, 20h29, 25 minutes ; Frédéric CZARNES, « Enclave portugaise », *Central Variétés*, ORTF 2, 2 décembre 1966, 21h22, 12 minutes 35 secondes ; Francisco ESPRESATE et Claude KIEJMAN, « La fin de l'exil ? », *Seize*

les grèves de 1968 et la vague de licenciement qui a suivi ont touché les équipes de la seconde chaîne mais celle-ci a gardé son empreinte : ses programmes sont souvent plus longs[375], leur traitement des sujets plus approfondis, que ce soit dans les émissions fictionnelles ou non-fictionnelles.

3) Une troisième chaîne et des programmes de télévision régionale tournés vers les Portugais.

Quant à la troisième chaîne, mise en place dans les dernières semaines de l'année 1972 puis accessible aux quelques ménages équipés en téléviseurs la recevant au début de l'année 1973, elle ne diffuse, avant 1975, qu'un seul programme de télévision nationale consacré aux travailleurs migrants en France parmi lesquels sont cités et filmés des Portugais, un sujet du magazine d'actualité *Magazine 52*[376]. C'est que les programmes nationaux sont plus rares sur cette antenne : elle est principalement dévolue à la transmission d'émission régionales.

Ces dernières n'ont pas commencé en 1972, mais en 1950, année de la mise en service d'un émetteur à Lille et de la création de Télé-Lille[377]. Dès l'instauration d'une liaison entre Lille et Paris, en 1951, l'émetteur nordiste permet de diffuser les émissions nationales et, quelques minutes puis quelques heures par semaine, sur des plages horaires dévolues à cet usage, des programmes régionaux, essentiellement des magazines et actualités. Tout au long de la décennie suivante, les antennes émettrices et les stations commencent à se multiplier en région : à Strasbourg en 1953, Marseille et Lyon en 1954, Bordeaux et Toulouse en 1957, Reims en 1958 et Rennes en 1959. Dans les années soixante, le maillage territorial se resserre encore davantage, rendant bientôt possible la création d'émissions régionales dans la plus grande partie du territoire français. Dans l'optique d'une régionalisation de l'information télévisuelle et de l'accentuation d'un contrôle de l'État sur l'information régionale, une délégation aux stations régionales est créée en 1963[378]. De 1963 à 1967, elle coordonne notamment la création de

---

millions de jeunes, ORTF 2, 3 janvier 1967, 20h30, 24 minutes ; Guy DEMOY, « José en Alsace », *Bouton Rouge*, ORTF 2, 13 avril 1968, 18h17, 41 minutes 30 secondes.

[375] Sur une période de cinq ans courant de 1969 (date de la création du journal télévisé de la deuxième chaîne) à 1974, les émissions faisant apparaître des migrants italiens, espagnols ou portugais durent en moyenne 26 minutes sur la première chaîne, 40 minutes sur la deuxième chaîne.

[376] Viviane JUNGFER et Denis GOLDSCHMIDT, « France [Travailleurs immigrés] », *Magazine 52*, ORTF 3, 31 août 1973, 20h32, 30 minutes 49 secondes.

[377] Benoît LAFON, *Histoire de la télévision régionale*, *op. cit.*, p. 42-43.

[378] *Ibid.*, p. 66.

Centres d'Actualités Télévisées répartis sur tout le territoire, chargés de collecter et de rendre compte au quotidien des actualités locales.

La chronologie des représentations de migrants italiens, espagnols et portugais par les émissions régionales suit donc celle de la création des stations. La première est diffusée dans le magazine lillois *Le Magazine du Mineur* en 1959, qui consacre un sujet à une chorale d'Italiens immigrés, nous y reviendrons. En 1962, un reportage est diffusé par l'antenne de Bordeaux sur l'héritage du peintre espagnol Goya dans la communauté espagnole de Bordeaux. Après cela, ce seront principalement les journaux régionaux qui se feront régulièrement l'écho de la présence de migrants italiens, espagnols ou portugais sur le territoire.

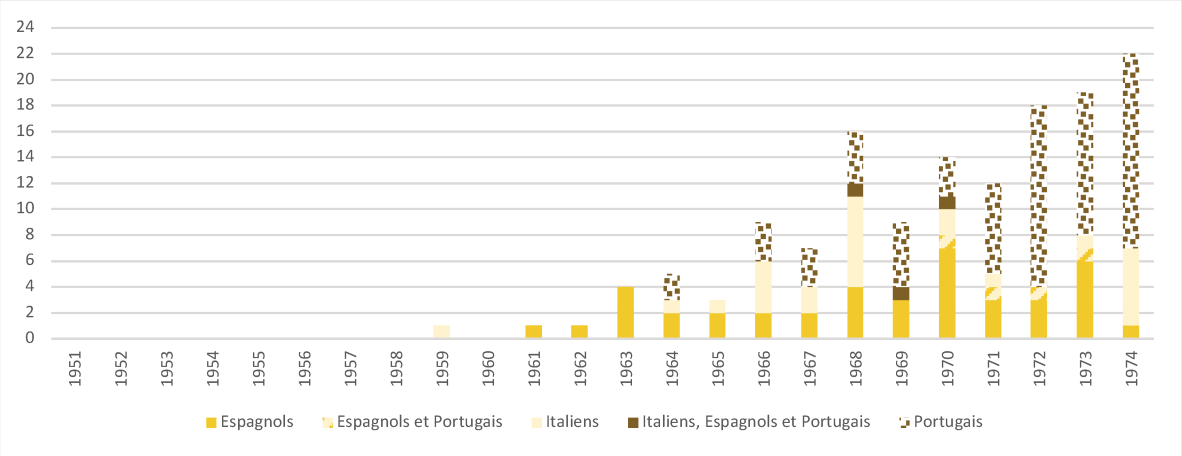


Figure 13 - Nombre d'émissions de télévision régionale mettant en scène des migrants italiens, espagnols et portugais selon l'année et le groupe représenté

Quelles sont les spécificités de ces représentations, dont le nombre augmente fortement dans les années soixante et encore au début des années soixante-dix ? Par la vocation de ces stations, par leur rôle de relais de l'information entre la population des régions et la rédaction nationale, elles se font l'écho d'évènements à portée locale, en particulier des cérémonies diverses, foires et fêtes, rassemblements associatifs et religieux. Les migrants qu'elles montrent s'inscrivent dans ce cadre spécifique. Ils apparaissent au prisme des structures associatives locales, dont la télévision nationale ne parle que rarement. Dans l'actualité régionale, le fait-divers fait également l'objet de reportages réguliers. Ce ne sont ainsi que dans ces émissions locales que les migrants italiens, espagnols ou portugais sont associés à cette rubrique si

particulière. Ils y sont représentés en qualité de gagnant[379] ou de victime[380], mais jamais en tant qu'agresseur lorsqu'il s'agit d'affaires policières. Par ailleurs, les rédactions d'information régionale sont également plus sujettes à la préparation de reportages stéréotypées. C'est ainsi dans leurs programmes que l'on retrouve le plus de marronniers impliquant des migrants espagnols ou portugais : entre 1963 et 1973, l'emploi de saisonniers espagnols pour les récoltes et les vendange fait tous les ans l'objet d'une mention dans les journaux du sud de la France ; à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, le pèlerinage de Portugais au Mont-Rolland à Dole, sur le chemin de Compostelle, est régulièrement filmé par les journalistes de l'antenne de Besançon, nous y reviendrons.

Si l'on considère la répartition des trois populations de migrants étudiées dans les émissions régionales jusqu'à la fin de l'ORTF, il faut enfin souligner la prépondérance des représentations de Portugais, perceptible dès 1967, renforcée de 1971 à 1974. À l'inverse, la télévision nationale donne à voir principalement des Espagnols jusqu'en 1967, après quoi leur proportion baisse à la faveur des représentations d'Italiens en 1969 puis de celles de Portugais à partir de 1971, qui sont cependant peu nombreuses à être diffusées sur tout le territoire.

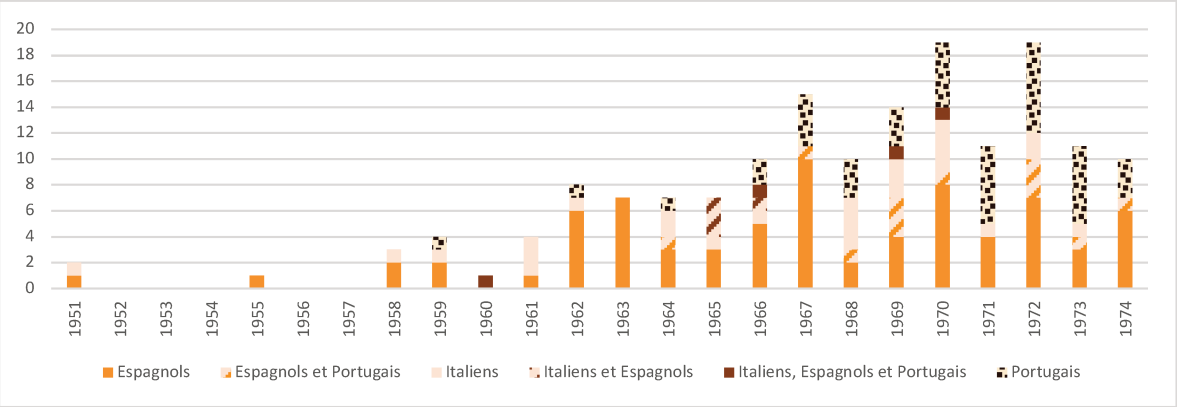


Figure 14 - Nombre d'émissions de télévision nationale mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais, selon l'année et le groupe représenté

[379] « [Interview d'un maçon italien héritier de tableaux de maîtres] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Marseille, 25 avril 1974, 19h15, 1 minute 32 secondes ; Jean-Philippe LEMAIRE, « [Un ouvrier portugais gagne le gros lot de la loterie nationale] », *Rhône Alpes actualités*, ORTF 3 Lyon, 11 mai 1974, 19h24, 31 secondes.

[380] Patrick DARROZE, « [Laval : interview de Mme Martinez, émigrée espagnole, retrouve sa fille disparue] », *JT Le Mans soir*, Antenne régionale de l'ORTF Le Mans, 12 octobre 1972, 19h15, 1 minute 16 secondes ; « [Enlèvement d'une fillette Marie-Dolorès Rambla à Marseille] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Marseille, 4 juin 1974, 19h11, 3 minutes 43 secondes ; « [Le scandale financier de Toulon] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Marseille, 26 septembre 1974, 19h13, 2 minutes 40 secondes.

L'analyse quantitative du corpus télévisuel par chaîne de diffusion nous permet ainsi de conclure à une augmentation progressive des représentations de migrants italiens, espagnols et portugais des débuts de l'ORTF jusqu'au début des années soixante-dix, que l'on peut attribuer à l'augmentation générale de la quantité de programmes diffusés par la télévision nationale française. Il s'agit alors principalement de représentations de migrants italiens et espagnols, que l'on retrouve sur la première et la seconde chaîne, et ces représentations tendent à baisser à partir de 1972. Les émissions de télévision régionale, quant à elles, sont de plus en plus nombreuses à représenter les migrants portugais entre 1972 et 1974. Cette étude de la distribution du corpus, par chaîne et échelle de diffusion, gomme cependant les disparités des représentations télévisuelles de migrants italiens, espagnols ou portugais, que l'on retrouve dans des programmes aux genres variés et produits dans des structures diverses.

B. Genres, sections et services de production

Dans quelles structures sont créés les programmes télévisuels mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais ? Passé le « moment expérimental » de l'après Seconde Guerre mondiale, pendant lesquelles les programmes de télévision étaient considérés à l'aune de catégories médiatiques héritées du cinéma, de la presse filmée, de la radio, du théâtre, du music-hall ou du cirque[381], la RTF organise sa production en services et sections qui traduisent l'émergence ou l'affirmation de genres télévisuels. Si les actualités télévisées (journaux et magazine) sont gérées par une direction qui leur est propre, tous les autres programmes sont pensés et produits sous la direction artistique de la RTF, au sein de laquelle naissent notamment le service des émissions jeunesse sous la direction de William Magnin et le service des dramatiques dirigé par Bernard Hecht, en 1952, mais aussi le service des émissions documentaires et extérieures, celui de la recherche et celui des variétés. Ces services perdureront pour la plupart dans les années soixante et sous l'ORTF, se scindant ou évoluant avant d'être répartis sous les directions des deux chaînes lorsque celles-ci s'autonomisent à la fin des années soixante. À partir de janvier 1971, les programmes sont réformés et l'organisation en services laisse place à un nouveau découpage structurel de l'ORTF en trois

[381] François JOST, « Logique des genres de la télévision des débuts » *in* Gilles Delavaud et Denis Maréchal (dir.), *Télévision, le moment expérimental : de l'invention à l'institution (1935-1955)*, Rennes, Éditions Apogée, coll. « Médias et nouvelles technologies », 2011, p. 403-413 ; Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française*, *op. cit.*, p. 42-47.

unités de fabrication (films, vidéo fixe et vidéo mobile) et 17 sections ou services de production[382] réparties au sein de ces unités de fabrication et des régies de chaque chaîne[383].

Parmi ces services et sections, quels sont ceux qui produisent les programmes mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais ? Pour le savoir, le rapport de chef de chaîne constitue une source, certes décalée, mais systématique, du moins jusqu'à la réforme de janvier 1971. Il mentionne en effet la catégorie de chaque émission diffusée.

Avant 1961, cette catégorie correspond au type de captation (direct ou reportage). Les quelques émissions qui donnent alors à voir des migrants italiens, espagnols ou portugais sont essentiellement des reportages réalisés par la rédaction du journal télévisé[384]. On compte également quelques sujets de magazines (religieux[385], artistique[386] ou consacré à la télévision et ses vedettes[387]), des émissions filmées à l'extérieur des studios désignées comme « reportages »[388] par les équipes de la télévision nationale, une émission produite par l'antenne régionale de la RTF en Provence[389], et une dramatique judiciaire[390].

À partir de 1961 et jusqu'en janvier 1971, le rapport de chef de chaîne précise la section ayant produit le programme diffusé sur le réseau national de télévision, délivrant ainsi une information précieuse à qui veut comprendre l'origine et la répartition des émissions diffusées.

---

[382] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 314.
[383] Roger CHINAUD, « Rapport fait au nom de la Commission de contrôle de la gestion financière de l'Office de radiodiffusion et télévision française. Annexe n°1072 au procès-verbal de la séance de l'Assemblée Nationale du 20 juin 1974. », 4 avril 1974.
[384] Jean-Marie COLDEFY et Jacques BERTAUD, *[Un jeune Italien remporte le criterium national d'escrime des moins de 21 ans]*, *op. cit.* ; Pierre TCHERNIA, *[À la Pergola, exposition des artistes espagnols en France]*, *op. cit.* ; François BARNOLE, « [Réception d'une petite aveugle italienne à l'Hôtel de Ville] », *Journal télévisé : édition de Midi*, RTF, 17 juillet 1958, 13h00, 32 secondes ; Gilbert LAUZUN, « [Réfugiés politiques passent la frontière près de Menton] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 24 février 1961, 20h24, 4 minutes 15 secondes ; Michel PÉRICARD, « [Trésor de Chelles] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 7 mars 1961, 20h00, 32 secondes.
[385] Georges FOLGOAS, « [Journée nationale des émigrés] », *Le Jour du Seigneur - Magazine du dimanche*, RTF, 13 novembre 1960, 10h30, 12 minutes 46 secondes.
[386] Jean-Marie DROT, « Léonor Fini ou l'insolite du quotidien », *L'Art et les hommes*, RTF, 1 mars 1959, 22h58, 24 minutes 56 secondes.
[387] Dominique RETY, « [Émission du 22 janvier 1961] », *Au-delà de l'écran*, RTF, 22 janvier 1961, 13h33, 25 minutes.
[388] Georges FOLGOAS, « Chez René-Louis Lafforgue », *En direct de*, RTF, 3 janvier 1958, 20h25, 33 minutes 4 secondes ; Claude DAGUES, « Luis Mariano chez lui », *Chez vous ce soir*, RTF, 21 octobre 1958, 21h45, 34 minutes ; François GIR, « [Juliette Greco] », *Chez vous ce soir*, RTF, 31 janvier 1959, 21h45, 28 minutes 40 secondes.
[389] Max LECLERC, « Provence et Piemont », *Dimanche en France*, RTF, 17 décembre 1961, 13h30, 30 minutes.
[390] Claude BARMA, « Le drame du Petit Condom », *En votre âme et conscience*, RTF, 8 août 1959, 20h35, 1 heure 9 minutes.

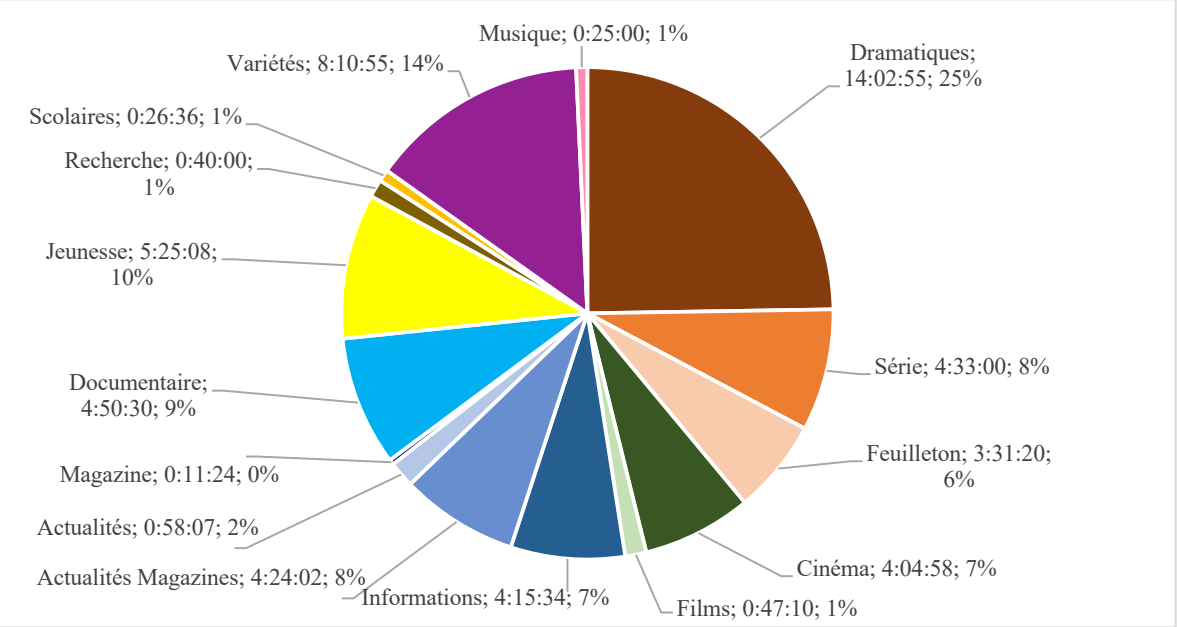


Figure 15 - Répartition de la somme des durées émissions représentant des migrants italiens, espagnols et portugais entre 1961 et janvier 1971, par section de production.

L'étude de la répartition de la somme des durées d'émissions du corpus selon la section à laquelle elles sont rattachées permet de donner un aperçu des services qui les ont produites. Ces sections correspondent en effet aux différents services producteurs d'émissions de 1963 à 1969 évoqués par Jérôme Bourdon dans son travail sur la télévision sous De Gaulle[391]. En outre, transparaissent les différents genres auxquels ces émissions ont été assimilées, et l'évolution des catégories génériques telles qu'elles ont été établies et mises en pratiques entre 1952 et 1970.

Après cette date, les rapports de chefs de chaîne ne mentionnent plus les sections productrices des programmes mais les unités de fabrication nouvellement mises en place. Il est alors plus difficile de retrouver dans une source centralisée des traces du service producteur ou de la catégorie générique à laquelle sont rattachées les émissions du corpus. En s'appuyant sur les archives des directeurs de chaîne concernant la classification des émissions et sur les organigrammes de l'ORTF du début des années soixante-dix[392], on peut toutefois déduire le genre ou le service producteur des émissions postérieures à janvier 1971.

[391] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 341-342.
[392] Roger CHINAUD, « Rapport fait au nom de la Commission de contrôle de la gestion financière de l'Office de radiodiffusion et télévision française. Annexe n°1072 au procès-verbal de la séance de l'Assemblée Nationale du 20 juin 1974. », *loc. cit.*

On s'appuiera sur ces catégories pour établir une forme de panorama générique des émissions de télévision produites et diffusées par la RTF puis l'ORTF parmi lesquels apparaissent des migrants italiens, espagnols ou portugais.

1) Fictions

Dramatiques

C'est la section dramatique qui produit les représentations les plus importantes de migrants, italiens, espagnols ou portugais, parce que les plus longues. Ces programmes sont auréolés d'une réputation de prestige et s'avèrent être parmi les plus chers, du fait des techniques, des décors et de la taille des équipes qu'ils mobilisent. Considérés comme des « œuvres télévisuelles » à part entière[393], ils rassemblent cependant dans une même catégorie des contenus divers : des adaptations théâtrales puis de romans à partir de 1956, des reconstitutions de faits-divers ou de procès, des séries policières ou des œuvres inédites créées pour la télévision à partir de 1964, retransmises en direct, enregistrées dans les conditions du direct ou simplement filmées traditionnellement, en studio ou en extérieur[394]. Le principal point commun entre les dramatiques produites par la télévision française des années cinquante à soixante-dix, comme entre celles mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais, réside avant tout dans la structure qui les a vu naître : le service dramatique dirigé par Bernard Hecht de 1952 à 1956 puis par André Frank, de 1956 à 1970[395].

La première dramatique du corpus est une reconstitution historique d'un procès, diffusé au sein de la collection *En votre âme et conscience*. Cette émission naît de la volonté, exprimée par les responsables de télévision, d'accéder aux prétoires, interdits de caméras à compter de la loi du 6 décembre 1954[396]. Elle a pour ambition de présenter les rouages de la justice française au téléspectateur, en lui présentant le déroulement de procès célèbres dont il peut lui-même se

---

[393] Gilles DELAVAUD, *L'Art de la télévision : histoire et esthétique de la dramatique télévisée 1950-1965*, Bruxelles / Bry-sur-Marne, De Boeck / INA, coll. « Médias Recherches », 2005, p. 193 et suivantes.
[394] Pascale GOETSCHEL, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? » *in* Évelyne Cohen et Marie-Françoise Lévy (dir.), *La Télévision des Trente glorieuses : culture et politique*, Paris, CNRS éditions, 2007, p. 113-143.
[395] *Ibid.*, p. 115-119.
[396] Myriam TSIKOUNAS, *La Caméra explore le crime : les causes célèbres du XIX^e siècle à la télévision*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2017, p. 33-37.

porter juré, puisqu'une minute lui est laissée avant le jugement pour délibérer. L'épisode du 8 août 1959 est consacré au « Drame du petit Condom »[397], procès en appel de trois ouvriers agricoles journaliers espagnols, accusés du meurtre du régisseur qui les employait et de sa femme à Narbonne, en 1886. Il a certainement été choisi par les producteurs de l'émission, Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, pour donner à voir un drame paysan[398]. En effet, le cadre de l'affaire judiciaire permet, comme le fait divers, d'ouvrir une fenêtre sur un milieu social particulier en faisant rejaillir un problème de société. Ici, on retrouve la volonté propre aux scénaristes, Pierre et Françoise Dumayet, de dénoncer l'incurie de la justice des débuts de la III^e^ République[399] autant que la xénophobie de la société narbonnaise de 1886. En outre, le fait même que l'intrigue se déroule à soixante-treize ans de distance, rappelle au public de la télévision de 1959 à quel point la présence de travailleurs hispaniques est ancienne dans l'Hexagone.

La série policière des *Cinq dernières minutes* représente quant à elle une grande part des émissions issues de la section dramatique, deux épisodes mettant en scène des Italiens, un autre un Portugais et un dernier une Espagnole. C'est que le format sériel et l'intrigue policière sont d'excellents prétextes à l'évocation de sujets de société : à chaque opus de la série, le commissaire Bourrel et son adjoint se plongent dans le milieu où le meurtre qu'ils sont chargés d'élucider a pris place. En allant ainsi à la rencontre d'une équipe de production de romans-photos[400], des éleveurs de porc de proche banlieue parisienne[401], des travailleurs de la Tour Eiffel[402] et du microcosme des Halles[403], ils croisent des personnages d'Italiens, de Portugais ou d'Espagnols. Ces représentations sont d'autant plus intéressantes à étudier que les dramatiques, et la série des *Cinq dernières minutes* en particulier, comptent parmi les émissions les plus vues de la télévision des années soixante[404]. Dans son fichier des meilleures audiences

---

[397] Claude BARMA, *Le drame du Petit Condom*, *op. cit.*
[398] Le revers autant que le révélateur de ce choix est l'absence de source éditée à laquelle les auteurs du scénario, Pierre et Françoise Dumayet, doivent faire face. Voir à ce sujet Myriam TSIKOUNAS, *La Caméra explore le crime*, *op. cit.*, p. 146 ; Ils ont certainement pu consulter toutefois, un compte rendu de l'affaire et du procès publié par Jules HURET, *Les Grands procès. Le dossier de l'affaire Borras-Pradiès*, Paris, E. Kolb, 1890, 216 p.
[399] Myriam TSIKOUNAS, *La Caméra explore le crime*, *op. cit.*, p. 134.
[400] Claude LOURSAIS, « Fenêtre sur jardin », *Les Cinq dernières minutes*, RTF, 18 février 1964, 20h30, 1 heure 39 minutes.
[401] Claude LOURSAIS, « Sans fleurs ni couronnes », *Les Cinq dernières minutes*, ORTF 1, 28 novembre 1964, 20h59, 1 heure 36 minutes.
[402] Jean-Pierre MARCHAND, « La rose de fer », *Les Cinq dernières minutes*, ORTF 1, 4 juin 1966, 21h00, 1 heure 45 minutes.
[403] Roland BERNARD, « Un mort sur le carreau », *Les Cinq dernières minutes*, ORTF 1, 16 septembre 1967, 21h00, 1 heure 41 minutes.
[404] Géraldine POELS, *Les Trente glorieuses du téléspectateur*, *op. cit.*, p. 101-103.

de la télévision française de mars 1967 à mars 1984, Géraldine Poels relève deux des épisodes de la série contant les aventures du Commissaire Bourrel et mettant en scène des migrants italiens ou espagnols[405] : « La Rose de fer », que regardent 78% des téléspectateurs, et « Un mort sur le carreau », meilleure audience du mois de septembre 1967, qui rassemble 76,1% des téléspectateurs devant le petit écran.

Autre succès produit par le service, *L'Espagnol*[406], adaptation du roman éponyme de Bernard Clavel réalisée par Jean Prat et diffusée en deux épisodes en avril 1967, est tout entier centré sur le personnage de Pablo, Espagnol venu se réfugier en France pendant la guerre, employé dans une ferme du Jura comme saisonnier avant de s'installer durablement dans la région. Le deuxième épisode, diffusé le 28 avril 1967, est vu par 78% des téléspectateurs, ce qui en fait la deuxième meilleure audience du mois.

Enfin, trois autres émissions de la section dramatique apparaissent dans le corpus. *L'Oubli*[407], diffusé sur la seconde chaîne le 10 septembre 1966, compte parmi ses personnages secondaires une employée de maison espagnole. Diffusée le 15 février 1969, *La Bombe*[408], adaptation du roman policier de Noël Calef *Échec au porteur*, déjà portée dix ans plus tôt au cinéma sous son titre original par Gilles Grangier, voit son intrigue nouée autour de l'intervention d'un témoin italien, chauffeur de poids lourds. Cette dernière présente la spécificité d'être en partie jouée et enregistrée dans les conditions du direct, tout comme les épisodes des *Cinq dernières minutes,* faisant ainsi perdurer des pratiques héritées des premières dramatiques[409]. Le 4 novembre de la même année, la première chaîne diffuse *Le Grand voyage*[410], adaptation du premier roman de Jorge Semprun sur sa déportation à Büchenwald en tant que « rouge espagnol ».

Après la disparition de la section dramatique, l'ORTF continue de produire et diffuser des fictions télévisuelles unitaires, dont certaines donnent à voir des figures de migrants, espagnols ou portugais désormais. Toutes celles qui apparaissent dans le corpus sont diffusées en 1974, parmi lesquelles on peut distinguer celles que l'on peut rattacher au courant de

---

[405] Géraldine POELS, *La Naissance du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années cinquante aux années quatre-vingt*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Christian Delporte, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines - Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, 2013, p. 809-840.
[406] Jean PRAT, « L'étranger dans la vigne », *L'Espagnol*, ORTF 1, 11 avril 1967, 20h49, 1 heure 32 minutes ; Jean PRAT, « Les dernières vendanges », *L'Espagnol*, ORTF 1, 18 avril 1967, 20h36, 1 heure 46 minutes.
[407] André TEISSEIRE, *L'Oubli*, ORTF 2, 10 septembre 1966, 21h01, 1 heure 9 minutes.
[408] Olivier RICARD, *La Bombe*, ORTF 1, 15 février 1969, 21h15, 1 heure 16 minutes.
[409] Gilles DELAVAUD, *L'Art de la télévision*, *op. cit.*
[410] Jean PRAT, *Le Grand voyage*, ORTF 1, 4 novembre 1969, 20h20, 1 heure 38 minutes.

« l'écriture par l'image », d'autres, plus classiques. Les fictions *L'Engrenage*[411] et *Ici peut-être*[412] relèvent toutes deux de la première catégorie. Elles ont en commun une même thématique et une même approche de la fiction : leurs réalisateurs, Maurice Failevic et Gérard Chouchan, mettent en scène des migrants portugais venus en France pour y travailler et se retrouvant à errer anonymement dans ses rues, en mobilisant les codes du documentaire et du reportage pour construire leur récit réaliste par l'image. Ils filment hors des studios en décor réel, avec des acteurs dont ce n'est pas toujours le métier, pour traiter de problèmes sociaux actuels. De leur côté, *Contrecoups*[413], réalisée par Jean Prat et écrite par Andrée Chedid, et *Les Étoiles ensevelies*[414], adaptation d'un roman pour enfants de Pierre Pelot, s'inscrivent dans une tradition plus littéraire du genre de la dramatique. Enfin, *Messieurs les jurés*[415], qui reconstitue à chaque épisode un procès nouveau, face à un jury de téléspectateurs sélectionné pour venir sur le plateau de tournage, s'inscrit dans la lignée d'*En vôtre âme et conscience*. La soirée consacrée à « L'Affaire Hamblain » ne met toutefois en scène qu'un personnage secondaire d'Espagnole.

Feuilletons et séries

Les sections « feuilletons » – utilisée de 1965 à 1967 – et « séries » – qui apparaît dans le corpus en 1969 – représentent ensemble 16% des durées d'émissions mettant en scène des personnages migrants italiens, espagnols ou portugais dans les années soixante.

En 1965, le feuilleton *Seule à Paris* donne à voir des petits rôles d'immigrées espagnoles à plusieurs reprises[416]. L'année suivante, deux autres intègrent des personnages d'Italiens ou d'Espagnols dans un seul de leurs épisodes : le troisième de *Cécilia médecin de campagne*[417] et le trente-et-unième de *Vive la vie*[418]. En 1967, c'est au tour du feuilleton historique *Quand la*

---

[411] Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, ORTF 2, 12 avril 1974, 20h38, 1 heure 26 minutes.
[412] Gérard CHOUCHAN, « Ici peut-être », *Temps libre*, ORTF 1, 26 septembre 1974, 20h34, 1 heure 30 minutes.
[413] Jean PRAT, *Contrecoups*, ORTF 1, 19 janvier 1974, 20h34, 1 heure 35 minutes.
[414] Michèle TOURNIER, *Les Étoiles ensevelies*, ORTF 1, 26 décembre 1974, 17h09, 1 heure 9 minutes.
[415] André MICHEL, « L'Affaire Hamblain », *Messieurs les jurés*, ORTF 2, 15 mars 1974, 20h36, 1 heure et 58 secondes.
[416] Robert GUEZ, « [Enquête de marché] », *Seule à Paris*, ORTF 1, 18 octobre 1965, 19h40, 13 minutes ; Robert GUEZ, « [Michel part et revient] », *Seule à Paris*, ORTF 1, 2 novembre 1965, 19h40, 13 minutes ; Robert GUEZ, « [La mauvaise réputation] », *Seule à Paris*, ORTF 1, 9 novembre 1965, 19h40, 13 minutes.
[417] André MICHEL, « Un homme en trop », *Cécilia médecin de campagne*, ORTF 1, 23 avril 1966, 20h31, 25 minutes 2 secondes.
[418] Joseph DRIMAL, « [32e épisode] », *Vive la vie*, ORTF 2, 5 mai 1966, 20h15, 12 minutes 41 secondes.

liberté venait du ciel[419] de faire apparaître deux républicains espagnols dans l'un de ses douze épisodes. Ces quatre programmes présentent la particularité d'être coproduits avec des sociétés de production privées : la firme Télé France devenue ensuite Telfrance participe ainsi au financement et à la préparation de *Seule à Paris* et de *Vive la vie*, quand *Cécilia médecin de campagne*, adaptation télévisée d'un feuilleton radiophonique déjà écrit par Gérard Sire, est coproduit avec la société de production de ce dernier, Pilote Productions, en partenariat avec les Films Caravelle[420]. De son côté, *Quand la liberté venait du ciel* est proposée et produite par la société Dovidis. En effet, depuis l'acquisition par la RTF du statut d'Établissement Public à caractère Industriel et Commercial (EPIC) en 1959, la télévision française a la possibilité de faire appel à des capitaux privés[421] pour produire ses programmes, ce qui lui permet de diversifier ses sources de financement à un moment où le lancement de la deuxième chaîne nécessite une forte augmentation de la production de programmes[422]. L'intervention de producteurs extérieurs à la RTF puis à l'ORTF, tout en limitant les coûts, permet également une réduction de la durée de fabrication[423]. Ces quatre feuilletons apparaissent cependant de façon marginale dans le corpus : ils présentent des personnages de migrants très secondaires dans leur intrigue.

À l'inverse, le feuilleton *Rue barrée*[424], diffusé pendant l'été 1967, et la série *Le Café du square*[425], diffusée à l'automne 1969, tous deux considérés à leurs débuts comme des

---

[419] Pierre ACOT-MIRANDE, « Deux Espagnols », *Quand la liberté venait du ciel*, ORTF 1, 9 avril 1967, 19h29, 25 minutes.

[420] INA, Fonds France 2 : dossiers d'émissions. Cécilia médecin de campagne, 13798-138, ORTF - DIRECTION DE LA TÉLÉVISION - SERVICE JURIDIQUE, *Cécilia médecin de campagne - Convention de production*, [document dactylographié annoté], 22 juillet 1965, 9 p. ; Archives nationales, Fonds ORTF - Directions de l'ORTF, 20130366/57, *Cécilia médecin de campagne*, [dossier], 1964–1966 ; Archives nationales, Fonds ORTF - Directions de l'ORTF, 20130366/224, *Cécilia médecin de campagne*, [dossier], 1962–1964.

[421] Myriam TSIKOUNAS, « Programmation des premiers feuilletons 1950-1960 » *in* Patrick Éveno et Denis Maréchal (dir.), *La Culture audiovisuelle des années 1960-1970*, Actes du colloque, Paris, Ina, Centre Pierre Sabbagh, 22-23 janvier 2009, Paris / Bry-sur-Marne, L'Harmattan / INA, coll. « Les Médias en actes », 2009, p. 122-123.

[422] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 212-216 ; Kévin QUILLÉVÉRÉ, *Les Coproductions internationales de feuilletons de l'ORTF*, mémoire de master 2 en histoire et audiovisuel dirigé par Myriam Tsikounas et Ana Vinuela, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012, p. 19-27.

[423] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 212-216.

[424] De André VERSINI, « [2e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 11 juillet 1967, 19h21, 13 minutes ; à André VERSINI, « [26e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 12 août 1967, 19h26, 13 minutes 20 secondes.

[425] De Louis DAQUIN, « [1er épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 3 novembre 1969, 19h27, 13 minutes ; à Louis DAQUIN, « [30e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 13 décembre 1969, 19h26, 13 minutes.

« feuilletons maisons »[426] puisque préparés initialement avec les moyens techniques, humains et financiers de l'ORTF seule, laissent une place nettement plus importante aux migrants étudiés. Le premier, qui dépeint la vie de quartier se créant autour d'une rue barrée pour travaux, intègre à sa galerie de personnages deux Espagnols. L'un est maçon, l'autre employée de maison. Ils ne prennent pas un rôle central dans l'intrigue mais leurs apparitions ponctuent la plupart des épisodes de la série. *Le Café du square*, qui raconte également le quotidien d'un quartier, compte parmi ses personnages récurrents et principaux un rôle important d'Italien, épicier, dont la femme apparaît ponctuellement[427]. Un maçon espagnol revient plusieurs épisodes de suite également, et deux Portugais clandestins sont placés au cœur de l'intrigue des dix-huitième[428] et dix-neuvième[429] épisodes. Ces deux programmes, parce qu'ils convoquent tous les soirs de la semaine, à une heure d'écoute importante[430] (en début de soirée, avant, après ou à l'heure du Journal Télévisé) des figures de migrants italiens, espagnols ou portugais, sont particulièrement intéressants à étudier. Et ce d'autant plus qu'à la différence des dramatiques, conçues pour faire événement, ces émissions fictionnelles diffusées tous les jours de la semaine dépeignent la vie quotidienne d'un groupe ou d'une société – celle d'une famille, d'un village, d'un quartier en particulier – dans le but de susciter chez le téléspectateur une identification. Ce n'est cependant pas le cas de tous les feuilletons produits par l'ORTF : en 1964, il était établi que quatre catégories de feuilletons devaient être programmées à tour de rôle sur les deux chaînes de l'Office : les « feuilletons modernes d'action », les « feuilletons modernes de vie quotidienne », les « feuilletons de cape et d'épée » et les « feuilletons classiques mélodramatiques »[431]. La plupart de ceux mettant en scène des migrants, qu'ils soient italiens, espagnols ou portugais, correspondent à la deuxième catégorie, celle des feuilletons modernes de vie quotidienne. Seul *Quand la liberté venait du ciel* aurait plutôt sa place dans la liste des feuilletons « modernes d'action ».

Ces programmes connaissent une longue période de production : en 1964 toujours, il est estimé que dix mois séparent généralement la décision de production de la livraison des

---

[426] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/165, Roland GRITTI, *Planning de feuilletons maisons*, [document manuscrit], octobre 1964.
[427] Elle est souvent évoquée mais rarement montrée. On ne la voit que dans Louis DAQUIN, « [27e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 10 décembre 1969, 19h29, 13 minutes.
[428] Louis DAQUIN, « [18e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 27 novembre 1969, 19h29, 13 minutes.
[429] Louis DAQUIN, « [19e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 28 novembre 1969, 19h28, 13 minutes.
[430] Myriam TSIKOUNAS, « Programmation des premiers feuilletons 1950-1960 », *loc. cit.*
[431] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/165, ORTF, *Conférence des feuilletons ORTF du jeudi 22 octobre 1964*, [document dactylographié], 22 octobre 1964, 3 p.

copies[432], mais ce délai est souvent dépassé. Chacun d'entre eux ont fait l'objet d'un premier projet porté par leurs auteurs, soumis au service des feuilletons (créé en 1964), puis sélectionné après recommandation de la hiérarchie ou avis positif, soit du comité de télévision (de mai 1953 à juillet 1964), dont les membres lecteurs sont chargés de faire le tri entre les différents scénarios qui arrivent quotidiennement à la RTF et l'ORTF, soit du comité des programmes de télévision (de juillet 1964 à 1972). Une fois un projet validé par les institutions en charge de la sélection, une estimation des moyens nécessaires à sa réalisation était effectuée. Un planning de tournage pouvait alors être estimé, en fonction des disponibilités des studios et des équipes techniques : en 1964, deux équipes et demi étaient ainsi mises à la disposition du service des feuilletons et coproductions[433], mais, en raison d'annulations diverses, restaient sous-employées. Une fois le programme réalisé et livré, restait encore à décider de sa programmation, et cette décision revenait principalement à la direction générale de la chaîne. Certains des feuilletons réalisés étaient diffusés aussitôt livrés, d'autres étaient mis de côté. En septembre 1968[434], un état des feuilletons et séries de la deuxième chaîne en comptait 20 en stock et 25 en production – dont 4 allaient être intégrés au stock à la lecture du document, si l'on en croit ses annotations. En effet, *Rue Barrée* et surtout *Le Café du Square* ont connu un délai extraordinairement long entre la prise de décision de leur production et leur diffusion : en septembre 1964, les deux feuilletons étaient intégrés au projet de planning des réalisations du service de 1964-1965[435]. Un mois plus tard, le tournage du *Café du Square* était annulé sans raison apparente[436]. En février 1965, celui de *Rue barrée* était ensuite reporté[437] pour raisons financières principalement. Finalement tourné au premier semestre 1966 après quelques difficultés matérielles, *Rue barrée* est diffusé trois ans après qu'il ait été décidé de le produire.

---

[432] *Ibid.*
[433] *Ibid.*
[434] Archives nationales, Fonds ORTF - Directions de l'ORTF, 19910120/143, *État du stock et de la production des feuilletons*, 16 septembre 1968, 4 p.
[435] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/165, Roland GRITTI, *Projet de planning de réalisation de feuilletons sans avoir encore accord D.G.*, [document manuscrit polycopié], 24 septembre 1964.
[436] Si on n'en trouve que de minces indices dans les archives, le passage de la RTF à l'ORTF en juillet, l'arrivée de Claude Contamine à la direction de la télévision ainsi que l'orientation politique du principal auteur du *Café du Square*, Louis Daquin, connu pour son engagement communiste, ne sont certainement pas étrangers à l'éviction du feuilleton des plannings de réalisation.
[437] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/165, Roland GRITTI, *Réunion chez Mme Koulitchenko le 3 février 1965 concernant le budget général des feuilletons*, [note dactylographiée], 3 février 1965.

Le Café du Square attendra quant à lui un peu plus de cinq ans, après avoir été tourné au dernier semestre 1968[438], finalement coproduit avec la société de production Telfrance.

Entre temps, l'organisation fonctionnelle de la direction de la télévision de l'ORTF a beaucoup évolué : alors que la deuxième chaîne avait été conçue, à son lancement, pour être complémentaire de la première, leurs programmes sont progressivement mis en concurrence à partir de 1966-1968. Ce changement est notamment encouragé par Jacques Thibau, directeur général adjoint de la télévision, lorsque lui est confiée la mission de rénover les programmes de la deuxième chaîne en 1966. Quand il quitte ses fonctions en décembre 1967, le directeur de la télévision Émile Biasini revient à une politique de programmation complémentaire, mais après les évènements de mai et juin 1968 entrainant son départ, il est remplacé par André François qui choisit de nommer un directeur pour chaque chaîne[439]. La section « feuilletons » se trouve alors répartie entre les deux directions.

Passées les années soixante, les séries et feuilletons de l'ORTF mettent bien moins à l'honneur les figures de migrants, qu'ils soient italiens, espagnols ou portugais. Le 13e épisode du feuilleton *Le Provocateur* donne à voir, dans l'une de ses courtes scènes, un personnage de femme de chambre espagnole. Enfin, le feuilleton *Étranger d'où viens-tu ?* diffusé sur la première chaîne en 1974, dont le titre lui-même est ambigu, laisse planer le doute quant à la nationalité de son héros qui a franchi la frontière franco-espagnole en plein cœur du Pays Basque en fuyant la police une guitare sur le dos. On se demande, au cours du premier épisode du moins, s'il n'est pas Espagnol… mais il semble avoir commencé sa migration de l'autre côté de l'Atlantique. Son rattachement au corpus ne tient qu'au premier épisode, pendant lequel l'origine de ce migrant, traversant en fraude la frontière franco-espagnole, reste mystérieuse et *a priori* plutôt espagnole.

Films et Cinéma

La section « Films », dont les productions sont associées à celles des programmes fictionnels de la RTF du début des années soixante, renommée « Cinéma » sous l'ORTF, est attachée au service des feuilletons et coproductions à sa création en 1964, avant d'être intégrée aux sections chargées de produire les fictions des première et deuxième chaîne lors de la

[438] *État du stock et de la production des feuilletons*, *op. cit.*
[439] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 302.

création des deux directions. Elle est à l'origine de cinq des sources du corpus, diffusées en 1962, 1967 et 1970. Il s'agit essentiellement de magazines consacrés au cinéma et à ses stars.

Les migrants étudiés y sont évoqués de différentes manières et notamment au détour d'un sujet consacré à une star ou à un film. Le sujet sur René-Louis Lafforgue réalisé par François Chalais[440] diffusé en 1962 dans l'une des émissions pionnières de cinéma de la télévision française[441], *Cinépanorama*, comme le magazine *Cinéma* du 25 septembre 1965[442] et le numéro de *Tête d'affiche*[443] diffusé le 8 mai 1970[444] consacrés tous deux à Yves Montand, font transparaitre le parcours migratoire des vedettes qu'elles interviewent. Interrogés sur leur enfance et leur histoire personnelle, les deux acteurs et chanteurs y évoquent leur migration, l'un d'Espagne, l'autre d'Italie, et leur arrivée en France. Dans ces portraits approfondis, la migration est envisagée comme l'une des étapes, courte mais fondatrice, du récit d'un parcours ascendant. Avec l'interview croisée du réalisateur d'*O Salto*, Christian de Chalonge, et de son producteur, Philippe de Broca, diffusée fin 1967 dans l'émission de cinéma *Les Écrans de la ville*[445], ce n'est pas le parcours d'une vedette mais un film qui permet d'évoquer la migration parce qu'elle est au cœur de son intrigue. Elle n'est cependant pas le sujet principal du reportage, qui s'intéresse bien plus aux qualités formelles de l'œuvre, à ses relations avec les autres œuvres cinématographiques françaises du moment ou au contexte de production. Ce sera encore le cas dans les émissions *Pour le cinéma* et *Monsieur cinéma*, toutes deux diffusées en 1970, à un moment où la section cinéma n'existe plus en tant que telle : dans la première, l'interview du scénariste permet d'évoquer le contexte d'écriture et de création d'un personnage de Portugaise immigrée mais il est moins question de l'immigration que du parcours des auteurs et acteurs ou des conditions de tournage. Dans la seconde, le sujet est seulement le film, dont la sortie est annoncée par la diffusion d'un court extrait et par l'introduction qui en est faite par Pierre Tchernia.

À deux occasions, le cinéma sert également de point de départ à des discussions sur les conditions sociales des travailleurs étrangers dans *Les Dossiers de l'écran*, mais le film n'y

---

[440] François CHALAIS, « Un ami : René-Louis Lafforgue », *Cinépanorama*, RTF, 3 février 1962, 21h53, 47 minutes 10 secondes.
[441] Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française*, *op. cit.*, p. 44.
[442] François CHALAIS, *Cinéma*, ORTF 1, 25 septembre 1965, 39 minutes 56 secondes.
[443] L'émission, diffusée épisodiquement sur la deuxième chaîne de 1966 à 1972, produite par Claude Roche et Jacques Nahum, propose à chaque numéro le portrait d'une vedette de cinéma ou de théâtre, en une heure en moyenne.
[444] Jacques NAHUM et France ROCHE, « Apprendre à vivre - Yves Montand », *Tête d'affiche*, ORTF 2, 8 mai 1970, 22h19, 1 heure 1 minute.
[445] Jacques DURAND, « [O Salto - Interview de Philippe de Broca et Christian de Chalonge] », *Les Écrans de la ville*, ORTF 2, 11 décembre 1967, 22h20, 23 minutes 26 secondes.

revêt alors que la fonction d'illustration. L'émission peut être considérée, avec Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, comme symptomatique d'une période de « mise en discussion de la société »[446] que traverse la télévision à la fin des années soixante. Née en 1967 dans le contexte de refondation des programmes de la deuxième chaîne sous l'impulsion de Jacques Thibau et proposée par Armand Jammot, elle est calquée sur le modèle du programme *Verdicts* que ce dernier produisait depuis 1965 avec Pierre Cardinal[447]. Alors que *Verdicts* consistait à faire réagir des téléspectateurs et des invités en plateau à la diffusion d'une dramatique reconstituant un fait divers présentée en début de soirée, *Les Dossiers de l'écran* remplace la dramatique par la diffusion d'un film, choisi pour le sujet de société qu'il soulève, auquel succède un débat en plateau. C'est dans ce cadre qu'est proposé aux téléspectateurs, en 1967, après la diffusion du film *Papa, maman la bonne et moi*[448], un débat sur les rapports entre les « gens de maison » et leurs patrons, faisant intervenir une employée de maison espagnole[449]. La discussion est alors légère et la jeune femme espagnole n'y participe pas beaucoup, gênée par la langue et son manque d'expérience des plateaux télévisés. Mais en 1970, un autre numéro des *Dossiers de l'écran* évoque plus directement la situation sociale des travailleurs étrangers en France après la diffusion de l'œuvre de Pietro Germi *Les Chemins de l'espérance*[450]. Sortie en 1951, elle raconte le départ de mineurs siciliens et de leurs familles vers la France dans leur traversée de l'Italie et des Alpes. Pour en discuter et élargir la discussion à la situation de l'immigration en France, sont invités sur le plateau plusieurs travailleurs immigrés dont un Italien, un Espagnol et un Portugais, aux côtés de représentants de syndicats, du patronat ou du ministère du Travail. La section « Films » des programmes de l'ORTF, si elle produit surtout des magazines consacrés à l'actualité du cinéma, évoque ainsi quelques parcours de migrants au fil de ses émissions et, parfois, leur accorde le statut de question sociale.

Elle organise aussi la diffusion d'œuvres cinématographiques sur le petit écran et, à ce titre, plusieurs films représentant des migrants italiens, espagnols ou portugais ont pu être vus par les téléspectateurs français jusqu'en 1974. Les bases de données de l'INA ne permettent pas à ce jour de dénombrer toutes les diffusions télévisées d'œuvres cinématographiques, ce

---

[446] Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française*, *op. cit.*, p. 99 et 124.
[447] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 229-230.
[448] Un film réalisé par Jean-Paul Le Chanois en 1954, grand succès en salles plusieurs fois diffusé à la télévision.
[449] Guy LABOURASSE, « Les gens de maison », *Les Dossiers de l'écran - Les Dossiers en vacances*, ORTF 2, 30 août 1967, 20h36, 2 heures 13 minutes.
[450] Henri POLAGE (réalisateur) et Armand JAMMOT (producteur et présentateur), « Les travailleurs étrangers en France », *Les Dossiers de l'écran*, ORTF 2, 14 janvier 1970, 21h05, 2 heures 40 minutes.

qui ne permet pas d'estimer précisément si chacun des films du corpus a fait l'objet d'un passage sur le petit écran. Les journaux destinés aux professionnels du cinéma – *Le Film Français*, le *Bulletin du CNC* notamment – dressent de façon régulière la liste des films diffusés par la télévision française dans le mois ou l'année passés. Grâce à ces sources, on peut constater que beaucoup des œuvres cinématographiques intégrées au corpus parce que françaises et sorties entre 1945 et 1974 sont passés par le petit écran à cette période. On en compte également d'autres, étrangers ou sortis avant la guerre, relégués hors du corpus de cette thèse, mais qui, lors de leur diffusion télévisée avant 1975, contribuent à rendre visibles des figures de migrants étudiées[451].

Les sections de la RTF ou de l'ORTF chargées de produire ou de diffuser des programmes fictionnels ou au sujet de fiction véhiculent ainsi une part importante des représentations télévisées de migrants italiens, espagnols ou portugais, où, comme dans le reste des émissions de télévision, les migrants espagnols sont les plus représentés. Il s'agit le plus souvent d'émissions dont les genres fictionnels se prêtent particulièrement aux descriptions sociales, quotidiennes. Quant aux magazines cinématographiques, leur forme et leur contenu les apparentent aux magazines généralistes, qui, comme eux, évoquent ces migrants de manière plus ou moins approfondie au prisme d'une thématique particulière.

2) Information et Actualités, magazines et journaux télévisés

Documentaires

Des magazines sont produits par la plupart des sections de la RTF puis de l'ORTF – Cinéma, Jeunesse, Variétés – et par les directions de l'Information. La section Documentaire leur est également dédiée, rassemblant la production de ceux qui ne correspondent ni aux domaines des sections de programmes ni à ceux de l'information télévisée. La section documentaire apparaît de façon bien disparate dans le corpus : en relèvent une émission de théâtre (*Pour le plaisir*[452]), des émissions généralistes destinées aux femmes (*Les Femmes*

[451] Voir en Annexe V la liste des films représentant des migrants italiens, espagnols ou portugais diffusés à la télévision pendant la période étudiée.
[452] Jean-Marc RIPERT, « Théâtre des Amandiers », *Pour le plaisir*, ORTF 1, 5 janvier 1967, 22h03, 23 minutes 10 secondes.

aussi[453], *Aujourd'hui madame*[454]), des programmes dédiés à la littérature (*En toutes lettres*[455], *Lecture pour tous*[456]) et enfin des émissions religieuses (*Présence protestante*[457] en 1970, *Le Jour du seigneur*[458]). Après 1970, des magazines consacrés aux régions françaises se multiplient et certains donnent à voir les migrants espagnols ou portugais s'étant installés en « province », définitivement (*Les Gens d'ici*[459], *Signe des temps*[460]) ou temporairement (*Provinciales*[461]). Le magazine scientifique *Les Grandes énigmes*[462] du 13 août 1974, en revenant sur l'histoire des grands chantiers menés par l'homme, mentionne dans une courte séquence filmée aux abords du chantier des Halles à Paris les travailleurs étrangers, dont les Portugais, qui œuvrent et ont œuvré à la construction de monuments. Chaque magazine se distingue ainsi par la thématique qu'il adopte ou par le public auquel il est destiné, et c'est par ce prisme qu'y sont évoqués les migrants espagnols surtout, mais aussi italiens et portugais, de manière plus ou moins approfondie.

Cet éclatement thématique des magazines télévisés apparaît comme la conséquence de l'organisation de leur production. En effet, si ces émissions émanent bien de la Radiodiffusion télévision française ou de son Office, leurs producteurs sont pendant longtemps restés relativement autonome vis-à-vis de la direction. Comme le souligne Nicolas Brigaud-Robert, le producteur de magazines télévisés de la fin des années cinquante et du début des années soixante était généralement hors contrat, « agent extérieur, ne trouvant sa place ni dans la

---

[453] Claude SOUEF, « Le long voyage d'Esperanza », *Les Femmes aussi*, ORTF 1, 21 janvier 1970, 21h26, 49 minutes 20 secondes ; Jean-Claude BERGERET, « Mon mari et moi, deux étudiants à Antony », *Les Femmes aussi*, ORTF 1, 28 avril 1971, 21h36, 52 minutes 50 secondes.

[454] André VEYRET et Jacques BUSNEL, « [Nicole Courcel] », *Aujourd'hui Madame*, ORTF 2, 15 novembre 1972, 14h31, 46 minutes ; Guy LABOURASSE, « [Téléspectatrices étrangères ayant épousé un Français] », *Aujourd'hui Madame*, ORTF 2, 10 mai 1973, 14h31, 49 minutes 45 secondes.

[455] Jacques BUSNEL, « Le monde de Stendhal », *En toutes lettres*, ORTF 1, 1 octobre 1970, 22h44, 56 minutes ; Jean-Paul SASSY, « Histoires de marins - Jean Nauli », *En toutes lettres*, ORTF 1, 2 novembre 1972, 22h49, 10 minutes 51 secondes.

[456] Jean PRAT et Pierre DUMAYET, « Juan Goytisolo - Pour vivre ici », *Lectures pour tous*, RTF, 25 juillet 1962, 6 minutes 42 secondes.

[457] Marcel-Robert GOSSELIN et Philippe CHEMINÉE, « [Auprès des travailleurs migrants] », *Présence protestante*, ORTF 1, 22 février 1970, 10h00, 29 minutes.

[458] Georges FOLGOAS, *[Journée nationale des émigrés]*, *op. cit.* ; Raymond VIDONNE et Patrice CHAGNARD, « Carême 1971 - Les migrants du travail », *Le Jour du seigneur - Magazine du dimanche*, ORTF 1, 7 mars 1971, 10h31, 31 minutes 51 secondes.

[459] Jean-Loup BERGER et Jean-René VIVET, « La Basse Auvergne », *Les Gens d'ici*, ORTF 2, 18 mars 1973, 16h08, 54 minutes 55 secondes.

[460] Jean-Pierre GALLO, « Promenons-nous dans les bois », *Signe des temps*, ORTF 2, 29 mai 1972, 22h45, 54 minutes 45 secondes.

[461] Bernard BOUTHIER, « La vendange », *Provinciales*, ORTF 1, 10 janvier 1972, 22h22, 53 minutes.

[462] Marceau GINESY, « De la tour de babel à Skylab : les grands travaux de l'humanité », *Les Grandes énigmes*, ORTF 1, 13 août 1974, 21h37, 58 minutes 18 secondes.

hiérarchie interne, ni dans le statut régissant le personnel de télévision »[463]. À son arrivée à la tête de la deuxième chaîne en 1967, Jacques Thibau, se plaint ainsi de l'autonomie des producteurs d'émissions sportives, de jeux et de magazines[464], à laquelle il cherche à mettre fin. Cependant, malgré les diverses réformes des programmes, la position des magazines généralistes et thématiques restera nécessairement à part de la production des programmes de l'ORTF.

Magazines d'information

À l'inverse, les magazines préparés par les journalistes de la rédaction du journal télévisé tiennent une place centrale parmi les programmes télévisés, dépendant directement de la Direction de l'Information (scindée en deux à partir de 1969 avec la mise en concurrence des deux chaînes). Ils sont relativement nombreux à évoquer les migrants italiens, espagnols ou portugais tout au long de la décennie 1961-1970. Selon les rapports des chefs de chaîne, ils sont rattachés à la section Information, jusqu'à ce qu'en 1966 émergent les catégories « Actualités Magazines », « Magazines » puis « Actualités ».

Le premier à consacrer un sujet à l'immigration, c'est le magazine d'actualité *Sept jours du monde*[465], qui émane directement de la rédaction du journal télévisé. Celui du 12 juin 1964 dresse une sorte d'inventaire des différents types de travailleurs étrangers, parmi lesquels on trouve des Espagnols et des Portugais, aux côtés de Grecs, Tunisiens, Algériens et « Africains ». Le magazine de la rédaction qui succède à *Sept jours du monde*, *Panorama*[466], va lui aussi représenter des migrants espagnols – à l'occasion de deux de ses numéros en 1966[467] – et portugais – dans deux de ses émissions de l'été 1970[468]. D'autres magazines d'information de

---

[463] Nicolas BRIGAUD-ROBERT, *Les Producteurs de télévision : socio-économie d'une profession*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Médias », 2011, p. 56.
[464] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 274.
[465] Michel HONORIN, « [Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France] », *Sept jours du monde*, RTF, 12 juin 1964, 20h35, 14 minutes 48 secondes ; Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 21.
[466] Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française*, *op. cit.*, p. 117-118.
[467] Claude DESIRE, « [Les bidonvilles / La mort des bidonvilles] », *Panorama*, ORTF 1, 18 février 1966, 20h26, 12 minutes 15 secondes ; Pierre NIVOLLET et Bernard GAVOTY, « [Les 90 ans de Pablo Casals] », *Panorama*, ORTF 1, 23 décembre 1966, 20h26, 13 minutes 12 secondes.
[468] Krsto PAPIC, « Carnets de voyage en France - Carnet d'un voyageur yougoslave Krsto Papic - À propos des étrangers en France », *Panorama*, ORTF 1, 7 août 1970, 21h18, 1 heure 1 minute ; Carlos DIEGUES, « Carnets de voyage en France - Carnet d'un voyageur brésilien Carlos Diegues - Un séjour », *Panorama*, ORTF 1, 21 août 1970, 21h19, 58 minutes 7 secondes.

ce type intègreront des Espagnols ou des Portugais à des sujets consacré à l'immigration ou aux travailleurs étrangers en général, et notamment *Régie 4*[469], *Vivre au présent*[470], *Le Troisième Œil*[471] et *Magazine 52*[472], principalement au début des années soixante-dix. Le magazine *Objectifs*[473], autre émanation de la rédaction du JT, diffusé sur la première chaîne, consacre quant à lui en décembre 1970 un sujet au procès de membres de l'ETA accusés d'avoir assassiné le chef de la police politique espagnole, donnant la parole à des Espagnols basques réfugiés en France. Deux magazines thématiques de la rédaction relaient eux-aussi des représentations de migrants espagnols (tel *Les 4 saisons*, émission d'information régionale qui consacre un sujet aux vendanges et, ainsi, aux travailleurs saisonniers espagnols[474]) et portugais (tel *Rond-Point*, magazine dédié à l'urbanisme et à la politique de la ville qui consacre un sujet au logement des travailleurs portugais en France[475]).

Les Italiens migrant vers la France ou y vivant ne sont toutefois pas absents des magazines d'information de l'ORTF. Après un entretien avec un couple d'Espagnols installés en France, on en retrouve mentionnés, en 1964, par Léon Zitrone parmi les « étrangers qui ont fait la France » dans le magazine *France terre d'accueil*[476] qui ne connaitra qu'un seul numéro, préparé par la rédaction du journal télévisé en partenariat avec l'association Centre d'Information Civique financée par le ministère de l'Information pour assurer des campagnes d'opinion. *Point contrepoint*, magazine créé en novembre 1968 qui perdurera jusqu'au début de l'année 1970, dont le principe est de diffuser l'un après l'autre deux reportages sur un thème proche aux points de vue différents par souci « d'objectivité »[477], consacre quant à lui en mai

---

[469] Francis BOUCHET, « [France terre d'accueil ?] », *Régie 4*, ORTF 2, 10 juin 1969, 20h34, 30 minutes.
[470] « [Les travailleurs migrants] », *Vivre au présent*, ORTF 1, 22 janvier 1971, 18h31, 8 minutes.
[471] Philippe NOURRY, Jacques DARRIBEHAUDE, Jacques ALEXANDRE, Joël VAILLANT, Claude BARNIER et Charles MILLE, « Le pain amer : Le village des Français », *Le Troisième œil*, ORTF 2, 28 avril 1972, 21h36, 24 minutes 4 secondes ; Gilbert DENOYAN, André WEINFELD, Daniel HENNEVEUX, Claude GALAND, Claude GOURIOU et Colette LAMOUROUX, « Le pain amer : Amar, je vivrai demain », *Le Troisième œil*, ORTF 2, 28 avril 1972, 21h36, 25 minutes.
[472] Viviane JUNGFER et Denis GOLDSCHMIDT, *France [Travailleurs immigrés]*, *op. cit.*, 52.
[473] Jean CAZENAVE, « [Procès de Burgos] », *Objectifs*, ORTF 1, 4 décembre 1970, 21h46, 10 minutes 30 secondes.
[474] Bernard LION, « Les vignes », *Les Quatre saisons*, ORTF 1, 21 octobre 1969, 13h39, 7 minutes 27 secondes.
[475] Léon NERVILLE et Baudouin COMTE OFFENBACH, « [Logement des travailleurs portugais en France (les bidonvilles... etc.)] », *Rond-Point*, Antenne régionale de l'ORTF Paris, 2 mars 1968, 13h30, 23 minutes 30 secondes.
[476] Georges FOLGOAS, *France... terre d'accueil*, ORTF 1, 16 février 1965, 21h59, 27 minutes 59 secondes.
[477] « Notion valise » au nom de laquelle « le contrôle et la censure sur l'information s'exercent toujours », qui veut qu'un discours critique ou orienté politiquement soit toujours contrebalancé par un autre, en faveur du gouvernement, cf. Évelyne COHEN, « L'information entre contrôle, censures et

1969 un sujet à la situation économique, sociale et politique de l'Italie, dans lequel il évoque la migration des Italiens du sud vers la France[478]. Enfin, si *Magazine féminin*[479] donne à voir en 1964 un reportage sur La Belle Otero, danseuse et mondaine née espagnole en Espagne, arrivée en France en 1898, et en octobre 1968 un sujet sur les bonnes portugaises, en juillet 1968 le magazine donne la parole à un couturier italien venu travailler dans une maison de haute couture parisienne.

Après 1970, les magazines d'information intégrés au corpus – on en compte 4, *Le Troisième œil*, *Arguments*, *Les Trois vérités*, *Magazine 52* – mettent tous en scène des migrants portugais, que leur sort soit associé à celui des travailleurs immigrés en général ou qu'on en fasse l'objet principal d'un reportage.

Les sujets de magazines d'information représentent donc plutôt des Espagnols, quelques Italiens et des Portugais en particulier en fin de période étudiée. Leur chronologie coïncide ainsi avec l'évolution des flux migratoires italiens, espagnols et portugais vers la France. Ils sont de durée très variable – de 2 minutes 29 secondes à 1 heure 55 minutes, 31 minutes en moyenne, ce qui engendre une disparité de visibilité et de traitement des figures étudiées.

Journaux d'information

Les reportages de journaux télévisés, s'ils sont relativement nombreux dans le corpus, sont généralement courts en raison du format qui est celui de l'information télévisée depuis ses débuts en 1949, au départ largement inspiré des journaux d'actualités cinématographiques, qui s'invente des codes ensuite, avec l'émergence de temps de présentation en plateaux par plusieurs puis un seul présentateur.

Dans le corpus, le premier sujet de JT date de 1951 – il s'agit d'un reportage sportif consacré à la victoire d'un jeune italien dans un criterium d'escrime[480] – mais il faut attendre le

---

libertés » *in La Télévision des Trente Glorieuses : culture et politique*, Paris, CNRS éditions, 2007, p. 15-30.

[478] Guy DEMOY, « [L'Italie en crise] », *Point contrepoint*, ORTF 2, 27 mai 1969, 20h35, 35 minutes 30 secondes ; il consacrera aussi un numéro aux oppositions portugaises au régime portugais, donnant la parole à des Portugais exilés en France dans le reportage de Isidro ROMERO, « Critiques - Oppositions - Résistances », *Point contrepoint*, ORTF 2, 11 novembre 1969, 21h06, 18 minutes.

[479] Jeanne DUBREUIL, « Variétés », *Magazine féminin*, ORTF 1, 15 août 1964, 19h07, 2 minutes 29 ; « Actualité », *Magazine féminin*, ORTF 1, 14 juillet 1968, 18h48, 5 minutes 56 secondes ; Christiane DELACROIX, « Enquête », *Magazine féminin*, ORTF 1, 28 octobre 1968, 18h45, 6 minutes 40 secondes.

[480] Jean-Marie COLDEFY et Jacques BERTAUD, *[Un jeune Italien remporte le criterium national d'escrime des moins de 21 ans]*, *op. cit.*

début des années soixante pour que soient évoqués chaque année un migrant italien, espagnol ou portugais, comme le donne à voir l'histogramme ci-dessous. On y observe également deux périodes pendant lesquelles les reportages consacrés aux migrants italiens, espagnols ou portugais sont plus nombreux : autour de 1962 et autour de 1972. Le premier pic de 1962 concorde avec l'année de la signature des accords d'Évian entre la France et l'Algérie, faisant changer le statut des anciennes populations coloniales qui deviennent ainsi immigrées en France, faisant évoluer le regard porté sur le phénomène migratoire dans son ensemble[481]. Il coïncide également avec l'arrivée clandestine de Portugais dans les premiers temps des guerres coloniales portugaise (qui débutent en Angola en 1961). Le pic de 1972, plus important, correspond quant à lui à une période où l'immigration fait débat dans la société française : les immigrés sont devenus une cause militante, et les circulaires Marcellin-Fontanet, du nom des ministres de l'Intérieur et du Travail qui les ont promulguées, en janvier et février, dans le but de limiter l'entrée d'étrangers sur le territoire français, cristallisent les oppositions.

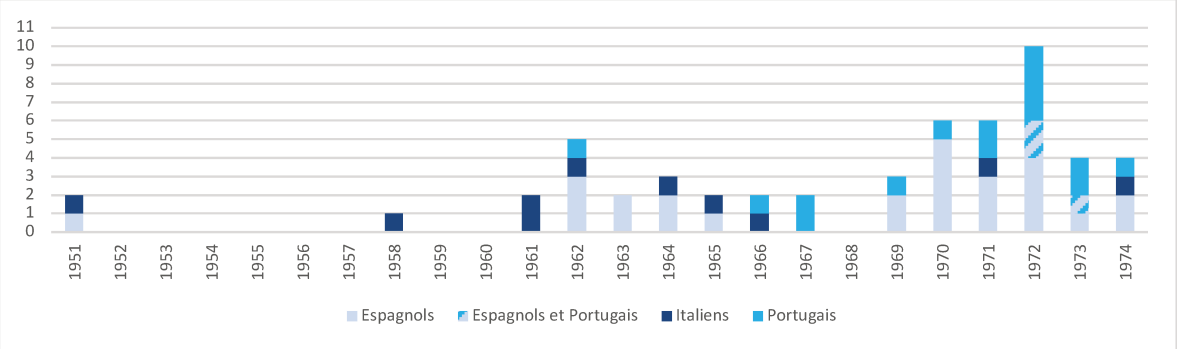


Figure 16 - Nombre de sujets de JT de télévision nationale mettant en scène des Italiens, des Espagnols ou des Portugais migrants en France, chaque année jusqu'en 1974, répartis par groupe de population représenté

On constate que si les Portugais apparaissent au début des années soixante dans les journaux télévisés, les Italiens continuent de faire l'objet de reportages jusqu'en 1974. Les Espagnols quant à eux, sont présents dans les JT du début à la fin de la période étudiée.

De manière générale, ces reportages ont été programmés et diffusés en fin de journaux télévisés – 71% apparaissent en deuxième partie de journal. Ils sont relativement longs – leur durée médiane est de 3 minutes 47 secondes – et on n'observe a priori pas de tendance à la

[481] Gérard NOIRIEL, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX^e^-XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 542-566.

baisse des durées des reportages consacrés aux migrants, comme en témoigne le graphique ci-dessous, qui donne à voir les durées de chaque sujet de JT du corpus répartis sur un axe temporel.

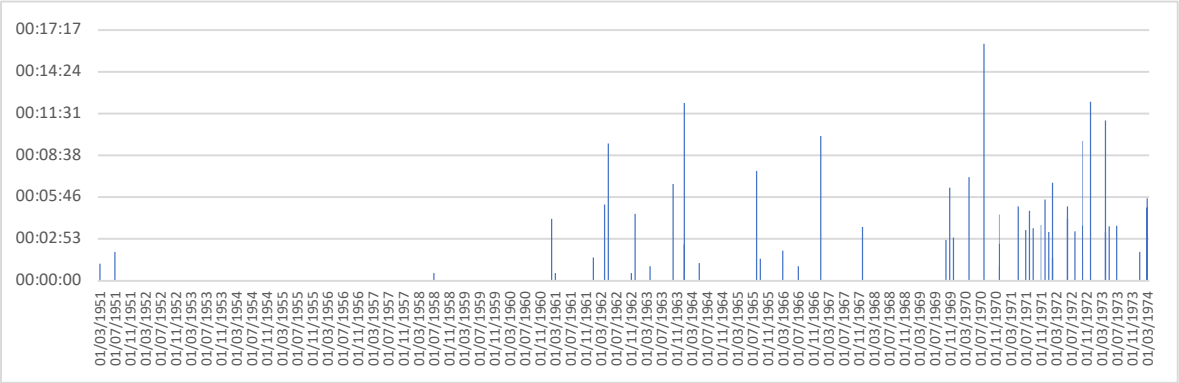


Figure 17 – Durée des sujets de JT nationaux représentant des migrants italiens, espagnols ou portugais en France jusqu'en 1974, répartis sur un axe temporel

Ce graphique permet, en outre, de souligner la récurrence de reportages longs – supérieurs à 5 minutes. Ceux-ci sont souvent placés dans une partie du journal dédiée à ce qui ne fait pas spécialement l'actualité, aux sujets sociaux, culturels, anecdotiques, saisonniers – en ouverture ou en clôture. Ces longs sujets sont parfois détachés dans une section spéciale du journal : la « Page de la femme »[482] qui l'introduit, ou une section thématique, telles « L'Hexagone »[483], consacrée à l'actualité des territoires français, ou la « Page spéciale des lettres »[484]. Certains sujets cependant sont diffusés dans les premières minutes, soit que les migrants représentés fassent l'actualité, soit qu'ils soient mis en lumière au prisme d'un événement récent. Il s'agit par ailleurs de reportages diffusés principalement dans les journaux diffusés en fin de journée, principales éditions quotidiennes, et sur la première chaîne, comme en témoigne le graphique en page suivante.

[482] Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, « Les employées de maison - L'Espagne à Paris », *La Page spéciale du Journal Télévisé - La Femme*, RTF, 21 mai 1962, 19h00, 3 minutes 12 secondes.
[483] Enrique MARTINEZ et Igor BARRÈRE, « Les murs de la vie [Stains] », *L'Hexagone*, ORTF 1, 7 avril 1970, 21h18, 7 minutes 10 secondes.
[484] Georges BORTOLI, « Le Grand voyage », *Page spéciale des lettres*, ORTF, 15 juin 1963, 6 minutes 34 secondes.

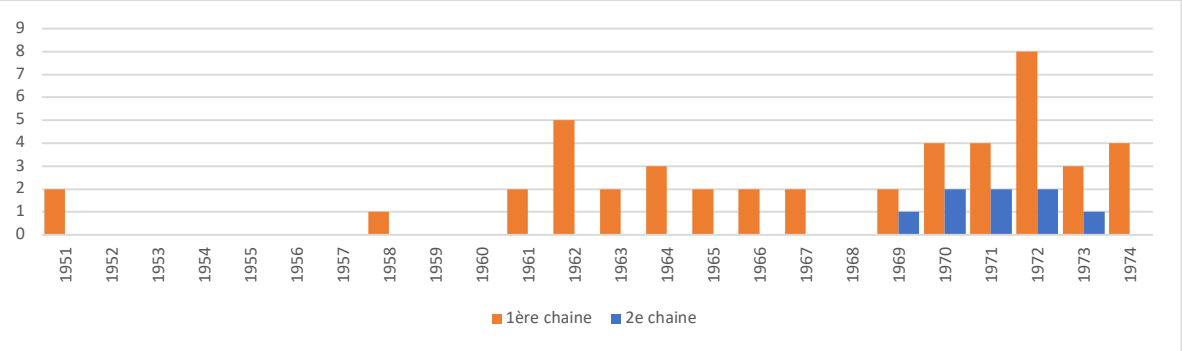


Figure 18 - Nombre de sujets de JT de la télévision nationale représentant des Italiens, Espagnols ou Portugais migrants en France, chaque année jusqu'en 1974, répartis par chaîne de diffusion.

Les premiers reportages consacrés à des migrants italiens, espagnols ou portugais apparaissent sur la deuxième chaîne en 1969. Rien d'étonnant à cela : il faut attendre cette date pour que les antennes soient mises en concurrence et que la deuxième diffuse pour la première fois un journal en début de soirée, préparé au sein d'une direction autonome d'information. Avec l'arrivée de Jacques Chaban-Delmas au poste de Premier ministre en 1969, commence également une période de relâche de la pression gouvernementale sur le contenu des journaux télévisés, faisant jusque-là l'objet de nombreuses discussions et pressions de la part du ministère de tutelle et des autres membres du gouvernement, notamment par l'intermédiaire du Service de Liaison Interministérielle pour l'Information (SLII) mis en place en 1963 par le ministre de l'Information Alain Peyrefitte. Après l'été 1968, le service, devenu symbole du contrôle gouvernemental sur l'ORTF, est supprimé, bientôt remplacé par un Comité interministériel pour l'information où les dirigeants de la télévision ne sont plus convoqués[485]. Dans le contexte de nouvelle mise en concurrence des rédactions de la première et de la deuxième chaîne, et de moindre intervention politique sur le contenu des informations télévisées, les représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais dans les JT nationaux sont de plus en plus nombreuses.

Mais lorsque cette période de libéralisation prend fin, quand Pierre Messmer remplace Jacques Chaban-Delmas à la tête du gouvernement, en juillet 1972, et qu'il nomme de nouveau un ministre de l'Information, la vis se resserre. Les sujets de JT ne disparaissent pas pour autant du corpus, leur nombre s'accroit encore. C'est que depuis décembre 1970, depuis l'incendie d'un foyer à Aubervilliers notamment, l'immigration s'est affirmée comme un problème social

[485] Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle : le contrôle gouvernemental de l'information, 1958-1969*, Bruxelles, De Boeck / INA, 2005, p. 107.

et politique qui fait l'actualité[486]. À la même période, le procès de membres de l'ETA à Burgos a poussé dans le champ des caméras de journalistes de télévision des Basques espagnols antifranquistes réfugiés en France. En 1972, la signature des circulaires Marcellin et Fontanet, réformant les conditions de séjour et de travail des étrangers en France, entraine encore une augmentation des reportages sur le sujet.

3) Sections par public et thématique

Aux côtés des services de production organisés en fonction du genre de leurs émissions, se créent également des sections concentrant leur effort sur des catégories spécifiques de téléspectateurs, ou bien sur une thématique particulière. De ces programmes, destinés à la jeunesse ou aux femmes, traitant de musique ou de variété, à moins qu'ils ne se démarquent par leur ambition, pédagogique ou de recherche, naissent également des représentations de migrants dont on peut se demander si elles se distinguent du reste de la production télévisuelle sur le sujet.

Jeunesse

Dans sa thèse sur la naissance du téléspectateur, Géraldine Poels consacre un chapitre aux deux publics spécialisés auxquels la RTF puis l'ORTF destine des programmes spéciaux : les femmes et les jeunes. Mais les femmes ne sont pas pensées en tant que public particulier[487] : si on inclut la variable du sexe dans les questionnaires et les études destinées à mieux comprendre le public de la télévision, et si des émissions sont donc dédiées aux femmes, dont certaines mettent ponctuellement en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais[488], on considère surtout les téléspectateurs au prisme du téléspectateur moyen, un homme.

Seule la jeunesse se voit ainsi attribuer une section de production. De fait, les jeunes et les enfants ont été très tôt considérés comme un public spécifique, avec des besoins propres et

---

[486] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 15 ; Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, *op. cit.*, p. 52-66.
[487] Géraldine POELS, *Les Trente glorieuses du téléspectateur*, *op. cit.*
[488] Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, *Les employées de maison - L'Espagne à Paris*, *op. cit.* ; Jeanne DUBREUIL, *Variétés*, *op. cit.* ; *Actualité*, *op. cit.* ; Christiane DELACROIX, *Enquête*, *op. cit.* ; André VEYRET et Jacques BUSNEL, *[Nicole Courcel]*, *op. cit.* ; Guy LABOURASSE, *[Téléspectatrices étrangères ayant épousé un Français]*, *op. cit.* ; et, dans une moindre mesure puisque les femmes sont avant tout le thème du magazine que le public cible, Claude SOUEF, *Le long voyage d'Esperanza*, *op. cit.* ; Jean-Claude BERGERET, *Mon mari et moi, deux étudiants à Antony*, *op. cit.*

donc une section dédiée, à la tête de laquelle Pierre Matthieu succède à William Magnin en 1961, avant d'être remplacé par Jacqueline Joubert en 1972[489]. Cette section produit des fictions et des magazines destinées à des jeunes de 8 à 15 ans environ – la « jeunesse » reste pendant longtemps une catégorie bien vague et peu différenciée[490]. On distingue dans le corpus trois types d'émissions à destination de la jeunesse produites par le service.

D'abord, deux émissions, diffusées en 1962 et 1967, sont destinées à des enfants ou à de jeunes adolescents : *Soyez les bienvenus*, qui consacre en juin 1962 deux reportages diffusés à une semaine d'intervalle et consacrés tous deux au voyage d'une jeune Espagnole de Saint-Denis dans son pays d'origine[491], s'adresse particulièrement à des enfants de 7 à 10 ans. L'émission *Les Chevaliers*, au cours de laquelle les présentateurs évoquent avec de jeunes adolescents des sujets de société, après la diffusion de courts reportages, incite ses téléspectateurs à choisir une cause qui fera d'eux des « chevaliers ». Le 13 avril 1967, l'animatrice Maria Lehardouin les enjoint de venir en aide aux travailleurs migrants, décrits comme « ceux qui ne savent où aller » [492].

Une deuxième catégorie d'émissions pour la jeunesse que l'on retrouve dans le corpus adopte un ton qui n'est pas foncièrement différent de magazines d'actualité ou généralistes. Il s'agit certainement de ne pas braquer des jeunes dont la réputation est de bouder la télévision[493] en proposant des contenus calqués sur les programmes destinés aux adultes. Le premier de ces magazines à mettre en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais est *L'Avenir est à vous*[494]. On peut considérer ainsi le magazine *Le Monde en quarante minutes*[495], qui donne à voir en décembre 1967 un sujet sur un bus bibliothèque dont un client est un vieil espagnol, grand lecteur. De même, le magazine *Arguments*, créé en 1969 et consacré à l'éducation, propose un contenu dont seule la thématique, l'éducation, est proche du quotidien des jeunes scolarisés. Il consacre une séquence de son émission du 13 mars 1972 à la reprise d'étude

---

[489] Géraldine POELS, « De Televisius à Gulli : l'invention des enfants de la télé (1949-2005) », *Le Temps des médias*, 2013, n° 21, p. 105.
[490] Géraldine POELS, « De Televisius à Gulli », *loc. cit.*
[491] Anne-Marie ULLMANN, « Il était une fois... », *Soyez les bienvenus*, RTF, 29 juin 1962, 19h08, 29 minutes ; Anne-Marie ULLMANN, « Il était une fois... », *Soyez les bienvenus*, RTF, 13 juillet 1962, 19h10, 29 minutes.
[492] Pierre MAHO, *Les chevaliers de ceux qui ne savent pas où aller*, *op. cit.*
[493] Géraldine POELS, « De Televisius à Gulli », *loc. cit.*, p. 106.
[494] Jean-Pierre CHARTIER, « Les jeunes travailleurs étrangers », *L'Avenir est à vous*, ORTF 1, 13 mai 1967, 17h56, 29 minutes 21 secondes ; Françoise DUMAYET, « Ethnologues sur le terrain », *L'Avenir est à vous*, ORTF 1, 28 juin 1967, 20h32, 31 minutes 47 secondes.
[495] Hubert KNAPP et Paul RENTY, « Bibliobus », *Le Monde en quarante minutes*, ORTF 1, 7 décembre 1967, 18h34, 51 minutes.

d'adultes, dont un ouvrier ajusteur portugais qui apprend le français[496]. *Le Magazine de la jeune fille*[497] pourrait également s'y rattacher, bien que la « jeune fille » soit alors distinguée de la femme autant que des jeunes garçons auxquels sont implicitement réservés les autres magazines jeunesse[498]. Il diffuse un reportage sur une jeune femme employée comme secrétaire, qui espère devenir chanteuse en prenant des cours de chant sur ses temps libres, et qui, dans une des séquences du reportage, déjeune avec un des autres élèves de sa classe de chant, maçon italien.

Enfin, deux autres émissions préparées par la section jeunesse ne sont pas spécifiquement adressées aux jeunes mais se distinguent toutefois, par leur ton, des autres émissions pour adulte. Il s'agit des magazines produits par André Harris et Alain de Sédouy diffusés sur la deuxième chaîne : *Seize millions de jeunes*[499] et *Bouton rouge*[500]. Pas moins de trois reportages de *Seize millions de jeunes* mettent en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais – dont l'un n'est finalement pas programmé en 1965. *Bouton rouge* en consacre un au portrait d'un jeune espagnol désœuvré en Alsace en avril 1968.

Variétés et Musique

Les émissions d'André Harris et Alain de Sédouy, en particulier *Bouton Rouge*, se rapprochent davantage de celles produites par la section variété que de magazines généralistes ou d'information. Le duo de producteur est d'ailleurs également à l'initiative d'*À l'affiche du monde*, placée dans l'escarcelle du service des variétés, qui propose des reportages centrés sur des artistes mais évoquant également au passage des sujets de société – le numéro intégré au corpus donne à voir, en 1969, un portrait du musicien espagnol Paco Ibáñez[501], filmé chez sa mère à Aubervilliers, et l'objet principal du reportage semble être bien plus l'exil espagnol en France que le chanteur.

---

[496] Frédéric VARIOT, « L'autre faim, l'autre soif », *Arguments*, ORTF 1, 13 mars 1972, 21h37, 56 minutes 54 secondes.
[497] Pierre NIVOLLET, « Odile et les chansons », *Magazine de la jeune fille*, ORTF 1, 30 janvier 1968, 18h55, 24 minutes 30 secondes.
[498] Il s'agit d'ailleurs de la seule expérience de différenciation genrée des magazines jeunesse, comme le relève Géraldine POELS, « De Televisius à Gulli », *loc. cit.*
[499] « Les jeunes et la mine », *Seize millions de jeunes*, ORTF 2, 1965, non diffusé, 25 minutes ; Guy DEMOY, *Portugais à Paris*, *op. cit.* ; Francisco ESPRESATE et Claude KIEJMAN, *La fin de l'exil ?*, *op. cit.*
[500] Guy DEMOY, *José en Alsace*, *op. cit.*
[501] Bernard BOUTHIER, « Un Espagnol à Paris - Paco Ibanez », *À l'affiche du monde*, ORTF 1, 22 mars 1969, 22h11, 14 minutes 27.

Les émissions du corpus issues de la section variété sont pour la plupart des magazines qui proposent des portraits de personnalités de la chanson elles-mêmes migrantes : les Espagnols Luis Mariano, Gloria Lasso et Leny Escudero dans *Au-delà de l'écran*[502], le Portugais Luis Cilia dans *Central variétés*[503], l'Italien Serge Reggiani dans *À bout portant*[504]. Ils s'intéressent aussi aux personnalités de la haute couture (l'Italien Pierre Cardin dans *Dim Dam Dom* en 1968[505] puis dans *Variances* en 1970[506]), de la littérature et du cinéma (l'Espagnol José Luis Villalonga dans *Variances*[507]).

Dans les émissions classiques de variétés, donnant à voir des spectacles télévisuels en direct, qu'il s'agisse de tours de chants sur le modèle de cabarets ou de numéros de cirque, peu d'indices sont donnés sur l'identité, la nationalité, le parcours, le statut des artistes invités à se produire. Mais quelques émissions font entrer ce « genre » dans le corpus. L'émission *Discorama*, à l'occasion de portraits d'artistes, tel Pau Casals en 1959[508] ou Gloria Lasso en 1973[509], ou bien lorsque sort un film traitant de l'exil, comme *Mourir à Madrid* en 1963, évoque la migration d'Espagnols à trois reprises. Le 5 mai 1968, *Le Petit dimanche illustré* installe son plateau dans un hangar d'Aubervilliers auprès de Paco Ibañez et d'autres artistes invités pour l'occasion[510]. En 1969, l'éphémère *Éternelle ballade*, émission orchestrée par Jean-Pierre Chabrol sur le mode d'une discussion entre amis, invite notamment Frédéric Santaya et Luis Cilia à évoquer leur parcours et à chanter[511]. De même, le magazine musical[512] *Arcana connaissance de la musique*, après avoir évoqué la propension des travailleurs italiens à la

---

[502] Dominique RETY, *[Émission du 22 janvier 1961]*, *op. cit.* ; Dominique RÉTY, « [Émission du 23 juin 1963] », *Au-delà de l'écran*, RTF, 23 juin 1963, 13h34, 29 minutes.
[503] Frédéric CZARNES, *Enclave portugaise*, *op. cit.*
[504] Roger SCIANDRA, « Serge Reggiani », *À bout portant*, ORTF 1, 9 octobre 1970, 22h39, 42 minutes.
[505] Guy SELIGMANN et Claude LANZMANN, « Cardin P.D.G. », *Dim Dam Dom*, ORTF 2, 12 mai 1968, 20h08, 35 minutes 30 secondes.
[506] Adrian MABEN et Claude GALLOT, « L'empire Cardin », *Variances*, ORTF 1, 13 novembre 1970, 22h22, 46 minutes.
[507] Michel PAMART et Claude GALLOT, « Un destin particulier - José Luis de Villalonga », *Variances*, ORTF 1, 23 février 1972, 21h37, 30 minutes 32 secondes.
[508] Jean KERCHBRON et Georges DE CAUNES, « [Pablo Casals] », *Discorama*, RTF, 17 juillet 1959, 12h30, 2 minutes 41 secondes.
[509] « Autour et alentour », *Discorama*, ORTF 1, 23 mars 1973, 22h17, 1 heure 3 minutes.
[510] Raoul SANGLA et Romain BOUTEILLE, « [À Aubervilliers, chez Paco Ibáñez] », *Le Petit dimanche illustré*, ORTF 2, 5 mai 1968, 15h42, 47 minutes.
[511] Jacques AUDOIR (réalisateur) et Jean-Pierre CHABROL (producteur), *L'Éternelle ballade*, ORTF 2, 26 octobre 1969, 1 heure 3 minutes.
[512] La section « Musique » émerge en 1968. Les émissions qui en relevaient étaient auparavant intégrées à la section Variétés. Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*

mélodie en 1969[513], fait de Paco Ibañez un modèle de chanteur populaire en 1971[514]. En 1972, l'émission *Samedi Loisirs* invite quant à elle une jeune femme espagnole à interpréter une chanson humoristique consacrée aux bonnes portugaises[515]. Il faut dire que ces programmes se sont quelque peu émancipés du modèle de *La Joie de vivre* ou de *36 chandelles* : ils ne prennent pas place sur une scène en public mais sur un plateau, alternant la diffusion de reportages, de séquences chantées et d'interviews.

Un dernier type d'émissions est produit par la section Variétés que l'on n'a pas encore évoqué : les jeux télévisés. Ceux-ci délivrent rarement des informations sur les participants, du moins sur leur migration, qui est encore plus rarement renseignée par les documentalistes chargés de décrire les quelques numéros conservés par l'INA. *Bonsoir Paris*[516] représente ainsi une sorte d'exception, bien que les migrants filmés ne participent pas au jeu qui met en concurrence les différents quartiers de Paris. On les croise seulement à l'occasion de reportages sur la population des arrondissements parisiens en lice.

Des sections plus marginales : recherche et scolaire

On terminera ce panorama des différents types d'émissions présentant au petit écran des Italiens, des Espagnols ou des Portugais immigrés en France par les sections les plus marginales dans le corpus. Le service de la Recherche d'abord, avec l'émission *Un Certain regard* au sein de laquelle sont diffusées certaines de ses expérimentations, fait apparaître sur la deuxième chaîne, en fin de soirée de juillet 1966, un personnage de concierge espagnol improvisé par Jean Rochefort, dans le cadre de sa série de deux numéros intitulée « Plateforme zéro »[517] qui propose aux téléspectateurs des séances filmées d'improvisations théâtrales dirigées par un

---

[513] Jean LALLIER, « La ligne mélodique », *Arcana, connaissance de la musique*, ORTF 2, 15 avril 1969, 22h10, 25 minutes.
[514] Bernard D'ABRIGEON, « La chanson populaire », *Arcana, connaissance de la musique*, ORTF 2, 4 juillet 1971, 20h30, 54 minutes 57 secondes.
[515] Jean LAVIRON, « [Sara - Filomena] », *Samedi Loisirs*, ORTF 1, 24 juin 1972, 16h00, 3 minutes 20 secondes.
[516] Pierre TCHERNIA, « 11e et 17e arrondissement de Paris », *Bonsoir Paris*, ORTF 2, 22 octobre 1965, 20h56, 1 heure 25 minutes ; Gérard PIGNOL, André PERGAMENT et Maurice BEUCHEY, « 16e et 12e arrondissement de Paris », *Bonsoir Paris*, ORTF 2, 5 novembre 1965, 21h05, 1 heure 17 minutes ; Alexandre TARTA et Jean BESCONT, « 5e et 9e arrondissement de Paris », *Bonsoir Paris*, ORTF 2, 17 décembre 1965, 21h05, 1 heure 39 minutes.
[517] André VOISIN, « Plateforme zéro : Jean Rochefort », *Un certain regard*, ORTF 1, 10 juillet 1966, 22h41, 40 minutes.

metteur en scène. Tout l'enjeu de l'émission est d'interroger le rapport du comédien à son sujet et son metteur en scène, de faire fi des catégorisations génériques pesant sur la production classique de programmes télévisés. La représentation de migrant espagnol qu'elle propose en 1966 s'en ressent.

Les émissions scolaires, nombreuses dans les années d'après-guerre à être diffusées par la télévision dans l'après-midi, sont peu documentées dans les fonds de l'INA. L'une d'entre elles, *Dossiers pédagogiques*, datée de 1968 [518], donne à voir un reportage sur une « classe de fin d'études » de Saint-Denis qui compte parmi ses élèves de nombreux étrangers, dont des Espagnols et des Portugais. Aucun des épisodes du programme n'a finalement été diffusé sur les antennes de l'ORTF, et ce reportage est resté dans les cartons[519].

***

La production de programmes télévisés d'information semble accompagner l'histoire immédiate de l'immigration et suivre la chronologie des différents flux migratoires de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal vers la France, malgré quelques exceptions. Sans grande surprise, elle est également fonction de l'actualité et des évolutions structurelles traversées par les journaux télévisés et les magazines d'information. Les représentations fictionnelles de migrants italiens, espagnols et portugais sont les plus longues et récurrentes et comptent parmi les plus visibles si l'on en croit l'histoire de la réception des programmes télévisés. De leur côté, les programmes ludiques, jeux et variétés, spécificité de la télévision par rapport au cinéma, véhiculent également des représentations de migrants, mais plus souvent dans les magazines que dans les programmes en direct, spectacles, jeux et cabarets. Ils favorisent la représentation de célébrités elles-mêmes immigrées, des artistes et autres personnalités en vue du grand public. Au terme de l'examen, genre par genre, des programmes télévisuels montrant des migrants italiens, espagnols et portugais, on peut s'interroger sur le poids que pèsent chacun d'entre eux dans les modes de représentations de ces populations. Les figures montrées par les variétés s'opposent-elles aux autres par exemple ? Le contrôle gouvernemental de l'information et ses aléas ont-ils fait émerger des modes de représentation spécifiques ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles il s'agira de répondre dans les deuxième et troisième parties de cette thèse.

---

[518] Marie-Claire PATRIS, « Une classe de fin d'étude orientée à Saint-Denis », *Dossiers pédagogiques*, 1968, non diffusé, 26 minutes 36 secondes.
[519] Voir la notice de l'INA consacrée au programme.

Conclusion du chapitre 2

Le corpus d'émissions de télévision constitué est à l'image de la diversité des programmes que propose le petit écran entre les années cinquante et la fin de l'ORTF, en décembre 1974. Les représentations télévisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais s'avèrent ainsi protéiformes, de même que leurs représentations cinématographiques. Télévision et cinéma ont cependant en commun de traiter ces migrants et leur migration comme un sujet de société : les personnages et les portraits les plus approfondis peuvent être trouvés dans les documentaires longs et dans les quelques films qui placent au cœur de leur intrigue ces thématiques ou ces personnages, expression de la volonté d'auteurs ou de producteurs d'aborder le sujet, soit en raison d'un engagement militant, soit par souci de témoignage. Quand ils ne font pas l'actualité, ces migrants sont plutôt convoqués en fin de journaux télévisés ou de presse cinématographique, dans les reportages les plus longs là encore. Dans les œuvres au registre comique ou ludique (comédies, émissions de variétés, films musicaux…) ces personnages et portraits sont nettement moins approfondis, parfois caricaturés. Néanmoins, même lorsque les migrants italiens, espagnols ou portugais n'occupent qu'un petit rôle dans des fictions, comiques ou dramatiques, ou dans des émissions de variété, filtre souvent une description, voire une dénonciation, d'un fait social – des conditions de vie, de logement ou de travail des migrants en France, de la relation qu'ils entretiennent avec leurs patron(ne)s, leurs voisins, leurs proches.

Si la plupart des genres et des modes de production cinématographiques et télévisuels semblent représentés dans le corpus, certains ont été vraisemblablement plus mobilisés que d'autres pour porter à l'écran des migrants italiens, espagnols ou portugais. Il apparaît ainsi que les coproductions cinématographiques internationales, en particulier les coproductions franco-italiennes, ont été les plus nombreuses à porter à l'écran des migrants, italiens surtout, notamment du fait des contraintes liées à ce dispositif. Par ailleurs, parmi les documentaires cinématographiques du corpus, aux côtés de quelques longs-métrages sortis en salle, on trouve des films militants, produits et diffusés hors des circuits commerciaux, se concentrant plutôt sur les migrants portugais. Les courts-métrages apparaissent toutefois nettement sous représentés, certainement en raison de leur mode de diffusion moins centralisé et de leur conservation plus aléatoire, rendant leur exploitation moins aisée pour l'historien.

L’analyse du corpus au prisme du statut générique des sources qui le composent a permis de rappeler les enjeux d’une mise en perspective historique de documents aux registres discursifs différents – du fictif au documentaire, en passant par le ludique : ces différences, une fois identifiées, n’empêchent nullement de prendre en considération chacun des documents audiovisuels qui ont mis en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais. Cela implique d’identifier clairement quel rapport au réel est instauré par les auteurs de ces documents, et quels indices sont laissés aux spectateurs pour le déceler. Dans ce but, il s’avère maintenant nécessaire de procéder à une étude plus précise des auteurs de ces documents.

Chapitre 3 Qui sont les auteurs de ces représentations ?

Après avoir passé en revue les différents genres et structures de production des œuvres audiovisuelles mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais, arrêtons-nous maintenant sur les auteurs de ces représentations. Qui sont-ils ? Font-ils le choix d'intégrer des figures de migrants dans leurs œuvres ? Pour quelles raisons ? Quels liens ont-ils avec ces populations, s'ils en ont un ? Leur parcours peut-il nous aider à comprendre ces représentations ? Telles seront les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans ce chapitre.

Examiner tour à tour un même corpus d'œuvres audiovisuelles au prisme de ces deux approches peut ne pas aller de soi. Dans une perspective d'analyse esthétique du cinéma, on oppose en effet souvent[520] les « films de genre », produits d'une industrie cinématographique qui impressionne ses codes et ses procédés en même temps que son économie, aux « films d'auteur », ceux à qui un réalisateur aurait apposé son style. La qualité d'auteur est alors réservée aux seuls créateurs de films auxquels un style propre peut être reconnu d'une œuvre à l'autre. Cette position rejoint la réflexion plus générale de Michel Foucault sur la fonction d'auteur[521] : selon lui, elle ne serait pas partagée par tous les producteurs de discours mais réservée à ceux qui ont été construits et institués comme tels, légitimés par « une série d'opérations spécifiques et complexes ».

Si l'on retenait cette définition pour identifier et appréhender les auteurs de représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols ou portugais, une part importante de celles et ceux ayant participé à leur élaboration échapperait à l'analyse. Ne pourraient ainsi prétendre au statut d'auteur que ceux auxquels la paternité de ces discours audiovisuels a été attribuée, qui ont été désignés comme « auteurs » d'une œuvre reconnue comme telle, pour la plupart des réalisateurs. On trouve de tels auteurs parmi celles et ceux qui ont œuvré à la représentation audiovisuelle de migrants italiens, espagnols ou portugais, tels Jean Grémillon,

[520] Jean-Pierre ESQUENAZI, « L'auteur, une espèce particulière de genre ? » *in* Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou (dir.), *L'Auteur de cinéma : Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2013, p. 19-29.
[521] Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *in Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, vol. 1/2, p. 789-821.

Marcel Carné[522], Alain Resnais[523], François Truffaut[524], Louis Malle[525] ou Jean Eustache[526] au cinéma, Jean Prat[527] ou Maurice Failevic[528] à la télévision. À l'inverse, dans cette même perspective, les journalistes signant les reportages de journaux télévisés du corpus tout comme les réalisateurs de fictions télévisuelles ou cinématographiques n'ayant encore jamais fait l'objet d'une reconnaissance postérieure de l'ensemble de leur œuvre ne pourraient être considérés comme auteurs.

Cependant, l'identification de l'auteur des sources étudiées est une étape essentielle du travail de l'historien dans la perspective d'une approche critique. On ne saurait donc balayer d'un revers de main la question, en n'analysant les documents audiovisuels du corpus sans auteurs légitimés *a posteriori* qu'au travers de leur seul contenu ou de la seule structure qui les a produits. À une définition esthétique ou philosophique de l'auteur, on préférera donc une approche pragmatique de l'auctorialité : il s'agit ainsi de considérer comme auteurs celles et ceux qui ont été désignés comme tels au temps de l'énonciation des œuvres étudiées, tout en cherchant dans les archives à retrouver les conditions de création de ces films et émissions, pour mieux comprendre qui a participé effectivement à leur fabrication, et de quelle manière. On retiendra toutefois de l'approche foucaldienne le caractère tant construit qu'évolutif de la « fonction-auteur », et l'importance de l'histoire du droit dans l'élaboration du statut d'auteur depuis le XVI^e^ siècle en France comme dans le processus de désignation d'un auteur à une œuvre[529].

Ce dernier point mérite d'autant plus d'être souligné que le droit d'auteur français des œuvres audiovisuelles est fortement bouleversé dans les quinze années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale[530], tandis qu'émerge, à l'orée des années cinquante, sous la plume de François Truffaut, un programme de « politique des auteurs » comme idéal

---

[522] Réalisateur de trois films avec des personnages italiens : *Thérèse Raquin*, *op. cit.* ; *L'Air de Paris*, *op. cit.* ; *Du mouron pour les petits oiseaux*, Champs Élysées Productions (France) / C.I.C.C.-Films Borderie (France) / Variety Films (Italie), 1963, 1 heure 31 minutes.
[523] Alain RESNAIS, *La Guerre est finie*, *op. cit.*
[524] Il réalise *Domicile conjugal*, *op. cit.*, dont l'un des personnages secondaires, la voisine du dessus du couple Doinel, est italienne.
[525] Louis MALLE, *Le Souffle au cœur*, *op. cit.* ; Louis MALLE, *Place de la République*, *op. cit.*
[526] Jean EUSTACHE, *Mes petites amoureuses*, Elite Films (France), 1974, 2 heures 3 minutes.
[527] Il réalise *L'Espagnol*, ORTF 1, 11–18 avril 1967, 20h45, 1 heure 32 minutes et 1 heure 46 minutes ; *Le Grand voyage*, *op. cit.* ; *Contrecoups*, *op. cit.*
[528] Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, *op. cit.*
[529] Gisèle SAPIRO, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », *Revue d'histoire du XIX^e^ siècle*, 2014, n° 48, p. 107.
[530] Thérèse ARMENGOL, « La notion jurisprudentielle de droit d'auteur(s) en cinéma. La genèse : 1904-1957 » *in* Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou (dir.), *L'Auteur de cinéma : Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2013, p. 69-77.

cinématographique défendu par le futur réalisateur emblématique de la Nouvelle Vague, encore critique aux *Cahiers du Cinéma*[531]. Ce contexte rend plus ardue l'identification des auteurs des films étudiés, menée dans le but de mieux comprendre comment se sont forgés des discours audiovisuels sur des migrants italiens, espagnols et portugais en France entre 1945 et 1975.

Le réalisateur, ou le journaliste dans le cas de reportages, est-il le seul à apporter son « style » ou tout au moins sa personnalité à l'œuvre qu'il contribue à créer ? Les producteurs ou dirigeants de chaînes de télévision sont-ils intervenus auprès des auteurs ? Comment prendre en considération le rôle joué par les scénaristes et dialoguistes crédités aux génériques de fictions ? Et comment analyser des œuvres adaptées ? Il paraît essentiel de s'interroger à ce sujet pour déterminer qui a décidé de mettre en scène des personnages ou des personnes italiennes, espagnoles ou portugaises migrantes en France, et pourquoi cette décision a été prise.

On confrontera dans un premier temps de ce chapitre la figure de l'auteur-réalisateur aux sources du corpus, avant de porter notre attention sur ses figures concurrentes susceptibles d'être intervenues dans la création des représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnoles et portugaises : celles du scénariste – et avec lui des dialoguistes et adaptateurs –, de l'auteur de l'œuvre adaptée et de l'interprète. Enfin, dans une dernière partie de chapitre, nous partirons des informations délivrées par les génériques des œuvres étudiées pour procéder, autant que possible, à une analyse prosopographique des membres des équipes d'écriture, de production et de réalisation des œuvres audiovisuelles ayant porté à l'écran des migrants italiens, espagnols et portugais. Cela permettra d'envisager la façon dont les parcours de ces auteurs ont influencé les représentations de ces migrants.

I - Un auteur unique des représentations audiovisuelles de migrants ? De l'idéal de réalisateur-auteur à une réalité plus nuancée

A. Au cinéma, figure idéale partagée

Parmi les œuvres cinématographiques fictionnelles françaises mettant en scène des migrants italiens, espagnols et portugais entre 1945 et 1974, on constate d'abord que la plupart sont mises en scène par un réalisateur qui prend également part à l'écriture de leur scénario :

[531] Christophe GAUTHIER et Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *L'Auteur de cinéma : Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2013, p. 14-16.

55 des 72 films étudiés sont dans ce cas[532], qu'il s'agisse de films basés sur des scénarios originaux ou adaptés. Les réalisateurs de ces 55 œuvres s'approchent ainsi de l'idéal de réalisateur-auteur tel qu'il se forge depuis les premières décennies de l'histoire du cinéma français : on peut les qualifier de « cinéastes », terme émergeant à la fin des années dix sous la plume de critiques de cinéma tels Louis Delluc[533] pour désigner celui qui dirige la mise en scène au cours du tournage d'une œuvre cinématographique comme le principal auteur du film fini[534]. Cet idéal d'un « cinéma d'auteur » est encore défendu par François Truffaut en 1954 dans un article des *Cahiers du Cinéma* consacré à « Une certaine tendance du cinéma français ». Il y fait l'éloge de réalisateurs se trouvant être « des auteurs qui écrivent souvent leurs dialogues et quelques-uns inventent eux-mêmes les histoires qu'ils mettent en scène »[535], par opposition aux films « de scénaristes » sur lesquels les réalisateurs n'apposent pas leur propre style.

Les réalisateurs ayant signé les scénarios de leurs films sont toutefois inégalement impliqués dans l'écriture. On compte dans le corpus seulement cinq films scénarisés et réalisés entièrement par une seule personne, qui peut être ainsi considérée comme créatrice des figures de migrants italiens mis en scènes dans ces œuvres.

Deux d'entre eux datent du début de la période étudiée. *L'Épave*, sorti en 1949, est produit et réalisé par l'ancien champion de natation Willy Rozier, venu à la production et à la réalisation de films au début des années 1930 après s'être fait connaître comme acteur dans un premier temps. Il signe ici de son pseudonyme Xavier Vallier l'adaptation d'un roman de Jean Caubet, *Chanson flamenca*[536], qu'il transforme du tout au tout. Il s'investit donc tant dans l'écriture que dans la production du film qu'il réalise, par l'intermédiaire de sa société de production, Sports Films. Il applique ce mode de fonctionnement à la plupart des films qu'il entreprend, dans lesquels il favorise les prises de vues spectaculaires – notamment sous-marines – et intègre des images de ses voyages.

---

[532] Voir Figure 233 page 154.
[533] Voir Antoine GUICHARD, *Les metteurs en scène de cinéma, des origines à la fin des années 1910. Division du travail et enjeux de reconnaissance dans le premier cinéma français*, thèse d'Histoire en cours de préparation sous la direction de Christophe Charles, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Centre d'Histoire du XIX^{e} siècle (Paris 1/Paris 4).
[534] En ne citant que le nom du réalisateur pour commencer chaque référence à une œuvre cinématographique, je suis moi-même héritière de cette conception. C'est un choix fait, par défaut, pour améliorer la lisibilité de ces références.
[535] François TRUFFAUT, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du Cinéma*, n^{o} 31, janv. 1954, p. 15-29.
[536] Jean CAUBET, *Chanson flamenca*, Paris, Albin Michel, 1945, 190 p.

Quant à *Premières armes* (1951), c'est le premier film en tant que réalisateur du scénariste René Wheeler. Il y raconte l'histoire d'un petit garçon de 12 ans, René, placé comme apprenti jockey par son père près de Bordeaux, qui se lie d'amitié avec un jeune Espagnol. Si René Wheeler ne participe pas à sa production, il s'agit d'un projet de film autobiographique et donc très personnel, comme il le précisera bien des années plus tard, en 1996, à l'occasion d'un entretien avec le journaliste et historien du cinéma Philippe Esnault :

> René Wheeler : (…) c'est amusant de vous raconter comment s'est fait, se sont fait les *Premières armes*. Grâce à Aurenche, je suis envoyé à Jacques Tati pour lui faire un scénario. Il avait fait un sketch qui s'appelait *L'École des facteurs* (…) Et je me trouve donc devant un producteur, Orain, qui veut bien m'accepter, me prendre avec Tati à condition que je ne signe que comme conseiller technique, ce qui ne voulait rien dire parce que j'étais pas technicien mais scénariste. Et ce qu'il fallait faire c'était justement inventer un scénario pour un sketch qui lui n'avait pas de scénario, ce n'était qu'une poursuite.
>
> Philippe Esnault : C'est-à-dire qu'il y avait un court-métrage et vous vouliez faire un long métrage.
>
> René Wheeler : Ils voulaient faire un film d'une heure et demi avec un court-métrage de 20 minutes. Donc il fallait inventer une histoire. (…) Alors Tati, après le succès de ce film, a voulu faire un autre film qui s'appelait *Les Vacances de Monsieur Hulot*. Alors il m'a dit : « Écoute, tu viens d'écrire un scénario moi qui me plait beaucoup, avec l'argent de *Jour de Fête* on va le faire ». Et je lui ai dit : « Moi je veux le faire comme metteur en scène », « Et bien tu le feras comme metteur en scène ». Et c'était *Premières armes*. (…) Tati l'a refilé à Orain, qui n'a pu que dire oui parce que Tati était coproducteur de *Jour de fête* et c'est comme ça que j'ai pu faire... et m'ayant fait ce cadeau, parce que je peux dire que c'était un cadeau que Tati m'a fait, il m'a dit « Maintenant que je t'ai fait ça je veux te dire une chose c'est que je ne travaillerai plus avec toi"[537].

Le financement de ce film, qui tenait particulièrement à cœur à René Wheeler, aurait ainsi été offert par Jacques Tati en reconnaissance de son travail de scénariste non crédité au générique de *Jour de fête* et en dédommagement de la fin de leur collaboration[538]. C'est la première fois que René Wheeler passe à la réalisation, et grâce aux circonstances il le fait de façon particulièrement libre, avec un film qu'il a entièrement pensé et qu'il n'aurait confié à aucun autre.

Les trois autres films réalisés et écrits par une seule personne sont tous sortis une vingtaine d'années plus tard : *L'Italien des roses* (1973) de Charles Matton, *L'Événement le*

---

[537] BnF Audiovisuel, NUMAV-513579, Philippe ESNAULT, *Entretien avec René Wheeler*, [Betacam SP numérisée], 1996, 2 heures 44 minutes p., entretien de 2 heures et 44 minutes mené par Philippe Esnault, 6e partie.

[538] René WHEELER, « Jacques Tati » *in* Société des auteurs et compositeurs dramatiques (dir.), *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, Lyon, Institut Lumière, 1994, p. 386-387 ; Jean-Philippe GUÉRAND, *Jacques Tati*, Paris, Editions Gallimard, 2007, p. 111.

plus important depuis que l'homme a marché sur la lune (1973) de Jacques Demy et *Mes petites amoureuses* (1974) de Jean Eustache. En ce début des années soixante-dix, l'entreprise de promotion de la « politique des auteurs » menée par les tenants de la Nouvelle Vague depuis le milieu des années cinquante a porté ses fruits. Le « film d'auteur » est devenu une catégorie particulière de réception du cinéma français, notamment pour les critiques, et ces trois films peuvent y être rattachés. Chacun des réalisateurs de ces films ont un style bien identifié, une œuvre à part dans la production cinématographique française. Charles Matton est peintre et photographe, plasticien et cinéaste. Jacques Demy, bien que généralement rattaché au courant de la Nouvelle Vague, y est cependant bien marginal, tant ses films tranchent avec le reste des œuvres que l'on relie à ce courant. Jean Eustache, quant à lui, ancien critique au *Cahier du cinéma* et en cela lui aussi héritier de la Nouvelle Vague, construit une œuvre naturaliste et sobre qui le relie formellement aux films de Robert Bresson.

Seules les figures de migrants italiens, espagnols et portugais de ces cinq films peuvent être attribuées directement à leurs réalisateurs. Toutefois, trente-neuf autres films du corpus ont été co-écrits par ceux qui les ont réalisés. On peut identifier parmi eux plusieurs cas de figure.

Le cas le plus courant est celui de réalisateurs qui ont été présents au moment de la rédaction du scénario ou de l'adaptation, validant les propositions du ou des scénariste(s). C'est le mode de fonctionnement le plus classique au début de la période[539] que décrivent le plus souvent les scénaristes témoignant de leur activité passée[540], mais il perdure bien au-delà. Marcel Carné, notamment, décrit, dans les différentes versions de ses mémoires[541], ce mode de fonctionnement.

Parmi les réalisateurs de ces films, on trouve des scénaristes passés à la réalisation au cours de leur carrière, qui perpétuent un mode d'organisation de l'écriture et de la production cinématographique dont ils ont bénéficié. C'est le cas de René Wheeler donc, mais aussi de Carlo Rim, qui passe à la réalisation à la fin des années quarante, à la suite d'une carrière de

---

[539] Philippe MARY, « Le cinéma de Jacques Tati et la "politique des auteurs" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, n° 161-162, p. 42-65 ; SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES (dir.), *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, Lyon, Institut Lumière, 1994, 479 p. ; Jean-Pierre JEANCOLAS, Jean-Jacques MEUSY et Vincent PINEL, *L'Auteur du film : description d'un combat*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1996, 179 p.

[540] Comme René Wheeler, Philippe ESNAULT, *Entretien avec René Wheeler*, *op. cit.*

[541] Voir notamment Marcel CARNÉ, *La Vie à belles dents : souvenirs*, nouvelle version revue et augmentée, Morzine / Paris, J. Vuarnet / Hachette, 1979, 495 p. ; Marcel CARNÉ, *Ma vie à belles dents : mémoires*, éd. définitive, Paris, L'Archipel, 1996, 437 p.

scénariste entamée au milieu des années trente. Avec le film à sketchs *Escalier de service* (1954), le cinquième qu'il réalise, il porte à l'écran dans un de ses sketchs une famille d'artistes italiens installés à Montmartre. Le cinéaste marseillais avait alors déjà intégré à au moins un autre de ses scénarios une figure d'Italien, dans *La Cité de l'espérance* (1948), mis en scène par Jean Stelli.

La patte du réalisateur put également s'imprimer sur le film par d'autres moyens que l'écriture, par le choix de la distribution, aux moments du montage et du tournage notamment. Pendant les prises de vues, il peut par exemple autoriser ou imposer des modifications des dialogues. Les libertés prises avec le scénario sont d'autant plus importantes dans les films « à sketch », où l'improvisation prend une grande place. Dans ce cas, le metteur en scène coordonne les initiatives des acteurs, quand il ne se met pas lui-même en scène. Dans le corpus, plusieurs films sont emblématiques de ce mode de fonctionnement : *La Rose rouge* (1951), réalisé par Marcello Pagliero qui y joue son propre rôle le temps d'une séquence, mais aussi, plus tard, *Je sais rien mais je dirai tout* (1973), réalisé, écrit et joué par Pierre Richard, assisté à l'écriture par Didier Kaminka, lui aussi acteur du film.

Les figures de migrants italiens, espagnols et portugais qui apparaissent dans les œuvres cinématographiques fictionnelles de long métrage en France entre 1945 et 1975 ne peuvent que rarement être considérées comme créées uniquement par les réalisateurs de ces films. Ceux-ci ont la plupart du temps participé à la création de ces personnages, ils ont pu choisir une interprétation du scénario, encourager les acteurs dans une voie de jeu plutôt qu'une autre, mais ils en sont rarement auteurs à part entière, malgré la force du mythe du « réalisateur-auteur », réactivé et renforcé pendant la période étudiée.

B. Dans les fictions télévisées

À la télévision, pour la création des fictions représentant des migrants, le processus est relativement similaire. On trouve ainsi des réalisateurs ayant participé à l'écriture des scénarios qu'ils mettent en scène, tant de feuilletons que de dramatiques, présentés comme leurs auteurs par les bulletins de presse de l'ORTF et les articles de presse annonçant leur diffusion.

Le feuilleton *Rue barrée*[542], à titre d'exemple, est écrit et réalisé par l'acteur, scénariste et réalisateur venu du cinéma André Versini. Celui-ci s'est d'abord fait connaître devant la

[542] André VERSINI, « Rue barrée », ORTF 1, juillet 1967, 19h20, 13 minutes.

caméra, avant de passer à l'écriture à la fin des années cinquante. Il est présenté dans les pages de *Télé 7 jours* comme l'auteur du feuilleton, à l'occasion d'un article de promotion tel que le magazine spécialisé en propose systématiquement à la sortie d'un nouveau programme mis en avant par l'ORTF :

> « "Rue barrée", dont vous verrez le premier épisode ce soir, est le premier feuilleton réalisé par André Versini, disparu l'an dernier. André Versini (notre photo), comédien, avait créé plusieurs pièces et mis en scène deux films : "Horace 62" (avec Aznavour) et "Voir Venise et crever". Il avait collaboré aussi, comme scénariste, à plusieurs émissions télévisées, notamment à la deuxième série des "Globe-trotters". Corse d'origine, il aurait voulu situer "Rue barrée" dans son île natale ; pour des raisons techniques, c'est à Lille que se déroule ce nouveau feuilleton que vous présentent trois des principaux interprètes[543] ».

Le descriptif de son parcours par le journaliste de *Télé 7 Jours* en introduction de la double page consacrée à la présentation du nouveau feuilleton tend à reconnaître à André Versini son statut d'auteur d'œuvres cinématographiques et télévisuelles. L'évocation de son implication dans le choix du lieu de l'intrigue, à Lille plutôt qu'en Corse, permet là encore de le renforcer dans ce statut d'auteur.

De même, le feuilleton *Le Café du square*, diffusé à l'automne 1969 sur la 2e chaîne, est notamment le fruit du travail d'écriture comme de réalisation de Louis Daquin, présenté par *Télé 7 Jours* comme « une des grandes figures du cinéma français »[544]. Il s'agit en effet de sa première œuvre télévisuelle après une longue carrière de réalisateur de cinéma entamée sous l'Occupation, reconnue par le public, la presse et la profession, marquée également par son engagement syndical à partir de 1944. L'article de *Télé 7 Jours* consacré à la présentation de ce nouveau feuilleton met bien en avant ce parcours riche, en l'illustrant d'une photographie du réalisateur qui occupe la moitié d'une page. Il y est précisé que le scénario du *Café du square* avait attendu longtemps dans ses tiroirs avant que Louis Daquin ne lui trouve une forme – le feuilleton – et ne réussisse à le faire accepter à l'ORTF[545], ce qui contribue à le désigner comme l'auteur de la série. L'article est cependant introduit par un paragraphe désignant clairement l'acteur et scénariste de cinéma et de télévision Jean Marsan et la scénariste Agnès Van Parys comme co-auteurs[546] :

---

[543] « Trois des interprètes de "Rue barrée" vous présentent le nouveau feuilleton », *Télé 7 Jours*, no 381, 8 juill. 1967, p.36.
[544] « Louis Daquin : "Je pense qu'un feuilleton doit être un arc-en-ciel" », *Télé 7 Jours*, no 497, 1 nov. 1969, p. 48.
[545] *Ibid.*, p. 49.
[546] Ils sont en effet crédités aux génériques des épisodes de *Café du square* comme adaptateurs et dialoguistes.

> « "Je n'ai pas voulu me lancer tout seul dans cinq heures et demie de spectacle. Si mon travail a quelque qualité, il le doit à la collaboration de trois personnes. C'est-à-dire, en plus de moi, à Jean Marsan, qui possède une légèreté que je n'ai pas, et à Agnès Van Parys, qui nous a apporté sa jeunesse. Je pense qu'un feuilleton doit être un arc-en-ciel…" Ces propos mériteraient sans doute d'être cités en exemple aux gens très "importants" qu'on rencontre parfois dans les studios. Ils ont été tenus par Louis Daquin (…). S'il ne refuse pas de recevoir un journaliste et s'il emploie alors des mots de poète et de bon artisan pour expliquer ses intentions, Louis Daquin ne tient pas tellement à parler de lui-même…
>
> Les personnes qui l'entourent dans son métier sont, à son avis, beaucoup plus intéressantes. »[547]

S'ensuit pourtant une double page d'article consacré à sa personne. Cette introduction permet au journaliste – inconnu, l'article n'étant pas signé – de souligner la modestie de celui que l'on identifie comme le véritable auteur du feuilleton. Louis Daquin en est, de fait, le premier concepteur : il présente le projet au service des coproductions de l'ORTF le 10 janvier 1964[548], et signe, avec Jean Marsan et Agnès Van Parys, la première version des dialogues des premiers épisodes[549].

De leur côté, les réalisateurs de fictions dramatiques produites et diffusées par la RTF puis par l'ORTF sont *a priori* éloignés du modèle cinématographique de réalisateur-auteur, dans la mesure où le genre télévisuel de la dramatique se construit en premier lieu autour de l'adaptation de textes classiques, de la littérature ou du théâtre[550]. Cette primauté accordée au texte adapté s'exprime formellement à travers l'importance que tiennent, dans la narration de ces œuvres, les dialogues et la voix *off*. Les œuvres du corpus réalisées par Jean Prat en sont un exemple. Il coécrit leur scénario avec des auteurs contemporains renommés[551] adaptant parfois leur propre roman[552], qui marquent ainsi de leur empreinte l'émission finale. C'est tout particulièrement le cas dans *Le Grand voyage*[553], dont le récit est littéralement raconté par le personnage principal en voix *off*, tandis que la caméra subjective incarne son point de vue. En

---

[547] « Louis Daquin : "Je pense qu'un feuilleton doit être un arc-en-ciel" », *loc. cit.*, p. 48.
[548] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/52, Jean-Louis HORBETTE, *Compte rendu de la rencontre avec Louis Daquin*, [lettre interne dactylographiée à destination de Philippe Ragueneau, directeur de la deuxième chaine], 10 janvier 1964.
[549] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/170, Louis DAQUIN, Jean MARSAN et Agnès VAN PARYS, *« Chez Georges » (Titre provisoire) Traitement dialogué*, [document dactylographié], s.d.
[550] Gilles DELAVAUD, *L'Art de la télévision*, *op. cit.*, p. 70.
[551] Andrée Chedid est l'auteur du scénario de Jean PRAT, *Contrecoups*, *op. cit.*
[552] Bernard Clavel adapte son propre roman *L'Espagnol*, Paris, Pocket, 2000 (1959), 447 p. ; dans Jean PRAT, *op. cit.* ; et Jorge Semprun adapte *Le Grand voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 (1963), 279 p. ; dans Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.*
[553] Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.*

dépit de l'évidente importance prise par le texte dans cette dramatique, l'énoncé du procédé mis en place conjointement par Semprun et Prat souligne la part d'originalité de la mise en scène. Les dramatiques, telles qu'elle se montent et se montrent à la télévision de la RTF puis de l'ORTF, sont en effet l'occasion d'expérimentations dramaturgiques et formelles menées par les réalisateurs, à la recherche d'un « nouveau langage, qui ne soit ni théâtral ni cinématographique »[554].

Jean Prat met en scène trois dramatiques avec des personnages espagnols : *Le Grand voyage*[555] donc (1969) qu'il adapte du roman de Jorge Semprun, *L'Espagnol*[556] (1967) adapté d'un roman de Bernard Clavel[557], et *Contrecoups*[558] (1974) dont il signe le scénario aux côtés d'Andrée Chedid. Pour chacune de ces dramatiques, comme à l'occasion de toutes les autres qu'il a réalisées pour la RTF ou l'ORTF, il contribue à choisir les textes ou les auteurs des textes qu'il porte à l'écran, et participe à leur adaptation comme à l'écriture de leurs dialogues. On peut ainsi dire avec Christian Bosséno que Jean Prat n'a presque jamais été un « auteur complet »[559]. Dans les articles de *Télérama* ou de *Télé 7 Jours* annonçant la diffusion de ses dramatiques, il partage, en effet, l'affiche avec les auteurs dont il adapte les œuvres au petit écran. Ceux-ci sont bien connus du grand public et leurs œuvres présentent un aspect autobiographique – c'est du moins ce qui est mis en avant par les journaux de programme. Jean Prat, toutefois, bénéficie dès les débuts de sa carrière d'une certaine considération de la direction de la télévision autant que des journalistes spécialisés. Il est nommé réalisateur à l'ORTF en 1953. Affecté dès cette année-là à l'émission *Lectures pour tous*, puis *En votre âme et conscience* à partir de 1954, il signe en parallèle une douzaine de dramatiques entre 1953 et 1960, adaptées de textes classiques. Il semble que le prestige des émissions auxquelles il collabore et ses choix intransigeants de textes adaptés et de mise en scène aient contribué à forger sa bonne réputation[560]. Il est ainsi autorisé, dès la fin des années cinquante, à réaliser ses dramatiques sur support film, choix onéreux qu'il revendique, tout comme son refus de la vidéo[561]. En 1970, alors que la grille de rémunération des réalisateurs de télévision est remaniée,

---

[554] Myriam TSIKOUNAS, « Dramatique télévisuelle et téléfilm : deux manières d'exprimer la cruauté » *in* Frédéric Chauvaud, André Rauch et Myriam Tsikounas (dir.), *Le Sarcasme du mal. Histoire de la cruauté de la Renaissance à nos jours*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2016, p. 335.
[555] Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.*
[556] Jean PRAT, *L'étranger dans la vigne*, *op. cit.* ; Jean PRAT, *Les dernières vendanges*, *op. cit.*
[557] Bernard CLAVEL, *L'Espagnol*, *op. cit.*
[558] Jean PRAT, *Contrecoups*, *op. cit.*
[559] Christian BOSSÉNO, « Jean Prat : créateur en péril » *in 200 téléastes français*, Courbevoie / Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction », 1989, p. 46.
[560] Christian BOSSÉNO, « Jean Prat : créateur en péril », *loc. cit.*
[561] Gilles DELAVAUD, *L'Art de la télévision*, *op. cit.*, p. 105.

il accède directement au cinquième et dernier échelon, réservé à ceux dont le travail se voit reconnaître une qualité artistique et qui sont auteurs des textes qu'ils mettent en scène[562]. Parmi les 374 réalisateurs faisant l'objet d'une évaluation de la part de la direction chargée de la coordination des chaînes de télévision en juillet 1970, 11 seulement intègrent cette cinquième catégorie[563]. Cette classification des réalisateurs, quel que soit le genre d'émission pour lequel ils sont employés (cinéma, documentaires, dramatiques, jeunesse, musique, sports, variétés), intervient dans le cadre d'une réforme plus générale des budgets de programmes. La grille qu'elle mobilise a vraisemblablement fait l'objet d'une négociation avec des représentants des réalisateurs eux-mêmes[564] et témoigne d'une échelle de valeur dans laquelle sont intégrés chacun des réalisateurs employés par l'ORTF : tout comme au cinéma, l'idéal d'un réalisateur-auteur est assumé par la télévision à l'orée des années soixante-dix.

C'est qu'aux premiers temps de la dramatique télévisuelle, en direct[565] et adaptée d'œuvres classiques, désignée *a posteriori* par le chef de service des émissions dramatiques de l'ORTF, André Frank, comme une « écriture par les mots »[566], succède la généralisation d'œuvres originales, dont les scénarios sont écrits par des auteurs contemporains au plus près

---

[562] On ne trouve pas dans les archives des Directions de l'ORTF la version définitive des définitions de ces catégories, mais seulement deux notes manuscrites sur lesquelles figurent les propositions de catégorisation faites par les réalisateurs Stellio Lorenzi et Ange Casta. Archives nationales, Fonds ORTF - Directions de l'ORTF, 19910120/190, *Proposition de définition de catégories de réalisateur [Stellio] Lorenzi*, [note manuscrite], 1970 ; Archives nationales, Fonds ORTF - Directions de l'ORTF, 19910120/190, *Proposition de définition de catégories de réalisateur [Ange] Casta*, [note manuscrite], 1970. Tous deux suggèrent de placer chaque réalisateur et émission sur une échelle allant de la « mise en œuvre de moyens techniques » (Lorenzi) ou « réalisation technique » (Casta), à « [l']expression artistique spécifiquement télévisuelle et originale » (Lorenzi) ou « réalisation artistique », « création originale » dont le réalisateur est « en même temps auteur pour l'émission » (Casta).

[563] Archives nationales, Fonds ORTF - Directions de l'ORTF, 19910120/190, Xavier LARERE, *Note pour MMes et MM. les Administrateurs des Services de Production au sujet de l'application de la nouvelle grille de rémunération des Réalisateurs à compter du 1er août 1970 - Annexe III*, [document dactylographié annoté polycopié], 24 juillet 1970, 26 p.

[564] *Proposition de définition de catégories de réalisateur [Stellio] Lorenzi*, *op. cit.* ; *Proposition de définition de catégories de réalisateur [Ange] Casta*, *op. cit.*

[565] Selon Jérôme Bourdon, les dernières dramatiques en direct sont diffusées au début des années soixante par la RTF. Voir « Shakespeare, Dallas et le commissaire », *Le Temps des médias*, 2004, vol. 2, nº 1, p. 176-196 ; toutefois, en 1967, quelques dramatiques sont toujours diffusées en direct, telle la série des *En vôtre âme et conscience*. Voir à ce sujet Jean-Michel RODES, « L'*Affaire Francey* » *in* Évelyne Cohen et Myriam Tsikounas (dir.), *1967 au petit écran une semaine ordinaire*, Bry-sur-Marne / Rennes, INA éditions / PUR, coll. « Histoire », 2014, p. 153-161 ; ainsi que Myriam TSIKOUNAS, *La Caméra explore le crime*, *op. cit.*

[566] André FRANK, « La dramaturgie et l'image à la télévision » *in* Gilles Marsolais (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, 1973, p. 17-57.

de la réalité, procédant d'une « écriture par l'image »[567]. Cette mutation est encouragée, à la fin des années soixante, par des changements institutionnels. À son arrivée à la direction de la deuxième chaîne, en 1968, Maurice Cazeneuve, lui-même réalisateur, cherche à faire travailler de jeunes auteurs de fiction avec « un ton nouveau, plus proche de la réalité sociale et de la création contemporaine »[568] sur des dramatiques. On crée ainsi un bureau de l'écriture par l'image au sein du service de production des dramatiques télévisées de l'ORTF[569]. Cette dynamique converge avec la volonté de réalisateurs, dont Jacques Krier, Maurice Failevic ou encore Gérard Chouchan, jusque-là employés aux magazines et documentaires, de raconter le réel, de dépeindre le monde social, par la fiction. À cette occasion, il leur arrive de mettre en scène des personnages de migrants, principalement portugais. Maurice Failevic écrit et réalise ainsi la dramatique *L'Engrenage*[570] à la suite de la réalisation d'un « documentaire fictionnalisé » traitant du même sujet, l'« Histoire de Joaquim »[571], dont la diffusion au sein du programme *Il était une fois*, prévue le 22 juillet 1968, a probablement été annulée suite à des problèmes techniques[572]. Tout en reconstituant le parcours d'un jeune Portugais tout juste arrivé à la gare d'Austerlitz, il y avait interrogé l'Abbé Glasberg, qui avait créé et gérait un foyer d'accueil de jeunes travailleurs, et ses propos sur la charité et la démarche d'aide aux populations en détresse avaient marqué le réalisateur, si l'on en croit ses brouillons[573]. Cet interview avait amené Failevic à faire apparaître, dans une fiction, les enjeux d'une main tendue. Dans ses notes préparatoires de *L'Engrenage* (1974), il s'interroge ainsi sur les conditions possibles de rencontre entre ceux qui n'ont rien, démunis, et ceux qui sont en mesure de les aider. Tout comme dans la plupart de ses films, une fois ce thème choisi, il se concentre sur un personnage principal, ici l'alter-ego fictionnel de Joachim, avant de chercher à reconstituer son environnement au moyen de la fiction et de la direction d'acteurs en décors réels. Si une situation réelle – le parcours de Joaquim filmé dans le cadre de l'émission *Il était une fois* en 1968, le foyer et l'action de l'Abbé Glasberg rencontré sur ce même tournage – sont les matériaux premiers de Maurice Failevic, il les retravaille à travers l'écriture d'un scénario dont on peut le considérer comme auteur.

---

[567] *Ibid.*
[568] Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française*, *op. cit.*, p. 103.
[569] Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, 1973, 208 p.
[570] Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, *op. cit.*
[571] Maurice FAILEVIC, « L'histoire de Joaquim », *Il était une fois*, ORTF 1, 22 juillet 1968, diffusion annulée pour des raisons techniques, 52 minutes.
[572] ORTF EXPLOITATION TÉLÉVISION - C.P. 2, *Rapport du chef de chaine - 1ère chaine*, *op. cit.*
[573] INA, Fonds Maurice Failevic, 14227-012, Maurice FAILEVIC, *Notes de travail pour la préparation de « L'Engrenage »*, [document manuscrit], 1973.

Autre réalisateur souvent rattaché au courant de l'écriture par l'image, ce qu'il ne revendique pourtant pas, Gérard Chouchan écrit et réalise, au début des années soixante-dix, la dramatique *Ici peut-être*, diffusée sur la première chaîne en 1974[574]. Sa démarche s'approche alors de celle de Maurice Failevic : il cherche d'abord à faire un film sur la thématique de la disparition, celle des plus faibles, qui ne laisse aucune trace – cette idée lui est inspirée tant par sa visite des camps d'Auschwitz que par son indignation face à l'effondrement d'un immeuble en construction boulevard Lefebvre à Paris en 1964[575], qui avait emporté un nombre indéterminé de travailleurs étrangers, dont des Portugais[576]. Il décide ainsi de se concentrer sur la disparition des travailleurs étrangers, et commence ses repérages documentaires dans les différentes régions et dans les secteurs variés où ils sont employés. Il est aidé, à partir de cette étape, par Marcel Trillat. Celui-ci connaît bien le terrain puisqu'il a réalisé quelques mois plus tôt *Étranges étrangers* (1970), dans lequel il a filmé, avec Frédéric Variot, les conditions de logement et de travail des travailleurs immigrés. Fort de ces longues périodes d'observation, Gérard Chouchan s'attelle ensuite à l'écriture du scénario, inspiré de ses propres pérégrinations : ce sera l'histoire d'un homme qui cherche la trace de son frère portugais, de place en place, de région d'emploi en région d'emploi, à travers la France. Il peut ainsi, lui-aussi, être considéré comme le principal auteur de cette dramatique qui s'inspire fortement de la réalité observée à l'occasion de son enquête de terrain.

C. Journalistes et documentaristes

La multiplicité des formes que prennent les œuvres non fictionnelles télévisées ou cinématographiques, tout comme la variété de leurs processus de création et de production, ne permet pas de désigner un processus commun d'énonciation et de désignation d'un auteur.

Toutefois, le réalisateur est aussi le plus souvent désigné comme le principal auteur des œuvres documentaires. Ainsi Édouard Luntz est-il conforté dans son statut d'auteur par l'attribution du prix Jean Vigo à son court-métrage *...Enfants des courants d'air* en 1960. Le processus est moins officiel pour *Aubervilliers*, en 1946, mais dès sa sortie en salles, en avril, on attribue le court-métrage documentaire à celui qui a pris en charge sa mise en scène, Éli

[574] Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.*
[575] *Entretien avec Gérard Chouchan*, Paris, 2017.
[576] Fred HERMANTIN, « Et pourtant ils sont des hommes », *Le Monde*, 24 juill. 1969.

Lotar. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre de commande, le film naît en effet de l'initiative du réalisateur[577]. Pour mener à bien sa réalisation, Lotar a fourni d'abord un travail de repérage, dont les seules traces qui subsistent sont les photographies prises sur le terrain[578]. Il a ainsi fait le choix des lieux de tournage et du placement des caméras, ainsi que des personnages, dont celui de l'homme portugais qui apparaît brièvement à partir de la neuvième minute du film. Les articles de presse rendant-compte d'*Aubervilliers* le consacrent également dans son statut d'auteur. Dans *L'Écran Français*, Roger Régent reconnait ainsi le « mérite de l'opérateur-réalisateur »[579]. En le qualifiant ainsi, le critique reconnait toutefois principalement le travail d'opérateur de Lotar, dont c'est le second court-métrage : il lui attribue la qualité formelle du film – son cadrage, sa lumière, etc. D'autres critiques, moins tendres, rejettent sur lui la responsabilité des défauts du film :

> « (…) c'est bien en quoi "Aubervilliers" est un film d'opérateur, les taudis succèdent aux taudis, les épaves humaines aux épaves dans le canal, la crasse de l'égoût à la crasse des détritus sans que le moindre fil conducteur accroche l'attention[580]. »

Denis Marion, pour *Combat*, considère que le seul attrait du film réside dans les chansons et le commentaire, écrits par Jacques Prévert et mis en musique par Joseph Kosma. Roger Régent, lui aussi, les présente comme garants de la qualité du film[581].

Dans les émissions télévisées d'information, le modèle est tout autre : les sujets de presse filmée dont ils sont inspirés à leurs débuts ne mentionnent généralement pas le nom des opérateurs ou des auteurs de commentaires qui les ont fabriqués. Si le nom des personnes ayant contribué à la réalisation des reportages diffusés à l'antenne est généralement précisé dès les débuts des informations télévisées, les journalistes de télévision n'acquièrent une

---

[577] Annick LIONEL-MARIE (dir.), *Éli Lotar*, Paris, Centre Georges Pompidou - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, 1993, p. 4.
[578] Damarice AMAO, *Éli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Éditions Textuel, coll. « L'Écriture photographique », 2017, 207 p.
[579] Roger RÉGENT, « Premières parties », *L'Écran français*, nº 37, 13 mars 1946, p. 14.
[580] Denis MARION, « Aubervilliers », *Combat*, 30 mars 1946.
[581] « Dans le film réalisé par Elie Lotar, nous n'avons à redouter aucune grossièreté ni faute de goût car le générique annonce que le commentaire et les chansons sont de Jacques Prévert. L'auteur de "Bagnes d'enfants", de "La Baleine" et de tant de couplets tristes sur la nostalgie du peuple et sur ses amours innocentes, a composé pour ce film un commentaire, parlé ou chanté, d'une profonde et sourde beauté. Les "gentils enfants d'Aubervilliers", - "enfants du monde entier" - dansent sur l'écran la ronde de la misère sur une déchirante musique de Kosma. », Roger RÉGENT, « Premières parties », *loc. cit.*, p. 14.

reconnaissance, du public comme de leurs pairs, que progressivement[582]. Toutefois, comme leurs collègues de la radiodiffusion publique, depuis la Libération, ils sont considérés *de facto* comme faisant partie de la profession journalistique sans pour autant que la loi régentant le statut de journaliste, votée en 1935[583], ne soit modifiée[584]. Les journalistes de télévision, au même titre que leurs confrères de presse écrite, sont considérés juridiquement comme des employés du média les publiant. Ils ne sont pas directement responsables de leurs reportages mais sont soumis à l'autorité de leur directeur de rédaction et de leur hiérarchie. En pratique, les sujets de reportages des actualités filmées puis des journaux télévisés sont soumis à l'approbation de la direction de la rédaction ou directement imposés par elle[585]. Les journalistes de magazines d'information sont soumis à la même chaîne de validation lorsqu'ils font partie de la rédaction. Mais la loi de 1935[586] dote également tous les journalistes d'un droit d'auteur sur le produit de leur travail intellectuel – des articles dans la presse écrite, des reportages en radio, comme en télévision lorsque les journaux télévisés émergent. Ils sont ainsi reconnus juridiquement auteurs des reportages de journaux télévisés comme de magazines qu'ils signent, ce qui implique que, s'ils n'ont pas toujours participé au choix du sujet, ils participent généralement de la définition de son angle d'approche.

Les films documentaires militants, c'est-à-dire produits par des structures militantes, politiques ou syndicales et distribués dans ce cadre, gardent la trace de la participation d'une équipe à leur fabrication, tout en accordant généralement plus de place au collectif. Le genre se construit en effet à la fois dans la continuité d'un cinéma direct porté par des personnalités fortes et autour d'une opposition au mode de fabrication télévisuel, tout en portant une critique du statut d'auteur au cinéma[587]. Ainsi, au générique du film *Portugal 2*[588], la réalisation est attribuée au Service d'information cinématographique de l'UNEF, tandis qu'on nomme ceux

[582] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Nouvelle édition 2014, Bry-sur-Marne, INA éditions / Mines ParisTech, coll. « Collection Sciences sociales », 1990, p. 109-144.
[583] Arnaud MERCIER, « L'institutionnalisation de la profession de journaliste », *Hermès, La Revue*, 1994, n° 13-14, p. 219-235.
[584] Agnès CHAUVEAU, « Les journalistes » *in* Jean-Noël Jeanneney (dir.), *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris / Issy-les-Moulineaux, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2001 (1999), p. 325-331.
[585] Arnaud MERCIER, *Le Journal télévisé : politique de l'information et information politique*, Paris, France, Presses de Sciences Po, 1996, 345 p.
[586] « Loi relative au statut professionnel des journalistes », Journal Officiel de la République Française, n°76, p. 3595-3596.
[587] Romain LECLER, « La mue des "gaspilleurs de pellicule" », *Raisons politiques*, 2010, vol. 39, n° 3, p. 29-61 ; Catherine ROUDÉ, *Le cinéma militant à l'heure des collectifs*, *op. cit.*, p. Introduction.
[588] Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, *op. cit.*, 2.

s'étant occupés de l'image (Pierre Gerson), de la direction et du montage (Alain Corbineau) ou de la musique (Luis Cilia). Au travers des génériques de deux autres films militants du corpus, *Étranges étrangers*[589] et *Lorette et les autres*[590], la part collective de création est revendiquée. Mais ils restent attribués à leurs réalisateurs : *Étranges étrangers* est le film de Marcel Trillat (qui a procédé aux repérages[591]) et Frédéric Variot (plus investi dans l'image[592]), tandis que *Lorette et les autres* est présenté par Dominique Dante, qui en a assuré la réalisation, comme « son » film[593]. De manière plus radicale, les films fabriqués sous l'égide du PCF par la Coopérative de Production et de Distribution du Film (CPDF), « Ouvriers 64 », et par la coopérative de production Dynadia, *Les Immigrés en France – Le Logement* et *Vivre à Sartrouville*, ne mentionnent pas sur leurs génériques les noms des personnes ayant participé à leur élaboration.

Chacune des œuvres audiovisuelles mettant en scène des migrants italiens, espagnols et portugais entre 1945 et 1975 est ainsi généralement attribuée, *a priori*, à son ou ses réalisateurs, quel que soit le média ou le genre. Le modèle – ou l'idéal – du réalisateur-auteur est présent tant au cinéma qu'à la télévision. Mais, on l'a vu, le réalisateur peut rarement être considéré comme seul auteur d'une œuvre cinématographique ou télévisuelle. Par ailleurs, la loi française ne reconnait pas cette primauté du réalisateur vis-à-vis des autres intervenants à la fabrication de ces œuvres.

II - Des œuvres collectives

À la sortie de la guerre, c'est le producteur qui est considéré comme détenteur de droits d'auteurs sur l'œuvre qu'il finance et commande[594]. Depuis 1930 toutefois, scénaristes, musiciens et réalisateurs obtiennent des producteurs le reversement d'un pourcentage des droits

[589] Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, « Étranges étrangers », *Certifié exact*, Scopcolor (France), 1 février 1970, 57 minutes 28 secondes.
[590] Dominique DANTE, *Lorette et les autres - Chronique de l'exil*, 1972, 40 minutes 46 secondes.
[591] Tangui PERRON, *Étranges étrangers*, *op. cit.*, p. 127-131.
[592] *Ibid.*
[593] Voir l'entretien avec Dominique Dante à l'occasion de la remise du prix « UTPE-Solidaire » du Festival « I Jogos Florais Portugueses » organisé à Vincennes au printemps 1973 par des Portugais exilés en France qui publiaient le journal « O Salto ». Luis, « Prémio UTPE-Solidariedade », *O Salto*, sept.–oct. 1973, p. 12 et 9.
[594] Thérèse ARMENGOL, « La notion jurisprudentielle de droit d'auteur(s) en cinéma. La genèse : 1904-1957 », *loc. cit.*

d'auteurs[595]. En 1957, au terme d'un débat public d'ordre juridique et social, qui redouble à partir de 1944[596], ainsi que de luttes de reconnaissance menées par les différentes associations et syndicats d'auteurs, réalisateurs, scénaristes ou techniciens, est votée une nouvelle loi sur la propriété littéraire et artistique[597] considérant les œuvres audiovisuelles comme des œuvres collectives dont les auteurs sont le réalisateur, l'auteur du texte original adapté, le scénariste, le dialoguiste et l'auteur de la musique originale[598]. Ainsi le statut d'auteur n'est-il pas reconnu exclusivement au responsable de la réalisation du film, mais également à ceux qui participent à sa phase d'écriture.

A. Scénaristes et dialoguistes, auteurs de l'œuvre originale adaptée et adaptateurs

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les scénaristes revêtent et revendiquent un rôle essentiel dans cette étape de création cinématographique, constituant notamment pour cela, en septembre 1944, un Syndicat des scénaristes rattaché à la CGT[599]. Dans le processus d'écriture des films de cette période, ils occupent en effet une place centrale, acquise depuis l'avènement du cinéma parlant au début des années trente[600]. À la lecture des témoignages de scénaristes sur leur activité[601], un schéma classique du travail d'écriture se dessine : un producteur fait appel à un scénariste de sa connaissance, avec lequel il a l'habitude de travailler ou lui étant recommandé par un scénariste ou un réalisateur avec qui il travaille régulièrement. Il lui demande d'écrire la trame d'un scénario et, parfois, l'invite pour cela à se rendre dans un hôtel ou une auberge pour s'isoler et écrire[602], en compagnie des autres membres de l'équipe

---

[595] Yann DARRÉ, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000, p. 48.
[596] Jean-Pierre JEANCOLAS, « Un film de... (1940-1995) » *in L'Auteur du film : description d'un combat*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1996, p. 119-171.
[597] « Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », JORF du 14 mars 1957, p. 2723-2730.
[598] Thérèse ARMENGOL, « La notion jurisprudentielle de droit d'auteur(s) en cinéma. La genèse : 1904-1957 », *loc. cit.*
[599] Jean-Pierre JEANCOLAS, « Un film de... », *loc. cit.*, p. 129.
[600] Yann DARRÉ, *Histoire sociale du cinéma français*, *op. cit.*, p. 40.
[601] SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES (dir.), *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs*, *op. cit.* ; Christian SALÉ, *Les Scénaristes au travail : entretiens avec Jean Aurenche, Gérard Brach, Jean-Claude Carrière, Nina Companeez, etc.*, Renens / Paris, 5 continents / Hatier, coll. « Bibliothèque du cinéma », 1981, 127 p. ; Jean A. GILI et Aldo TASSONE (dir.), *Paris Rome*, *op. cit.* ; BnF Manuscrits, Fonds Noël Calef, NAF 28809 (14) - NAF 28809 (15), Noël CALEF, *Journal*, 1936–1967.
[602] Claude BRULÉ, « En guise de souvenir d'une époque où je n'étais pas scénariste » *in* Société des auteurs et compositeurs dramatiques (dir.), *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes*

d'écriture lorsqu'il y en a – suivant les cas, dialoguiste, adaptateur et/ou auteur de l'œuvre originale adaptée. Les équipes ainsi constituées sont plus ou moins nombreuses, comme en témoigne le graphique reproduit en Annexe III présentant le nombre de personnes ayant participé à l'écriture des films du corpus répartis par année de sortie, distinguant les films dont les réalisateurs ont participé à l'écriture, selon les informations délivrées par leurs génériques.

L'écriture des films étudiés est le plus souvent le fait d'une à deux personnes en plus du scénariste, qui se confond quelques fois, comme on l'a vu, avec le réalisateur. Toutefois, la taille moyenne des équipes d'écriture des films étudiés varie : elle est moins importante au début de la période, avec des films personnels (*Premières armes*) ou peu écrits (*La Rose rouge*) puis de nouveau à partir de la fin de la décennie 1960, à un moment où les équipes de tournage comme d'écriture se réduisent, du fait d'une mutation à la fois technique et financière – les appareils de prise de vue se sont allégés tout comme les budgets –, esthétique et économique.

Quel que soit le nombre de participants à l'écriture, la division du travail entre eux, dès qu'ils sont deux ou plus, est hiérarchisée. Lorsque l'équipe d'écriture est composée de plusieurs personnes, les scénaristes se trouvent dans une position de coordination, apportant les idées principales avant d'être aidés par les « petites mains » qui les entourent dans leur mise en œuvre. À ce titre, ils sont souvent les premiers à bâtir les personnages d'œuvres cinématographiques de fiction long-métrage comme de dramatiques télévisées lorsque celles-ci ne sont pas adaptées d'œuvres préexistantes. Les dialoguistes quant à eux interviennent en aval, en écrivant les textes des acteurs, tandis que les adaptateurs ont pour fonction, en amont de la conception du scénario, de faire ressortir des textes adaptés les grandes lignes du scénario, accompagnés parfois des auteurs de ces textes, fournissant la matière première au scénariste. Les personnages de migrants italiens, espagnols ou portugais peuvent être incorporés aux scénarios par le scénariste, l'auteur de l'œuvre originale ou l'adaptateur, mais pas par le dialoguiste qui, en revanche, écrit le détail de leurs lignes de dialogues, faisant ainsi évoluer leurs caractéristiques. Les versions intermédiaires des scénarios sont rarement signées : il est difficile, dans les archives, d'attribuer à un membre de l'équipe ou à un autre la rédaction d'un passage précis. Seule une interview du scénariste du film *Céleste*[603], Louis Sapin, en 1970, permet de relier

du cinéma français, 1930-1945, Lyon, Institut Lumière, 1994, p. 15-17 ; c'est ainsi qu'a notamment été écrit le scénario de Thérèse Raquin, aux Gets en Haute-Savoie. Voir Marcel CARNÉ, *La Vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 322-323.

[603] Michel GAST, *Céleste*, *op. cit.*

directement la création d'un personnage de migrant à l'intention d'un membre de l'équipe d'écriture. En marge du tournage du film, début novembre 1970, Louis Sapin raconte devant la caméra de l'émission *Pour le cinéma* avoir souhaité raconter une histoire qu'il a lui-même vécue avec sa propre employée de maison portugaise, dont il a fait l'héroïne du film de Michel Gast[604]. La plupart du temps toutefois, même lorsque plusieurs synopsis ou scénarios différents sont conservés dans les archives de la Cinémathèque ou dans celles de l'(O)RTF, il est peu aisé de deviner les enjeux auxquels ont été confrontés les auteurs, rarement identifiables, de chacune des versions. Seule la part de l'auteur de l'œuvre originale adaptée peut être clairement reconnue lorsque l'on a affaire à une adaptation.

B. Auteurs des œuvres adaptées

Ces auteurs, qu'ils soient sollicités ou non pour participer à l'adaptation, sont souvent pour une grande part de la création des personnages étudiés. En effet, beaucoup des Italiens, Espagnols et Portugais immigrés mis en scène dans les adaptations cinématographiques ou télévisuelles du corpus ont été d'abord imaginés par l'auteur de l'œuvre originale. Selon les cas, l'adaptation est plus ou moins fidèle. Le cambrioleur italien, Mario, de *Du rififi chez les hommes*[605], l'Italien camionneur et témoin clé d'*Échec au porteur* et de *La Bombe*[606], la mère d'élève italienne dont le héros du *Naïf aux quarante enfants*[607] tombe amoureux, le principal protagoniste, Italien en cavale, de *Recours en grâce*[608], la famille italienne de *Boulevard*[609], le trafiquant italien du *Grabuge chez les veuves*[610], les deux espagnols républicains en exil dans le Jura de *L'Espagnol*, le héros du *Grand voyage*, les mafieux du *Clan des Siciliens*[611], la femme

[604] Pierre MIGNOT, « [Tournage du film "Céleste"] », *Pour le cinéma*, ORTF 1, 2 novembre 1970, 6 minutes 21 secondes.
[605] Auguste LE BRETON, *Du rififi chez les hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1953, 248 p.
[606] Gilles GRANGIER, *Échec au porteur*, *op. cit.* ; tout comme la dramatique télévisée de Olivier RICARD, *La Bombe*, *op. cit.* ; adaptés de Noël CALEF, *Échec au porteur*, Paris, Hachette, coll. « Le Point d'interrogation », 1956, 192 p.
[607] Philippe AGOSTINI, *Le Naïf aux 40 enfants*, *op. cit.* ; adapté de Paul GUTH, *Le Naïf aux quarante enfants*, Paris, Albin Michel, 1980 (1955), 274 p.
[608] Lazslo BENEDEK, *Recours en grâce*, *op. cit.* ; adapté de Noël CALEF, *Recours en grâce*, Paris, Fayard, 1957, 239 p.
[609] Julien DUVIVIER, *Boulevard*, Orex Films (France), 1960, 1 heure 32 minutes ; adapté de Robert SABATIER, *Boulevard*, Paris, Albert Michel, 1980 (1956), 285 p.
[610] Jean-Pierre FERRIÈRE, *Les Veuves*, Paris, Éditions Ditis, coll. « La Chouette », 1961 (1955), 192 p.
[611] Henri VERNEUIL, *Le Clan des Siciliens*, *op. cit.* ; adapté d' Auguste LE BRETON, *Le Clan des Siciliens*, Paris, Plon, 1967, 251 p.

de ménage espagnole d'Aline, l'héroïne des *Stances à Sophie*[612], le héros italien de *Beau masque*[613], l'anarchiste catalan de *Nada*, le vagabond italien des *Suspects*[614], l'autre vagabond, espagnol cette fois, des *Étoiles ensevelies* ; tous ces personnages, leurs interventions dans le récit, leurs caractéristiques, ont été repris des romans adaptés, du moins ce qui était transposable à l'écran.

Dans le reste des adaptations du corpus, on observe des décalages entre personnages de romans et personnages de films ou d'émissions. Il est d'abord fréquent que l'intrigue de l'œuvre originale soit complètement transformée, entrainant la création de nouveaux personnages. Ainsi, les documents plus ou moins fictionnalisés *La Maternelle*, écrit par l'instituteur Léon Frapié en 1905[615], ou bien *Les Ventres maudits : les filles-mères* que signe Marise Querlin en 1928[616], et *Les Risques du métier*, publié par Simone et Jean Cornec en 1962[617], lorsqu'ils se trouvent adaptés au cinéma[618], servent surtout de base documentaire à la construction d'une intrigue. Les deux nouvelles de William Irish[619] et O. Henry[620] adaptées dans *Obsession*[621] et *Le Grand chef*[622] ne fournissent à ces films que la trame lointaine d'une intrigue – un couple séparé par le crime que commet l'homme dans le cas d'*Obsession*, l'enlèvement d'un enfant insupportable par deux malfrats dans *Le Grand chef*. Enfin, les romans *Chanson flamenca*, de Jean Caubet[623], et *Bonnes à tuer*, de Pat Mac Gerr[624], ainsi que la nouvelle de Jean-Louis Curtis

---

[612] Moshé MIZRAHI, *Les Stances à Sophie*, *op. cit.* ; adapté de Christiane ROCHEFORT, *Les Stances à Sophie*, Paris, le Livre de poche, coll. « Le Livre de poche », 1970 (1963), 215 p.
[613] Bernard PAUL, *Beau masque*, Universal Production France (France) / International Cinévision (France) / Francina (France) / Verona Produzione (Italie), 1972, 1 heure 40 minutes ; adapté de Roger VAILLAND, *Beau Masque*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991 (1954), 331 p.
[614] Michel WYN, *Les Suspects*, *op. cit.* ; adapté de Paul ANDREOTA, *La Pieuvre*, Paris, Julliard, coll. « P.J. », 1970, 319 p.
[615] Léon FRAPIÉ, *La Maternelle*, Paris, Librairie universelle, 1905, 305 p.
[616] Marise QUERLIN, *Les Ventres maudits : les filles-mères*, Paris, Les Éditions du Scorpion, 1964 (1928), 233 p.
[617] Simone CORNEC et Jean CORNEC, *Les Risques du métier*, Paris, SUDEL - Société universitaire d'éditions et de librairie, 1962, 144 p.
[618] Henri DIAMANT-BERGER, *La Maternelle*, SPIC (France) / Fides (France) / Cité-Films (France), 1949, 1 heure 43 minutes ; Marise QUERLIN, *Les Ventres maudits*, *op. cit.* ; André CAYATTE, *Les Risques du métier*, *op. cit.*
[619] William IRISH, « Ni lune, ni étoiles... » *in L'inspecteur ne sait pas danser*, Paris, les Presses de la Cité, coll. « Un mystère », 1950, p. 70-105.
[620] Pseudonyme de William Sydney Porter, qui publie O. HENRY, « The Ransom of Red Chief » *in Whirligigs*, New York, Doubleday, Page and Co, 1911, p. 100-115.
[621] Jean DELANNOY, *Obsession*, *op. cit.*
[622] Henri VERNEUIL, *Le Grand chef*, *op. cit.*
[623] Jean CAUBET, *Chanson flamenca*, *op. cit.*
[624] Pat MAC GERR, *Bonnes à tuer*, Paris, Flammarion, 1951.

« L'éphèbe de Subiaco »[625], en étant adaptés au cinéma respectivement dans *L'Épave*, *Bonnes à tuer* et *Chère Louise*, ont vu leur intrigue transposée dans d'autres lieux et dans un autre contexte, faisant évoluer du même coup les parcours et caractéristiques de tous leurs personnages. Dans d'autres cas, seuls quelques personnages voient une part de leurs caractéristiques, dont leur nationalité ou leur parcours migratoire, changer. Celles-ci se trouvent alors généralement adaptées aux exigences de production, à l'évolution du secteur économique ou du milieu social dépeint entre le temps de l'écriture de l'œuvre originale et celui de la diégèse de la fiction audiovisuelle[626].

De fait, par la comparaison entre l'œuvre originale et son adaptation, il est possible de mieux mettre en évidence, d'une part, les choix de leurs auteurs respectifs, et d'autre part, les références aux contextes de production de chacune des versions. Les visées des adaptateurs, scénaristes, réalisateurs ou acteurs dans la construction du personnage de migrant transparaissent dès lors qu'on soumet les adaptations au regard des œuvres dont elles sont adaptées. Dans son adaptation cinématographique du livre *Chanson Flamenca*[627], le réalisateur et scénariste Willy Rozier[628] transpose en France l'intrigue initialement située à Palma de Majorque. La nationalité espagnole du personnage principal féminin, Perrucha, son parcours (son arrivée en France par bateau, sa transformation en artiste de music-hall à succès) tout comme son caractère (sa fierté, sa ténacité, sa sensualité) concentrent l'exotisme espagnol dont était imprégné le livre. On peut ainsi considérer la fonction de ce personnage comme

---

[625] Jean-Louis CURTIS, « L'éphèbe de Subiaco » *in Le Thé sous les cyprès*, Paris, Julliard, 1969, p. 211-273.

[626] C'est le cas de l'adaptation de Émile ZOLA, *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 (1867), 344 p. ; par Marcel CARNÉ, *Thérèse Raquin*, *op. cit.* ; de l'adaptation de Philippe SAINT-GIL, *La Meilleure part*, *op. cit.* ; par Yves ALLÉGRET, *La Meilleure part*, *op. cit.* ; de l'adaptation d'une opérette célèbre par Maurice DE CANONGE, *Trois de la marine*, *op. cit.* ; de l'adaptation de Pierre LOTI, « Ramuntcho » *in Romans*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1989 (1897), p. 753-870 ; par Pierre SCHOENDOERFFER, *Ramuntcho*, Les Productions Georges de Beauregard (France), 1959, 1 heure 30 minutes ; de l'adaptation de Yvan AUDOUARD, *Cocagne*, Paris, Julliard, 1959, 229 p. ; par Maurice CLOCHE, *Cocagne*, *op. cit.* ; de l'adaptation de Jean-Jacques GAUTIER, *Le Puits aux trois vérités*, Paris, René Julliard, 1949, 309 p. ; par François VILLIER, *Le Puits aux trois vérités*, *op. cit.* ; de l'adaptation de Albert SIMONIN, *Du mouron pour les petits oiseaux*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1960, 306 p. ; par Marcel CARNÉ, *Du mouron pour les petits oiseaux*, *op. cit.* ; de l'adaptation de Michel LEBRUN, *La Tête du client*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Club des masques », 1984 (1959), 156 p. ; par Jacques POITRENAUD, *La Tête du client*, *op. cit.* ; et de l'adaptation de Francis RYCK, *Drôle de pistolet*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1969, 191 p. ; par Jacques PINOTEAU, *Le Silencieux*, S.N.E. Gaumont (France) / Medusa Distribuzione (Italie) / Trianon Productions (France), 1973, 1 heure 32 minutes.

[627] Jean CAUBET, *Chanson flamenca*, *op. cit.*

[628] Willy Rozier signe l'adaptation de son pseudonyme, Xavier Vallier.

essentiellement narrative – il ne s'agit pas tant pour l'auteur de donner à voir une réalité sociale, celle de l'exil d'Espagnols vers la France, que d'évoquer à travers elle l'étranger, l'ailleurs, le voyage. Néanmoins, il n'est pas anodin de recourir à la figure d'une immigrée espagnole en 1948 : l'auteur a mobilisé un stéréotype familier en France en ces premières années de paix, moins de dix ans après la Retirada.

Comparer le personnage de l'Italien Aldo Varrechi du roman policier de Noël Calef *Échec au porteur*[629] avec les deux adaptations qui en ont été faites, cinématographique[630] et télévisuelle[631], est également riche d'enseignements. Le personnage joue un rôle clé dans le déroulement de l'intrigue originale – c'est son témoignage, au premier tiers du film, qui amènera la police à prendre conscience de la situation dramatique et à intervenir pour éviter l'explosion d'une bombe cachée dans un ballon de football utilisé par des enfants. Dans l'adaptation cinématographique, il apparaît dans trois scènes différentes : la première à la 26e minute, lorsqu'il découvre le blessé, le seconde à la 32e minute, où il témoigne auprès de la police, la dernière enfin à la 50e minute, où il demande congé au Commissaire divisionnaire. Cette intervention découpée a tendance à effacer le personnage derrière l'efficacité de la machine policière portée à l'écran. À l'inverse, l'adaptation télévisuelle le place au cœur d'une unique scène de plus de 6 minutes, en début de programme, lui attribuant ainsi un rôle pivot dans l'intrigue, celui d'amener l'élément perturbateur. Ces variations de l'intervention du personnage, d'une adaptation à l'autre, ont été encouragées par plusieurs facteurs, en premier lieu formels : l'adaptation télévisée ne pouvait être tournée qu'en studio, sans plans d'extérieurs. Elle se déroule entièrement à huis clos, dans le bureau du commissaire divisionnaire en charge de l'enquête, unique décor de l'émission. De cette manière, elle reste fidèle à l'esprit du roman adapté, écrit en 1956 pour obtenir le prix littéraire du Quai des Orfèvre dans le but de valoriser les moyens modernes de la police[632]. Le film, lui aussi, faisait la part belle aux outils et dispositifs policiers mais l'inscrivait dans la perspective d'une intrigue plus large. Le personnage du camionneur ne devenait qu'un adjudant du héros puis de la police dans sa poursuite de « la bombe » dissimulée à l'intérieur d'un ballon de football entre les mains d'enfants. Comment expliquer cette différence de traitement de ce personnage d'Italien

[629] Noël CALEF, *Échec au porteur*, *op. cit.*
[630] Gilles GRANGIER, *Échec au porteur*, *op. cit.*
[631] Olivier RICARD, *La Bombe*, *op. cit.*
[632] BnF Manuscrits, Fonds Noël Calef, NAF 28809 (14) 7, Noël CALEF, *Journal. 18/06/1956 – 20/10/1956*, [manuscrit sur feuilles A5 reliées à la ficelle], 1956.

immigré suivant l'adaptation ? Il semble d'abord que le dispositif de la dramatique tournée dans les conditions du direct, choisi par Olivier Ricard et l'ORTF pour la version télévisuelle ait rendu nécessaire de condenser les interventions de Varrechi dans une seule et unique séquence, lui accordant de fait une importance et une visibilité plus grande. Par ailleurs, si l'on en croit ses archives personnelles conservées à la BnF, Noël Calef a été plus impliqué dans l'écriture du scénario de la dramatique de 1969 que dans celui du film de 1959. On peut du coup se demander si la dramatique *La Bombe*, en renforçant l'intervention du chauffeur de camion italien dans l'intrigue, ne témoigne pas de l'attachement de l'auteur de l'œuvre originale à ce personnage.

L'implication des auteurs des œuvres originales adaptées dans leur adaptation n'est pas toujours souhaitée. On craint d'abord la méconnaissance des exigences que requièrent la rédaction d'un scénario. C'est ce qu'évoque la partie de l'entretien de Philippe Esnault avec René Wheeler en 1996 consacrée à l'écriture du film de Jules Dassin, *Du rififi chez les hommes* :

> René Wheeler : Il y avait au départ un roman d'Auguste Lebreton qui avait vendu des droits à condition d'en faire lui-même l'adaptation et les dialogues. Mais Dassin s'est trouvé en panne avec Lebreton parce que Lebreton ne connaissait rien au cinéma à l'époque, il n'avait jamais même touché de près, c'était un auteur de romans policiers et son roman était bon, faut dire. Il a été respecté dans son esprit et dans sa lettre assez grandement. Mais Dassin avait fait lui-même en anglais une pré adaptation du bouquin. Seulement il ne s'en sortirait pas lui non plus parce que bon, il manquait de... il manquait de....
>
> Philippe Esnault : de chair ? de vie ?
>
> René Wheeler : La terre lui manquait sous lui[633].

De cet extrait ressort la volonté de René Wheeler de souligner la spécificité de son savoir-faire de scénariste, que ne possèdent selon lui ni un brillant auteur de romans, ni un prestigieux réalisateur venu d'Hollywood et récemment arrivé en France. Il permet également de mieux comprendre la façon dont a pu se négocier l'implication d'écrivains et romanciers dans le processus d'écriture de films adaptés de leurs œuvres, au moment de l'acquisition des droits par le producteur du film notamment. Dans le cas d'adaptations d'ouvrages écrits par des auteurs encore vivants, ceux-ci ont pu être sollicités pour adapter leur œuvre et devenir scénaristes eux-mêmes. Bien souvent, ces auteurs ont déjà travaillé pour l'industrie cinématographique auparavant, ou bénéficiant par ailleurs d'un prestige auprès du public, tel

[633] *Entretien avec René Wheeler*, [Betacam SP numérisée], 1996, 7e partie.

Auguste Lebreton cité par Wheeler : c'est le cas notamment de Jorge Semprun ou Bernard Clavel.

Au-delà de la recherche de responsabilité dans la création de l'œuvre, la quête d'auteur lancée dans ce chapitre permet d'appréhender le processus de création collective de chaque source étudiée tout en envisageant les liens qui peuvent exister entre les parcours individuels de chacun des collaborateurs de ce processus de création et les œuvres étudiées, et notamment avec les thématiques migratoires qu'elles mobilisent.

C. Créer un personnage. De l'implication des acteurs et des personnes filmées

Étant donné qu'on s'intéresse à des figures, des personnages qu'endossent des acteurs, il peut aussi paraître nécessaire de prendre en considération la part de création qui revient aux interprètes de personnages de migrants. La part d'auctorialité des acteurs a déjà fait l'objet de travaux d'historiens du cinéma[634] ces dernières années, encouragés par le développement des *star studies* en France depuis le milieu de la décennie 1990[635]. Avant cela, les nombreuses biographies et autobiographies de vedettes du cinéma comme de la télévision ont donné lieu à la construction de mythes qui se confondent parfois avec la reconnaissance d'une œuvre confortant l'acteur ou l'actrice dans une fonction d'« acteur-auteur », que définit ainsi Patrick McGilligan en 2007 :

> « C'est l'acteur qui résiste aux diktats du studio, qui domine les scénaristes et les réalisateurs ou du moins leur fait de l'ombre, qui retravaille constamment le matériau de sa propre vie et de ses convictions et se préoccupe d'esthétique. De tels acteurs jouent en fait très souvent leur propre personnage, bien qu'avec des variations trompeuses ; d'autres (…) préfèrent disparaître dans un rôle, ou s'engloutir dans une histoire pour devenir quelqu'un d'autre.[636] »

---

[634] Christophe GAUTHIER et Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *L'Auteur de cinéma*, *op. cit.* ; Vincent AMIEL, Jacqueline NACACHE, Geneviève SELLIER et Christian VIVIANI (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Actes du colloque "L'acteur de cinéma, approches pluridisciplinaires", organisé à l'automne 2005 au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2007, 259 p.

[635] Gwénaëlle Le GRAS, « Introduction – Quoi de neuf sur les stars ? », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, avril 2014, n° 6 ; voir également la partie consacrée aux stars et vedettes dans Gwénaëlle LE GRAS et Geneviève SELLIER (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, *op. cit.*

[636] Patrick MCGILLIGAN, « L'acteur comme auteur : James Cagney, Ronald Reagan et Clint Eastwood » *in* Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier et Christian Viviani (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Actes du colloque "L'acteur de cinéma, approches pluridisciplinaires",

Les personnages de migrants italiens, espagnols et portugais du cinéma ou de la télévision française des années 1945 à 1975 ont parfois été incarnés par de tels acteurs-auteurs. C'est notamment le cas de Louis de Funès, qui incarne un poète et plongeur espagnol dans *La Rose rouge* en 1951 puis un peintre italien installé à Montmartre avec sa famille dans *Escalier de service* en 1954. Sa riche et variée filmographie a été constituée comme œuvre a posteriori par de nombreux biographes[637] et son statut de vedette, qu'il acquiert progressivement à partir de la fin des années cinquante, lui font imposer aux réalisateurs et scénaristes son propre personnage, celui qu'il a travaillé au fil des interprétations. Néanmoins, dans les films étudiés, réalisés au début des années cinquante, il n'est pas encore élevé au rang de star et on ne peut que repérer un type de jeu qui lui est propre (il use déjà de mimiques, de grimaces) ce qui semble être l'une de ses principales interventions dans la création des personnages étudiés.

De fait, dans les comédies, les films à sketch, les émissions de variétés du corpus, les personnages d'immigrés, espagnols pour la plupart, sont créés ou agrémentés par leurs interprètes. Leurs rôles, dans les films de fiction, ne sont généralement pas écrits, et leur improvisation est grande. Dans le film *Clémentine chérie*[638], l'acteur Jacques Dufilho apparaît, travesti en femme, sous les traits d'une employée de maison espagnole. Il décline ainsi un sketch de cabaret qui l'a rendu célèbre, celui de la bonne bretonne Victorine[639], qu'il adapte cette fois au rôle de bonne espagnole prévu par le synopsis du film. La plupart des dialogues auxquels ce personnage prend part dans le film n'apparaissent pas dans la continuité dialoguée finale, laissant supposer que Jacques Dufilho a mobilisé ses talents d'improvisation – discipline qu'il enseigne, en effet, depuis la sortie de la guerre[640]. Par l'improvisation, il devient ainsi auteur de son personnage. C'est également le cas de Jean Rochefort, dans l'émission entièrement dédiée à l'improvisation « Plateforme zéro », diffusée en juillet 1966 par l'ORTF au sein de la collection *Un certain regard*[641], préparée par André Voisin au sein du Service de

---

organisé à l'automne 2005 au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2007, p. 135-148.

[637] Voir, entre autres, Stéphane BONNOTTE, *Louis de Funès : jusqu'au bout du rire*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2005 (2002), 254 p. ; Bertrand DICALE, *Louis de Funès : grimaces et gloire*, Paris, Grasset, 2009, 524 p. ; Jean-Jacques JELOT-BLANC, *Louis de Funès : l'Oscar du cinéma*, Paris, Flammarion, coll. « POPculture », 2011, 238 p. ; Jean-Marc LOUBIER, *Louis de Funès : petites et grandes vadrouilles*, Paris, Groupe Robert laffont, 2014, 554 p.

[638] Pierre CHEVALIER, *Clémentine chérie*, *op. cit.*

[639] Il l'a produit plusieurs fois à la télévision et à la radio. L'une de ses premières transmissions sur le petit écran conservées par l'INA date de 1957 : Jacques DUFILHO, « Victorine faisant visiter le château », *Cabaret du soir*, RTF, 26 octobre 1957, 5 minutes 30 secondes.

[640] Yves LORELLE, « Théâtre corporel et mime au XX^{e} siècle », *Revue de la BnF*, mai 2012, n^{o} 40, p. 16-23.

[641] André VOISIN, *Plateforme zéro : Jean Rochefort*, *op. cit.*

la Recherche. Le comédien s'y invente un personnage d'exilé espagnol devenu concierge dans un théâtre, à partir de la seule consigne de s'inspirer de ses mains. On ne sait s'il s'inspire réellement d'une de ses connaissances, mais il sort ce personnage de sa propre imagination.

Le « matériau de la propre vie » d'acteurs a également servi de base à la construction de personnages de migrants sous d'autre formes. Ainsi dans *Je sais rien mais je dirai tout*[642], film réalisé par Pierre Richard qu'il a coécrit avec Didier Kaminka, les « gamins » portent, dans le film, le même prénom que ceux des acteurs qui les incarnent, membres des Charlots. Le personnage de Luis est ainsi joué par Luis Rego, et, comme lui, il est Portugais. Mais si le scénario consultable à la Cinémathèque comporte des mentions précise de cette facette du personnage[643], la version finale du film n'en garde que des traces discrètes.

La confusion entre personnalité de l'acteur et caractéristiques du personnage incarné est plus forte encore dans le film *Prélude à la gloire*[644]. Celui-ci met en scène le jeune chef d'orchestre Roberto Benzi dans un rôle qui lui ressemble, à qui il prête lui aussi son prénom. Il y joue un enfant, immigré italien vivant en France, à Nice, avec sa sœur, aidant son beau-frère sur des chantiers de maçonnerie jusqu'à sa découverte de la musique, son apprentissage rapide de la direction d'orchestre et la reconnaissance du public. Benzi, lui, n'est pas orphelin, il vit en France avec ses parents, musiciens. Mais son origine italienne, ses dons de direction d'orchestre et son succès ont fortement inspiré le film : les producteurs ont vraisemblablement commandé aux scénaristes de romancer son histoire. Une première proposition de scénario a été faite par André Huguet fin 1948[645], alors que le directeur de la société des Productions Miramar, Joseph Grohando, négociait avec le père de Roberto Benzi un contrat d'option sur son fils pour trois films[646]. Elle est finalement remaniée par Jean Bernard-Luc au printemps de l'année 1949, sur les conseils du CNC qui, lors de l'autorisation de tournage provisoire du film,

---

[642] Pierre RICHARD, *Je sais rien mais je dirai tout*, *op. cit.*
[643] Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ768-B102, *Je sais rien mais je dirai tout*, s. d.
[644] Georges LACOMBE, *Prélude à la gloire*, *op. cit.*
[645] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN363-B252, André HUGUET, *La Symphonie passionnée*, [proposition de scénario pour ce qui deviendra Prélude à la gloire], décembre 1948, 11 p. ; jointe au premier courrier adressé par les productions Miramar au Crédit National au sujet du film. Voir Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN363-B252, Joseph GROHANDO, *Lettre de Joseph Grohando (directeur général des Productions Miramar) à M. Flury (Crédit National)*, [document dactylographié signé], 18 décembre 1948, 1 p.
[646] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN363-B252, M. BENZI, *Lettre de Monsieur Benzi donnant option à Monsieur Grohando, Directeur Général des Productions Miramar, sur son fils Roberto Benzi jusqu'à fin Février 1949 pour être utilisé dans un film*, [document dactylographié], 10 décembre 1948, 2 p.

pointait la faiblesse du sujet[647]. À toutes les étapes de la demande d'avance sur recette effectuée par les Productions Miramar auprès du Crédit National, le producteur délégué met bien plus en avant la biographie du jeune Roberto Benzi que le scénario du film. De plus, dans le premier rapport d'examen de cette demande rédigée par le Crédit National, la biographie de Roberto Benzi fait l'objet d'une note de bas de page peu fréquente dans ce type de dossier[648]. Pour les Productions Miramar comme pour le Crédit National, c'est bien un film sur Roberto Benzi qu'il s'agit de financer.

D'autres moyens sont mobilisés par les acteurs eux-mêmes pour apporter à leurs personnages une touche personnelle. On en a peu de traces, mais les moments de répétition des scènes du film et le temps du tournage lui-même peuvent donner lieu à des négociations entre acteurs et réalisateur, dans lesquelles peuvent intervenir scénaristes, adaptateurs ou producteurs de passage, pour orienter un rôle, voire en changer les lignes de textes.

Le scénariste et romancier Noël Calef évoque ainsi dans son journal ses discussions avec l'acteur Raf Vallone, incarnant le personnage principal du film *Recours en grâce* dont il est l'auteur original et co-adaptateur :

> « Passé la journée au studio[649]. Matinée au travail avec Laslo[650]… et Brûlé[651]. Après-midi d'errance d'un acteur à l'autre, accaparé surtout par le sieur Vallone – amour, toujours ! – à qui il manque encore un mot ici, une idée là… "Ça m'aide, tu comprends, c'est une question de probité intellectuelle !" [652]»

Raf Vallone semble habitué de ce type de négociations sur les tournages auxquels il prend part. C'est du moins ce que l'on comprend à la lecture des mémoires de Marcel Carné, relatant un incident survenu sur le plateau au moment de la réalisation de *Thérèse Raquin* (1953) :

> « Un seul incident, qui pouvait être grave, vint troubler les prises de vues, effectuées elles aussi à une allure record. Lors d'une scène, Thérèse exprime à Laurent son

---

[647] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN363-B252, LE SOUS-DIRECTEUR DE LA PRODUCTION ET DES SERVICES TECHNIQUES DU CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, *Autorisation de tournage provisoire du film « LA SYMPHONIE PASSIONNEE » adressée aux Productions Miramar*, [document dactylographié], 11 février 1949, 2 p.

[648] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN363-B252, CRÉDIT NATIONAL, *Rapport de 1er examen du dossier de demande d'avance à l'industrie cinématographique pour La Symphonie passionnée (futur Prélude à la gloire)*, [document dactylographié annoté], 17 juin 1949, 8 p.

[649] Le tournage du film *Recours en grâce* a commencé le 9 novembre 1959 et Noël Calef, auteur du roman adapté mais aussi de son adaptation et des dialogues, se rend régulièrement en studio pour y assister.

[650] Laslo Benedek, réalisateur et adaptateur du film *Recours en grâce.*

[651] Il s'agit de Claude Brulé, dernier adaptateur du film *Recours en grâce*, dont la présence dans l'équipe ne manque pas d'agacer Noël Calef, si l'on en croit son journal.

[652] BnF Manuscrits, Fonds Noël Calef, NAF 28809 (15) 4, Noël CALEF, *Journal. 06/11/1959 – 09/05/1960*, [manuscrit], 1959–1960, journée du 19 novembre 1959.

> dégoût pour le meurtre commis. Et celui-ci de répondre afin de lui montrer la force de son amour : "Si c'était à refaire, je recommencerais !" Ce qui provoque une sorte d'horreur chez Thérèse.
>
> Or, à la répétition, prétextant que cela le rendait antipathique, Vallone ne voulut absolument pas prononcer ces paroles. Je lui objectai qu'il était en possession du scénario depuis plus d'un mois ; qu'avant de tourner nous avions répété plusieurs scènes du film dans le but de le familiariser avec la langue française ; et que, par conséquent, il avait eu tout le temps de faire cette remarque. Ce n'était pas au moment de tourner que j'allais changer une phrase, au surplus selon moi lourde de conséquence pour les scènes qui suivaient. »[653]

Au-delà de l'anecdote, ces extraits mettent en évidence l'investissement de Raf Vallone dans ses interprétations et ses négociations des personnages qu'il incarne – qui n'aboutissent pas toujours.

En reprenant à notre compte un questionnement qui a longtemps taraudé professionnels du cinéma, juristes, sociologues, philosophes, historiens et historiens de l'art, sur la nature de l'auteur au cinéma, en l'appliquant également aux émissions de télévisions, on aura souligné la multiplicité des processus d'écriture et de création de personnages tels que ceux de migrants, italiens, espagnols et portugais qui nous occupent dans les œuvres audiovisuelles françaises de 1945 à 1975. Il ne s'agissait pas de chercher à attribuer individuellement une sorte de paternité à ces personnages, mais de comprendre comment leur création, au contraire, était le fait de négociations entre membres d'équipes structurées. On aura également relevé, au fil des dernières pages, l'absence de lien systématique entre, d'une part, la présence d'un personnage de migrant dans un scénario de fiction ou à l'image de documentaire et, d'autre part, la volonté initiale d'un créateur de représenter la migration. En outre, cette première partie de chapitre aura été l'occasion de revenir sur différentes catégories et notions mobilisées pour désigner les acteurs sociaux contribuant à la création de films ou émissions, et de les confronter avec les processus de production d'images audiovisuelles de migrants. Il s'agira, dans la prochaine partie, d'emprunter le chemin inverse, en mobilisant les documents audiovisuels eux-mêmes pour mieux saisir la démarche de leurs auteurs.

[653] Marcel CARNÉ, *Ma vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 263.

III - Partons des génériques…

Grâce aux génériques qui les inaugurent ou les closent[654], films et émissions permettent eux-mêmes d'appréhender leurs processus de production. Bien qu'ils soient régulièrement accusés de mensonge[655], ces génériques indiquent les noms des personnes ayant participé au tournage de l'œuvre, tant en amont qu'en aval de sa réalisation. Leur structure traduit souvent les rapports hiérarchiques au sein de la distribution et des équipes de production, d'écriture, de réalisation et de post-production. S'ils ne reflètent pas toujours la réalité du travail effectué pour la création du film ou de l'émission, ils sont souvent le fruit de tractations stratégiques : le statut et la place au générique peuvent parfois faire l'objet de négociations au moment de l'engagement pour le projet et de la signature d'un contrat. Ils s'avèrent ainsi riches en informations sur les œuvres étudiées. Néanmoins, on observe de fortes disparités d'un générique à l'autre : ceux des fictions commerciales de long métrage cinématographiques sont souvent très codifiés, tandis que les reportages de presse filmée ou télévisées ne comportent que rarement, du moins au début de la période étudiée, de panneau précisant les noms des personnes ayant participé à leur réalisation. Chaque générique existant apporte toutefois un minimum de données qui peuvent être mises en série, dont le nom et le prénom de la personne citée ainsi que son statut dans l'équipe de préparation de l'œuvre. Une fois ces informations récoltées, qu'en faire ? Comment leur étude peut-elle nous éclairer sur les processus de représentation de migrants italiens, espagnols et portugais à la télévision et au cinéma ? Plusieurs méthodes s'offrent à l'historien qui souhaite se pencher sur un groupe d'auteurs.

---

[654] Depuis les années 1910 au cinéma. Voir à ce sujet Laurent LE FORESTIER et Priska MORRISSEY, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, nº 65, p. 8-27 ; selon Jean-Jacques MEUSY, « Genèse d'un métier (1895-1918) » *in L'Auteur du film : description d'un combat*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1996, p. 43 citant Léon Poirier, les génériques se sont imposés dans les films Gaumont qu'à la sortie de la première Guerre Mondiale.

[655] Phillippe D'HUGUES, « Menteur comme un générique » *in* Société des auteurs et compositeurs dramatiques (dir.), *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, Lyon, Institut Lumière, 1994, p. 445-449 ; le mot est attribué généralement à Prévert, mais souvent repris. *Entretien avec René Wheeler*, *op. cit.*

A. Une prosopographie impossible ?

La prosopographie, en tant qu'étude d'« une population restreinte en comparant les biographies de ses membres »[656] paraît dans un premier temps la plus adaptée : elle encourage à récolter des informations comparables sur un ensemble de personnes prédéfini. Son application au groupe de personnes ayant participé à la création d'œuvres audiovisuelles qui mettent en scène des migrants italiens, espagnols et portugais, appelle toutefois quelques remarques et questionnements préalables.

D'abord, quels sont les objectifs d'une telle démarche ? Il s'agit surtout d'essayer de comprendre si le parcours d'un auteur a pu peser dans le choix d'aborder la thématique de l'immigration dans les sources du corpus, en se demandant, si ces auteurs ont eux-mêmes vécu une expérience migratoire, dans quelle mesure celle-ci s'éloigne ou se rapproche de celle qu'ils mettent en scène. Mais, dans ce but, on se trouve confrontés à un manque d'unité du groupe de personnes étudié, condition préalable de toute analyse prosopographique[657]. Qu'est-ce qui les rassemble, si ce n'est, a posteriori, le constat de similarités entre les œuvres qu'ils ont contribué à créer ? Il semble essentiel de ne pas considérer ici le corpus comme un ensemble fermé, ou de considérer leurs auteurs comme constituant un espace social cohérent et clos (encore moins un champ) : les images de migrants, italiens, espagnols ou portugais, ont pu être mobilisées dans des cadres très divers qu'il s'agit d'identifier sans chercher à « comparer l'incomparable ».

Autre limite à laquelle je me suis s'est trouvée confrontée : les informations délivrées sur chaque générique sont très limitées. Alors qu'une analyse prosopographique s'appuie généralement sur une « source principale homogène et, si besoin est, de documents complémentaires »[658], étudier les parcours de chacune des personnes ayant participé à la création des émissions et des films étudiés implique de recueillir et mettre sur le même plan des informations issues de sources les plus diverses – archives institutionnelles, dictionnaires

---

[656] Thierry KOUAMÉ, « Prosopographie » *in* Claude Gauvard et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, p. 568.
[657] Grégory DUFAUD et Nicolas OFFENSTADT, « Prosopographie » *in* Nicolas Offenstadt (dir.), *Les Mots de l'historien*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les Mots de », 2009 (2005), p. 91 ; citant les propos de George T. Beech rapportés par Thierry DUTOUR, « Perspectives d'analyse interactionnistes et histoire médiévale » *in* Pascale Laborier et Danny Trom (dir.), *Historicités de l'action publique*, Paris, PUF / Centre universitaire de recherches administratives et politiques de Picardie, 2003, p. 488 : « La prosopographie désigne les "études biographiques ou comparatives de groupes donnés, distincts du reste de la société par l'emploi, l'activité, le statut social" ».
[658] Thierry KOUAMÉ, « Prosopographie », *loc. cit.*, p. 569.

biographiques, généralistes ou spécialisés[659], bases de données institutionnelles[660], biographies ou autobiographies, mais aussi archives personnelles et articles de presse.

Enfin, du fait des différences de statut et de reconnaissance des personnes étudiées, de la variété des sources primaires et secondaires mobilisées comme de l'ampleur du groupe choisi – 4527 personnes, institutions, associations, ou sociétés différentes sont citées aux génériques des sources principales du corpus – il est apparu impossible de documenter l'ensemble des parcours biographiques. Les acteurs les plus connus, tout comme la plupart des réalisateurs et des scénaristes, ont fait l'objet de notices biographiques dans des dictionnaires, voire de publications. C'est parfois le cas de producteurs, de journalistes, ou de techniciens, souvent les plus prestigieux. Mais beaucoup n'ont pas eu cet honneur, de leur vivant ou depuis leur mort, et les sources permettant de renseigner leur parcours sont aussi rares que dispersées. Les informations récoltées sont donc très disparates et leur comparaison périlleuse.

Le questionnaire qui a servi de base au dépouillement de ces sources était pourtant volontairement peu ambitieux. Il s'agissait principalement de savoir quand et où ces personnes étaient nées, si elles avaient migré eux-mêmes, ou si leurs parents l'avaient fait, et de relever toute information supplémentaire permettant de renseigner les étapes de leur formation, de leur vie professionnelle et de leur engagement militant s'il y avait lieu, dans le but de comprendre de quelle manière ces parcours de vie avaient pu influencer le discours produit par les œuvres auxquelles elles avaient participé. Dans ce but, une base de données a été constituée pour les recenser et mettre en série les informations récoltées. Mais aussi basiques soient-elles, elles ne se sont pas toujours avérées facilement accessibles. J'ai décidé de ne pousser l'investigation que pour les personnes ayant joué un rôle actif dans la production, la réalisation, l'écriture ou l'interprétation des œuvres étudiées, et même sur ces personnes ciblées, il n'a pas toujours été possible de rassembler des données. Voilà l'état de remplissage de la base au terme de cette recherche :

---

[659] Christian BOSSÉNO, *200 téléastes français*, Courbevoie / Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction », 1989, 595 p. ; Yannick DEHÉE et Christian-Marc BOSSÉNO (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009 (2004), 887 p. ; Mathias SABOURDIN (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien : ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, 2014, 1239 p.

[660] LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Ciné-ressources : le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma*, http://www.cineressources.net/, (consulté le 23 janvier 2018) ; « UniFrance », *loc. cit.* ; BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, *Data.bnf.fr*, http://data.bnf.fr/, (consulté le 23 janvier 2018).

Catégorie	Nombre de personnes	%
Année de naissance	791	17,47 %
Lieu de naissance	753	16,63 %
Nationalité	1166	25,76 %
Année de la migration	85	1,88 %
TOTAL	4527	

Tableau 1 - Informations récoltées sur les personnes ayant participé à la fabrication des œuvres du corpus

Parmi les personnes dont la nationalité ou le lieu de naissance ont pu être renseignés, sans surprise, les Italiens sont les plus nombreux, en particulier parmi les interprètes : c'est l'un des effets de la surreprésentation des coproductions franco-italiennes dans le corpus. Mais seuls quelques-uns d'entre eux sont effectivement immigrés en France. Les Espagnols apparaissant aux génériques des œuvres étudiées sont principalement des immigrés participant à des émissions de la télévision en y étant filmés ou interrogés. Les rares Portugais crédités dans les œuvres du corpus sont également des migrants placés devant la caméra.

Le genre des personnes ayant participé à la création de figures audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais a enfin pu être déduit de leur prénom, lorsqu'il ne s'agissait pas de prénoms mixtes, et a permis de confirmer, sans surprise, que la majorité (74,22%) étaient des hommes. Les quelques femmes ayant œuvré à la fabrication de ces œuvres cinématographiques ou télévisuelles ont souvent été cantonnées à des rôles bien précis de scriptes, monteuses, maquilleuse ou habilleuses. On trouve bien quelques journalistes féminines parmi les auteurs de reportages de journaux ou de magazines télévisés, quelques femmes scénaristes de fictions ou réalisatrices d'émissions documentaires, ainsi que des productrices et présentatrices, mais 8% seulement des membres des équipes d'écriture et de réalisation sont des femmes.

Si cette base n'a donc pas pu permettre de comparer de façon exhaustive les parcours biographiques des 4527 personnes du groupe étudié, elle a toutefois ouvert la voie à plusieurs pistes d'analyse. D'abord, en prenant en considération les seules informations de la base collectées dans les génériques, soit le nom, le prénom et le statut, il a été possible d'étudier les relations entre œuvres, par personnes interposées. Ensuite, la base ainsi constituée a pu être utilisée pour servir de point de départ à une typologie des parcours biographiques en fonction de leur lien avec les œuvres produites.

B. Un réseau d'œuvres structuré par média

Ces informations rassemblées ont pu être utilisées pour établir une analyse de réseau, dans le but d'appréhender les circulations de personnes d'un projet de film à l'autre, de visualiser les proximités entre auteurs, producteurs ou techniciens, ainsi qu'entre œuvres du corpus.

La mise en œuvre d'une telle analyse quantitative à ce type de source et d'objet ne va cependant pas de soi non plus. Il ne s'agit pas, à strictement parler, d'une analyse structurale de réseaux[661] dans la mesure où l'on ne vise pas à recenser l'exhaustivité des liens qui unissent entre eux chacun des membres des équipes de fabrication des œuvres du corpus. Seuls les liens entre deux personnes ayant contribué à une ou plusieurs sources sont pris en compte. Il ne s'agit pas non plus d'une analyse égocentrée[662] : les points de départ de cette étude ne sont pas les personnes ayant participé à fabriquer des documents audiovisuels mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais, mais ces documents. On n'a pas passé en revue le réseau de connaissance ou de relations professionnelles de chacun des auteurs des œuvres étudiées, mais on a recensé toutes les personnes ayant participé à ces œuvres. Ce que l'on étudie c'est ainsi un réseau d'œuvres qui ont en commun une thématique, un personnage. L'application de la méthode d'analyse de réseau à cet objet rejoint l'usage qui en a été fait en analyse des liens entre organisations[663], formalisés par les liens qu'entretiennent des individus avec les organisations étudiées.

Mettre en place une analyse du réseau constitué par ces personnes implique, dans un premier temps, de mettre de côté leurs caractéristiques biographiques et sociales d'une part, et, d'autre part, les éléments de contexte de la fabrication des œuvres étudiées, pour se concentrer sur les seules informations collectées au visionnage des génériques des œuvres du corpus. Si l'analyse de réseaux a pu être utilisée, tant en sciences sociales qu'en histoire, pour dépasser notamment le concept de classe et considérer que les caractéristiques individuelles

---

[661] Claire LEMERCIER, « Analyse de réseaux et histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2005, vol. 52, n° 2, p. 92-93.
[662] *Ibid.*, p. 91-92.
[663] Claire LEMERCIER et Claire ZALC, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, *op. cit.*, p. 81.

n'expliquaient pas toutes les prises de décision personnelles[664], ce n'est pas le but visé ici. Il s'agit de procéder par étape, en s'attachant à exploiter de la façon la plus juste la source que constituent les génériques.

Le réseau formé entre les œuvres du corpus par ceux qui y ont contribué est composé de 4527 nœuds représentant des personnes, groupes, institutions ou sociétés d'une part, et 397 nœuds représentant des films, des programmes de télévision nationale ou de télévision régionale d'autre part, qui proposent un générique. Sont ainsi exclues de cette analyse 72 œuvres, des programmes télévisés sans générique, pour la plupart des reportages de journaux régionaux dont la documentation n'est pas encore terminée par l'INA. Œuvres et personnes, ou groupes de personnes, sont reliées entre elles par 6736 liens, figurant chacun une ligne de générique des documents audiovisuels étudiés. Si une même personne est à la fois scénariste, réalisatrice et actrice dans un film, trois liens l'y relient, qualifiés chaque fois par un statut différent. Du fait de la masse de données rassemblée, apparaissent néanmoins sur le même plan des liens disparates, ne rendant pas bien compte de l'influence de chacune des personnes impliquées dans la fabrication des films étudiés et moins encore dans le processus d'élaboration de figures de migrants.

Pour affiner l'analyse, j'ai donc isolé les personnes, groupes, sociétés et institutions ayant participé à l'écriture (auteurs de l'œuvre originale adaptée, scénaristes, adaptateurs, dialoguistes, auteurs du commentaire) ou à la réalisation (réalisateurs, assistants du réalisateur, journalistes, opérateurs de presse filmée) qui ont pu, comme on l'a vu dans les pages précédentes, jouer un rôle actif dans le processus qui nous intéresse. Je ne me suis volontairement pas arrêtée aux seules personnes exerçant un droit d'auteur sur ces œuvres pour permettre l'observation de circulations de projets à l'autre sous un statut différent. J'ai cependant exclu les interprètes, pourtant impliqués dans la création de personnages, du fait de leur nombre trop important.

La visualisation graphique de ce réseau, à laquelle on peut se reporter en Annexe IV, permet d'apporter un support à cette analyse mais implique plusieurs biais. Elle a d'abord tendance à porter le regard sur les liens existants et à déporter ce même regard de l'absence de

[664] Pierre MERCKLÉ, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2016, 128 p.

liens[665]. C'est exactement le but visé : étant données les modalités de sélection du corpus – sélection thématique, indépendante du contexte de production – l'absence de lien paraît la plus probable. La présence de liens, entre les équipes de création de documents d'un même média et surtout d'un média à un autre, paraît plus intéressante à prendre en compte et à analyser. De plus, la taille de la Figure 234 ne permet pas d'afficher de manière lisible les noms des œuvres, des individus, groupes, sociétés ou institutions y étant reliés et leurs statuts. Seules la disposition, la taille et la couleur des nœuds sont identifiables. Ces éléments graphiques rendent toutefois compte des grandes caractéristiques du réseau qu'ils représentent.

En premier lieu, on constate la formation de « cliques » d'œuvres : des ensembles de nœuds reliés entre eux. Ce rapprochement entre œuvres par l'intermédiaire des personnes qui les créent peut s'expliquer d'abord par des raisons structurelles : d'abord, les œuvres du corpus ont également plus de chance de partager des membres de leur équipes lorsqu'elles sont fabriquée à une période semblable. Ensuite, un producteur, un réalisateur, un directeur de casting aura tendance à faire appel, pour ses nouveaux films, à des personnes qu'il connaît déjà. Les producteurs de télévision André Harris et Alain de Sédouy, producteurs des émissions *Zoom* ou *16 millions de jeunes* par exemple, font appel à des journalistes qu'ils connaissent pour les reportages diffusés dans leurs émissions, qui se trouvent de cette manière reliées entre elles. Les œuvres télévisuelles diffusées dans une même collection sont dans le même cas, tels que les différents épisodes des *Cinq dernières minutes* notamment, partageant parfois un scénariste, parfois un réalisateur.

On observe aussi une forte différenciation du placement des nœuds d'œuvres dans ce graphique suivant le média de diffusion : les œuvres cinématographiques, aux équipes comptant parmi les plus grandes, s'y trouvent placées au centre, les œuvres de télévision nationale les entourent tandis que les œuvres de télévision régionale, aux équipes très réduites, en sont rejetées aux marges. L'algorithme utilisé pour générer cette visualisation a en effet tendance à marginaliser les nœuds avec le plus faible nombre de liens. Du fait de cette différence de taille des équipes mais aussi de la structuration propre à chaque média, ces trois catégories d'œuvres se distinguent par la densité de leurs réseaux : la plupart des films de cinéma du corpus partagent ou un réalisateur ou un scénariste. D'une émission de télévision nationale à l'autre, c'est possible mais plus rare, et il apparaît nettement moins fréquent que deux émissions de télévision

[665] Claire LEMERCIER, « Analyse de réseaux et histoire », *loc. cit.*

régionale partagent un même auteur, conséquence de leur décentralisation et de la petite taille des antennes régionales. De plus, peu de personnes ont porté à l'écran des migrants italiens, espagnols ou portugais à la fois au cinéma et à la télévision au cours de leur carrière.

On trouve également bien peu de réalisateurs ou de scénaristes dans une position centrale sur ce graphique, qui pourrait laisser penser qu'ils auraient fait de la thématique de la migration italienne, espagnole ou portugaise vers la France un sujet de prédilection. En effet, 473 membres des équipes d'écriture ou de réalisation recensés ont contribué à une seule des œuvres du corpus, soit 85,38%. Ils sont seulement 61, soit 11,01%, à avoir contribué à deux de ces œuvres, 16, soit 2,89 %, à trois d'entre elles, et 4, soit 0,72%, à quatre œuvres ou plus. Ces quelques observations encouragent à concentrer notre attention sur les personnes ayant participé à l'écriture et/ou à la réalisation du plus grand nombre d'œuvres mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais.

Parmi ces auteurs récurrents, on trouve les plus actifs durant la période étudiée : des scénaristes comptant parmi les plus prolifiques dans les années cinquante (tels André Tabet, Jacques Sigurd, Jean Manse ou René Wheeler) ou dans les années soixante (comme Roland Laudenbach) et soixante-dix (Jean-Loup Dabadie) ; des réalisateurs de télévision (Jean Prat) comme de cinéma (Marcel Carné, Henri Verneuil, Jacques Poitrenaud) et leurs assistants qui tournent aussi très régulièrement. Les occurrences de migrants italiens, espagnols ou portugais dans leurs œuvres apparaissent ainsi proportionnellement peu importantes et semblent plutôt des effet structurels, fruits de choix de production, d'adaptation et de distribution des rôles.

De même, les opérateurs de presse filmée (tel Jean Hudelot), les journalistes de télévision, actifs dans les rubriques France et société des journaux télévisés de la RTF (comme François Barnole, entre 1951 et 1963) puis de la deuxième chaîne de l'ORTF (tels Jacques Ségui, en 1971 et 1972, ou Gilbert Denoyan entre 1971 et 1973), ceux qui ont réalisé, au sein d'une antenne régionale, plusieurs sujets du corpus, comme André Forgeac pour l'antenne du Centre puis du Limousin, mais aussi des réalisateurs pour des magazines télévisés comme Guy Demoy, qui a réalisé trois sujets documentaires du corpus ; ou bien Marcel Trillat et Frédéric Variot, tous deux auteurs de plusieurs documentaires pour la télévision ou le cinéma sur le sujet de l'immigration ; tous n'ont consacré qu'une part infime de leurs sujets aux migrants italiens, espagnols ou portugais. Ils ont toutefois eu en commun de s'intéresser à des sujets de société, du fait des services d'information auquel ils ont été intégrés.

Le poids des structures de production semble ainsi peser plus lourd que la volonté des auteurs dans le processus de mise à l'écran de migrants italiens, espagnols et portugais. Cela semble l'enseignement principal de cette analyse de réseau, dont on aura exposé préalablement les limites. Elle invite ainsi à dépasser la masse de données et l'ambition d'exhaustivité pour se concentrer sur les quelques données biographiques collectées sur les personnes ayant œuvré à l'élaboration de figures audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais.

C. Pourquoi représenter des migrants italiens, espagnols ou portugais ?

En nous penchant sur les différentes catégories d'auteurs rencontrés dans le corpus, les intentions de chacun d'entre eux, comme le contexte de production dans lequel ils ont œuvré, ont déjà commencé à se dévoiler. Une autre typologie des membres des équipes d'écriture et de réalisation peut toutefois être établie en prenant en considération leurs parcours individuels. On s'intéressera d'abord à la démarche de ceux qui ont migré vers la France depuis l'Italie, l'Espagne et le Portugal. Leur démarche s'apparente parfois à celle d'un témoignage, qu'ils partagent avec ceux qui, n'ayant pas migré eux-mêmes, font apparaître dans leurs récits autobiographiques, à l'occasion de la reconstitution de la société de leur enfance, des figures de migrants. C'est également une forme de témoignage que portent à l'écran une dernière catégorie d'auteurs dont l'engagement politique constitue la matrice, en s'attachant à dénoncer les conditions de vie et de travail d'immigrés érigés comme cause.

1) Témoigner de sa propre migration – ou la taire

Peu d'auteurs du corpus ont eux-mêmes migré vers la France dans leur parcours. À ma connaissance, ils sont 22, soit 8,2% des 268 membres des équipes d'écriture et de réalisation dont le lieu de naissance et la nationalité ont pu être collectés[666]. Seulement trois d'entre eux ont migré depuis l'Espagne – l'auteur et scénariste Jorge Semprun, le réalisateur Roberto

[666] La plupart sont venus d'Europe de l'Est : Alexandre Tarta, Léonide Moguy, Léon Zitrone et Tony Aboyantz sont nés en Russie, Lazslo Benedek, Otto Hann et Richard Pottier en Autriche-Hongrie, Jean-Marie Belin en Allemagne et Noël Calef en Bulgarie. Andrée Chedid et Jean-Pierre Enkiri sont quant à eux nés en Égypte. D'autres sont nés aux États-Unis (Jules Dassin), en Belgique (Charles Spaak), en Suisse (Henri Colpi), en Grèce (Ado Kyrou), dans l'Empire Ottoman (Henri Verneuil) ou au Guatemala (Jean Bernard-Luc).

Bodegas et le journaliste Jacques Ségui –, un seul depuis l'Italie – le réalisateur Marcello Pagliero – et aucun depuis le Portugal. Les circonstances par lesquelles ils ont été amenés à mettre en scène des migrants ayant vécu une expérience similaire à la leur diffèrent pourtant beaucoup.

La démarche d'écriture entreprise par l'auteur Jorge Semprun au début des années soixante avec *Le Grand voyage*, paru en 1963 et qu'il adaptera pour la télévision en 1969, démarche qu'il poursuit notamment avec le scénario de *La Guerre est finie*, est fortement marquée par la volonté de témoigner.

Témoigner d'abord, auprès de la jeune génération des années soixante, de sa déportation en 1943 à Buchenwald en tant que membre du réseau de Résistance parisien Jean-Marie Action, et adapter ce témoignage fictionnalisé sous la forme d'un scénario de dramatique télévisée qu'il soumet à la réalisation de Jean Prat. Dès l'ouverture de l'adaptation du *Grand voyage*, Jorge Semprun, au travers du narrateur, Manuel, exprime sa volonté de se confronter à son passé et d'écrire ses souvenirs, débarrassés de détails superflus effacés par le temps, pour les transmettre aux jeunes générations. Ce passage résonne avec le dialogue du roman entre Manuel et « le gars de Semur » sur la nécessité de revenir du « grand voyage » pour « raconter aux autres »[667]. Si Jorge Semprun rend donc principalement compte, dans son roman comme dans son adaptation télévisuelle, de ce qu'il a vécu en tant que déporté politique, sa condition particulière d'Espagnol républicain, de « rouge » installé en France à la veille de la seconde Guerre Mondiale, rejaillit à chaque étape du récit de son parcours – dans le train qui l'amène en Allemagne, au camp, puis à sa sortie et à son retour en France – nous y reviendrons.

Témoigner, c'est également l'un des enjeux auxquels il se confronte lorsqu'il s'attelle au scénario de *La Guerre est finie*, à la demande d'Alain Resnais. Cette fois, ce ne sont pas les souvenirs de sa déportation qu'il évoque mais ceux, plus récents, de son activité clandestine de coordination des actions du Parti communiste espagnol entre la France et l'Espagne, menée depuis son retour en France à la Libération jusqu'à son exclusion du parti en 1964.

La démarche des autres auteurs de représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais ayant eux-mêmes migré vers la France n'est pas autant sous-tendue par la volonté de transmettre leur expérience. Le réalisateur franco-italien Marcello Pagliero, familier des

[667] Jorge SEMPRUN, *Le Grand voyage*, *op. cit.*, p. 25.

cabarets de Saint-Germain dans le Paris d'après-guerre[668], n'intègre qu'un très petit personnage d'Espagnol dans son film *La Rose rouge* (1951), et l'on peut imaginer qu'il ne s'agisse pas de sa propre idée. Il y joue également son propre rôle, mais à aucun moment n'y évoque sa migration ou son rapport à l'Italie. Cette œuvre met toutefois en scène le microcosme germanopratin dont le réalisateur est familier et, par la présence d'un plongeur poète espagnol parmi sa galerie de personnage, participe de la construction d'une représentation cosmopolite de ce milieu.

Roberto Bodegas, quant à lui, met à contribution son expérience migratoire dans son parcours professionnel. Espagnol venu travailler en France en 1957 à l'âge de 24 ans[669], il commence sa carrière cinématographique comme assistant réalisateur auprès de Maurice Labro et Denys de la Patellière, entre autres. Il est également employé pour seconder Christian de Chalonges dans la réalisation du film *O Salto* (1967), qui retrace la migration d'un menuisier, du Portugal vers la France, en passant par l'Espagne et les Pyrénées. Il l'aide notamment à organiser les tournages à l'étranger ainsi que les reconstitutions en France[670]. Dans les années qui suivent la sortie d'*O Salto*, il consacre son premier film en tant que réalisateur aux femmes espagnoles émigrées à Paris et employées comme bonnes à tout faire dans les beaux quartiers, mobilisant, au moment de l'écriture du scénario, les souvenirs de milieux qu'il a fréquenté à son arrivée dans la capitale française[671]. Ce film, *Espanolas en Paris* (1972), réalisé en France mais produit par une société de production espagnole, ne nous informe que peu sur la vision française des migrants espagnols, mais permet de prendre la mesure de l'intérêt de son réalisateur et co-scénariste pour la thématique migratoire. Il fait de son expérience de migrant la matière de ses œuvres.

Dans un tout autre registre, le journaliste Jacques Ségui a eu plusieurs fois l'occasion de réaliser des reportages en écho avec son histoire familiale. Arrivé en France avec ses parents dans les mois qui suivent sa naissance, en 1938, il n'a que peu connu l'Espagne, comme il le rappelait en juillet 2017, dans une interview pour le journal régional *L'Est Éclair* :

> « Je suis fils de réfugiés espagnols, répond-il. Je suis né à Barcelone sans être Catalan ; j'ai débarqué dans l'Aube à l'âge de six mois. Ma mère a été employée comme bonne à Lusigny, où j'étais inscrit à l'école élémentaire. Je suis ensuite allé

[668] Jean A. GILI, *Marcello Pagliero : l'Italien de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2018, 297 p.
[669] Bruno TUR, « Dossier », *loc. cit.*
[670] Jacques DURAND, *[O Salto - Interview de Philippe de Broca et Christian de Chalonge]*, *op. cit.*
[671] Bruno TUR, *L'Immigration espagnole à Paris dans les années 1960*, *op. cit.*, p. 306-307.

> au lycée de garçons à la Fontaine Argence. Je suis né Espagnol... (il sourit) mais suis finalement Troyen de souche.[672] »

Durant les quelques mois qu'il a passés à la rédaction du journal télévisé de la deuxième chaîne de l'ORTF, entre 1971 et 1972, il a consacré plusieurs reportages entiers aux Espagnols, Italiens ou Portugais installés en France. S'il n'a pas témoigné de sa propre expérience dans ses travaux, la présence relativement fréquente de migrants dans les sujets qu'il réalise dénote sa volonté de donner à voir des populations généralement peu filmées, desquelles il se sent proche.

Enfin, un dernier cas mérite notre attention, bien qu'on ait déjà eu l'occasion de le présenter auparavant : celui du romancier, doubleur et scénariste Noël Calef, auteur des œuvres originales adaptées et des scénarios de trois sources du corpus, *Échec au porteur*, porté au grand écran par Gilles Grangier en 1968, puis à la télévision par Olivier Ricard sous le titre *La Bombe* en 1969, et *Recours en grâce*, dont l'adaptation cinématographique, réalisée par Lazlo Benedek, sort en 1960. Lui n'a pas migré depuis l'Italie, l'Espagne ou le Portugal vers la France, mais depuis la Bulgarie, où il est né en 1907, l'Égypte, où il a passé son enfance, et l'Autriche[673] enfin, où il a vécu adolescent. Il hérite pourtant de la double nationalité bulgare et italienne, son grand-père ayant été fait citoyen d'honneur par le Consul d'Italie en Bulgarie[674]. Noël Calef s'installe en France, à Paris, en 1930, où il commence une carrière dans l'industrie cinématographique, à la Paramount notamment, au doublage et au sous-titrage[675]. En août 1941, il est arrêté en tant que juif étranger, interné à Drancy, puis libéré et expulsé vers l'Italie, où il est de nouveau interné dans les camps de Bardonecchia, Tolentano et Urbisaglia. À l'armistice italienne, il se réfugie un temps dans un petit village de montagne de la région des Marches[676]. À partir de l'année 1944, si l'on en croit son journal et ses archives, il semble avoir été employé par une des sociétés américaines chargées de l'application du Plan Marshall. Dans les années qui suivent la guerre, il reprend son activité de doubleur tout en poursuivant le souhait de réaliser un jour ses propres films. Pour cela, il écrit des scénarios qu'il soumet sans grand succès à des producteurs. Il se met progressivement à écrire des romans dont il vend les droits d'adaptation cinématographique.

---

[672] Ludovic MATTEN, « Jacques Ségui, le passionné », *L'Est éclair*, 2 juill. 2017.
[673] Noël CALEF, *Journal*, *op. cit.*
[674] Noël CALEF, *Drancy 1941 : camp de représailles, Drancy-la-Faim*, Paris, FFDJF - Fils et filles des déportés juifs de France, 1991, 354 p.
[675] Noël CALEF, *Journal*, *op. cit.*
[676] Noël CALEF, *Drancy 1941*, *op. cit.* ; Noël CALEF, *J'ai vu vivre l'Italie*, Paris, Fayard, coll. « J'ai vu vivre », 1959, 320 p.

À plusieurs reprises, il intègre des figures d'Italiens installés en France à ses récits. Ces personnages peuvent revêtir un rôle secondaire mais clé dans le déroulement de l'intrigue – dans *Échec au porteur* – ou bien être protagoniste de l'histoire – dans *Recours en grâce*. Dans ces deux cas, il s'agit d'hommes d'âge mûr auxquels il est facile d'identifier l'auteur, puisqu'ils partagent l'expérience de la migration et la nationalité italienne. En effet, lorsqu'il écrit ces deux romans, entre 1954 et 1956, Calef n'a pas encore obtenu la nationalité française : sa demande de naturalisation a été rejetée en 1953[677]. Le premier manuscrit d'*Échec au porteur*, commencé sous le titre *La Bombe* au printemps 1956, est d'ailleurs terminé dans l'angoisse que soit découverte sa nationalité italienne : son troisième chapitre entamé, juin 1956, il est décidé qu'il briguerait le prix littéraire du Quai des Orfèvres, réservé aux seuls auteurs de romans français[678]. Noël Calef fait alors du personnage de chauffeur routier, découvrant, au milieu du roman, le héros agonisant, un Italien en instance de naturalisation, ce qui le rend plus vulnérable face aux services de polices qui l'interrogent.

Dans la présentation de l'auteur faite par Geneviève Coste pour *Télé 7 Jours*, à la diffusion de l'adaptation télévisée de 1969, *La Bombe*, le parallèle entre l'auteur et le personnage d'Italien en instance de naturalisation est clairement établi : après avoir évoqué son parcours et sa nationalité, l'article se conclut sur la dernière volonté qu'aurait exprimé Calef auprès du réalisateur du programme, Olivier Ricard, quelques semaines avant sa mort :

> « Le 20 décembre 1967, dînant comme chaque semaine chez son ami Olivier Ricard, il lui dit : "Il y a une chose à laquelle je tiens essentiellement : c'est que le rôle soit joué par un vrai Italien." Le lendemain, Olivier Ricard part pour les sports d'hiver. Quand il revient au début du mois de janvier, il téléphone à son vieil ami pour lui annoncer que le rôle sera tenu par Pipo Merigi. Une voix anonyme lui répond :"M. Calef est à l'hôpital et toute visite est interdite." Quelques jours plus tard, Noël Calef mourait, dans l'ombre et la solitude, comme il avait vécu.[679] »

S'il n'est pas question pour Calef de témoigner de son histoire personnelle dans ses œuvres fictionnelles, pour la plupart de commande, il apporte un peu de lui dans les personnages qu'il crée, notamment dans ces personnages d'Italiens. Cette interprétation est d'ailleurs proposée aux futurs téléspectateurs de *La Bombe* en novembre 1969.

---

[677] BnF Manuscrits, Fonds Noël Calef, NAF 28809 (14) 2, Noël CALEF, *Journal. 11/05/1953 – 12/12/1953*, [manuscrit sur cahier A5], 1953, p. 160.
[678] Noël CALEF, *Journal. 18/06/1956 – 20/10/1956*, *op. cit.*
[679] Geneviève COSTE, « Noël Calef devint romancier parce que les producteurs refusaient ses scénarios », *Télé 7 Jours*, nº 460, 15 févr. 1969, p. 20-21.

Quelques-uns des auteurs de représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais ont ainsi nourri leurs productions de leur propre parcours migratoire. Mais ce ne sont pas les seuls à adopter une démarche de témoignage.

2) Reconstituer la société de son enfance

Comme Jorge Semprun, les réalisateurs René Wheeler et Jean Eustache, à plus de vingt ans d'écart, ont chacun proposé une œuvre cinématographique ouvertement autobiographique où ils évoquent leurs souvenirs d'enfance et les personnes qui les ont marquées, dont quelques Espagnols.

Dans le film *Premières armes*[680], René Wheeler met en scène sa propre histoire. Le héros porte son prénom ; comme lui, il est apprenti jockey dans un haras, placé par son père qui rêvait lui-même d'être jockey lorsqu'il était enfant. Les personnages et les évènements qui constituent la trame du scénario sont directement inspirés de ses souvenirs personnels. Le scénariste et réalisateur crée ainsi le personnage de Juanito et de son père, épicier espagnol installé à Bordeaux, en prenant pour modèle des personnes qu'il a croisées lorsqu'il était enfant. Lors du recrutement des acteurs du film, la ressemblance physique avec son ami d'enfance Joseto a été déterminante, comme il le précisait à l'occasion d'un entretien avec l'historien du cinéma Philippe Esnault en 1996[681] :

> Philippe Esnault : Comment avez-vous recruté les mômes ?
>
> René Wheeler : Oh, écoutez les mômes c'est assez drôle hein. Je suis allé à Maisons-Laffitte bien sûr. Mais j'ai trouvé que des petits crevés qui payaient pas trop de mine et puis qui pouvaient pas lâcher leur métier pour venir tourner à Lyon, parce que c'était tourné à Lyon. (…) Alors j'ai fini par aller les chercher à Montmartre. J'ai fait, taper le... battre le ban, et il y a une centaine de gosses qui sont venus, au pied de la rue du Mont-Cénis, non dans la rue du Mont-Cénis, dans une école qui était libre à ce moment-là. Et j'en ai choisi un, celui qui joue le rôle de Joseto, le petit brun, pas celui qui joue mon rôle, l'autre, qui avait jamais monté à cheval et qui savait pas ce que c'était. Mais il était, physiquement il correspondait à ce que je voulais, un petit Espagnol dégourdi.

Une vingtaine d'années plus tard, Jean Eustache met en scène à son tour sa préadolescence dans une œuvre que l'on pourrait aussi qualifier d'autobiographique, *Mes*

---

[680] René WHEELER, *Premières armes*, Cady Films (France) / UGIL (France), 1950, 1 heure 24 minutes.
[681] *Entretien avec René Wheeler*, *op. cit.*

petites amoureuses[682], sortie en décembre 1974. Le film prend la forme d'un récit à la première personne, énoncé en voix *off*. Parmi les personnages qui entourent son protagoniste, on trouve notamment deux hommes espagnols, l'un étant le beau-père du héros, José Ramos, et l'autre son ami, Henri Martinez, qui l'emploie dans son garage de cycles, à Narbonne. Là encore, la volonté du réalisateur est de rester le plus fidèle possible à ce qu'il a vécu, ce dont témoigne son attachement à reconstituer chacune des scènes du film à partir des décors et des costumes dont il se souvient :

> « Comme ce qui vous touche le plus, ce sont les périodes de mutation – le passage de l'adolescence, donc – et qu'il faut hélas des années entre le passage de l'adolescence et le premier court métrage, 1955 à 1972, ce sera en quelque sorte un film historique, sur un passé proche et révolu qui exige une reconstitution historique.[683] »

Tout en soulignant l'ambiguïté de la reconstitution – qui fait référence à un temps révolu, dans ce film comme dans celui de Wheeler – ce passage souligne l'ambition d'Eustache de faire de son film un reflet de ses souvenirs. On ne sait pas si son beau-père était bien espagnol, ou si son employeur dans le garage où il a travaillé adolescent l'était lui aussi. Le lien entre ce qu'a vécu Eustache et l'hispanité des personnages est toutefois établi par l'acteur qui incarne et donne son nom au rôle de réparateur de cycles, Henri Martinez, ami d'enfance d'Eustache et fils de réfugiés espagnols.

Ces deux films, par leur forme autobiographique et du fait de leur référent réaliste, revêtent un double statut de fiction et de témoignage[684]. En creux, ces œuvres permettent de déduire la présence, au temps de l'enfance des auteurs, d'Espagnols dans les régions où l'action prend place – au Bouscat, en banlieue de Bordeaux, au milieu des années vingt, et à Narbonne dans les années cinquante. Dans les deux cas, il s'agit de témoignages différés dans le temps, qui projettent, l'un à partir de 1951, l'autre à partir de décembre 1974, des figures dont le référent est passé, déjà évanoui depuis longtemps. En outre, dans l'opération d'écriture, d'interprétation puis de montage et de projection, elles se trouvent déformées, réinterprétées, actualisées.

---

[682] Jean EUSTACHE, *Mes petites amoureuses*, *op. cit.*
[683] Luc BÉRAUD, *Au travail avec Eustache (making of)*, Arles / Lyon, Actes Sud / Institut Lumière, 2017, p. 100-101, citant la déclaration d'intention insérée dans le dossier de demande d'avance sur recette pour « Mes petites amoureuses », rédigé par Jean Eustache avec l'aide de Luc Moullet en 1971.
[684] Judith LYON-CAEN et Dinah RIBARD, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, p. 51-52.

3) Ériger l'immigration comme cause ou s'en emparer

Enfin, une dernière forme de témoignage est apportée par des auteurs dont l'ambition est de donner à voir ce qu'ils ont vu pour susciter la réaction, dénoncer des conditions de vie ou de travail indécentes, rendre visible l'invisible, le marginal, le dominé. Parmi eux, on compte plusieurs générations d'auteurs opérant dans le giron du Parti communiste, qu'ils en soient adhérents, sympathisants ou qu'ils soient simplement financés par le Parti, ayant intégré à leurs œuvres des personnages d'immigrés italiens, espagnols et portugais.

Ceux qui intègrent les Italiens, Espagnols ou Portugais à leur tableau de la société française

Quelques-uns d'entre eux, dans le tableau qu'ils dressent de la société française à l'occasion de la fabrication de leurs œuvres audiovisuelles, intègrent des figures de migrants italiens, espagnols et portugais. C'est notamment l'approche qu'adopte Éli Lotar dans *Aubervilliers* : donner à voir le quotidien des habitants d'Aubervilliers dans des logements indécents, pour dénoncer l'état d'insalubrité dans lequel la ville a été laissé par Pierre Laval. Un Portugais se trouve être l'un de ces habitants démunis. Des années plus tard, en 1970, on retrouvera cette démarche dans les films militants communistes produits par Dynadia, *Les Immigrés en France – Le Logement* et *Vivre à Sartrouville*.

Trois réalisateurs communistes français emblématiques de l'après-guerre ont également proposé des représentations fictionnelles de migrants, italiens principalement, espagnols et portugais dans une moindre mesure : Jean Grémillon, Jean-Paul Le Chanois et Louis Daquin[685]. Dans son seul film du corpus, Jean Grémillon met en scène une figure d'Italien bien spécifique, celle de l'ingénieur qui fait battre le cœur de la jeune médecin incarnée par Micheline Presle dans *L'Amour d'une femme*. Le scénario initial écrit avec René Wheeler et conservé à la BnF ne donne aucune indication sur la nationalité ou le parcours d'André[686]. Si l'on en croit les différentes versions du synopsis du film conservés à la Cinémathèque française[687], il semble

[685] Sylvie LINDEPERG, « Engagement politique et création cinématographique. Les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois » *in Les Cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000, p. 81-152.
[686] BnF Arts du Spectacle, Fonds Jean Grémillon, 4-COL-55 (22) 2, Jean GRÉMILLON et René FALLET, *Premier projet de synopsis de L'Amour d'une femme*, [document manuscrit], s. d., 12 p.
[687] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN617-B420, LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES, *L'Amour d'une femme (titre provisoire)*, [synopsis envoyé au Crédit National],

que ce soit après l'écriture et, surtout, après la négociation de la coproduction avec la société italienne Costellazione et le casting, qu'il ait été décidé de modifier le scénario de telle manière à intégrer la nationalité italienne d'André[688], incarné par l'acteur italien Massimo Girotti. Jean-Paul Le Chanois, quant à lui, introduit dans *Papa, maman ma femme et moi* un personnage très secondaire d'ouvrier italien chargé de bâtir la maison des protagonistes, responsable de la lenteur des travaux. Enfin, Louis Daquin intègre au scénario de sa série *Le Café du square* quatre personnages d'immigrés. Le plus important est italien, épicier, et fait partie des personnages principaux. Un autre, maçon espagnol, apparaît dans plusieurs des épisodes du feuilleton en tant qu'amoureux de la serveuse du café. Deux hommes portugais, clandestinement entrés en France, aidés par le maçon espagnol, sont placés au centre des péripéties d'un des trente épisodes. À l'occasion de cette série dont l'intrigue rend principalement compte des mutations de la société française et, en particulier, des rapports entre une adolescente et son père, l'auteur du scénario et réalisateur Louis Daquin donne une place secondaire mais néanmoins substantielle à la question de l'immigration, a fortiori italienne, espagnole et portugaise.

Jean Grémillon, Jean-Paul Le Chanois et Louis Daquin, ainsi qu'Éli Lotar ne prêtent pas la même importance à la nationalité étrangère de leurs personnages, et ne leur laissent pas non plus le même poids dans les scénarios auxquels ils ont contribué et/ou qu'ils ont mis en scène. On peut néanmoins voir, dans la place accordée à des migrants parmi la toile de fond sociale sur laquelle ou dont ils forgent leurs intrigues, un lien entre le parcours politique de ces hommes et leurs œuvres.

Ceux qui font de l'immigration une cause et des immigrés des héros

D'autres auteurs, proches du mouvement communiste ou militants de gauche, placent l'immigration au cœur de leurs films, l'érigeant comme cause en mettant en avant une figure d'immigré italien, espagnol ou portugais. C'est le cas de l'auteur du roman *Beau Masque* paru

---

6 janvier 1953, 1 p. ; Cinémathèque française, Fonds Gladys Pascazio, PASCAZIO71-B4, L.P.C. - PARIS et COSTELLAZIONE - ROME, *Trama del film « L'amore di una donna »*, [document dactylographié], 18 juin 1953, 1 p.

[688] Le 29 décembre 1952, une fois le scénario écrit par Jean Grémillon puis adapté par René Wheeler et René Fallet, la production lancée par le producteur français LPC, la recherche d'un producteur italien n'a pas encore complètement abouti. Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN617-B420, Pierre GÉRIN président-directeur général de LPC, *[Lettre de Pierre Gerin au Crédit National, au sujet du film* L'Amour d'une femme*]*, [lettre dactylographiée], 29 décembre 1952, 2 p.

en 1954, Roger Vailland, comme du réalisateur de son adaptation cinématographique sortie en 1972, Bernard Paul, tous deux adhérents du Parti communiste français, qui font eux-aussi transparaitre à travers leurs œuvres cet engagement. Dans *Beau Masque*, notamment, la grève des ouvriers et des ouvrières d'une usine textile du Jura constitue le nœud de l'intrigue et la leader syndicale de cette grève, Pierrette, en est l'héroïne.

Le personnage masculin principal, qui donne son titre aux deux œuvres, est Italien. Il ne s'agit pas cependant pour les auteurs de donner une voix, un visage à un membre de la population socialement dominée. Le personnage de Belmaschio, qui fait l'intermédiaire entre le narrateur et l'événement décrit, ne prend pas directement part au conflit au cœur du roman et du film, bien qu'il soit dépeint comme un ancien leader ouvrier d'une grève sur un chantier naval. Il en est témoin : vivant de petits boulots, dont le transport et la livraison de lait dans la région du Jura, il se met en couple avec la leader de la grève, accorde à son mouvement toute sa sympathie tout en se liant d'amitié avec le patron de l'usine. Il incarne un homme indépendant et fier. Le regard porté à vingt ans d'écart par Roger Vailland puis Bernard Paul sur l'immigration italienne au travers de ce personnage d'Italien ne se trouve pas surplombant, ce qui est cohérent avec le parcours des auteurs.

Marcel Trillat, Frédéric Variot, Maurice Failevic et Gérard Chouchan, ont tous les quatre, à partir de la fin des années soixante, contribué à plusieurs des œuvres du corpus. Hommes de gauche, leur militantisme prend toutefois des formes différentes : Maurice Failevic, né en 1933, tout comme Marcel Trillat, né en 1940, sont adhérents du Parti communiste au moment où ils mettent en scène des migrants dans leurs œuvres. De son côté, Bernard Chouchan, né en 1934, a rendu sa carte du PCF en 1968 à la suite du Printemps de Prague[689], quelques années avant de s'atteler à la réalisation d'*Ici peut-être*. Frédéric Variot, né en 1936, n'est pour sa part jamais devenu membre d'aucune organisation[690]. Proche du mouvement maoïste après 1968, il partage toutefois avec Trillat, Failevic et Chouchan le souci de mettre son activité professionnelle au service de ses convictions.

Ils ont tous, en effet, travaillé, tantôt ensemble, tantôt séparément, à lier travail et action militante, en faveur des travailleurs immigrés notamment. Marcel Trillat et Frédéric Variot tournent *Étranges étrangers* en janvier 1969 au sein de la coopérative Scopcolor. Dans ce film conçu collectivement et distribué par des réseaux d'éducation populaire[691], les deux réalisateurs

[689] *Entretien avec Gérard Chouchan*, *op. cit.*
[690] Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, *Étranges étrangers*, *op. cit.*, 51.
[691] Tangui PERRON, *Étranges étrangers*, *op. cit.*, p. 128.

dénoncent les conditions de logement et de travail des étrangers en France et le système capitaliste qui les entretient. Frédéric Variot s'emparera une nouvelle fois de la question au travers du reportage « L'autre faim, l'autre soif », diffusé dans l'émission de la 1ère chaîne *Arguments* le 13 mars 1972. Marcel Trillat reprendra son travail d'enquête sur le terrain pour la préparation du scénario de la dramatique *Ici peut-être*. De son côté, bien qu'il ait pris ses distances avec le mouvement communiste, Gérard Chouchan, en réalisant cette dramatique, continue à donner à voir les plus démunis et leur donner la parole. C'est l'indignation ressentie face à l'effondrement d'un immeuble boulevard Lefèvre à Paris qui fait naître chez lui le désir de consacrer un film à un travailleur étranger[692], de même que l'incendie d'un foyer d'Aubervilliers avaient poussé Marcel Trillat et Frédéric Variot à traiter la question dans leur film. Quant à Maurice Failevic, si l'on en croit ses notes de travail[693], avec la réalisation de *L'Engrenage* il met à profit ses travaux de repérage de « L'histoire de Joachim » datant de 1967 pour construire, en 1973, un film qui donne au téléspectateur des clés pour savoir comment agir face aux plus démunis.

Roger Vailland puis Bernard Paul, avec *Beau masque*, puis Marcel Trillat, Frédéric Variot, Gérard Chouchan et Maurice Failevic, partagent un intérêt commun pour les conditions de vie et de travail des étrangers et immigrés en France. Celui-ci transparait au travers de leurs œuvres, qu'ils mettent tous au service de leur engagement politique. Dans leurs films, les migrants qu'ils représentent occupent des rôles de premier plan. Bien que soumis au mal-logement, à l'exploitation de leurs employeurs ou à la xénophobie, la position qu'ils occupent dans les intrigues de ces œuvres renvoie d'eux l'image de personnages agissants.

Conclusion du chapitre 3

On l'aura compris, au terme de ce chapitre, la quête d'auteurs de représentations de migrants paraît vaine, ou, du moins, démesurée. Il est certainement illusoire de chercher à saisir les intentions individuelles derrière la création de chaque personnage d'Italien, d'Espagnol ou de Portugais intégré à des œuvres audiovisuelles, fictionnelles ou non. Ce chapitre aura tout de même permis de clarifier le rôle de la plupart de ceux qui ont participé à la fabrication de ces représentations et de mieux comprendre la façon dont parcours individuels et structures de

[692] *Entretien avec Gérard Chouchan*, *op. cit.*
[693] Maurice FAILEVIC, *Notes de travail pour la préparation de « L'Engrenage »*, *op. cit.*

productions interagissent dans ce processus. En reprenant des questionnements théoriques sur le statut de l'auteur au cinéma, on aura mis en évidence la multiplicité des auteurs de ces représentations : producteurs, scénaristes, interprètes, ont tous pu intervenir aux côtés des réalisateurs pour faire évoluer les personnages de migrants qu'ils contribuaient à faire vivre à l'écran, tout comme les migrants eux-mêmes lorsqu'ils étaient filmés, les membres des rédactions d'information de l'(O)RTF et leurs contacts ont pu jouer un rôle, aux côtés des journalistes, dans la fabrication de reportages à leur sujet. De plus, en fin de chapitre, on aura éclairé les démarches individuelles ayant mené à représenter des migrants italiens, espagnols ou portugais à la télévision ou au cinéma. On a pu souligner la rareté des films réalisés par ou avec des migrants contribuant à représenter leur propre migration. Les auteurs souhaitant témoigner de la migration d'autrui sont plus nombreux, poursuivant une démarche autobiographique ou militante.

Conclusion de la partie 1

Considérer les structures dans lesquelles s'insèrent les représentations de migrants italiens, espagnols et portugais permet de prendre la mesure de la variété de discours audiovisuels les véhiculant. On ne trouve pas une catégorie d'œuvre spécifiquement attachée à ces figures. Néanmoins, l'étude par genre et par format permet de développer des intuitions : il semble que les récits de témoignage tiennent une place particulière dans le corpus, comme les films estampillés « réalistes », du fait de leur utilisation de personnages de migrants dans la toile de fonds populaire qui leur sert de cadre. Cela contribue à expliquer le pic de représentations cinématographiques du milieu des années cinquante. À la télévision, cela s'exprime par l'importance des dramatiques policières et des feuilletons du quotidien. De plus, il est apparu que certaines structures particulières de production ont favorisé clairement ces représentations : l'avènement des coproductions franco-italiennes a poussé à représenter des Italiens, parfois migrants.

Qui sont ceux qui choisissent de représenter des migrants italiens, espagnols ou portugais à la télévision ou au cinéma ? Les auteurs ayant eux-mêmes migré de l'Italie, de l'Espagne ou du Portugal vers la France sont rares. L'amorce de prosopographie et d'analyse de réseau menée dans le chapitre 3, soutenue par une réflexion théorique sur le statut d'auteur d'œuvres audiovisuelles, rend surtout compte d'une histoire des migrations italiennes, espagnoles et portugaises comme sujet de préoccupation intime ou politique de quelques-uns d'entre eux. Il reste toutefois encore à explorer bien des aspects des parcours d'auteurs de films et d'émissions représentant des migrants italiens, espagnols et portugais : retracer les contours des groupes sociaux qu'ils constituent et dans lesquels ils s'insèrent dépasse malheureusement le cadre de cette thèse par l'ampleur du travail de collecte que cela impliquerait. Néanmoins, malgré ses limites, la démarche permet de restituer la variété des rapports possibles entre un créateur et un personnage de son œuvre, et d'aller au-delà de l'évidence du lien entre intention du réalisateur et circulation d'une figure à l'écran.

Partie 2 / 1945-1962 Émergence et circulation de figures de migrants italiens, espagnols et portugais à l'écran

Après avoir abordé les représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais de façon synchronique, pour mieux cerner les effets structurels et sociaux concourant à leur fabrication de 1945 à 1974, commençons à reprendre le fil chronologique de leur circulation. Dans cette deuxième partie, nous nous concentrerons sur les figures audiovisuelles produites et diffusées de 1945 à 1962.

En mars 1945, la libération par les Alliés du territoire français de l'Occupation allemande, amorcée en août 1944, touche à sa fin. Pendant cette période de transition, la production d'actualités cinématographiques, encore sous monopole public, revêt un enjeu crucial et se fait l'écho des évolutions politiques et institutionnelles rapides que connait le pays[694]. Dans le même temps, une nouvelle politique française d'immigration voit le jour, tandis que les rapports diplomatiques entretenus par la France avec ses voisins italiens et espagnols se redessinent dans le cadre des négociations de paix. Comment ce contexte si particulier marque-t-il la fabrication et la diffusion d'images cinématographiques de migrants ? Entraîne-t-il l'émergence de figures spécifiques de migrants, ou contribue-t-il à en faire circuler de plus anciennes ? Ce sont les questions que nous nous poserons dans le prochain chapitre.

Dès 1946 toutefois, quelques films mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais prennent plus de distance avec l'actualité immédiate. Par ailleurs, la restructuration de l'industrie cinématographique après-guerre et, entre autres, la mise en place de dispositifs de coproductions internationales donne lieu à la multiplication des figures de migrants, en particulier italiens, dans les longs-métrages français, ou à majorité française, qui sortent en salles entre 1953 et 1957. Les représentations audiovisuelles qui circulent à cette époque sont très majoritairement cinématographiques : si le développement de la télévision s'accélère à la fin de la guerre, il faudra attendre la création de la RTF en 1949 et le développement quantitatif des programmes télévisés pour voir apparaître sur le petit écran des figures d'Italiens et

[694] Comme l'a souligné Sylvie Lindeperg tout au long de son ouvrage *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*

d'Espagnols, d'abord timidement, en 1951 et 1955, puis plus régulièrement à partir de 1958. Par ailleurs, à la fin des années cinquante, s'opère une mutation des représentations cinématographiques et, de plus en plus, télévisuelles de migrants venus du Sud de l'Europe. Les Portugais migrants et immigrés en France, alors que le nombre de leurs arrivées sur le territoire français augmente, commencent à apparaître discrètement sur les écrans – en 1959 au cinéma, en 1961 à la télévision – alors qu'ils en étaient quasiment absents auparavant[695]. Quel impact ces évolutions structurelles ont-elles sur les figures de migrants italiens, espagnols ou portugais ? Quelles sont leurs caractéristiques ? Voit-on alors émerger des images stéréotypées ? Comment évoluent-elles ? Ces différents aspects seront traités dans un chapitre 5 consacré aux films du corpus détachés de l'actualité immédiate.

Dans le dernier chapitre de cette partie, nous nous arrêterons enfin sur une figure qui prend de l'ampleur au cinéma au début des années cinquante et, surtout, à la télévision à la fin de la décennie : celle de l'immigré artiste. Qu'ils soient vedettes de la musique, de l'opérette ou du cabaret, anonymes pratiquant une activité artistique pour leur loisir ou vivant d'un artisanat d'art, il semble qu'ils forment un ensemble cohérent de figures dont on se demandera comment elles émergent, de quoi elles se nourrissent et comment elles font évoluer l'imaginaire associé aux migrants étudiés.

[695] Mis à part dans une petite séquence du court métrage documentaire de Eli LOTAR, *Aubervilliers*, *op. cit.*

Chapitre 4 1945-1949 Filmer les migrants dans l'immédiat après-guerre

Des trois groupes de population étudiés, les Italiens et Espagnols migrants et immigrés sont les premiers à apparaître sur les écrans français de 1945 à 1957. Dès mars 1945, ils sont intégrés au récit de la Résistance à l'occupant allemand proposé par l'organe publique de presse filmée Les Actualités françaises par le biais d'un reportage commémoratif. De fait, depuis les débuts de la libération du territoire français par les Alliés, en août 1944, les représentations de migrants italiens et espagnols portées par la presse filmée sont encore principalement marquées par le conflit. Elles émergent à partir de mars 1945, alors que sur la scène internationale la paix entre les anciens belligérants se négocie encore – il faudra attendre le 10 février 1947 pour qu'un traité de paix soit signé, à Paris, entre la France et l'Italie notamment. Les représentations de Portugais immigrés, quant à elles, ne sont pas portées par ces actualités.

Les reportages des journaux cinématographiques traduisent alors l'impact des relations diplomatiques qu'entretient la France avec l'Espagne et l'Italie sur le statut de leurs ressortissants s'installant en France, faisant évoluer leurs représentations jusqu'en 1953. Ainsi, dès 1945, *Les Actualités Françaises*, tout comme les journaux de Pathé, Gaumont et Éclair à partir de janvier 1946, rendent compte des prolongements de l'activité militante antifranquiste des républicains espagnols exilés sur le territoire français, présentée comme la continuité de l'action de Résistance française à l'Occupation allemande. Les Italiens quant à eux sont évoqués à la même période pour illustrer les choix politiques portés et mis en œuvre par le Gouvernement Provisoire de la République Française en matière de gestion de l'immigration. Rapidement, ces représentations se cristallisent sur le lieu de l'arrivée en France de ces migrants espagnols et italiens : à la frontière. C'est ce sur quoi nous nous attarderons dans le second temps de ce chapitre.

I - 1945-1946 Les étrangers en France, acteurs de la résistance aux fascismes

Pendant la période de Libération et dans les mois qui suivent, le souvenir des années d'Occupation et de guerre imprègne les toutes premières images des Espagnols et des Italiens. Se construisent alors des récits de la guerre et de la Résistance auxquels contribuent les actualités filmées placées sous monopole public jusqu'à la fin de l'année 1945. Dans ces

discours jetant un regard rétrospectif sur la période agitée qui s'achève, une place est parfois accordée aux étrangers, et notamment aux Italiens et aux Espagnols, dont on rappelle leur participation aux combats pour la libération de la France. Les lectures de l'actualité et de l'histoire immédiate auxquelles ils sont intégrés se font particulièrement l'écho de l'évolution rapide de la situation politique intérieure et des soubresauts de la scène internationale. La concurrence entre visions gaulliste et communiste de la Résistance pèse ainsi sur les modalités de représentations de migrants tant espagnols qu'italiens, tandis que l'évolution des rapports entretenus par la France avec le régime franquiste a un impact direct sur les représentations des Espagnols installés en France.

A. Hommage aux terroristes – les étrangers dans la mémoire de la guerre

Les deux premiers Espagnols et Italiens dont les images sont diffusées sur les écrans de cinéma français à la Libération sont résistants, membres de la section Main d'Œuvre Immigrée du mouvement Francs-Tireurs et Partisans (FTP-MOI) au sein du groupe Manouchian. Le 2 mars 1945, ils apparaissent aux côtés de leurs compagnons d'arme arméniens, polonais, hongrois, roumains ou français, dont certains de religion juive, exécutés, comme eux, le 21 février 1944 au Mont-Valérien par les Allemands. Ils sont présentés dans une courte séquence du journal filmé *Les Actualités Françaises*, le seul autorisé à paraître depuis septembre 1944[696]. Ce reportage rend compte d'une cérémonie d'hommage au groupe Manouchian organisée par des structures proches du Parti communiste au cimetière d'Ivry. Il est composé d'images filmées sur place par Guy Le Cor et Louis Cottart[697], opérateurs de la société à capitaux publics France-Libre-Actualité.

Un cortège avait amorcé sa marche Porte de Choisy pour l'achever au cimetière d'Ivry, là où les fusillés avaient été inhumés. Le sujet s'ouvre sur plusieurs plans de différentes échelles sur l'affiche diffusée par les occupants pour dénoncer les membres du groupe Manouchian, la fameuse « affiche rouge », placardée sur un mur. Ce plan ravive un souvenir récent dans les mémoires françaises, en particulier parisiennes : si l'on ne sait combien d'affiches ont été tirées, si l'on ignore où elles ont été placardées, c'est principalement à Paris et dans les grandes villes françaises que ce visuel a été vu, dans la semaine du jugement du groupe Manouchian, du 18

[696] Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*
[697] INA, LES ACTUALITÉS FRANÇAISES, *Registre des origines*, 1945.

au 24 février 1944. Ce plan d'ouverture délivre une image figée qui devient image symbole de l'histoire de la Résistance, celle de martyrs morts pour la France.

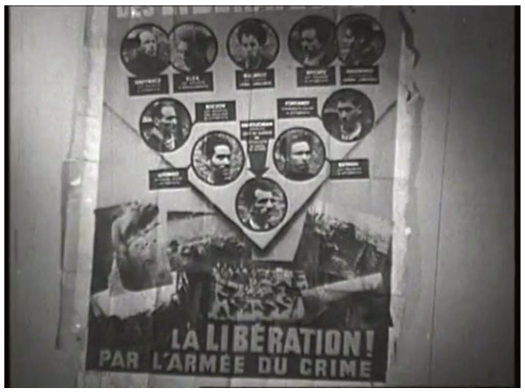


Figure 19 – « Hommage aux "terroristes" »
1er plan (de la 5e à la 9e seconde)

Commentaire : « Il y a un an, les Allemands collaient cette affiche sur les murs de Paris. »



Figure 20 - « Hommage aux "terroristes" »
2e plan (de la 9e à la 11e seconde)

« Ces hommes, qu'ils fusillaient sous le nom de terroristes, ... »



Figure 21 - « Hommage aux "terroristes" »
3e plan (de la 12e à la 13e seconde)

« ...ils les avaient choisis dans une rafle... »

On reconnait, grâce à de très gros plans sur l'affiche, les visages de Joseph Boczov et Celestino Alfonso (Figure 20), de Spartaco Fontano et Marcel Rayman (Figure 21), et de Wolf Wasjbrot et Missak Manouchian, dont les photographies sont légendées par leur nom de famille, leur nationalité, leur appartenance politique ou religieuse et les faits qui leur sont reprochés par les Allemands. Parmi eux, un Espagnol – Celestino Alfonso, né en 1916 en Espagne, ayant rejoint la France avec ses parents en 1927, menuisier, ancien brigadiste pendant la guerre civile espagnole de 1936 à 1939, militant de la section espagnole du Parti communiste clandestin

pendant l'Occupation[698], présenté par l'affiche comme « espagnol rouge » et auteur de « 7 attentats » – et un Italien – Spartaco Fontanot, né en 1922 en Italie, arrivé en France avec ses parents en 1924, ouvrier tourneur et sympathisant communiste, que l'affiche rouge désigne comme « communiste italien » et auteur de « 12 attentats ».

Puis ces visages s'animent : sont montées des images en plans américains et en légère plongée de quelques-uns de ces résistants étrangers, entre leur arrestation et leur exécution, certainement filmées par leurs geôliers, tandis que le commentaire évoque la volonté allemande de discréditer la Résistance en insistant auprès de la population française sur ses membres étrangers, cherchant à susciter xénophobie et antisémitisme. Alors que le récitant poursuit en affirmant que « la France ne s'y est pas trompée et [que] les Allemands n'ont déshonoré qu'eux-mêmes », apparaissent à l'écran des images du cortège, rendant visible les banderoles des « Amis des Francs-Tireurs et Partisans Français » et du « Comité populaire de Libération Yougoslave ». C'est sur la cérémonie elle-même que se concentre la dernière séquence, avec quelques plans d'ensemble du public puis deux plans américains sur Pierre Villon, représentant du CNR, et Georges Marrane, ancien maire d'Ivry-sur-Seine, suivis de plans d'ensemble sur des soldats en armes[699] et sur l'assistance.



Figure 22 – « Hommage aux "terroristes" »
19e plan (de la 49e à la 50e seconde)

« [ces étrangers qui ont payé de leur vie] leur amour pour cette terre de France… »



Figure 23 - « Hommage aux "terroristes" »
22e et dernier plan (de la 53e à la 55e seconde)

« … [où ils dorment aujourd'hui auprès des] fusillés Français. »

---

[698] Gautier MERGEY, *Celestino Alfonso*, http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article9851 , 30 janvier 2019, (consulté le 10 avril 2018).

[699] Certainement la « compagnie d'honneur immigrée de l'armée française » qui « ouvre la marche » évoquée par le compte rendu de la cérémonie publié par le journal de l'association organisatrice ? Voir « Plus de dix mille personnes ont commémoré le souvenir des 23 martyrs du procès Manouchian-Boczov », *Unis. Hebdomadaire du Centre d'Action et de Défense des Immigrés (C.A.D.I.)*, 6 mars 1945, p. 1.

Des plans resserrés en contre-plongée montrent ensuite des pancartes tenues par le public, mentionnant les groupes d'étrangers représentés : « FAMILLES DES FUSILLÉS », « ESPAGNOLS / FÉDÉRATION des IMMIGRÉS ESPAGNOLS / COMITÉ NATIONAL » (Figure 22), « GRECS », « RUSSES ». Le reportage se termine sur un plan d'ensemble en légère plongée sur les tombes des fusillés, recouvertes de fleurs et surplombées de croix de Lorraine, entourées de la foule et de soldats en uniformes (Figure 23). Par cette cérémonie et le reportage dont elle fait l'objet, des Italiens et des Espagnols immigrés en France, au même titre que les étrangers « venus de tous les pays d'Europe », se trouvent inscrits dans le récit de la libération nationale.

1) Réhabiliter les étrangers après l'Occupation

Ce document rend ainsi compte d'une rupture franche avec les discours relayés pendant l'Occupation sur les étrangers. Comme beaucoup des cérémonies ayant lieu dans les mois qui suivent la Libération, organisées pour réinvestir l'espace public et rompre avec les pratiques d'Occupation, celle-ci a pour fonction de réhabiliter le groupe Manouchian et de rendre honneur aux groupes de MOI (Main d'Œuvre Immigrée) et FTP-MOI (Franc-Tireurs et Partisans – Main d'Œuvre Immigrée) pour leur action dans la Résistance. Le reportage qui lui est consacré s'inscrit dans la même démarche : rompre avec la xénophobie et l'antisémitisme des reportages de presse filmée projetés sur les écrans de cinéma français avant la Libération. Le titre même du reportage, « Hommage aux "terroristes" », reprend les termes utilisés par les Allemands afin de mieux les dénoncer, faisant de la stigmatisation, par les occupants, des membres du groupe Manouchian arrêtés et fusillés, un gage de leur engagement dans la Résistance.

C'est d'ailleurs l'un des buts visés par l'organisateur de cette journée, le Centre d'Action et de Défense des Immigrés (CADI), association créée au printemps 1944[700] à partir de la section étrangère du Mouvement de la Libération Nationale afin de rassembler les mouvements de résistance étrangers et de coordonner leurs actions[701]. En octobre 1944 puis en janvier 1945, à l'occasion de Congrès nationaux, elle avait dessiné plusieurs voies d'actions : intensifier

[700] Archives nationales, ministère de l'Intérieur - Étrangers en France, F/1A/3346, PAGÈS, *Note sur le Centre d'Action et de Défense des Immigrés (C.A.D.I.)*, 27 décembre 1944, 13 p.
[701] Archives de la Préfecture de Police de la Seine, 77 W 870 276418/1, DIRECTION DES RENSEIGNEMENTS GÉNÉRAUX ET JEUX - CABINET DU DIRECTEUR - OFFICE - CORRESP. 325, *Rapport d'ensemble sur le Centre d'Action et de Défense des Immigrés et son organe « Unis »*, [document dactylographié], 5 décembre 1947, 44 p.

l'effort de guerre des immigrés et les mobiliser dans la reconstruction de la France, tenir le rôle d'intermédiaire avec les autorités en charge de l'immigration (en promouvant notamment l'adoption d'un statut juridique plus juste des étrangers, en intervenant directement auprès des autorités pour défendre des immigrés ou en participant à l'épuration) et enfin, maintenir et renforcer les liens entre groupes de différentes nationalités ainsi qu'entre immigrés et Français en combattant toute forme de xénophobie et en « [montrant] à l'opinion française l'effort de guerre des immigrés, leur participation à la Résistance contre l'ennemi »[702]. La cérémonie d'hommage au groupe Manouchian, filmée et diffusée sur les écrans français, relève de cette dernière catégorie d'action : il s'agit, pour les organisateurs, de rappeler le rôle joué par des résistants étrangers dans la Libération de la France encore inachevée, tout en mettant en avant l'idéal de fraternité opposé par les forces de Libération à la xénophobie des Occupants. Cette cérémonie s'inscrit dans la continuité des autres hommages aux fusillés du Mont-Valérien qui se multiplient dans les mois précédant la capitulation allemande. Leurs corps sont alors transférés des fosses communes des cimetières de la petite couronne de Paris, où ils avaient été dispersés par l'armée allemande, à des sépultures individuelles. Dans les archives du Cabinet du Préfet de la Seine, on trouve trace de deux cérémonies s'étant tenues le 20 septembre[703] et le 6 octobre 1944[704], rendant hommage, l'une à trois otages français exécutés un an plus tôt, l'autre à vingt-huit Francs-Tireurs et Partisans français, tous fusillés au Mont-Valérien et déposés dans la fosse commune du cimetière d'Ivry. La spécificité de la cérémonie du 25 février 1945 montrée dans *Les Actualités Françaises* est de rendre hommage à un groupe d'immigrés.

2) Inscrire ces immigrés dans la mémoire de la guerre…

Les funérailles du groupe Manouchian sont donc organisées afin de mettre en avant l'effort de guerre fourni par leurs membres et contribuent à l'élaboration d'une mémoire de la Résistance qui leur garantisse une place dans la vie politique française, à une période où émergent de nouvelles figures héroïques par lesquelles rivalisent les forces politiques de la Libération, issues de la Résistances ou émanations des partis traditionnels qui se recomposent

[702] *Ibid.*, p. 6.
[703] Archives de la Préfecture de Police de la Seine, Cabinet du Préfet - Affaires Générales - Atrocités allemandes et commémorations, B A 1821, *Rapport des Renseignements Généraux au sujet d'une cérémonie au Cimetière d'Ivry*, 20 septembre 1944, 4 p.
[704] Archives de la Préfecture de Police de la Seine, Cabinet du Préfet - Affaires Générales - Atrocités allemandes et commémorations, B A 1821, *Rapport des Renseignements Généraux au sujet d'une cérémonie au Cimetière d'Ivry*, 7 octobre 1944, 2 p.

rapidement[705]. Une concurrence mémorielle émerge, en effet, en ce début de l'année 1945[706]. Après les funérailles grandioses du Colonel Fabien, le 3 janvier 1945, la demande d'entrée au Panthéon de Romain Rolland, décédé le 1er janvier 1945, formulée par les communistes, marque les débuts d'une « querelle de panthéonisation » : *Le Figaro* se prononce pour l'entrée au Panthéon de Charles Péguy, le MRP choisit de défendre celle du philosophe Henri Bergson. Dans ces conditions, la cérémonie d'hommage au groupe Manouchian, qui se tient à Ivry le 25 février 1945, si elle n'a pas la même ampleur que ces différents évènements, tend à héroïser les immigrés engagés dans la lutte contre l'occupant nazi et, plus largement, les Francs-Tireurs et Partisans, créés par le Parti communiste, auxquels appartenait le groupe de Main d'Œuvre Immigrée dirigé par Missak Manouchian. En organisant leur hommage public en février 1945, le CADI cherche, en outre, à rendre plus visible les immigrés dans la société française, à un moment où l'association fait pression sur le gouvernement et le parlement pour l'adoption d'un statut juridique des étrangers qui mette fin à la législation en vigueur depuis la fin des années trente.

Ce n'est pas le premier événement de ce type faisant l'objet d'un reportage par les équipes de presse filmée. Avec les commémorations et les défilés militaires, les cérémonies funéraires constituent le deuxième type de sujets le plus fréquemment diffusé, après la guerre, dans les magazines de presse filmée *France-Libre-Actualités* puis *Les Actualités Françaises* jusqu'à la fin de l'année 1945[707]. Ces reportages sont caractérisés par le ton de « revanche prise sur la période d'Occupation » selon Sylvie Lindeperg, qui a travaillé sur les actualités filmées de la Libération. L'historienne observe également que ce type de reportage est préparé de telle manière que l'équilibre entre les différents acteurs politiques de la Libération soit maintenu[708] : les commémorations à l'initiative du Gouvernement d'une part, celles coordonnées par le PCF et ses proches d'autre part, sont traitées à parts égales, avec chaque fois un ton solennel respectant celui de l'événement.

---

[705] Olivier WIEVIORKA, *Histoire de la Résistance 1940-1945*, Paris, Perrin, 2013, p. 467-482.
[706] Gérard NAMER, *La Commémoration en France : de 1945 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1987, 213 p.
[707] Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 120-121 ; Voir notamment l'hommage aux morts du Mont-Valérien auquel est consacré un reportage le 15 septembre 1944, « [Cérémonie au mont Valérien] », *France Libre Actualités*, 15 septembre 1944, 35 secondes ; Plus tard, le 10 novembre 1944, un reportage sur la Toussaint consacre une séquence à la venue du Général de Gaulle, d'abord au Mont-Valérien puis au Cimetière d'Ivry, pour rendre hommage aux « quatre mille fusillés », aux « martyrs », aux « résistants disparus » : « Toussaint 1944 », *France Libre Actualités*, 10 novembre 1944, 3 minutes 32 secondes.
[708] Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 120-121.

3) …portée principalement par des organisations proches du parti communiste

Le reportage dont cette cérémonie du 25 février 1945 fait l'objet, diffusé à partir du 2 mars 1945, est à considérer plutôt parmi ceux qui se font le relais d'évènements organisés par des proches du mouvement communiste. En effet, le CADI, s'il n'avait pas été créé à l'initiative du PCF ou d'une de ses sections, rassemble, au début de l'année 1945, beaucoup d'associations d'immigrés proches du parti ou de l'internationale communiste[709]. Le groupe de Main d'Œuvre Immigrée auquel il est rendu hommage avait été constitué à partir d'une section communiste, tandis que ses membres étaient, pour la plupart, adhérents ou sympathisants du parti. Par ailleurs, parmi les représentants d'institutions de la République et de la Résistance, nombreux sont les communistes à être présents ce jour-là : à titre d'exemple, le premier orateur de la journée est le Commandant Olivier[710], membre des FTP-MOI, créées par le Parti communiste en 1942[711], qui avait remplacé Missak Manoukian à leur tête après son arrestation, et il est notamment suivi à la tribune par Albert Rigal, ancien député de Paris, qui représente officiellement le Parti communiste français. Le ministère de l'Air, dirigé par le communiste Charles Tillon, apporte son soutien logistique à l'événement en mettant à disposition sa fanfare[712]. En outre, les deux personnalités reconnaissables dans le reportage des *Actualités Françaises* sont également membres actifs du PCF : Pierre Villon en est cadre depuis 1934[713] et le représente au sein du Conseil National de la Résistance qu'il a contribué à fonder, tandis que Georges Marrane, qui prend la parole au nom du Comité Parisien de la Libération dont il est membre, avait été élu maire communiste de la ville d'Ivry-sur-Seine entre 1925 et 1940. Lorsque leurs visages apparaissent à l'écran, le commentateur entame sa dernière phrase : « La Résistance française n'oublie pas ses étrangers (…) ». Ces deux personnalités communistes incarnent bien ici « la Résistance », reconnaissante des sacrifices des étrangers pour leur cause commune.

---

[709] PAGÈS, *Note sur le Centre d'Action et de Défense des Immigrés (C.A.D.I.)*, *op. cit.* ; Alexis SPIRE, « La bataille pour un statut des étrangers (1935-1945) », *Plein droit*, 2008, n° 79, p. 36-40.
[710] « Morts pour la Liberté... Une foule fervente a rendu hommage aux 23 héros immigrés », *Unis. Hebdomadaire du Centre d'Action et de Défense des Immigrés (C.A.D.I.)*, 6 mars 1945, p. 3.
[711] Stéphane COURTOIS, Denis PESCHANSKI et Adam RAYSKI, *Le Sang de l'étranger : les immigrés de la MOI dans la Résistance*, nouvelle éd. corrigée, Paris, Fayard, 1994, p. 25.
[712] « Appel au pèlerinage pour la commémoration du premier anniversaire de la mort de Manouchian et de ses 22 camarades », *Le Jeune Arménien*, 23 févr. 1945, p. 2.
[713] Claude WILLARD, *Pierre Villon [Roger, Salomon, dit Ginsburger]*, http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article134754 , 4 avril 2019, (consulté le 23 avril 2018).

Ainsi peut-on considérer que, par ce reportage, au début de l'année 1945, les immigrés italiens et espagnols, au même titre que l'ensemble des migrants européens, sont intégrés à un récit de la Libération nationale porté ici par le CADI et par les représentants de la gauche française, récit associé plus généralement à une mémoire communiste de la Résistance. Cela viendrait-il confirmer l'intuition de l'historienne Mary D. Lewis, selon laquelle « les étrangers n'ont pu prétendre à une place dans la société d'après-guerre qu'en tant qu'ils participaient au mythe de la Résistance »[714] ? Ce type de discours n'apparaît pourtant que de manière épisodique dans la production audiovisuelle de l'époque : il faudra attendre les années soixante pour que soient de nouveau associées des figures de migrants italiens ou espagnols à la Résistance[715]. Pour expliquer la brièveté de la diffusion de ce type de représentations, Stéphane Courtois, Denis Peschanski et Adam Rayski en 1989[716] ou Dominique Schnapper en 2002[717] mettent en avant la perte de la bataille mémorielle par les étrangers de la Résistance au profit de la concurrence entre mémoires communiste et gaulliste, qui occultera pendant des décennies la place prise par les étrangers des MOI dans les combats de la Résistance.

Pour autant, la figure de l'immigré résistant n'est pas la seule image attachée aux Italiens et aux Espagnols de France à la sortie de la guerre. En particulier, les représentations d'Espagnols en exil en France par la presse filmée de 1945 à 1946 sont nombreuses. Elles apparaissent dans cinq sujets de journal filmé, entre mars 1945 et mars 1946. Ces reportages forment un ensemble à part dans le corpus, sur lequel nous allons maintenant nous pencher. Quels sont les enjeux de telles représentations ? Nous verrons dans les pages qui suivent que l'actualité diplomatique va encourager les firmes de presse filmée à rappeler la présence de ces réfugiés politiques sur le territoire français.

---

[714] Mary Dewhurst LEWIS, *Les Frontières de la République : immigration et limites de l'universalisme en France, 1918-1940*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2010, p. 338.
[715] Au cinéma, le personnage de l'Italien Mario Donati est dépeint comme un ancien maquisard lors de son procès pour désertion dans Lazslo BENEDEK, *Recours en grâce*, *op. cit.* ; à la télévision, deux dramatiques de Jean Prat mettent en scène des Espagnols résistants à deux ans d'intervalle : Jean PRAT, *op. cit.* ; Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.* ; tandis qu'en 1967, un épisode de feuilleton met à l'honneur le rôle sacrificiel de deux Espagnols républicains dans l'exfiltration de parachutistes canadiens à la frontière franco-espagnole Pierre ACOT-MIRANDE, *Deux Espagnols*, *op. cit.*
[716] Stéphane COURTOIS, Denis PESCHANSKI et Adam RAYSKI, *Le Sang de l'étranger*, *op. cit.*
[717] Dominique SCHNAPPER, « Postface » *in Des étrangers dans la Résistance*, Paris Champigny-sur-Marne, Éditions de l'Atelier / Musée de la Résistance nationale, 2002, p. 121−122.

B. Une guerre s'arrête, l'autre se poursuit – organiser la république espagnole en exil

Dans le fonds audiovisuel des Actualités françaises conservé par l'Institut national de l'audiovisuel, cinq reportages constituent des traces du passage à Paris de personnalités de la République espagnole en exil et de l'activité des réfugiés antifranquistes dans l'Hexagone, en 1945 et 1946. Les réunions de soutien à l'Espagne républicaine dans l'atelier parisien de Pablo Picasso et de la Junta española de liberación (JEL) en janvier 1945[718], le passage de l'ancien Président socialiste du gouvernement républicain espagnol Juan Negrin à Paris en février[719] et un meeting du Parti socialiste ouvrier espagnol (PSOE) à Toulouse[720] en mars ont été filmés par des opérateurs des Actualités françaises. Début 1946, la firme continue à s'intéresser à l'activité des Espagnols en exil dans la capitale en envoyant, à la fin du mois de mars, l'opérateur Louis Félix prendre des vues des obsèques de Francisco Largo Caballero[721], autre ancien président du conseil des ministres socialiste espagnol, qui rassemblent les républicains espagnols et leurs soutiens français. Quelques semaines plus tôt, Jean Hudelot filmait, à Paris, José Giral, Président du gouvernement républicain espagnol en exil, et José Antonio Aguirre, Président du gouvernement basque. Mais seules les images de l'atelier de Picasso et celles de Giral et Aguirre ont été utilisées, les premières dans un documentaire d'une dizaine de minutes consacré à « L'Art retrouvé » par la France après la Libération[722], les secondes dans un reportage consacré à l'actualité institutionnelle espagnole, aux côtés de plans anglais de Don Juan et d'images d'archives de Franco[723]. Toutes les autres n'ont finalement pas été montées dans les magazines de la société de presse. À plusieurs égards cependant, il paraît essentiel d'appréhender ces prises de vues variées, diffusées ou non, comme un ensemble, afin d'éclairer le processus d'élaboration de représentations cinématographiques des exilés espagnols entre 1945 et 1946.

---

[718] « [Réunion du comité de libération espagnol à Toulouse le 23 février 1945 (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, 23 février 1945, 1 minute 6 secondes.
[719] « [Monsieur Negrín, réfugié républicain espagnol à Paris (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, février 1945, 31 secondes.
[720] « [Meeting du Parti Socialiste Espagnol à Toulouse le 11 mars 1945 (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, 11 mars 1945, 1 minute 49 secondes.
[721] « [Obsèques de Largo Caballero (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, mars 1946, 6 minutes 23 secondes.
[722] « L'Art retrouvé », *Les Actualités Françaises*, novembre 1945, 10 minutes 25 secondes.
[723] « Où va l'Espagne ? », *Les Actualités Françaises*, 15 février 1946, 1 minute 40 secondes.

La multiplicité des missions d'opérateurs des Actualités françaises auprès de représentants de la République espagnole et de responsables de partis républicains espagnols en exil, que l'on peut mesurer en examinant le registre des origines des vues des Actualités françaises conservé par l'INA, témoigne d'abord de leur regain d'activité après la fin de l'Occupation. Conséquence de l'émigration massive qui a suivi la guerre civile espagnole et la défaite républicaine, les Espagnols sont plus nombreux en France après la Libération qu'avant le début de la guerre et constituent le seul groupe d'étranger dans ce cas[724]. Alors qu'ils sont particulièrement actifs dans les rangs de la Résistance, s'impose parmi eux l'idée que la Libération de la France est seulement une première étape dans leur lutte contre le fascisme qui se poursuivra par la destitution de Franco[725]. Dès la fin de l'année 1944, des responsables de l'Espagne républicaine se croisent à Paris et fédèrent des soutiens en ce sens parmi les Espagnols exilés aussi bien que chez les Français – ce dont rendent compte les plans filmés au cours de la réunion du futur Comité France-Espagne chez Picasso, où l'on peut apercevoir plusieurs figures de la Résistance française[726].

Pourtant, les autorités françaises, et en particulier leur appareil diplomatique, en cherchant à maintenir avec l'Espagne officielle franquiste des rapports normalisés pour des raisons économiques autant que pour préserver l'équilibre des alliances internationales, tendent à retenir l'ambition espagnole républicaine de poursuivre la guerre avec l'Espagne Franquiste[727]. À partir d'octobre 1944, les Espagnols demandeurs de visas doivent s'engager à ne pas exercer d'activité politique sur le sol français[728]. Le ministère de l'Intérieur français se montre particulièrement vigilant vis-à-vis de l'activité des Espagnols en exil sur son territoire. La rédaction des Actualités françaises, d'abord constituée d'un comité désigné par le CLCF (Comité de Libération du Cinéma Français) pour orienter le contenu du journal jusqu'à fin 1945, puis entre les mains de Philippe Este à partir du début de l'année 1946[729], en envoyant des opérateurs filmer ces réunions, ces rencontres ou ces meetings qui rassemblent des responsables ou militants politiques espagnols et leurs soutiens, en font pourtant des évènements méritant d'être regardés comme tels par les spectateurs des salles de cinémas français.

---

[724] Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, *op. cit.*, p. 28.
[725] Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'Exil des républicains espagnols en France*, *op. cit.*, p. 141-181.
[726] « [Réunion des amis de l'Espagne républicaine chez Picasso (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, janvier 1945, 3 minutes 51 secondes.
[727] Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, *op. cit.*, p. 3-48.
[728] *Ibid.*, p. 45.
[729] Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 42-45.

Quelles sont les caractéristiques de cet ensemble de six reportages filmés entre 1945 et 1946 sur des républicains espagnols ? Quelles différences peuvent être observées entre les vues utilisées, montées et diffusées dans *Les Actualités Françaises*, et les autres, celles qui sont restées dans les cartons ? Tentons maintenant de répondre à ces questions pour déterminer, dans la mesure du possible, les enjeux des choix opérés par la rédaction du journal de presse cinématographique.

1) Des représentations d'opposants socialistes au franquisme

Avant de comparer les vues utilisées au sein des magazines de la firme avec celles n'ayant pas fait l'objet d'une diffusion, les considérer toutes ensembles permet de prendre la mesure des choix de sujets récurrents faits par la rédaction. En particulier, on se rend compte que les soutiens socialistes à la République espagnole sont plus filmés que les autres par les opérateurs des Actualités françaises. Quelques communistes, français principalement, apparaissent sur les images de la réunion du futur Comité France-Espagne[730] chez Picasso captée dans la première semaine de janvier 1945[731], notamment la députée Madeleine Braun et le secrétaire de la CGT Pierre Le Brun. Ont également été présents et filmés lors des obsèques de Largo Caballero, en mars 1946, quelques figures espagnoles communistes en exil dont Dolorès Ibarruri[732]. Par ailleurs, dans le reportage « Où va l'Espagne ? » diffusé dans les salles à partir du 15 février 1946[733], on a pu voir à l'écran José Antonio Aguirre, président autonomiste de tendance démocrate-chrétienne du gouvernement basque. Mais les réfugiés espagnols le plus souvent filmés par les opérateurs des Actualités françaises sont bien socialistes, ce qui a pu être encouragé par plusieurs facteurs. Structurels d'abord : la perte d'influence des communistes sur

---

[730] Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, *op. cit.*, p. 56.
[731] *L'Art retrouvé*, *op. cit.* ; dans lequel on trouve 22 secondes d'images de la réunion du futur Comité France Espagne ayant eu lieu la première semaine du mois de janvier 1945 dans l'atelier de Pablo Picasso rue des Grands Augustins à Paris, filmée par Robert Coulon et Marcel Grignon. Voir *[Réunion des amis de l'Espagne républicaine chez Picasso (non diffusé)]*, *op. cit.* Seul l'ethnologue et fondateur du Musée de l'Homme Paul Rivet, qui préside la réunion à gauche de Picasso, est clairement identifiable sur les plans montés dans L'Art retrouvé. Sur les rushs, en plus de Madeleine Braun et Pierre Le Brun, on peut notamment reconnaître le poète et résistant Pierre Emmanuel et la présidente du Comité de Coordination des Femmes Gabrielle Duchêne, tous futurs membres du Comité France-Espagne.
[732] *[Obsèques de Largo Caballero (non diffusé)]*, *op. cit.*
[733] *Où va l'Espagne ?*, *op. cit.*

la production du journal filmé *France-Libre-Actualité* puis *Les Actualités Françaises*[734] amorcée au début de l'année 1945 a diminué leurs chances de représentations du mouvement, français ou espagnol. Par ailleurs, la surreprésentation des socialistes espagnols dans les actualités filmées françaises, entre janvier 1945 et mars 1946, fait écho à la place d'intermédiaires qui leur est accordée par le gouvernement français afin de modérer les ardeurs belliqueuses des réfugiés espagnols, notamment communistes. On sait ainsi que Juan Negrin se voit délivrer un visa de séjour le 13 janvier 1945 « pour tenter d'exercer une action modératrice sur les anarchistes »[735], sur sa propre proposition faite par lettre auprès de Georges Bidault le 4 octobre 1944. Il faut dire que Juan Negrin tient une position particulière dans le mouvement socialiste espagnol : chef du gouvernement jusqu'en juillet 1939, il est notamment soutenu par les communistes auxquels il s'était allié pendant la guerre civile[736]. Quelques semaines après l'obtention de son visa, il est filmé dans les rues de Paris par Robert Petiot[737], mais ces images n'ont pas été diffusées par les journaux des Actualités françaises. Negrin a ensuite été marginalisé par les représentants de la République espagnole en exil et au sein du mouvement socialiste espagnol en particulier, en refusant de renoncer à la présidence du gouvernement[738].

De plus, à cette période, les socialistes en viennent à occuper une place de premier plan dans les institutions républicaines en exil, ce qui a également fortement compté dans leur représentation par les journaux français de presse filmée. Dès septembre 1944, la prépondérance de l'Union nationale espagnole (UNE), organisation communiste, auprès des Espagnols réfugiés en France est contestée par les organisations politiques espagnoles non-communistes qui se rassemblent dans une Alliance démocratique espagnole (ADE). Devenue, en octobre 1944, Junta Española de Liberación (JEL) française, elle est notamment composée de socialistes, dont le président de la commission exécutive du PSOE Enrique de Francisco Jimenez, qui apparaissent sur les images d'une réunion de la JEL à Toulouse le 23 février 1945[739] où l'on peut également voir un gros plan de la Une du journal *El Socialista* annonçant

---

[734] Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 29-43 ; Pauline GALLINARI, *Les Communistes et le cinéma*, *op. cit.*, p. 36.
[735] Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, *op. cit.*, p. 37.
[736] Guy HERMET, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1989, p. 144-151.
[737] *[Monsieur Negrín, réfugié républicain espagnol à Paris (non diffusé)]*, *op. cit.*
[738] Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'Exil des républicains espagnols en France*, *op. cit.*, p. 251.
[739] *[Réunion du comité de libération espagnol à Toulouse le 23 février 1945 (non diffusé)]*, *op. cit.*

la réunion du parlement espagnol à Mexico[740]. Le 26 août 1945, le nouveau Président de la République espagnole en exil, Diego Martinez Barrio, élu à Mexico le 17 août par les Cortes, nomme un autre socialiste, José Giral, à la tête du premier gouvernement républicain espagnol formé après la fin du conflit mondial. Giral rassemble d'abord autour de lui des républicains et des socialistes, avant d'intégrer des nationalistes basques et catalans et des membres de la CNT[741]. Il faudra attendre la fin du mois de mars 1946 pour qu'un communiste fasse son entrée au gouvernement.

C'est ainsi en tant que chef du gouvernement républicain exilé en France qu'apparaît José Giral dans le reportage des *Actualités Françaises* du 15 février 1946, de même qu'Aguirre en tant que président du gouvernement basque, que Don Juan en tant que roi d'Espagne, et que le général Franco en tant que titulaire du pouvoir officiel de l'Espagne (car, comme le précise le commentaire, « Franco, en effet, garde encore le pouvoir où le plaça l'appui de l'Allemagne et de l'Italie… »[742]). Ce reportage dresse une sorte de bilan des différentes institutions prétendant représenter l'Espagne au mois de février 1946, alors que le vote d'une résolution contre l'adhésion de l'Espagne par l'Assemblée Générale de l'ONU réunie à Londres, le 9 février, est présenté comme faisant vaciller le pouvoir franquiste. Le texte du reportage annonce deux issues possibles pour Franco : se maintenir en faisant alliance avec le roi Don Juan, qui se rapproche de Madrid en partant de Londres pour s'installer à Lisbonne, en restaurant donc la monarchie d'une part ; être destitué d'autre part, pour être remplacé par le chef du gouvernement en exil :

> « Mais, depuis un an, Franco chancelle… Pourra-t-il faire alliance avec Don Juan, fils d'Alphonse XIII, et héritier du trône, qui vient de s'envoler de Londres pour Lisbonne, où il sera plus près ?.. Devra-t-il, au contraire, céder la place à M. José Giral, qui vient de quitter le Mexique pour Paris ?.. »

Sur ce commentaire prononcé par une voix masculine légèrement nasillarde[743], les personnes et les lieux évoqués apparaissent à l'écran dans des plans à valeur illustrative. De cette manière, la situation espagnole est exposée par les auteurs du reportage comme une affaire étrangère,

---

[740] « La reunion de las Cortes espagnolas constituye un paso decisivo hacia la reconquista de la Republica en el buen camino », *El Socialista*, 18 janv. 1945, p. 1.
[741] Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'Exil des républicains espagnols en France*, *op. cit.*, p. 250-251.
[742] C'est l'une des phrases de la séquence introductive du reportage. *Où va l'Espagne ?*, *op. cit.*
[743] Je ne connais pas son nom. Il s'agit de la voix « aiguisée (...) par ce léger nasillement et cet allant à l'accent faubourien qui évoque plutôt un air d'accordéon » identifiée par Sylvie Lindeperg, celle d'un speaker employé pour la première fois à commenter l'édition du 15 novembre 1944, qui deviendra le speaker principal pendant l'année 1945. Voir Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 82-84 L'historienne souligne en outre les similitudes entre cette nouvelle voix et celle du speaker de Vichy.

impression accentuée par la dernière séquence. Sur des images de la frontière espagnole au Perthus et de l'Espagne vue de la France, le commentaire prend des accents lyriques :

> « L'Espagne est, aujourd'hui, à la croisée des chemins : de la frontière, nous écoutons la respiration de ce pays, parcouru depuis longtemps de longs soubresauts… Comme l'a dit à Londres, M. Bidault : nous retrouverons bientôt l'Espagne sur le chemin de la Liberté ! »

Le reportage adopte ainsi le point de vue de la France et de sa diplomatie incarnée par le ministre des Affaires Étrangères Georges Bidault, considérant la situation espagnole d'un œil extérieur, ne faisant qu'accueillir les différents acteurs politiques espagnols sur son territoire dans une position de neutralité, tout en appelant de ses vœux la fin du franquisme[744].

2) Laisser dans l'ombre les soutiens français à l'antifranquisme

C'est là l'une des spécificités des images de migrants espagnols effectivement diffusées dans les journaux des Actualités françaises en 1945 et 1946 : les Espagnols installés en France représentés par le journal filmé apparaissent tournés vers leur pays d'origine, où ils se destinent à retourner.

Les vues non utilisées, au contraire, faisaient transparaitre l'implication de personnalités françaises aux côtés des républicains espagnols, ainsi qu'on peut le constater dans les images de la réunion de fondation du Comité France-Espagne chez Picasso en janvier 1945. Les quelques plans de cette réunion conservés pour le court documentaire sur « L'Art retrouvé » diffusé en novembre 1945 ne sont que des plans d'ensemble – mis à part un plan américain sur Pablo Picasso lui-même et des gros plans sur ses tableaux – et sont accompagnés d'un commentaire en *voice-over* assimilant le combat de Picasso contre le franquisme à « sa propre révolution » évoquée en termes tant politiques qu'artistiques :

> « Picasso ne renoue jamais avec son propre passé. Il se prouve aujourd'hui à nouveau qu'il est avec Braque dans l'art dit abstrait le seul à atteindre le domaine de la poésie. Entouré dans son atelier des membres du Comité France-Espagne, il prépare une révolution qui est sa propre révolution, sa révolution continue ».

---

[744] Les propos de Georges Bidault rapportés par le reportage sont inspirés de ceux qu'il a prononcés devant l'Assemblée Générale des Nations Unies le 9 février, mais ils n'en sont pas la retranscription exacte : « Nous sommes certains de retrouver un jour et bientôt, sur les chemins de la démocratie, dans l'Assemblée des peuples qui servent la paix, la nation espagnole ». A/PV.26 9 fév. 1946 46-0-2, ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ONU, *Procès Verbal de la vingt-sixième séance - Point n°54 - Relations des Membres des Nations Unies avec l'Espagne : Projet de résolution présenté par la délégation de Panama : Rapport du Bureau de l'Assemblée générale*, 9 février 1946.

Le Comité France-Espagne est bien évoqué mais on ne précise sa composition ni à l'image ni sur la bande son. Le reportage suggère ainsi que la lutte contre l'Espagne franquiste est une « révolution continue » dont la poursuite est propre à l'artiste. Par ailleurs, dans les images des obsèques de Largo Caballero filmées fin mars 1946, de nombreux socialistes, dont Léon Jouhaux, apparaissent dans le cortège, notamment parce que la SFIO a apporté son soutien logistique à la cérémonie en accueillant dans ses locaux le corps du défunt avant qu'il ne soit amené au cimetière du Père Lachaise[745].

Les Français militant aux côtés de républicains espagnols, pourtant filmés par les opérateurs des Actualités françaises, ne sont pas montrés dans les reportages montés aux journaux diffusés. Il semble que la rédaction du magazine filmé préfère porter à l'écran des images d'Espagnols vivant entre eux. Les termes utilisés dans « Où va l'Espagne ? » pour les mentionner tendent à accentuer cette impression : ils sont désignés par leur fonction au sein des institutions espagnoles républicaines et comme des « exilés ». De cette manière, la lutte antifranquiste apparaît comme une affaire principalement espagnole, extérieure à la France.

3) Privilégier la diffusion d'images de dirigeants plutôt que de militants espagnols exilés

Le reportage « Où va l'Espagne ? », de Jean Hudelot, offre une autre différence entre les images diffusées par *Les Actualités Françaises* de républicains espagnols et celles n'ayant pas été utilisées. Il donne à voir des représentants de la nation espagnole ou des responsables d'organisations politiques en exil en passe d'être élus ou désignés à des postes de représentation du peuple espagnol, tandis que les images non utilisées laissent apercevoir des réfugiés sans responsabilité particulière dans les institutions républicaines, poursuivant leur activité militante sur le territoire français où ils vivent et travaillent.

À l'occasion du meeting du PSOE, de l'UGT et des JSE à Toulouse le 11 mars 1945, les opérateurs des Actualités françaises enregistrent des images de militants de ces organisations venus écouter et discuter les discours de Pascual Tomas, Rodolfo Llopis, Trifon

[745] Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, *op. cit.*, p. 51.



Figure 24 - Meeting du PSOE à Toulouse le 11 mars 1946 5e plan (de la 44e à la 50e seconde)



Figure 25 - Obsèques de Largo Caballero fin mars 1946 (discours de José Giral) 12e plan (de la 10e à la 11e seconde)

Gomez et Enrique de Francisco. Ces militants sont filmés en plans rapprochés, alors qu'ils discutent avec animation, ainsi qu'en gros plans, cadrés sur leurs visages anonymes. La bande conservée parmi les chutes des *Actualités Françaises* alterne ensuite des gros plans sur les visages, les détails des affiches en langue espagnole, le drapeau de l'Espagne républicaine, et des plans plus généraux, dont celui reproduit Figure 24 ci-contre, qui donne à voir la foule venue assister à l'événement.

Un an plus tard, en mars 1946, les obsèques de Largo Caballero rassemblent une foule de militants et sympathisants de la cause républicaine espagnole aux côtés des quelques responsables de partis et organisations politiques ainsi que de représentants du gouvernement espagnol en exil. Cet événement s'inscrit dans la lignée des enterrements de responsables politiques étrangers en exil dans la capitale, tels ceux des Italiens Filippo Turati en mars 1932 et Claudio Trèves en juin 1933, qui fédèrent la communauté nationale réfugiée en France et deviennent, devant l'objectif des caméras, des sortes de démonstrations de force et de nombre. En effet, sur tous les plans filmés ce jour-là (six minutes d'images ont été enregistrées par Louis Félix, pendant la marche du cortège, les discours, la veillée funèbre et le recueillement après la mise en terre) apparaît une foule nombreuse et compacte dont le 12e plan, capté pendant le discours de José Giral (Figure 29) rend bien compte. Plusieurs vues rapprochées et en gros plan permettent de distinguer quelques visages connus de personnalités politiques de la gauche française et espagnole, mais la foule est toujours présente en arrière-plan. Le recours systématique à la plongée tend de plus à accentuer le nombre de participants à cet événement.

À l'inverse, l'image des réfugiés espagnols en France que renvoie le reportage de Jean Hudelot sur la situation de l'Espagne en février 1946 est celle de dirigeants solitaires et

structurés, séparés de leur peuple resté sur le sol espagnol, exilés pour mieux préparer leur retour au pouvoir depuis des salons feutrés.



Figure 26 – « Où va l'Espagne ? »
8e plan (de la 30e à la 35e seconde)

Commentaire : « José Giral, qui vient de quitter le Mexique pour Paris. [M. Giral, qui est le Premier Ministre du Gouvernement espagnol exilé, s'est logé simplement, à la Cité Universitaire…] »



Figure 27 – « Où va l'Espagne ? »
13e plan (de la 47e à la 50e seconde)

Plan sans voice-over, venant illustrer le commentaire précédent :

« […où, dans une chambre d'étudiant, il travaille à la résurrection de la République espagnole…] »



Figure 28 – « Où va l'Espagne ? »
15e plan (de la 53e à la 58e seconde)

« C'est là que M. Antonio Aguirre, Président du Gouvernement Basque exilé, [est venu s'entretenir avec lui de la création du prochain gouvernement que M. Giral tient à élargir...] »



Figure 29 – « Où va l'Espagne ? »
17e plan (de la 62e à la 74e seconde)

« C'est là également que, dans ce but, M. José Giral a réuni ses collaborateurs et ses amis, parmi lesquels M. Trifon Gomez qui, semble-t-il, jouerait un rôle éminent dans la [future formation…] »

Les plans consacrés à José Giral, d'abord entouré par un petit groupe de personnes placées en arc de cercle autour de lui (Figure 26), puis seul à son bureau dans sa chambre de la Cité Universitaire (Figure 27, plans 13 et 14) et enfin assis dans un salon où il accueille ses différents soutiens politiques (Figure 28 et Figure 29, plans 15 à 19), renvoient à une mythologie de l'exil et de la Résistance qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la figure du Général de Gaulle à

Londres : José Giral incarnerait ainsi une sorte d'« Espagne libre » en l'attente de sa propre Libération. De cette mythologie portée à l'écran par *Les Actualités Françaises*, les réfugiés sans responsabilité dans le gouvernement en exil se trouvent, de fait, exclus. Peut-être évite-t-on ainsi de réactiver une vieille peur, celle de voir le territoire français devenir le théâtre de guerres qui lui sont étrangères ? Ou bien s'agit-il de ne pas faire trop de publicité aux groupes d'étrangers vivant en France pour ne pas susciter la supposée xénophobie latente des Français ? C'est ce que l'on peut supposer étant donné qu'il s'agit là de préoccupations bien réelles du ministère de l'Intérieur : les archives du cabinet du ministre Alexis Texier, de 1944 à 1946[746], témoignent à la fois de l'inquiétude des services de renseignement face à de possibles affrontements entre Espagnols franquistes et républicains et de la volonté d'éviter de susciter, par sa politique de gestion des étrangers, la xénophobie supposée de la population française.

4) Un discours cinématographique sur l'exil espagnol pris dans les contradictions de la position française face à l'Espagne

Comparer les vues de presse filmées représentant des Espagnols installés en France selon qu'elles aient fait l'objet d'une diffusion ou pas permet ainsi d'appréhender le cahier des charges implicite des *Actualités Françaises* entre 1945 et 1946 lorsqu'il s'agissait de donner à voir la situation des Espagnols républicains : celle-ci devait être comprise comme une affaire étrangère à la France, décidée en haut lieu entre représentants démocratiques d'un peuple uni. Mais peu de sources permettent d'expliciter la façon dont ces contraintes auraient pu peser sur le processus de production des journaux de presse filmée. Seul le rapport de mixage du journal du 15 février, conservé dans les archives du ministère de l'Information, permet d'entrevoir la position du ministère de l'Information sur le reportage « Où va l'Espagne ? », exprimée par sa chargée de mission auprès des Actualités françaises, Colette Audry :

> « Les bandes sont intéressantes et variées (…)

[746] Archives nationales, ministère de l'Intérieur - Administration générale - Cabinet du ministre, F/1A/3346 XIV D-1, *L'Action des républicains espagnols à la frontières des Pyrénées*, 1944–1946 ; Archives nationales, ministère de l'Intérieur - Administration générale - Cabinet du ministre, F/1A/3346 XIV C-4, *Situation des étrangers en France - Organisations des Républicains Espagnols*, 1944–1946 ; Archives nationales, ministère de l'Intérieur - Administration générale - Cabinet du ministre - Documentation générale - Questions administratives, F/1A/3364 1H-20, *Étrangers en France - Espagnols*, 1944–1946.

- Une bande sur l'ESPAGNE où apparaissent successivement FRANCO, DON JUAN, et José GIRAL dans sa chambre de la Cité Universitaire.

Le Commentaire émet le vœu que l'ESPAGNE redevienne la terre de la Liberté.

Rien de particulier à signaler. »[747]

Cette archive permet d'abord de mettre en évidence l'intervention des services du ministère de l'Information dans la fabrication des magazines des Actualités françaises qui, selon Sylvie Lindeperg, semble s'accentuer à partir du printemps 1945[748]. Il présente par ailleurs le reportage, dont la séquence filmée à Paris sur José Giral, comme un sujet de politique étrangère, « une bande sur l'Espagne » : cela confirme les impressions suscitées par le visionnage du reportage terminé. On peut enfin y lire l'adhésion de la chargée de mission qui l'écrit, Colette Audry, aux propos du commentaire. Cela ne surprend pas quand on sait que, militante socialiste pivertiste[749] dans l'entre-deux-guerres, elle avait fait partie de plusieurs associations de soutien à l'Espagne républicaine entre 1936 et 1939[750]. Son propre avis sur ce reportage ne représente cependant pas nécessairement ceux de l'ensemble des chargés de mission du ministère auxquels incombe la tâche de superviser les opérations de mixage des journaux filmés – Sylvie Lindeperg souligne que leurs « préférences politiques couvraient en fait l'ensemble de l'éventail des partis au pouvoir »[751] pendant la période de tripartisme. On peut néanmoins en conclure que l'aval du ministère a été donné par l'une de ses chargés de mission pour la diffusion du reportage « Où va l'Espagne » à partir du 15 février 1946, aval qui n'a vraisemblablement pas été accordé aux autres reportages qui auraient pu être montés à ce sujet depuis le début de l'année 1945, parce qu'ils ne concordaient certainement pas assez avec la position française, ambiguë, vis-à-vis de l'Espagne et de ses ressortissants installés en France.

Entre 1945 et 1946, *Les Actualités Françaises* proposent aux spectateurs des salles de cinéma françaises des images de migrants italiens et espagnols qui s'inscrivent dans une

[747] Archives nationales, ministère de l'Information, F/41/2153, Colette AUDRY, *Rapport sur le Mixage des « ACTUALITES FRANCAISES » nuit du 12 au 13 février*, [document dactylographié annoté], 13 février 1946, 1 p.
[748] Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 57-58.
[749] Du nom de Marceau Pivert, militant socialiste français, inscrit à la SFIO à partir de 1924. De 1935 à 1938, il fonde en son sein la branche « Gauche révolutionnaire ». À sa dissolution par la SFIO en 1938, se crée, toujours autour de Marceau Pivert, le PSOP, Parti Socialiste Ouvrier et Paysan. Voir Jean-Jacques BECKER et Gilles CANDAR (dir.), *Histoire des gauches en France*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2005, vol. 2/2, p. 366 et 378.
[750] Séverine LIATARD, *Colette Audry, 1906-1990 : engagements et identités d'une intellectuelle*, Rennes, PUR, coll. « Archives du féminisme », 2010, p. 246.
[751] Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7*, *op. cit.*, p. 62.

mémoire de la Résistance à l'occupant nazi en France d'une part, dans la construction d'un récit de la Résistance espagnole au pouvoir franquiste d'autre part. Ces représentations sont ancrées dans le contexte de Libération de la France et dans la perspective d'une libération prochaine de l'Espagne. Celles des Espagnols exilés sont également fortement marquées par l'évolution des relations que le Gouvernement Provisoire de la République Française entretient avec l'Espagne franquiste, et cela va perdurer tout au long de la période étudiée.

Un nouveau tournant de l'évolution des discussions franco-espagnoles se déroule au tout début de la IVe République, en février 1946, et va être dès le début illustré par la presse filmée. Les rapports diplomatiques entretenus par la France avec l'Espagne se tendent. La France en vient à fermer officiellement sa frontière pyrénéenne le 1er mars. Dès lors, les documents cinématographiques portant à l'écran des Espagnols installés ou s'installant sur le sol français ne montrent plus les dirigeants républicains en exil mais se concentrent sur la frontière franco-espagnole et sur celles et ceux qui la traversent. En parallèle, bien que les relations franco-italiennes soient plus apaisées, les discussions avec l'Italie pour la signature d'un traité commercial puis d'un traité de paix mènent bon train, ce qui n'est pas non plus sans conséquence sur l'évolution des représentations de migrants italiens par la presse filmée. Ainsi, dès le mois de janvier 1946, Les Actualités françaises comme les firmes privées d'actualités cinématographiques de nouveau autorisées à exercer diffusent-elles des reportages représentant des migrants italiens en France et, là encore, la frontière y occupe une place centrale. Ce sont donc sur ces reportages associant représentations de la frontière franco-espagnole et de migrants espagnols d'une part, représentations de la frontière franco-italienne et de migrants italiens d'autre part, que nous allons nous concentrer maintenant.

II - 1946-1949 – Filmer les étrangers aux frontières, lieux de passages et enjeux diplomatiques

Lieux de passage symbolique ou matériel, lieux de communication d'État à État, d'hommes à hommes, lieux enfin d'échange et de commerce : les frontières se caractérisent à la fois par leur fonction de limite et par leur perméabilité[752], que l'on retrouve lorsqu'elles sont

[752] Patrick PICOUET, « Éléments de construction de la territorialité en France », *Hommes & Migrations*, 2013, n° 1304, p. 140-144 ; Nancy L. GREEN, « Trans-frontieres : pour une analyse des lieux de passage », *Socio-anthropologie*, 1999, n° 6.

portées à l'écran. Parce que leur traversée fait l'émigré ou l'immigré, l'étranger en pays étranger[753], elles constituent un décor récurrent des représentations de migrants au cinéma. Mais ces représentations viennent également souvent renforcer l'idée d'une frontière hermétique, à une période où, reconstruction nationale et négociation de la paix sur la scène internationale obligent, les regards et les caméras se braquent sur les limites du territoire français qui, dans le cas de la frontière franco-espagnole, se confondent avec les frontières politiques entre démocratie et fascisme[754]. De 1946 à 1949, les frontières avec l'Italie et l'Espagne émergent dans les productions cinématographiques d'actualité et de fiction comme un espace central. Le Portugal, quant à lui, est toujours absent, dans le hors champs de ces productions : ni le souvenir des combats de la Seconde Guerre mondiale, ni l'actualité, ni les relations diplomatiques ne lui permettent de surgir à l'écran.

A. À la frontière franco-espagnole

La frontière pyrénéenne fait l'objet de plusieurs représentations cinématographiques entre 1946 et 1949. Trois reportages sont diffusés par les firmes d'actualités filmées à son sujet. Ils s'inscrivent dans la perspective d'une actualité immédiate – celle de la rupture française avec le franquisme fin février 1946, puis la reprise progressive des relations commerciales franco-espagnoles à partir de 1947. De plus, et c'est une première, deux films de fiction sortis en 1947 et 1949 vont porter la frontière franco-espagnole à l'écran et ainsi faire écho à l'actualité et au contexte diplomatique avec l'Espagne, tout en puisant leurs références plus en amont – dans les images de la guerre civile espagnole notamment.

1) « Il faut qu'une frontière soit ouverte ou fermée… »

Le premier des reportages de presse filmée à évoquer la frontière franco-espagnole et à l'associer à des figures d'immigrés espagnols en France, on l'a déjà évoqué, c'est « Où va l'Espagne ? », diffusé dans le journal *Les Actualités Françaises* le 15 février 1946. Revenons sur le contexte particulier de son élaboration.

---

[753] Yvan GASTAUT et Catherine WIHTOL DE WENDEN, « Réflechir la traversée des frontières », *Hommes & Migrations*, 2013, n° 1304, p. 7-8.
[754] Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, *op. cit.*, p. 122.

Depuis le départ des occupants allemands de France et l'avancée des forces alliés en Europe, la frontière pyrénéenne est devenue le théâtre d'affrontements réguliers entre Espagnols franquistes et républicains. À ce titre, elle fait l'objet d'un traitement particulier par les autorités de la France Libre : le 6 octobre 1944, l'ensemble de la zone frontalière est placé sous commandement militaire, ce qui a pour effet de réduire fortement l'activité des guérilleros espagnols dans la région[755]. Mais fin 1945 et dans les premières semaines de 1946, les échos d'un renforcement du dispositif militaire du côté espagnol de la frontière par le pouvoir franquiste se multiplient. Dans le même temps, alors que la position française à l'égard de Franco était marquée par son pragmatisme depuis les débuts du GPRF dans la clandestinité, les relations franco-espagnoles se tendent. Ce revirement est notamment la conséquence du processus amorcé, en octobre 1945, par l'arrestation en Espagne d'anciens combattants espagnols de la Résistance en France dont Cristino Garcia, commandant FFI, responsable de maquis dans les Cévennes[756]. La presse communiste française lance alors une campagne d'opinion pour leur défense, appelant à la rupture des relations diplomatiques françaises avec l'Espagne, bientôt reprise par la plupart des journaux français[757]. Leur condamnation à mort par le régime franquiste le 29 janvier fait réagir toute la gauche française, poussant les députés et le ministère des Affaires Étrangères à envisager sérieusement l'éventualité d'une rupture avec Franco. Elle est consommée lorsque, le 9 février 1946, dans l'Assemblée générale de l'ONU, la France se prononce contre l'adhésion de l'Espagne à l'organisation. Le sujet des *Actualités Françaises* du 15 février 1946 est préparé et diffusé précisément pour rendre compte de l'actualité que constitue ce vote, ainsi que ses conséquences. Il focalise, dans sa conclusion, le regard des spectateurs sur la frontière, en en faisant le lieu de la matérialisation des rapports diplomatiques franco-espagnols.

Si migrants et frontières sont associés dans un même reportage, on ne les montre pas ensemble à l'écran. La frontière est dépeinte dans la dernière séquence comme un lieu relativement hostile, comme sur le 20e plan où, devant le panneau indiquant la frontière surplombant un ravin, on voit un tas de pierre (Figure 30). C'est également un lieu de passage : elle prend la forme d'un simple barrage routier sur une route sinueuse de montagne où passe une voiture (Figure 31), d'un point de contrôle au milieu d'un village traversé, lui aussi, par une route, empruntée par un petit groupe d'hommes en costumes (Figure 32), ou d'un chemin

[755] *Ibid.*, p. 36-40.
[756] Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'Exil des républicains espagnols en France*, *op. cit.*, p. 199-200.
[757] Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955*, *op. cit.*, p. 128-134.

côtier aperçu au loin (Figure 33 et Figure 34). Elle est formalisée par des panneaux de signalisation et par la présence des douaniers qui la surveillent.



Figure 30 – « Où va l'Espagne ? »
20e plan, de la 81e à la 83e seconde

Commentaire : « de la frontière, nous écoutons la respiration de ce pays… »



Figure 31 – « Où va l'Espagne ? »
21e plan, de la 83e à la 86e seconde

« …parcouru depuis longtemps de longs soubresauts… »



Figure 32 – « Où va l'Espagne ? »
22e plan, de la 86e à la 89e seconde

« Comme l'a dit à Londres, M. Bidault : nous retrouverons… »



Figure 33 – « Où va l'Espagn ?e »
23e et dernier plan, de la 89e à la 95e seconde, début du panoramique gauche-droite

« …bientôt l'Espagne sur le chemin de la…»



Figure 34 – « Où va l'Espagne ? »
23e et dernier plan, de la 89e à la 95e seconde, fin du panoramique gauche-droite

« …Liberté ! »

Sur ces images, apparaît ainsi une frontière encore ouverte à la circulation malgré le dispositif de surveillance qui la rend visible. Mais ceux que l'on voit la traverser ne sont pas clairement identifiés : ces hommes qui, sur les images du 22e plan (Figure 32), se font contrôler par la douane française, viennent-ils s'installer en France pour y travailler ? Traversent-ils la frontière quotidiennement ? Les seuls réfugiés espagnols identifiés dans le reportage sont déjà installés à Paris, leur entrée sur le territoire français n'a pas été filmée. Il faut attendre le début du mois de mars 1946 pour que frontière et migration soient associés par les journaux de presse filmée.

Le Conseil des ministres, présidé par le chef du gouvernement Félix Gouin, prend la décision, le 26 février 1946, de fermer la frontière à compter du 1er mars suivant. Si l'un des trois reportages de presse filmée consacrés à l'événement donne à voir une frontière close dont tous les points de traversée connus – voies ferroviaires et routes, de Hendaye à Port-Bou en passant par le Pont de Béhobie, La Tour de Carol, Bourg-Madame et Le Perthus – sont inaccessibles aux civils, gardés par de nombreuses forces de l'ordre françaises et espagnoles[758], deux autres montrent le pont international routier de Hendaye au moment précis de la fermeture et aux instants qui l'ont précédé, alors que le passage était encore autorisé. Dans « Franco en quarantaine », diffusé par *Éclair* dans son journal du 8 mars[759], comme dans « Frontière… », intégré au journal filmé de *Pathé* à compter du 13 mars[760], on peut ainsi voir des images d'hommes, de femmes et d'enfants, chargés de bagages ou les mains dans les poches, à pied, en voiture ou tirant une charrette, traversant le pont de Irun à Hendaye, se préparant à le passer ou s'observant mutuellement d'une tête de pont à l'autre une fois la frontière fermée. Sur ces vues, dont une dizaine se retrouve à l'identique d'un reportage à l'autre, rien n'indique clairement que les personnes filmées en train de passer la frontière soient Espagnoles ou Françaises. Mais elles ne sont pas sans rappeler celles de l'exil de républicains espagnols : la fuite des habitants d'Irun vers la France, par le Pont de Béhobie notamment, avait été filmée et ces plans intégrés aux reportages de presse filmée consacrés à la prise de la ville par les franquistes, de la fin du mois d'août au début du mois de septembre 1936[761].

[758] « [Fermeture de la frontière espagnole] », *Les Actualités Françaises*, 8 mars 1946, 1 minute 36 secondes.
[759] « Franco en quarantaine », *Éclair-Journal*, 8 mars 1946, 1 minute 54 secondes.
[760] « Frontière... », *Pathé-Journal*, 13 mars 1946, 3 minutes 4 secondes.
[761] Voir notamment « La Guerre civile en Espagne. La prise d'Irun », *France Actualités Gaumont*, 11 septembre 1936, 3 minutes 58 secondes.



Figure 35 – « La Guerre civile en Espagne. La prise d'Irun », France Actualités Gaumont, *11/09/1936, à 1 minute et 27 secondes*



Figure 36 – Jean-Paul Dreyfus [Le Chanois], Luis Buñuel, Espagne 1936, *Subsecretaria de Propaganda del Gobierno de la Republica, première sortie en France 06/04/1937, à 9 minutes 54 secondes*

Le plan dont est tirée cette imagette avait été utilisé dans les reportages de presse filmée relatant la prise d'Irun datant du mois de septembre 1936.



Figure 37 – « Frontière... », Pathé-Journal, *7e plan, de la 20e à la 24e seconde*



Figure 38 – « Franco en quarantaine », Éclair-Journal, *36e plan, de la 80e à la 91e seconde*

Les mêmes images avaient alors été reprises par les différentes firmes d'actualités cinématographiques, en France comme à l'étranger[762] ainsi que dans les documentaires évoquant l'avancée franquiste en Espagne. Ce parallèle entre traversée de la frontière au moment de sa fermeture, le 1er mars 1946, et exil espagnol pendant la guerre civile est suggéré

[762] « Spain : Rebels capture Irun as refugees flee to the French border. », *British Paramount Newsreel*, 7 septembre 1936, 2 minutes 11 secondes ; « Irun Occupied », *Pathé Newsreels*, 10 septembre 1936, 2 minutes 17 secondes.

dans les reportages « Frontière… »[763] et « Franco en quarantaine »[764] par des séquences de rappel historique de la guerre d'Espagne qui se concluent sur l'exil des républicains vers la France et leur passage de la frontière par les chemins pyrénéens.



Figure 39 – « Franco en quarantaine », Éclair-Journal,
5e plan, de la 11e à la 14e seconde



Figure 40 – « Frontière... », Pathé-Journal,
38e plan, de la 90e à la 93e seconde



Figure 41 – « Franco en quarantaine », Éclair-Journal,
17e plan, de la 30e à la 32e seconde



Figure 42 – « Frontière... », Pathé-Journal,
44e plan, de la 102e à la 104e seconde

Ces plans montrant l'exil d'hommes, de femmes et d'enfants espagnols vers la France présentent des analogies avec les images de fermeture de la frontière espagnole de 1946, et notamment des femmes et des enfants qui attendent de pouvoir la traverser, des charrettes chargées de bagages, ainsi que des panneaux annonçant les douanes françaises. Il n'y a là rien de très original dans ces images illustratives mais ces motifs communs encouragent à faire le lien entre ces différents passages de la frontière franco-espagnole.

[763] *Frontière...*, *op. cit.*
[764] *Franco en quarantaine*, *op. cit.*

Ces séquences historiques, l'une placée en première partie de reportage (dans « Franco en quarantaine »), l'autre au milieu (dans « Frontière… »), ont également pour fonction d'ériger l'Espagne franquiste en résurgence anachronique du fascisme. La décision prise par la France de fermer la frontière franco-espagnole y est présentée dans la continuité de son attitude de soutien et d'accueil des républicains espagnols pendant la guerre civile, et comme la conséquence directe des alliances passées par Franco avec Hitler et Mussolini. C'est ce qui ressort de la bande parlée qui accompagne les images de « Franco en quarantaine » :

> « Il y a six ans, la République espagnole succombait devant un adversaire supérieurement armé et puissamment aidé par les mercenaires d'Hitler et de Mussolini. Le fascisme avait remporté sa première victoire internationale. Un peuple, coupable d'avoir aimé la liberté, était jeté sur les routes de l'exil. Un pitoyable exode conduisait à la frontière française les premières victimes de la guerre fasciste, confiantes malgré tout dans l'hospitalité du pays de la liberté. Mais la fin de la guerre civile n'a pas mis un terme à la tragédie espagnole, et les représailles contre les républicains, n'ont pas cessé, même aujourd'hui. C'est pourquoi, depuis le premier mars à minuit, le gouvernement français a fermé la frontière et interrompu tout trafic avec l'Espagne de Franco. (…) »

Le commentaire prononcé en *voice-over* dans le reportage « Frontière… » sur des images à vocation illustrative poursuit cette démonstration, en mentionnant de surcroit la rencontre entre Franco et Pétain organisée par Hitler pour accentuer l'idée selon laquelle Franco serait l'ennemi naturel de la France Libre, et les républicains espagnols, dont les nombreux exilés accueillis par la France, les alliés auxquels le peuple français libre et son gouvernement républicain devraient leur soutien[765].

> « (…) Après la bataille, après l'incendie, c'est l'affreux exode. Poursuivis par un adversaire implacable, les hommes, les femmes, les enfants, les blessés, partent vers une terre d'asile, vers la frontière française. Un peu de paix, beaucoup d'humanité après tant de désordre et tant de souffrance. Et le pain de l'exil, sans doute, est un pain donné par des mains fraternelles. Hier plusieurs centaines de milliers de morts, demain plusieurs centaines de milliers de prisonniers politiques, entre temps le Caudillo passe ses troupes en revue à Madrid. Ses troupes, et aussi leur matériel allemand et italien, puisque le Führer et le Duce avaient fait de la pauvre Espagne martyrisée le laboratoire blessé des canons et des tanks qui devaient plus tard servir contre nous. C'est encore à l'Allemagne que Franco devra, en 1942[766], une rencontre

[765] On relèvera au passage la simplification opérée par ces reportages au sujet de l'attitude française vis-à-vis des républicains espagnols exilés pendant la guerre civile, lorsqu'ils évoquent simplement un asile généreux, accueillant et fraternel en passant sous silence l'ambiguïté de la position française face à la guerre espagnole, les refoulements à la frontière et l'internement des réfugiés, sans compter les manifestations publiques de xénophobie à leur égard, dans la presse notamment.

[766] En réalité cette rencontre, ainsi que la captation des images illustrant ce passage du commentaire, ont eu lieu le 13 février 1941 à la Préfecture de Montpellier. Le Général Franco revenait d'une rencontre officielle avec Mussolini à Bordighera le 12. Voir à ce sujet Christophe POUPAULT, « Franco en février

> en France avec le Maréchal Pétain. La frontière est fermée. L'espoir est né au cœur des républicains espagnols. (…) »

Dans les deux reportages, la même rhétorique est mobilisée pour évoquer celles et ceux qui traversent la frontière avant sa fermeture, en 1946 : les liens fraternels entre peuple espagnol et peuple français, l'un aspirant à la liberté et l'autre, déjà libéré, le guidant sur le « chemin de la liberté » est ainsi mise en avant par le commentaire de « Franco en quarantaine ».

> « Sur le pont international d'Hendaye, les derniers voyageurs se hâtent au poste frontière. (…) La vérification des papiers est sérieuse mais s'opère rapidement. Il n'y aura pas d'embouteillage. Mais tous ne passeront pas. Et des amis, des parents même, vont être séparés. Une Française a réussi à rentrer et l'on vérifie son passeport. À son tour, le Consul de France à Saint Sebastien arrive à la frontière. Le pont est vide maintenant. »

Mais en contraste avec l'exil des républicains évoqués dans la séquence précédente, celles et ceux qui traversent la frontière en 1946 sont désignés comme des « voyageurs » plutôt que comme des « exilés ». En précisant qu'« il n'y aura pas d'embouteillage », le commentaire oppose les modalités de passage de la frontière en mars 1946 à celles de 1936 à 1939, dont les images montrent des réfugiés, nombreux, amassés sur les chemins pyrénéens, se bousculant pour récupérer le pain distribué par les autorités françaises. Dans « Frontière… », ceux qui passent la frontière sont désignés comme des « retardataires ».

> « Au pont international d'Hendaye, les retardataires profitent des derniers instants de délais. Dernière voiture de France, un Consul regagne son poste. Les deux barrières s'abaissent, on se fait des signes d'une tête de pont à l'autre, on se jette un dernier regard à la jumelle, la frontière franco-espagnole est fermée. »

Les deux sujets évoquent en outre le passage d'un Consul – le Consul de France, selon « Franco en quarantaine ». Ce dernier reportage scénarise également la fermeture en faisant de l'arrivée d'« une Française » venue d'Espagne un dernier rebondissement avant que le passage soit interdit. Tout au long de ces reportages, l'ambiguïté est maintenue sur le statut de ces hommes, femmes et enfants filmés en zone frontalière en 1946.

À la suite de l'événement important que constitue la fermeture de la frontière, les migrants disparaissent des représentations de la frontière franco-espagnole par la presse filmée. En septembre 1946, à l'occasion de la fin d'une grève des douaniers français, *Éclair Journal*

1941. Un déplacement révélateur des rivalités en Méditerranée au début de la guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2018, nº 269, p. 73-89.

consacre deux minutes de reportage à la frontière espagnole[767] dans lequel celles et ceux qui traversent sont désignés comme des « contrebandiers » – rien n'évoque l'installation en France d'Espagnols. L'accent est ainsi mis sur la fonction d'échange et de commerce de la zone frontalière, mise en sommeil depuis la fermeture des relations diplomatiques. Et lorsque, deux ans plus tard, en 1948, la décision est prise de sa réouverture, la presse filmée mettra en avant cette même fonction d'échange retrouvée ainsi que l'impact positif sur l'économie française de la reprise des relations commerciales avec l'Espagne. Deux reportages, d'Éclair Journal et Pathé Journal, en rendent compte[768], au moyen d'images de trains transfrontaliers, de voitures passant la frontière, de douaniers au travail et de gares remplies de voyageurs. Peut-être y a-t-il parmi eux des personnes migrant vers la France ? Aucun indice ne permet, dans ces reportages, de l'assurer. Dans un contexte de début de guerre froide, le soutien des fascismes au franquisme et le sort des républicain espagnols sont alors passés sous silence.

2) Une frontière bien présente dans les représentations cinématographiques fictionnelles de l'entrée d'Espagnols en France

Si la frontière espagnole disparaît après 1946 dans la presse filmée, elle continue d'apparaître au cinéma dans deux films qui reprennent des éléments que nous avons pu remarquer dans les reportages précédemment évoqués. Deux œuvres fictionnelles de long métrage ont ainsi relayé, au grand écran, des représentations de migrants dans un décor frontalier, reprenant des images et une terminologie familière des spectateurs de salles de cinéma ayant eu l'occasion de voir les reportages de presse filmée déjà étudiés. Celle dont l'intrigue laisse le plus de place à la migration, c'est *Le Diable souffle*, réalisé par Edmond T. Gréville et sorti sur les écrans français en septembre 1947. Un triangle amoureux se noue sur une petite île, sur la Bidassoa, entre un quinquagénaire, propriétaire du lieu, une jeune femme qu'il a installée chez lui après en être devenu amoureux et qui tombe malade, et un homme espagnol, médecin républicain fuyant la police franquiste. Deux ans plus tard, en novembre 1949, sort en salles de cinéma le film *L'Épave*, réalisé par Willy Rozier. Dans sa première

[767] « Frontières ouvertes, frontières fermées », *Journal Éclair*, 26 septembre 1946, 2 minutes 47 secondes.
[768] « Du nouveau au Sud-Ouest », *Éclair-Journal*, 19 février 1948, 48 secondes ; « [Frontière franco-espagnole] », *Pathé-Journal*, 25 février 1948, 52 secondes.

séquence, l'héroïne, espagnole, arrive d'Espagne en bateau, déjouant la surveillance des douaniers français au large de la Côte d'Azur.

Les conditions d'élaboration de ces œuvres ont-elles pesé sur la façon de mettre en scène ces migrants et de les associer à un décor frontalier ? On sait peu de choses concernant *L'Épave* – mis à part que le scénario est adapté d'un roman paru en 1945, par le réalisateur et producteur du film, Willy Rozier, qui finance le film lui-même *via* sa société Sport Films. Le processus de création du *Diable souffle* est quant à lui mieux renseigné mais il reste énigmatique. Dans ses mémoires, publiées en 1995, Edmond T. Gréville raconte en avoir écrit le scénario sous l'Occupation, alors qu'il vivait caché à Cagnes-sur-Mer après avoir été exclu des plateaux de tournage en 1943. Il affirme également qu'il se serait vu attribuer un prix du meilleur scénario de film français de la Libération, décerné avant la capitulation allemande, au début de l'année 1945, par le CNC[769]. Rien ne permet *a priori* de confirmer ces souvenirs dans les archives du CNC, mais on peut deviner toutefois entre les lignes le poids qu'a dû peser l'expérience de l'Occupation sur l'écriture de la trame de ce film. Il y reprend également des figures et motifs qu'il avait mobilisés dans quelques-unes de ses réalisations antérieures déjà en prise directe avec l'actualité. L'Espagnol clandestin et traqué du *Diable souffle* n'est pas sans rappeler les étrangers de *Menaces*[770], habitants temporaires d'un hôtel situé place du Panthéon, surpris par la crise des Sudètes faisant planer le spectre d'une nouvelle guerre mondiale en septembre 1938. Toutefois, Gréville n'est pas le seul auteur du scénario : Jean Josipovici, puis Max Joly et Norbert Carbonneaux, ont également apporté leur concours à l'écriture, une fois la préparation du film lancée. On sait hélas peu de choses de leurs interventions.

La production du *Diable souffle* a vraisemblablement été chaotique. Elle a d'abord connu des difficultés inhérentes à la situation de l'industrie cinématographique dans cette période de Libération et de reconstruction, marquée par les pénuries de matières premières, notamment de pellicules et de produits permettant leur traitement chimique, et les restrictions d'électricité. Lorsque le film entre en production à la fin de l'année 1945, les tournages, interrompus sur le territoire français en juillet 1944, ont repris progressivement depuis la fin de

[769] Edmond T. GRÉVILLE, *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1995, p. 300.
[770] Edmond T. GRÉVILLE, *Menaces*, 1945.

décembre 1944[771]. C'est la Coopérative Générale du Cinéma Français, née d'un rassemblement de coopératives de production, de distribution, d'exploitation, d'importation et d'exportation de films qui prend d'abord en charge le développement du projet d'Edmond T. Gréville, finançant notamment les dialogues en employant José Josipovici pour un montant de 25.000 francs[772]. Elle reçoit, pour cela, une aide du ministère de l'Information de 500.000 francs[773]. Mais, le 13 décembre 1945, le conseil d'administration de la Coopérative s'inquiète de la réalisation d'Edmond T. Gréville et suggère la cession des droits du film à un autre producteur[774]. C'est chose faite en novembre 1946 : le 15 du mois, le Conseil d'Administration approuve la cession sans qu'aucun producteur ne soit mentionné par le procès-verbal[775]. C'est *a priori* la société Sylvera-Films qui reprend le projet, puisque, dans son édition du 17 janvier 1947, le magazine professionnel *Le Film Français* évoque l'autorisation de tournage du film accordée par le CNC à la société et annonce son passage en Commission d'étude des scénarios. Un mois plus tard, le même magazine publie une fiche d'information sur le projet, précisant que la société B.C.M. en assurerait la distribution et que son tournage aurait commencé le 6 février 1947. Il est toutefois interrompu en cours de route. Si l'on en croit la demande de garanties à l'exportation adressée au Crédit National au début du mois de janvier 1948, c'est la défaillance de Sylvera-Films qui aurait entrainé l'interruption de tournage et il aurait fallu attendre deux semaines pour que deux sociétés reprennent le film en cours, à la demande du CNC : B.C.M. – le Bureau Cinématographique et Musical, qui devait en assurer initialement la distribution seulement – et La France en Marche[776]. Il apparaît toutefois que dès le 6 février

---

[771] Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 244 et 252.

[772] Cinémathèque française, Fonds CGCF, CGCF9-B8, COOPÉRATIVE GÉNÉRALE DU CINÉMA FRANÇAIS, *Procès-verbal du Conseil d'Administration de la Coopérative Générale du 13 décembre 1945*, [document dactylographié], 13 décembre 1945, p. 2.

[773] Le film figure dans la liste des restes à payer du ministère de l'Information sur l'exercice 1945, certainement éditée en 1946 ou début 1947. Archives nationales, F/42/125, MINISTÈRE DE L'INFORMATION - DIRECTION DU CINÉMA, *Restes à payer du ministère de l'Information réglés sur le crédit de 10.575.000 francs - Reste à payer sur exercice 1945*, 1946 ; l'information est également reprise par Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 265.

[774] « Le Conseil a quelques inquiétudes au sujet de la mise en scène de Gréville et décide de lui adjoindre un conseiller technique. WIPF indique qu'un producteur, qui assurerait le financement complet et accepterait la formule de la Coopérative, serait intéressé par ce sujet. » COOPÉRATIVE GÉNÉRALE DU CINÉMA FRANÇAIS, *Procès-verbal du Conseil d'Administration de la Coopérative Générale du 13 décembre 1945*, *op. cit.*

[775] Cinémathèque française, Fonds CGCF, CGCF9-B8, COOPÉRATIVE GÉNÉRALE DU CINÉMA FRANÇAIS, *Procès-verbal du Conseil d'Administration de la Coopérative Générale du Cinéma Français tenu le 15 novembre 1946 à 18 heures*, [document dactylographié], 15 novembre 1946, 3 p.

[776] « Les Sociétés LE BUREAU CINEMATOGRAPHIQUE & MUSICAL et LA FRANCE EN MARCHE se permettent de rappeler que c'est à la demande du CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE qu'ils ont assumé la reprise de la production de ce film, arrêtée par suite de la

1947, la société B.C.M. ait déjà pris en charge la production en adressant une demande d'avance pour financement du film au Crédit National[777], demande annulée par courrier le 17 février[778], certainement au moment de l'interruption de tournage.



Figure 43 - Edmond T. Gréville, Le Diable souffle, *1947, à 1 heure et 16 minutes*

La mise au jour de ces tribulations ne permet pas d'éclairer les raisons de la mise en scène d'un Espagnol en exil dans le film, mais rappelle à quel point le contexte de Libération a pu peser sur la production. On le ressent également à l'image : les policiers espagnols qui traquent Diego ont des airs d'officiers de la Gestapo (Figure 43). Une version corrigée du scénario jointe au découpage technique envoyé au Crédit National précise :

> « Ce sont des inspecteurs de la police espagnole et non des carabiniers qui viennent à la Maison (les carabiniers ne pouvant pas entrer en terre française).
>
> Les inspecteurs « genre gestapo » passent outre voulant avant toute chose rattraper Diego. »[779]

Dans le scénario et les dialogues, cela se traduit notamment par la mobilisation de la rhétorique de la liberté, celle pour laquelle Diego continuera à se battre en exil :

> Louvaine : Ce qui n'est plus possible c'est de vivre l'un sans l'autre.
>
> Diego : Partager la vie d'un condamné à mort, est-ce que c'est vivre ?
>
> Louvaine : Mais en France tu seras libre !

---

défaillance du Producteur d'origine, alors que les équipes artistique et technique étaient à pied d'œuvre à Nice depuis une quinzaine de jours » Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN797-B525, COFRANEX, BFCE - BANQUE FRANÇAISE POUR LE COMMERCE EXTÉRIEUR et CRÉDIT NATIONAL, *Le Diable souffle - Demande de garantie bancaire à l'exportation pour COFRANEX*, [dossier], 1948, 7 p.

[777] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN201-B130, Jean JEANNIN, *Courrier d'un gérant de B.C.M., Jean Jeannin, adressant à Xavier Flury (Crédit National) un découpage technique du « Diable souffle »*, [lettre dactylographiée], 6 février 1947, 1 p. ; Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN201-B130, Jean JEANNIN, *Courrier d'un gérant de B.C.M., Jean Jeannin, adressant à Xavier Flury (Crédit National) la liste de l'interprétation et des principaux collaborateurs techniques du « Diable souffle »*, [lettre dactylographiée], 6 février 1947, 1 p.

[778] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN201-B130, Pierre D'HOUDAIN, *Courrier d'un gérant de B.C.M., Pierre d'Houdain, confirmant au Crédit National que toute demande de crédit pour « Le Diable souffle » est différée*, [lettre dactylographiée], 17 février 1947, 1 p.

[779] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN201-B130, Edmond T. GRÉVILLE et Max JOLY, *Le Diable souffle*, [annotation du découpage technique envoyé au Crédit National], 1947, 7 p.

Diego : Libre... Jamais tout à fait quand on se bat pour la liberté[780].

Les scénaristes reprennent ici une formule usitée, que l'on a déjà pu relever dans les reportages de presse filmée consacrés à la fermeture de la frontière franco-espagnole au début de l'année 1946 : les Espagnols en exil poursuivent leur combat contre le fascisme franquiste, présenté comme un combat pour la liberté. Bien que l'on comprenne au fil du film que Diego a été condamné à mort par les tribunaux politiques espagnols et qu'il s'est engagé pendant la guerre civile, la plupart des mentions plus précises du contexte ont cependant été évincées des dialogues définitifs. Dans les versions intermédiaires du découpage technique, dont une a été envoyée au Crédit National début février 1947, Diego était clairement désigné comme « terroriste »[781] ou comme « rouge »[782] par les douaniers espagnols, tandis que ces derniers étaient appelés par Diego « carabiniers de Franco »[783]. Ces termes ne sont pas repris dans la version diffusée du film. Y transparait toutefois clairement une vision des relations franco-espagnoles directement liée au contexte de l'immédiat après-guerre : on y retrouve en filigrane la position française face à l'Espagne franquiste et à l'exil républicain espagnol vers la France, se résumant à un dialogue méfiant entretenu par le Français Laurent avec les forces de l'ordre franquistes et une aide active à l'exilé républicain Diego. De plus, comme dans les reportages d'actualités filmées, la migration de l'Espagne vers la France est définie dans ce film comme un exil politique. Les scénaristes du film évoquent ainsi à la fois l'oppression franquiste, perceptible au travers des figures de policiers espagnols qui guettent le fugitif, et l'opposition républicaine qu'il incarne. Bien que l'action semble implicitement placée dans un temps postérieur à 1945, la migration y est associée à un contexte de guerre civile espagnole.

Sorti deux ans plus tard, en novembre 1949, le film *L'Épave* se limite, quant à lui, à une évocation visuelle de l'exil républicain espagnol vers la France. On comprend, dès la première séquence, que Perrucha est espagnole à l'entendre parler dans sa langue à ceux qui sont à ses côtés dans le bateau. Dans la séquence suivante, accueillie par un homme qui l'a faite monter dans sa voiture, elle évoque un parcours bien loin du récit politique délivré par Diego dans *Le Diable souffle* :

---

[780] Edmond T. GRÉVILLE, *Le Diable souffle*, BCM - Bureau Cinématographique et Musical (France) / La France en Marche (France), 1947, 1 heure 35 minutes, de 1h18mn15s à 1h18mn35s.
[781] Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ0425-B54, Edmond T. GRÉVILLE et Max JOLY, *Le Diable souffle*, [découpage technique], s.d., p. 85.
[782] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN201-B130, Edmond T. GRÉVILLE et Max JOLY, *Le Diable souffle*, [découpage technique envoyé au Crédit National], 1947, p. 101.
[783] *Ibid.*, p. 71.

> « Marcadier : Enfin ça va mieux maintenant. Pourquoi m'avez-vous dit tout à l'heure que dans votre pays, l'on vous empêchait de chanter et de danser ?
>
> Perrucha : Maman est morte l'an dernier. Je suis restée seule avec mon beau-père. D'abord il a été gentil et puis…
>
> Marcadier : Et puis après… et c'est pour ça que vous l'avez quitté ?
>
> Perrucha : Comme je lui résistais il devenait méchant. Un camarade m'a aidée à m'embarquer sur un petit cargo qui partait pour l'Italie. Il y avait des passagers qui étaient comme moi, sans papier, sans but. Les uns ont continué jusqu'à Gênes, les autres sont descendus à la Côte, là où vous m'avez trouvée. La police les a peut-être arrêtés. Oh je voulais venir en France, c'était le pays de ma mère. Grâce à vous je suis ici, merci. »[784]

On comprend ainsi que le personnage de Perrucha a un lien particulier avec la France – sa mère est française. Ce détail n'était pas évoqué dans la première version du scénario déposée à la SACD par Willy Rozier, mais les passagers du bateau y étaient déjà identifiés comme Espagnols par leur langue. Leur statut n'y était toutefois pas bien défini :

> « Il y avait des hommes, quelques femmes, un enfant… En silence, ils monteront dans la barque, chacun portant son baluchon ou sa valise… Qui étaient ces gens ? Des fuyards ? Des proscrits ? »[785].

Dans ce passage, on retrouve le motif de l'exil espagnol faisant écho aux images de la Retirada, mais aucun mot n'est mis sur ce phénomène. À peine l'auteur s'interroge-t-il sur leur statut – « fuyards » ou « proscrits », telle est la question. Cette interrogation mérite également d'être soulignée : elle révèle la difficulté à nommer, donc à appréhender la migration. Par ailleurs, l'époque de la diégèse n'est pas précisément définie – on ne sait pas si l'intrigue, qui s'étend sur plusieurs années, prend place pendant la guerre civile, avant ou après… En tout cas, la fuite de l'héroïne de l'Espagne vers la France par la mer à bord d'une embarcation légère, déjouant la surveillance des garde-côtes, n'est pas sans évoquer les mouvements de population qui ont suivi le coup d'État franquiste et qui perdurent, dans une moindre mesure, pendant la période de fermeture de la frontière franco-espagnole.

En plus de partager un même motif, *Le Diable souffle* et *L'Épave* proposent des représentations assez proches de la frontière franco-espagnole, de la migration et de l'hispanité. D'abord, la frontière apparaît dans les deux films moins comme une ligne que comme une zone aquatique plus ou moins grande – rivière ou mer. Dans *Le Diable souffle*, le décor est planté dès la première séquence, en même temps que les personnages principaux, par un plan général

---

[784] Willy ROZIER, *L'Épave*, Sport-Films (France), 1949, 1 heure 28 minutes.
[785] *L'épave - Scénario temporaire*, *op. cit.*

sur une petite île sauvage au milieu d'un large cours d'eau entouré de montagnes. Le narrateur en *voice-over* précise qu'il s'agit d'une île du Pays Basque, à cheval entre l'Espagne et la France (Figure 44)[786].



Figure 44 - Edmond T. Gréville, Le Diable souffle, 1947
de la 58e sec. à 1mn et 4 sec.

Narrateur en voice-over : « Revenu au Pays Basque, [Laurent] vit sur un morceau de terre entouré d'eau, à mi-distance de la France et de l'Espagne. »



Figure 45 - Edmond T. Gréville, Le Diable souffle, 1947
de 1h 2mn 56sec. à 1h 2mn 58 sec.

[Bande son : bruit de l'eau bouillonnante et musique]

Ce plan général sera utilisé à plusieurs reprises, tel qu'on le voit ici dans sa version la plus large dans la première séquence, puis dans une version plus rapprochée de l'île et des bouillons de la rivière en milieu de film, alors que la tempête s'est levée, et enfin avec un cadre encore plus resserré pour suivre la traversée en radeau de Laurent vers la rive espagnole (Figure 45), alors que le vent et la pluie se sont arrêtés mais que le niveau de l'eau n'est pas encore redescendu. Dans les deux films, la frontière franco-espagnole prend la forme d'une barrière naturelle, hostile – le vent, la pluie et les inondations rendent la Bidassoa infranchissable pendant quelques jours dans *Le Diable souffle*, tandis que la mer de *L'Épave* est agitée et brumeuse (Figure 46 et Figure 47). Le groupe d'Espagnols qui en tente la traversée est accompagné de marins aguerris (au premier plan de la Figure 47) qui les laissent entre les mains de pêcheurs – ceux que l'on voit arriver en barque, Figure 46.

---

[786] En période de fermeture de la frontière espagnole et vues les conditions de production, il est plus vraisemblable que ce soit une île d'un fleuve côtier de la zone frontalière franco-italienne. C'est ce que suggère également la mention, dans les archives de la C.G.C.F., de l'exigence, par l'éventuel repreneur du film, de tourner les extérieurs du film en Italie : « WIPF indique qu'un producteur, qui assurerait le financement complet et accepterait la formule de la Coopérative, serait intéressé par ce sujet. Toutefois, il exige que les extérieurs soient faits en Italie, ce qui ne rencontre pas de difficulté. » COOPÉRATIVE GÉNÉRALE DU CINÉMA FRANÇAIS, *Procès-verbal du Conseil d'Administration de la Coopérative Générale du 13 décembre 1945*, *op. cit.*



Figure 46 - Willy Rozier, L'Épave,1949



Figure 47 - Willy Rozier, L'Épave,1949

Par ailleurs, les personnages d'Espagnols migrant apportent de l'exotisme aux intrigues des deux œuvres. Dans *L'Épave*[787], la migration n'est qu'un prétexte pour invoquer un univers exotique, le milieu des music-hall et l'ambiance d'un port de pêche de la Méditerranée, tels qu'ils étaient évoqués dans le roman adapté dont l'histoire, située à Majorque[788], l'inscrivait dans la tradition des récits de voyages aux Baléares[789]. Le personnage de Perrucha est celui d'une jeune femme sûre d'elle, séductrice et sensuelle. La jeune Françoise Arnoul, qui l'interprète, apparaît dénudée dans l'un des plans les plus célèbres du film, puis sur scène en costume de danseuse espagnole. *Le Diable souffle,* quant à lui, doit son titre à un supposé proverbe espagnol que Diego évoque au milieu du film : « la femme est de feu, l'homme est d'étoupe et le diable souffle ». C'est à cela que se résume l'intrigue : la naissance d'un désir interdit entre une femme, Louvaine, et un homme, Diego, sous les yeux de Laurent dont la jalousie grandit. Dans ce trio, Diego (joué par Jean Chevrier), incarne la virilité, la force et la tentation pour le personnage de Louvaine, en comparaison avec Laurent (incarné par Charles Vanel), plus vieux, solitaire et bourru.

Le Diable souffle puis *L'Épave* proposent donc, à deux ans d'intervalle, deux représentations similaires de migrants espagnols. La guerre civile espagnole, encore proche, a marqué les scénarios des deux films, soit directement dans le cas du *Diable souffle*, soit plus

---

[787] Willy ROZIER, *L'Epave*, *op. cit.*
[788] Jean CAUBET, *Chanson flamenca*, *op. cit.*
[789] Voir par exemple George SAND, « Un hiver au Midi de l'Europe », *Revue des deux mondes*, 1841, vol. XXV, p. 165-191 ; 499-532 ; 781-837 ; cité par Nicolas BOURGUINAT (dir.), *L'Invention des Midis : représentations de l'Europe du Sud, XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Actes du colloque "Méridionalité et insularité : l'invention d'une Europe du Sud, XVIII^e^-XX^e^ siècles", Strasbourg, 2011, organisé par l'Équipe d'accueil 3400, Arts, civilisation et histoire de l'Europe, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Sciences de l'histoire », 2015, p. 11.

subtilement dans le cas de *L'Épave.* De plus, les deux figures de migrants qu'ils mettent en scène sont filmées à leur arrivée en France, la première se trouvant coincée entre les deux rives de la Bidassoa, la seconde arrivant par bateau par la mer. De cette manière, la France et l'Espagne semblent être séparées par les eaux.

B. À la frontière franco-italienne

Les migrants espagnols ne sont pas les seuls à faire l'objet de représentations cinématographiques sur les lieux de leur passage en France. Les journaux de presse filmée se font également l'écho, dès janvier 1946, de la migration d'Italiens vers la France, conséquence de la négociation d'un nouveau tracé de la frontière franco-italienne d'une part, ainsi que de nouveaux accords concernant la main d'œuvre et le statut administratif des Italiens en France d'autre part. On compte ainsi trois reportages consacrés à l'un ou l'autre de ces sujets, diffusés entre 1946 et 1949 sur les écrans de cinéma français. Le premier, diffusé dans l'édition des *Actualités Françaises* du 11 janvier 1945, traite de l'entrée clandestine en France d'Italiens valdôtains, alors que commence la renégociation de la frontière franco-italienne dans le cadre des discussions pour un traité de paix. Près d'un an plus tard, ces discussions ont bien avancé et ont notamment donné lieu à la signature d'un nouvel accord migratoire entre la France et l'Italie. C'est ce dont rend compte un autre reportage des *Actualités Françaises* du 5 décembre 1946. Enfin, le 15 juin 1949, un nouveau reportage, diffusé par *Pathé Journal* cette fois, donne à voir l'arrivée en France d'une statue religieuse à destination d'Italiens immigrés en France. En trois ans, le discours audiovisuel délivré par la presse filmée sur les Italiens s'installant ou s'étant installés en France a changé progressivement.

1) Passage du Col du Petit Saint Bernard par des émigrés du Val d'Aoste – accueillir les frontaliers en voisins

Dans leur édition du 11 janvier 1946, *Les Actualités Françaises* diffusent un reportage sur le « Passage du col du petit Saint-Bernard par des émigrés du Val d'Aoste »[790]. Pour le réaliser, les opérateurs René Persin et Gilles Bonneau ont suivi des valdôtains dans leur traversée de la frontière franco-italienne pour rejoindre la France et s'y installer. Il y est fait

[790] « [Passage du col du petit Saint Bernard par des émigrés du Val d'Aoste] », *Les Actualités Françaises*, 11 janvier 1946, 1 minute 59 secondes.

référence à l'un des points cruciaux des négociations de la paix franco-italienne : la situation des territoires frontaliers que la France revendique – notamment le plateau du Mont-Cenis, Tende, La Brigue et le Val d'Aoste dont il est plus spécifiquement question ici. En effet, dès 1943, le Général de Gaulle a fait de la modification du tracé de la frontière l'une des conditions de la réhabilitation de l'Italie aux yeux de la France, en réparation des dommages de guerre et d'occupation causés entre 1939 et 1943[791]. À cette fin, en décembre 1944, les services spéciaux français avaient envoyé des missions dans les zones frontalières afin de sonder les habitants et susciter des mouvements séparatistes, tandis que le Comité de Défense nationale décidait la constitution d'une armée dans le but d'envahir le nord de l'Italie dès l'effondrement du front allemand[792]. C'était chose faite au printemps 1945 : en avril, l'armée des Alpes passait la frontière et occupait l'ouest du Piémont[793] et, le 4 mai, l'annexion des communes convoitées était entérinée par le Conseil des ministres. Mais, en juin, la pression internationale et l'intervention du nouveau président des États-Unis, Truman, d'autant plus importante que l'armée américaine était encore présente sur le sol italien, entraînaient le retrait des troupes et la révision de la position française[794] : c'est sur l'annexion de la Brigue et de Tende que se concentrent dès lors les discussions. Depuis l'été 1945, le Val d'Aoste n'est ainsi plus revendiqué par le gouvernement français.

Le reportage diffusé par *Les Actualités Françaises* dans leur édition du 11 janvier 1946 s'ouvre pourtant sur une dénonciation de la contradiction entre le statut italien de la vallée et « les noms, la langue, les mœurs » de ses habitants qui ne trouveraient d'autre solution que l'émigration. Toutefois, en décidant de faire de l'émigration de valdôtains le cœur du reportage, les opérateurs et la rédaction des Actualités françaises paraissent prendre acte de l'impossibilité de rattacher le Val d'Aoste à la France. En effet, les difficultés qu'ils rencontrent dans leur

[791] Voir à ce sujet les travaux de Pierre Guillen, dont « De Gaulle et l'Italie, de la Libération à son départ du pouvoir (1944-1946) » *in De Gaulle et l'Italie*, Rome / Paris, École française de Rome / Fondation Charles de Gaulle, 1997, p. 47-48 ; ainsi que l'article de Valentina VARDABASSO, « Réparations et réhabilitation morale : le cas de l'Italie après la Deuxième guerre mondiale », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2006, n° 23, p. 15-31. L'épisode est également évoqué par Stéphane Mourlane dans sa thèse, *Une certaine idée de l'Italie. Attitudes et politique françaises 1958-1969*, *op. cit.*, p. 633-634.

[792] Pierre GUILLEN, « Les relations franco-italiennes après la chute du fascisme », *Mélanges de l'école française de Rome*, 1986, vol. 98, n° 1, p. 462-463.

[793] Ce mouvement de troupes est immortalisé par un opérateur des Actualités Françaises : « [L'armée française en Italie (non utilisé)] », *Pathé*, 25 avril 1945, 40 secondes. Ces bandes ne seront toutefois pas publiées par la firme dans ses journaux.

[794] Jean-Pierre RIOUX, *La France de la Quatrième République. L'Ardeur et la Nécessité (1944-1952)*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1980, p. 18.

voyage tendent à renforcer l'image d'une frontière naturelle, difficilement franchissable, entre les deux espaces.



Figure 48 – « [Passage du Col du Petit Saint-Bernard] »
10e plan, de la 30e à la 34e seconde du reportage

Commentaire : « [Les Valdôtains respirent mal, et ils partent] vers la France… Chaque jour, des groupes s'enfoncent vers la [montagne… Ils émigrent.]

Alors que deux plans d'ensemble en plongée sur la Vallée d'Aoste montraient le petit groupe s'éloigner du village de départ par temps calme (Figure 48), on le retrouve sur les plans suivants pris en pleine tempête. Les éléments se déchainent contre eux à leur passage du Col du Petit Saint-Bernard (Figure 49 et Figure 50) : leurs pieds s'enfoncent dans la neige tandis que le brouillard obscurcit l'écran et que le commentaire fait place au bruit du vent.



Figure 49 – « [Passage du Col du Petit Saint-Bernard] »
13e plan, de la 42e à la 48e seconde du reportage

Commentaire : « [En dépit des dangers que représente actuellement cette aventure...] car il y a la distance, la montagne et la neige… [les reporters des Actualités françaises ont réussi, dans des conditions dramatiques, à filmer d'Aoste en France la traversée d'une dizaine de ces émigrants parmi lesquels se trouvaient trois enfants] »



Figure 50 – « [Passage du Col du Petit Saint-Bernard] »
17e plan, de la 60e à la 63e seconde du reportage

Son : bruit du vent



Figure 51 – « [Passage du Col du Petit Saint-Bernard] »
23e plan, de la 85e à la 88e seconde du reportage

Son : musique joyeuse

La troisième séquence du reportage, consacrée à la descente vers la France après une halte nocturne à l'hospice du Petit Saint-Bernard abandonné depuis la fin du conflit mondial[795], s'ouvre avec un panorama sur les montagnes au soleil levant, une fois la tempête passée. On voit alors le groupe de Valdôtains continuer sa marche, sous le soleil cette fois, avec, en fond sonore, un morceau de musique joyeux évoquant l'éveil et le renouveau par un *crescendo* au rythme lent où dominent cordes et flûtes traversières. Les conditions climatiques de ce périple, dont l'importance est accentuée par les choix de montage et de mixage sonore, ont contribué à faire apparaître aux yeux – et aux oreilles – des spectateurs la frontière entre la France et le Val d'Aoste comme un obstacle naturel dangereux pour quiconque en tente la traversée au cœur de l'hiver. De fait, dans les derniers plans du reportage, on découvre que l'un des émigrants a trouvé la mort au cours du voyage.



Figure 52 – « [Passage du Col du Petit Saint-Bernard] »
28e plan, de la 103e à la 106e seconde du reportage.

Commentaire : « [Ce fut derrière le groupe désuni] un cadavre qu'on ramena en terre française. Un cadavre que les frontaliers accueillirent avec la grande… »



Figure 53 – « [Passage du Col du Petit Saint-Bernard] »
29e plan, de la 106e à la 109e seconde du reportage

Commentaire : « …piété simple des âmes primitives. »

[795] Télégramme envoyé par M. Massigli, Ambassadeur de France à Londres, à M. Bidault, Ministre des Affaires étrangères, le 12 février 1946, au sujet des projets de rectification de la frontière franco-italienne publié dans MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES - COMMISSION DE PUBLICATION DES DOCUMENTS DIPLOMATIQUES FRANÇAIS, *Documents diplomatiques français 1946 (1er janvier - 30 juin)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2003, p. 226.

Dans cette dernière scène, l'accent est mis sur la simplicité et le naturel avec lesquels les habitants du village français accueillent ceux qui sont devenus immigrés depuis leur passage de la frontière. En évoquant « la piété simple des âmes primitives » exprimée par les « frontaliers » ouvrant leurs portes aux nouveaux venus – illustrée à l'image par un plan d'ensemble sur la chapelle du village et par un gros plan sur le visage d'une femme portant une coiffe traditionnelle brodée –, le commentaire souligne la proximité entre les Valdôtains et la population de ce village français qui leur réserve un accueil en voisins. Le reportage s'achève sur cette conclusion en forme de question rhétorique :

> « Pourquoi des hommes fuient-ils leur pays ? Pourquoi des hommes peuvent-ils mourir sur une route ?... C'est le problème d'Aoste. »

Ces derniers mots identifient finalement le groupe d'émigrants à des étrangers bravant les éléments pour fuir leur pays. Le portrait qui en est dressé par les journalistes de presse filmée les présente toutefois comme des étrangers bien proches des Français : en les accompagnant dans leur périple et en mettant en avant les liens forts qui les unissent à la France, ils suscitent la compassion et l'empathie des spectateurs.

Ainsi ne montrent-ils pas là des étrangers comme les autres, ni des frontaliers comme les autres. De fait, les Italiens valdôtains venus s'installer en France pour y travailler dans les mois qui suivent la Libération bénéficient d'une attention particulière de la part de l'administration française en charge des questions migratoires. Elle est d'abord clémente à l'égard de ces migrants qui se présentent comme des réfugiés politiques en raison de leur volonté de rattachement du Val d'Aoste à la France[796]. En outre, de manière générale, elle se montre particulièrement favorable à l'immigration d'Italiens du Nord car réputés plus facilement assimilables à la société française[797]. Néanmoins, l'angle adopté par *Les Actualités Françaises* pour traiter du sujet est original. Évoquer l'émigration des territoires convoités par la France dans le contexte de négociation de la paix franco-italienne restera inédit dans les journaux de presse filmée de 1946 et 1947[798].

---

[796] Sandro RINAURO, « La frontière irrésistible : l'immigration irrégulière des italiens en France après la deuxième guerre mondiale », *Migrations Société*, 2012, n° 141-142, p. 16-17.
[797] Alexis SPIRE, « Un régime dérogatoire pour une immigration convoitée... », *loc. cit.*
[798] Il est le premier d'une longue série. Mais mis à part « Les incidents de la vallée d'Aoste », *Les Actualités Françaises*, 4 avril 1946, 2 minutes 7 secondes ; tous les autres reportages à ce sujet se focalisent, à partir de juin 1946, sur l'annexion de Tende et de La Brigue, décidée par la « Conférence des quatre » : « [Tende. La conférence des quatre] », *Gaumont*, 1946, 49 secondes ; « [Conférence des ministres des affaires étrangères des quatre Grands] », *Les Actualités Françaises*, 2 mai 1946, 2 minutes 9 secondes ; « Tende et La Brigue sont rendues à la France », *Les Actualités Françaises*, 4 juillet 1946, 2 minutes 9 secondes ; « Distribution des journaux français à La Brigue », *Les Actualités Françaises*,

On retrouve toute l'ambiguïté de la position française dans ce sujet de presse filmée à l'égard de la situation du Val d'Aoste et de ses habitants : il tend à démontrer l'existence de liens naturels entre la vallée et la France tout en évoquant les dangers auxquels s'exposent ceux qui, venant d'Italie, tentent de franchir la frontière pour s'installer dans l'Hexagone. Après une première séquence insistant sur l'essence française de la population du Val d'Aoste, les hommes, femmes et enfants filmés dans leur traversée des Alpes sont présentés comme des étrangers auxquels la France accorde volontiers son hospitalité. Le commentateur et les opérateurs des Actualités françaises se font ainsi l'écho des choix opérés par l'administration française en matière de politique migratoire.

2) « Chômeurs italiens venant travailler en France » – une immigration désirée et nécessaire

À la fin de l'année 1946, ces choix sont évoqués plus directement par le journal filmé. Dans son édition du 5 décembre 1946, le dernier reportage de la rubrique « D'un jour à l'autre » est consacré à la fermeture d'un centre d'accueil d'Italiens arrivés en France clandestinement, géré par l'Office national de l'immigration, à Montmélian en Savoie[799]. *Les Actualités Françaises* rendent compte du dispositif administratif mis en place par le gouvernement français pour accueillir les Italiens arrivant en France depuis la Libération et de son évolution récente suite à l'établissement, avec le gouvernement italien, d'un projet d'accord de main d'œuvre – il sera signé à Rome trois mois plus tard, le 21 mars 1947.

C'est l'occasion, pour le journal, de présenter, pour la première fois depuis la fin de l'Occupation, l'immigration comme un enjeu d'intervention du gouvernement français et, en quelques dizaines de secondes, les différents acteurs en charge de sa gestion, notamment l'Office national de l'immigration (ONI).

---

11 juillet 1946, 35 secondes ; « [Retour à la France de Brigue et de Tende] », *Pathé*, 17 juillet 1946, 41 secondes ; « [Tende et Brigue rattachés à la France. Étapes de la paix] », *Gaumont*, 1947, 1 minute ; « Autour des Traités », *Les Actualités Françaises*, 20 février 1947, 1 minute 2 secondes ; « [Tende et Brigue reviennent à la France] », *Pathé*, 24 septembre 1947, 1 minute 51 secondes ; « [France. Tende et Brigue sont françaises] », *Gaumont*, 26 septembre 1947, 1 minute 37 secondes.

[799] « [Chômeurs italiens venant travailler en France] », *Les Actualités Françaises*, 5 décembre 1946, 1 minute 3 secondes.

Celui-ci est nommé à l'image au moyen d'un gros plan sur la plaque du centre de Montmélian tandis que le commentateur évoque « un Office qui se chargeait de répartir les travailleurs » et que pouvaient trouver, dans les mois précédant le reportage, les « immigrants », pour les « préserver des louches combinaisons d'embauche » et se faire l'intermédiaire entre employeurs et travailleurs étrangers. En tant qu'institution chargée seule du placement de ces derniers, depuis sa création par ordonnance le 2 novembre 1945, l'ONI a, en effet, repris la charge des centres de triage de la main d'œuvre auparavant placés sous la tutelle du ministère du Travail, dont le centre de Montmélian, qui avait été dissout au début de l'année 1945[800]. Il a ensuite été remis en exercice en mars 1946[801], contribuant de nouveau à mettre en lien les travailleurs étrangers sans contrat de travail avec des employeurs français, ce dont rend compte le commentaire du reportage.

La réouverture du centre de Montmélian s'inscrivait dans la perspective de la négociation avec l'Italie d'un accord de main d'œuvre : la France cherchait, en effet, à favoriser l'arrivée de travailleurs italiens[802], dans le but de limiter le recours à des travailleurs coloniaux et notamment algériens dont l'immigration était facilitée depuis le nouveau statut de département de l'Algérie Française[803]. Il s'agissait ainsi de répondre au besoin de main d'œuvre engendré par la nécessité de reconstruction du pays détruit par le conflit, et de relancer une natalité en berne en favorisant l'installation d'Italiens jugés plus assimilables à la population française que les Algériens. L'Italie, quant à elle, entendait garder le contrôle de son émigration et favoriser le départ temporaire[804] de sa main d'œuvre peu qualifiée[805]. Pour forcer la main de l'Italie et pallier le manque d'arrivées régulières d'immigrés italiens[806], la France mit alors en place un dispositif d'accueil des migrants clandestins, dans lequel le centre de Montmélian, à une centaine de kilomètres à l'Ouest de la frontière, tenait une place importante. Mais, en

---

[800] Archives nationales, Fonds de la Sous-direction de la population et des migrations, 19770623/144, ROSSIGNOL, *Note à l'attention de M. le Directeur Adjoint de la Main d'Œuvre Étrangère dressant un état des centres existants et dissous*, 23 mars 1945, 2 p.

[801] Archives nationales, Fonds de la Sous-direction de la population et des migrations, 19770623/144, Henri HORNEZ et Jean CAYLA, *Compte rendu de la mission de contrôle de l'Office National d'Immigration effectuée en application de la décision ministérielle du 19 novembre 1947 - Note n°8 - Les centres de l'O.N.I. en France*, 1948, 75 p.

[802] Alexis SPIRE, « Un régime dérogatoire pour une immigration convoitée... », *loc. cit.*

[803] Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte*, *op. cit.*, p. 123 ; Paul-André ROSENTHAL, *L'Intelligence démographique : Sciences et politiques des populations en France*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 116-117 ; cités par Sandro RINAURO, « L'émigration illégale des Italiens en France et en Suisse après la Deuxième Guerre mondiale. », *Journal of Modern European History*, 2014, vol. 12, n° 1, p. 93.

[804] Alexis SPIRE, « Un régime dérogatoire pour une immigration convoitée... », *loc. cit.*

[805] Sandro RINAURO, « L'émigration illégale des Italiens en France et en Suisse après la Deuxième Guerre mondiale. », *loc. cit.*, p. 92.

[806] *Ibid.*, p. 93.

décembre 1946, les discussions franco-italiennes se précisent et un projet d'accord se dessine : l'Italie consent à fournir 200.000 travailleurs pour l'industrie et l'agriculture française. Dès lors, l'utilité du centre se voit remise en cause. C'est pourquoi, avant même que cet accord ne soit signé, *Les Actualités Françaises* annoncent sa fermeture dans l'édition du 5 décembre 1947. En réalité, le centre ne fermera pas tout de suite : il continuera à être utilisé tout au long de l'année 1947 et jusqu'en février 1948, date à laquelle il fera l'objet d'un contrôle par des inspecteurs missionnés par le ministère du Travail (Henri Hornez) et le ministère de la Santé (Jean Cayla)[807], ses deux institutions de tutelle.

Le reportage reste très vague quant à ces discussions et leurs enjeux. Tout juste évoque-t-il le projet d'accord comme la raison de la fermeture du centre :

> « Le centre de Montmélian a maintenant vécu. Un nouveau projet d'accord est intervenu entre les gouvernements italiens et français qui permettra à 200.000 travailleurs italiens de se rendre en France. »

À travers cette phrase du commentaire, un message important est toutefois transmis aux spectateurs : les migrations de personnes sont présentées comme un enjeu de négociation entre deux États partenaires et comme objet d'intervention publique, que les migrants soient arrivés légalement ou non sur le territoire français.

Qui sont ces Italiens filmés à leur passage de la frontière franco-italienne puis à leur arrivée au camp de Montmélian et que l'opérateur René Persin suit dans leurs démarches administratives ? Le commentateur les désigne comme des « clandestins » en opposition à l'« immigration organisée ». Plus précisément, les images utilisées pour illustrer leur passage de la frontière sont celles filmées un an plus tôt auprès des Valdôtains rejoignant la France par le Col du Petit Saint-Bernard. Cette fois, il n'est toutefois pas fait mention du lieu de départ de leur émigration : les personnes qui apparaissent à l'écran sont désignées comme des « Italiens » partis en « exil ». Il n'est plus question pour le journal filmé d'évoquer la spécificité de la situation du Val d'Aoste. Leur arrivée en France est montée de manière à faire comprendre que le centre de Montmélian se trouve directement sur leur chemin après la traversée de la frontière – alors qu'il est situé à une centaine de kilomètres. Enfin, ce sont principalement des hommes, que le commentateur qualifie de travailleurs « [abandonnant] leur pays pour chercher en France à la fois du travail et le pain de chaque jour », que « la misère des temps condamne à chercher

[807] Archives nationales, Fonds de la Sous-direction de la population et des migrations, 19770623/144, Henri HORNEZ et Jean CAYLA, *Compte rendu de la mission de contrôle de l'Office National d'Immigration effectuée en application de la décision ministérielle du 19 novembre 1947*, 1948, 75 p.

leur pain dans l'exil ». À l'inverse des Espagnols représentés à la même époque par la presse cinématographique et les films de fiction, l'immigration italienne est ici définie comme un phénomène économique, conséquence mécanique de la pauvreté, géré comme tel par les gouvernements de leurs pays de départ et d'accueil.

Au travers de ce reportage, se dégage l'idée d'une France hospitalière à l'égard de ces migrants économiques, qui rompt ainsi avec les camps et centres de triages de la main d'œuvre d'avant-guerre et de l'Occupation – et l'un des premiers actes de rupture a été notamment de les renommer en les baptisant « Centres d'hébergement et de sélection de la Main d'Œuvre Étrangère » en décembre 1944[808]. Pour autant, les conditions d'accueil dans les centres de l'ONI n'étaient pas des plus confortables. L'historien Philippe Hanus rapporte ainsi le témoignage d'un homme passé par le centre de Montmélian :

> « D'aucuns se souviennent d'un accueil plutôt spartiate : "nous sommes parqués entre hommes dans une caserne désaffectée. On est une soixantaine, originaires de toute l'Italie. On subit une visite médicale sévère et nos affaires sont désinfectées. Seule consigne : il faut attendre ici que les patrons viennent vous chercher. On n'a aucune info sur le métier qu'on va exercer. On attend trois ou quatre jours avant qu'un employeur se manifeste." (A. B. ouvrier, Pont-en-Royans) Ce passage obligé par les centres de recrutement est vécu par les personnes en migration comme une épreuve humiliante »[809].

On entrevoit, à la lecture de cet extrait, le hors champ du reportage des *Actualités Françaises* et du discours porté par son speaker d'un ton assuré, sur fond de musique victorieuse. Le contraste entre le témoignage de cet usager du centre et les images diffusées en salles permet d'appréhender la volonté des journalistes de presse filmée de dépeindre le dispositif de gestion de l'immigration mis en place par l'ONI et l'immigration économique italienne sous un jour positif, comme un phénomène mécanique dans l'intérêt de tous – de la France et des Italiens. Les images diffusées montrent bien que ces hommes sont nombreux, qu'on les fait patienter. Mais le passage au centre paraît une formalité qui les aide dans leur parcours, et la brièveté du reportage ainsi que la rapidité du montage occultent le fait que l'attente d'un contrat-peut durer plusieurs jours. Aucun plan ne rend compte de la visite médicale ou des conditions d'hébergement proprement dites. En plaçant en perspective les images de traversée des Alpes au milieu de la tempête de neige avec celles du centre de Montmélian, il s'agit bien de suggérer

---

[808] Archives nationales, Fonds de la Sous-direction de la population et des migrations, 19770623/144, SERVICES DE LA MAIN D'ŒUVRE COLLECTIVE, *Note pour le Bureau de la M.O.E. au sujet de la dénomination des centres*, 26 décembre 1944, 1 p.

[809] Philippe HANUS, « À la découverte d'un patrimoine des migrations italiennes à travers les Alpes », *Écarts d'identité*, 2009, nº 115, p. 93.

l'idée d'un confort prodigué aux nouveaux arrivants, d'une halte offerte généreusement par la France. De plus, la clandestinité est définie comme un danger, non pas pour le pays d'arrivée ou de départ du migrant, mais pour lui-même. Le dispositif mis en place par l'ONI apparaît ainsi bienveillant à l'égard de ceux qu'il encadre, et le bien-fondé de son activité est justifié par la nécessité de protéger les migrants des dangers qui les guettent sur leur route.

Dans ce reportage, l'immigration italienne est choisie pour illustrer la politique d'accueil française et les dispositifs administratifs mis en place pour faciliter l'arrivée de nouveaux migrants. L'immigration italienne est choisie pour incarner le phénomène migratoire. Elle apparaît comme l'immigration modèle. En faisant de la négociation de l'accord de main d'œuvre franco-italien une actualité avant sa signature, en consacrant à la fermeture du Centre de Montmélian un reportage, en présentant à l'occasion le nouveau dispositif administratif de gestion de l'immigration mis en place par la France depuis la fin de la guerre, la rédaction des Actualités françaises contribue à diffuser l'idée que l'immigration italienne est un phénomène positif pour la société française.

3) Les Émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne

Le dernier reportage de presse cinématographique de la période évoquant des Italiens installés en France est diffusé dans l'édition du 15 juin 1949 du journal filmé de Pathé[810]. Il a pour sujet la livraison en France d'une statue de Notre-Dame-de-Lorette venue d'Italie par avion, « offerte aux émigrés italiens résidant en France ». Dans une première scène enregistrée à l'aéroport, Monseigneur Beaussart[811], archevêque, auxiliaire de Paris et chargé de l'administration diocésaine des étrangers[812], bénit la statue sur le tarmac. La caméra de Bertrand Hesse capte ensuite le transport de l'objet jusqu'à Notre-Dame de Paris en voiture décapotable, qui prend ainsi des airs de procession avec la foule en arrière-plan. Si ce reportage ne tient pas une grande place dans le corpus – il est très court et ne fait qu'évoquer les Italiens installés en France sans les filmer directement – il est toutefois intéressant, à plus d'un titre, de le mettre en perspective avec les deux sujets précédents.

---

[810] Bertrand HESSE, *[Les Émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne]*, *op. cit.*
[811] Gaumont Pathé Archives, 1949 24 5 ds, *[Fiche descriptive du sujet « Les émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne »]*, [document dactylographié], 1949.
[812] « Mgr Beaussart », *Le Pays lorrain*, 1952, vol. 33, p. 79.

Il présente d'abord la particularité de déplacer la représentation des émigrants dans le territoire français. Alors que les sujets consacrés aux migrants italiens par *Les Actualités Françaises* en 1946 donnaient à voir leur passage de la frontière et leur arrivée, il est question ici, trois ans plus tard, de groupes d'Italiens installés en région parisienne. Alors que la traversée pédestre des Alpes dans des conditions terribles semblait la seule solution accessible aux Italiens souhaitant émigrer vers la France, c'est l'avion qu'a emprunté cette statue pour voyager de Rome à Paris : la frontière entre les deux pays paraît ainsi plus floue, à la fois plus lointaine et plus facilement franchissable. Le lieu de départ de la procession reste toutefois un seuil d'entrée en territoire français : le tarmac d'un aéroport francilien.



Figure 54 – [Les émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne]
12e seconde du reportage

Commentaire : « [Venant d'Italie par la voie céleste, Notre Dame de Lorette, patronne des aviateurs et des émigrés, arrive à Paris. Le souverain pontife a béni cette effigie de la Vierge qui est offerte aux émigrés italiens] résidant en France. En somptueux et très moderne équipage, [Notre Dame de Lorette est transportée à Notre Dame de Paris, où elle est accueillie par la foule des fidèles.] »

Par ailleurs, ce sujet est le premier document du corpus à associer immigration italienne et religion. Il met en avant la catholicité des Italiens installés sur le territoire et suggère leur statut particulier au sein de l'église : une sainte-patronne leur est particulièrement dédiée. Il rend également compte de l'investissement de l'église française à l'égard de ce groupe particulier de paroissiens. Depuis la fin du XIXe siècle, elle tente, en effet, de soustraire les immigrés à l'influence des missions des églises de leurs pays d'origine. Elle est aidée en cela par l'Œuvre d'assistance pour les Italiens émigrés en Europe créée en 1900 par l'évêque de Crémone, Monseigneur Bonomelli[813]. Les tournées d'effigies sacrées, de paroisse en paroisse, constitue l'un des rituels fédérateurs des catholiques italiens immigrés en France, dont la pratique se développe après-guerre[814]. On retrouve cette idée d'assimilation dans le reportage de *Pathé Journal*. Elle est suggérée par le montage, qui associe au commentaire sur les « émigrés italiens » l'image de femmes endimanchées, en tenue de ville, saluant le passage de la statue dans les rues de Paris (Figure 54). On observe ainsi une autre rupture avec les reportages de 1946, qui donnaient à voir une migration de travail, majoritairement masculine et miséreuse.

---

[813] Ralph SCHOR, « Une solidarité religieuse : l'accueil des catholiques étrangers par l'Église de France (1919-1939) », *Cahiers de la Méditerranée*, 1982, vol. 6, no 1, p. 136.
[814] Laure TEULIÈRES, « Le "pèlerinage des émigrés" », *Le Mouvement Social*, 2004, no 209, p. 63-67.

Enfin, il paraît essentiel de souligner que contrairement aux deux précédents, ce reportage est produit par une firme privée, le groupe Pathé. Depuis la fin du monopole public de la presse filmée, en janvier 1946, le contenu des divers journaux concurrents s'est ouvert à des sujets plus légers à visée divertissante. De manière générale, en 1949, l'actualité politique prend moins de place dans les bandes de journaux filmés que quelques mois auparavant. Dans un journal composé d'un tiers d'actualité politique, internationale et diplomatique, d'un tiers de reportages consacrés à l'actualité mondaine de la région parisienne et d'un autre tiers de sujets sportifs, celui-ci est monté à la fin de la rubrique internationale « Horizons du monde ». Il fait ainsi le lien avec la rubrique suivante, « Paris d'hier et d'aujourd'hui ».

L'étude successive de ces trois reportages permet de prendre la mesure de l'évolution à l'œuvre dans cette seconde moitié des années quarante : alors qu'en 1946 les Italiens migrant vers la France étaient représentés à l'aune de leur statut institutionnel, de leur qualité de travailleurs et des relations diplomatiques entretenues par la France avec l'Italie, en 1949 ce sont des Italiens bien installés en région parisienne, intégrés à leur paroisse, qu'évoque le journal Pathé. Se répercute ainsi dans la presse cinématographique l'évolution que connait l'administration de l'immigration à la même époque, identifiée par Alexis Spire : « progressivement se construit et s'institutionnalise la figure de l'Italien ayant vocation à s'installer définitivement en France et à être rejoint par sa famille »[815]. Ce phénomène s'accompagne d'un déplacement des représentations des Italiens migrants ou immigrés, de la frontière alpine à l'Île-de-France.

Conclusion du chapitre 4

Dans l'immédiat après-guerre, les représentations d'Espagnols et d'Italiens portées par le cinéma, tant par la presse filmée que par quelques longs-métrages fictionnels, se trouvent fortement marquée par l'héritage de l'Occupation, de la Résistance et de la guerre civile espagnole d'une part, ainsi que par les évolutions des relations entretenues par la France avec les pays de départ de ces immigrés, Espagne et Italie. Les revirements rapides des relations franco-espagnoles et franco-italiennes ont un impact direct sur les façons de montrer, ou de taire, la présence des immigrés espagnols et italiens en France.

[815] Alexis SPIRE, « Un régime dérogatoire pour une immigration convoitée... », *loc. cit.*

Cela se traduit notamment par une cristallisation de ces figurations à la frontière, franco-espagnole et franco-italienne, qui apparaissent sous des jours différents suivant les moments et le média. La frontière franco-italienne, de barrière naturelle infranchissable matérialisée par la haute-montagne, tend à s'effacer d'un reportage à l'autre. La frontière franco-espagnole, quant à elle, se voit figurée tant dans la presse cinématographique que dans les longs-métrages fictionnels, permettant d'entrevoir les transferts de motifs d'un média à l'autre et leurs déclinaisons. Elle est présentée par les actualités filmées comme un enjeu diplomatique crucial, une limite administrative, une barrière ouverte ou fermée, tandis qu'elle apparaît dans les fictions sous une forme aquatique.

Dans ces documents cinématographiques de 1945 à 1949, les Espagnols sont avant tout évoqués en tant qu'exilés politiques, héritiers d'une guerre civile qui se poursuit hors de leur territoire national mais qui reste une affaire extérieure à la France. Ils sont représentés seuls ou en petits groupes, le plus souvent nommés. Les Italiens, de leur côté, sont érigés en exemple d'une immigration souhaitable, organisée par l'État et l'Office national de l'immigration. On les montre arrivant en groupes constitués d'une majorité d'hommes puis de femmes lorsque la représentation se déplace de la frontière à l'Île-de-France, peignant le portrait d'une communauté italienne pieuse et bien installée dans l'Hexagone. Enfin, aucun Portugais n'est représenté dans ces films en lien avec l'actualité.

Chapitre 5 1946-1962 Au-delà de l'actualité – représenter les migrants dans la société et dans ses marges

Aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, nous l'avons vu, la presse et les fictions cinématographiques font des migrants italiens et espagnols des sujets d'information, dont l'image reste ancrée dans l'actualité, celle de la fin de la guerre, ou dans la mémoire courte de la guerre civile, tandis que le lien avec le pays qu'ils ont quitté est mis en avant. En parallèle, au cinéma comme à la télévision, on voit émerger d'autres figures, d'autres discours sur ces migrants, en les montrant comme une part de la société française. On ne présente plus ces migrants tournés vers le passé proche ou leur pays d'origine mais dans leur quotidien et l'environnement où ils vivent, en France. À partir de 1946, des films documentaires ou fictionnels se font l'écho d'installations plus anciennes de migrants et proposent des représentations plus distanciées de l'actualité immédiate, mais non moins marquées par la préoccupation de leurs auteurs de donner à voir le monde qui les entoure. À la fin des années cinquante, ils sont bientôt rejoints, dans cette entreprise, par des émissions de télévision.

En cherchant à montrer, à reproduire ou à caricaturer la société et ses marges, des réalisateurs et des journalistes de télévision et de cinéma, en viennent à représenter des migrants italiens, espagnols ou portugais. Quelles caractéristiques sociales sont associées à ces figures cinématographiques et télévisuelles ? Comment évoluent-elles de 1946 à 1962 ?

Pendant cette période de quinze années, au cinéma, dans les films inspirés de la tendance populiste[816] des années trente, qui subsiste après-guerre sous une forme marquée par le réalisme poétique[817] autant que par le néo-réalisme italien[818], des migrants italiens et espagnols sont mis

---

[816] « Populiste, c'est-à-dire mettant en scène et en valeur des personnages des classes populaires (...). Ces films ne sont pas pour autant politiques et le travail en est absent tandis que les rapports de classes en sont un simple ressort comique ou dramatique » Yann DARRÉ, *Histoire sociale du cinéma français*, *op. cit.*, p. 45.

[817] Tendance cinématographique française des années trente et quarante, identifiée à posteriori par les critiques, à traduire la « fatalité qui s'acharne contre des individus soulevés par des aspirations inassouvies vers un bonheur utopique », avec des situations, des personnages, des décors et des musiques « à la fois réalistes et symboliques », nostalgiques, tristes, instaurant un malaise, voir René PRÉDAL, *Histoire du cinéma français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Chronos », 2018, p. 139-140. Marcel Carné en est le réalisateur emblématique, et son film *Le Quai des Brumes*, Ciné-Alliance (France), 1938, 1 heure 31 minutes, pourrait en être l'étendard.

[818] Cinéma qui, à partir de 1943 et jusqu'au milieu des années cinquante en Italie, traduit un « besoin vital de vérité », « poussant les cinéastes à explorer le réel, le territoire géographique physique comme le paysage humain ». Il privilégie les tournages en extérieur, en lumière naturelle, et se penche sur « le quotidien de l'homme, ses conditions de vie comme le débat moral qui l'anime » dans un pays détruit par la guerre. Voir Mathias SABOURDIN (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien*, *op. cit.*, p. 30 Si l'on ne

en scène parmi les catégories populaires de la population française, tandis que des films documentaires se penchent sur les marges de la société où vivent quelques immigrés portugais ou espagnols. La télévision, à la fin des années cinquante, met en scène des migrants italiens et espagnols sous les traits d'ouvriers, travailleurs des secteurs agricole, minier ou de la construction. La première partie de ce chapitre sera consacrée à ces figures spécifiques et à leurs évolutions.

Italiens, Espagnols et Portugais ne sont pas montrés à parts égales sur les écrans de 1946 à 1962 À partir de 1953, avec la multiplication des coproductions franco-italiennes, les Italiens sont, de loin, les plus représentés. Les Espagnols sont toutefois, eux-aussi, régulièrement mis en scène, contrairement aux Portugais, qui n'apparaissent encore que sporadiquement sur les écrans. Nous nous concentrerons donc dans un second temps de ce chapitre sur les représentations d'Italiens et d'Espagnols, en nous demandant d'abord comment, en pratique, les coproductions ont fait évoluer les personnages d'Italiens et d'Espagnols immigrés. On s'interrogera également sur ce qui fait de ces personnages des migrants italiens ou espagnols dans cette période au cinéma. Quelles sont leurs caractéristiques ? Quelles récurrences peut-on observer dans leurs représentations ? Observe-t-on des points communs entre ces personnages et les migrants présents dans les films d'actualité ?

Pour terminer, nous nous attarderons sur la façon dont la télévision et le cinéma se font l'écho des dispositifs d'encadrement des migrations à l'œuvre à la fin des années cinquante jusqu'en 1962 À cette période, en effet, l'action des institutions françaises à l'égard des migrants fait de nouveau l'objet de séquences cinématographiques et de reportages. Elle prend alors pour cible les migrants économiques, et, pour décor, les frontières françaises avec l'Espagne et l'Italie, dans la continuité de l'immédiat après-guerre. Toutefois, d'autres modes de représentation de ce contrôle se font aussi jour, sur lesquels nous finirons ce chapitre. Nous tenterons alors de retracer les évolutions que connaissent ces représentations de l'encadrement migratoire en France, en nous demandant notamment qui, au début des années soixante, au cinéma ou à la télévision, prend en charge les migrants italiens, espagnols et, dans une moindre mesure, portugais.

---

devait retenir qu'un nom du néoréalisme, ce serait celui de Roberto Rossellini, auteur de la trilogie composée de *Rome, ville ouverte* (1945), de *Paisa* (1946) et d'*Allemagne année zéro* (1948), dont la sortie a fait évènement et a popularisé le courant en France.

I - Personnages des milieux populaires

Dans ces documents diffusés à rebours ou au-delà de l'actualité immédiate, les migrants italiens, espagnols et portugais se voient principalement représentés dans les milieux populaires de la société française. Dans les documentaires cinématographiques, on les trouve notamment filmés aux marges de la ville, dans des logements dont l'insalubrité est dénoncée par les auteurs. Dans les films de fiction diffusés au cinéma, leurs rôles évoluent progressivement, mais on verra qu'ils se trouvent le plus souvent assignés, par les dialogues qui leur sont attribués, par leur métier et par leur costume, à des positions dominées ou marginales. La télévision perpétue ce mode de représentation quand elle se met à montrer à son tour des figures de migrants, à partir de la fin des années cinquante en particulier .

A. D'Aubervilliers aux …Enfants des courants d'air : filmer les migrants dans les interstices de la cité

Deux documentaires filmés à treize ans d'écart, aux portes de Paris, donnent à voir des migrants habitant dans les bidonvilles et les taudis qui bordent la capitale : *Aubervilliers* (Éli Lotar, 1946) et *...Enfants des courants d'air* (Édouard Luntz, 1959). Les deux films sont proches par leur format court et par les motifs qu'ils mettent en avant, l'enfance notamment, dont l'innocence contraste avec un environnement miséreux, notamment signalé par l'eau ou la terre qui s'infiltrent dans les moindres recoins des logements insalubres[819]. Éli Lotar et Édouard Luntz filment tous deux des migrants en marge de la ville. Cette proximité encourage à confronter les deux œuvres. Quelle évolution des représentations des migrants portugais et espagnols est perceptible de l'une à l'autre ?

1) Aubervilliers

Aubervilliers[820] tient une place particulière dans le corpus. C'est d'abord, on l'a dit dans le Chapitre 2, le premier film documentaire du corpus. Il s'agit également du premier film mettant en scène un Portugais installé en France. Après lui, il faudra attendre 1959 pour qu'un nouveau film, de fiction cette fois, en propose une autre représentation. Elle est combinée, de

[819] Myriam TSIKOUNAS, « À l'écran, les bidonvilles », *loc. cit.*
[820] Eli LOTAR, *Aubervilliers*, *op. cit.*

surcroît, au thème du mal logement, inaugurant ainsi une association thématique qui deviendra fréquente dans les médias audiovisuels du milieu des années soixante, nous aurons l'occasion d'y revenir.

Aubervilliers dresse un tableau peu flatteur de la ville de banlieue Nord de Paris. Éli Lotar filme et monte des images d'usines dangereuses pour ceux qui y travaillent, avant d'explorer les îlots insalubres parmi lesquels vit, notamment, un Portugais. Après huit minutes de film, composées d'images tournées le long du canal Saint-Denis depuis Paris jusqu'aux usines d'Aubervilliers, puis dans les rues de la communes, une séquence de 50 secondes est ainsi consacrée à José Pereira :

> José Pereira, qu'on appelle Joseph dans le quartier où il habite depuis pas mal d'années, est d'origine portugaise. Il a 53 ans mais en paraît davantage. Il travaillait comme manœuvre dans la charpente en bois et n'a jamais eu beaucoup de chance, toujours des ennuis. Quand quelqu'un tombait d'un échafaudage c'était toujours lui. Très fatigué, il vivote, il bricole, et en bon serviteur de la nature, il suit chaque jour sans le savoir le conseil du philosophe, « cultivons notre jardin » ; puis rentre dans son modeste pavillon où le pain est précautionneusement suspendu à cause des rats.

José Pereira est le premier personnage nommé dans le film, avant que ne le soient aussi madame Rochereau et la famille Issy. Cet homme, nous dit le commentateur Roger Pigaut avec les mots de Jacques Prévert, est installé en France, à Aubervilliers, depuis plusieurs années. De fait, cette représentation ne fait pas écho à l'actualité de la diplomatie française ou de l'immigration en France, comme le font les reportages et films de fictions évoquant des migrants italiens ou espagnols à la même période, mais elle illustre la présence ancienne de ce Portugais dans cette ville. En réalisant *Aubervilliers*, Éli Lotar ne réagit à aucune actualité de l'immigration portugaise, il donne à voir, au temps présent, la réalité de la vie dans les logements insalubres d'Aubervilliers. Et c'est à travers ce regard distancié, qu'émerge, à la marge du film, par accident presque, la figure de José/Joseph. L'homme vit seul, il était manœuvre dans la charpente, il ne travaille plus suite à un accident.

Il s'agit du premier film mettant en scène un immigré portugais installé en France – sur de courts extraits. Après *Aubervilliers*, il faudra attendre *Ramuntcho* en 1959 pour voir de nouveau des personnages secondaires portugais migrant en France sur les écrans de cinéma. Comment expliquer la quasi-absence de figures de Portugais similaires à celle de José Pereira dans la production cinématographique d'après-guerre ?

La première piste d'explication se trouve notamment dans l'histoire des relations diplomatiques entre la France et le Portugal. Si les relations de la France avec l'Italie et l'Espagne ont fortement évolué entre 1945 et 1948, les relations franco-portugaises, quant à

elles, sont loin d'être placées au premier plan des préoccupations de la diplomatie française et de l'actualité médiatique. De 1939 à 1945, le Portugal a cherché à maintenir sa neutralité en entretenant des liens à la fois avec l'Espagne franquiste et l'Allemagne d'une part, avec les Alliés d'autre part, dont la Grande-Bretagne, son partenaire historique[821]. Pendant la Grande Guerre, la France avait reçu de la Première République portugaise un contingent de soldats ainsi que des travailleurs. En 1939, elle sollicite de nouveau l'aide du Portugal : un accord de main d'œuvre est signé entre les deux pays le 30 avril 1940. Mais les autorités portugaises, qui affirment leur neutralité dans le conflit[822], jouent la montre, le rendant caduc en prenant du temps pour publier ses décrets d'application[823]. Après la Libération, dès 1946, les autorités françaises tentent de convaincre leurs homologues portugais de remettre le document au goût du jour pour faire face aux besoins de main d'œuvre pour reconstruire le pays, ou d'en signer un nouveau, sans succès[824]. Ces quelques rares tractations n'ont *a priori* que peu d'impact sur la représentation audiovisuelle des migrants portugais, dont on n'a pu trouver qu'une seule occurrence dans la cinématographie française de la deuxième moitié des années quarante, dans le documentaire d'Éli Lotar.

Pourquoi donc avoir montré un Portugais, seul personnage étranger du film, dans *Aubervilliers* ? Le réalisateur l'a-t-il choisi pour symboliser les étrangers ou immigrés installés en France ? José Pereira semble pourtant peu représentatif de la population étrangère installée à cette période. En 1946, 22 261 Portugais sont recensés en France[825], ce qui représente seulement 1,3% de la population étrangère totale. Mais s'ils sont peu nombreux, ils sont toutefois bien présents, en particulier à Paris et dans ses environs : on en compte près de 3000 dans le département de la Seine[826]. Si je n'ai pas trouvé trace de ce Joseph Pereira dans les archives de la ville d'Aubervilliers, le registre des naturalisations fait mention de plusieurs Portugais habitant la ville en 1946.

Pourquoi donc avoir choisi de le représenter, lui ? Quel était l'effet escompté dans l'argumentation du film ? L'extranéité de ce personnage a-t-elle pesé dans ce choix ?

---

[821] Yves LÉONARD, *Histoire du Portugal contemporain de 1890 à nos jours*, *op. cit.*, p. 108-116.
[822] Le 1er septembre. *Ibid.*, p. 108.
[823] Victor PEREIRA, *La Dictature de Salazar face à l'émigration*, *op. cit.*, p. 205.
[824] *Ibid.*, p. 206.
[825] INSEE, MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE, DES FINANCES ET DU BUDGET et RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, *Annuaire rétrospectif de la France. Séries longues. 1948-1988*, *op. cit.*, p. 30 ; Voir aussi André LEBON, « L'immigration portugaise en France. Dossier statistique », *Hommes & Migrations*, 1989, nº 1123, p. 7-21.
[826] Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les Portugais dans la région parisienne depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'en 1974 » *in* Antoine Marès et Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Internationale », 1995, p. 95-120.

Malheureusement, peu d'archives sont accessibles à l'historien pour répondre à ces questions. Comme le souligne Damarice Amao, auteure d'une thèse en histoire de la photographie sur Éli Lotar, « la disparition de nombreuses sources filmiques et la perte de ses archives d'avant-guerre rendent difficile l'effort d'interprétation de ses desseins cinématographiques »[827]. L'étude de l'œuvre en perspective du parcours de l'auteur et du contexte de production permet toutefois de cerner certains des enjeux de la représentation de ce personnage portugais.

À rebours des films communistes commandités par des municipalités de la traditionnelle banlieue rouge[828], le réalisateur adopte un ton critique et négatif. Il s'agit pour lui de brosser un portrait à charge de la gestion de la ville par l'ancienne équipe municipale, sous l'égide de Pierre Laval. Si Lotar est loin de travailler seul, son équipe est réduite au minimum – le générique mentionne Roger Dwyre au montage, Jacques Prévert au commentaire lu par Roger Pigaut, Joseph Kosma à la musique interprétée par Fabien Loris et Germaine Montero, et Ciné-France à la production. Les partis pris par Lotar dans la réalisation du court-métrage peuvent être mis en lien avec les quelques traces écrites de sa conception du cinéma documentaire :

> Dans le cas du documentaire, le sujet est la réalité, sans artifices, et le problème consiste à faire de cette réalité une autre plus vraie encore qui devra troubler la quiétude du spectateur ; et le réalisateur est obligé d'employer à cette fin, à fond, sans rien économiser, toutes les ressources qu'il possède et qui sont autant nécessaires ici, sinon plus, qu'à la réalisation de n'importe quel genre de films.[829]

Dans ce passage d'une brochure éditée à l'occasion d'une soirée de projection de courts-métrages à Bruxelles le 17 mars 1947, soit un peu moins de deux ans après avoir réalisé *Aubervilliers*, Éli Lotar définit ses objectifs en tant que réalisateur de documentaires : il s'agit pour lui de montrer une réalité plus vraie encore que « la réalité sans artifice » qu'il prend pour sujet, grâce aux différents outils visuels et sonores à sa disposition, dans le but de « troubler la quiétude » du spectateur. Au moment du tournage d'*Aubervilliers*, il n'a ainsi pas hésité à intervenir auprès des habitants qu'il filmait, mettant en scène leurs déplacements[830].

---

[827] Damarice AMAO, *Eli Lotar et le mouvement des images*, *op. cit.*, p. 187.
[828] Comme on a déjà eu l'occasion de le souligner, le film, produit à l'initiative initiale du ministère de l'Air, a finalement été consacré à la ville d'Aubervilliers sur la proposition d'Éli Lotar. C'est donc seulement dans un second temps que la ville d'Aubervilliers, dont le ministre de l'Air, Charles Tillon, est maire depuis 1944, prend à son compte la commande du documentaire.
[829] Éli LOTAR, *« Eli Lotar parle de son œuvre », texte du programme accompagnant une séance de courts-métrages organisée par le Cercle du cinéma, ciné-club bruxellois*, 17 mars 1947 ; cité par Damarice AMAO, *Eli Lotar et le mouvement des images*, *op. cit.*
[830] Damarice AMAO, *Eli Lotar et le mouvement des images*, *op. cit.*, p. 181 & 184.



Figure 55 – Éli Lotar, Aubervilliers, *1946*



Figure 56 – Éli Lotar, Aubervilliers, *1946*



Figure 57 – Éli Lotar, Aubervilliers, *1946*



Figure 58 – Éli Lotar, Aubervilliers, *1946*

Dans la séquence qui nous intéresse, la caméra de Lotar semble capter sur le vif le déplacement de José Pereira, du caniveau où il ramasse de l'eau au moyen d'une casserole, à sa maison au toit de tôle. Cette impression de réalisme est soulignée par le recours à des cadres larges, donnant une place importante au décor et aux ombres et reflets dessinés par la lumière naturelle. L'opérateur a pourtant dû anticiper le mouvement et se placer en hauteur afin d'obtenir le cadre voulu, une plongée panoramique sur la maison et son jardin clos – ce qui donne l'impression au spectateur de jeter un œil indiscret par-dessus la clôture. Dans ce but, peut-être a-t-il dirigé son personnage, lui faisant refaire ses mouvements ? L'intérieur de la maison, quant à lui, semble figé, filmé en plans fixes et de face avec très peu de profondeur de champ, comme pour accentuer l'impression d'exigüité. Le contraste entre plans extérieurs et intérieurs est accentué par le commentaire, qui oppose jardin cultivé et intérieur où menacent les rats.

La démarche réaliste de Lotar s'exprime également à travers le choix plus général du sujet : il confronte les spectateurs aux images de misère et de pauvreté, les invite dans des logements où ils n'auraient sinon jamais pénétré. Au moment où apparaît José Pereira pour la première fois dans le film (Figure 55), Germaine Montero a entonné les deux derniers vers de

la « Chanson de l'eau » qui évoquent « les simples rêves des ouvriers, des ouvriers d'Aubervilliers ». José Pereira vient ainsi incarner, à l'image, les ouvriers de la chanson. Le commentaire souligne ensuite la malchance de cet homme, qui a l'air plus vieux qu'il n'est. Comme le souligne Vincent Déville, « en pointant les conditions de vie déplorables des travailleurs d'Aubervilliers, se profile une représentation de la marge et des minorités, traditionnellement exclues de l'image » [831]. C'est peut-être la fonction du personnage de José Pereira : en tant qu'ouvrier étranger, à la retraite forcée suite à un accident de travail, il incarne explicitement la marge. Avec lui, émerge une figure qui deviendra, dans les années soixante, typique de l'immigration portugaise : celle d'un homme muet, pauvre, vivant sans sa famille, dans un endroit insalubre.

2) …Enfants des courants d'air

Dans son court-métrage *…Enfants des courants d'air* (1959) Édouard Luntz raconte la journée d'un enfant, Claude, vivant avec son grand-père chiffonnier dans une baraque de bois tout près de la Porte d'Aubervilliers. Avec ce fil directeur, il tourne dans des « lambeaux urbains résiduels de la zone d'avant-guerre »[832] entre Aubervilliers et Saint-Denis – ce que l'on commence à appeler « bidonvilles » en cette fin des années cinquante en France métropolitaine – où logent des familles espagnoles, algériennes, portugaises, et françaises aussi. Mais comment savoir qui est Italien, Espagnol, Portugais, Algérien ou Français dans ce film sans dialogue et sans commentaire ? Quels indices nous donne le réalisateur à ce sujet ? Les personnes qu'il filme ont-ils des caractéristiques qui les différencient les uns des autres ?

[831] Vincent DÉVILLE, « (Dé)composer le réel : le court métrage expérimental de 1945 à 1968 » *in* Dominique Blüher et François Thomas (dir.), *Le Court métrage français de 1945 à 1968 : de l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2005, p. 143.
[832] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles : Immigration et politique du logement dans la France des Trente Glorieuses*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p. 46.



Figure 59 – Caroline Glorion, « Immigration : Enfants des courants d'air », Géopolis*, 20 novembre 1993, 20 minutes et 15 secondes.*



Figure 60 - Édouard Luntz, …Enfants des courants d'air*, 1959, 11 minutes et 58 secondes.*

Les origines de ces personnages secondaires du documentaire fictionnalisé de Luntz, on les connaît notamment grâce à un reportage rétrospectif diffusé sur France 2 en 1993 dans l'émission *Géopolis*[833], au cours de laquelle la journaliste Caroline Glorion interroge quatre des enfants filmés par Luntz, compagnons de jeu de Claude devenus adultes (Figure 59). L'un d'entre eux y est présenté comme Espagnol (Jean-Luc Nuevo), un autre comme Portugais (Alain Sergio), et deux enfin comme Kabyles (Achour Boubekeur et Ali Ghebriou), alors qu'à l'écran le montage met en parallèle l'image des quatre adultes avec un plan du film les faisant apparaître enfants (Figure 59 et Figure 60). Dans le film de 1959, en l'absence de commentaire en *voice-over*, leurs origines se devinent seulement grâce aux quelques rares dialogues perceptibles dans la bande-son : on entend les familles, mères et enfants, s'adresser à Claude en espagnol (« Buenas tardes ») ou en arabe (« Salam Aleikoum »). L'un des petits garçons croisés par Claude dans son périple lui dit s'appeler « L'Algérien »[834].

[833] Caroline GLORION, « Immigration : Enfants des courants d'air », *Géopolis*, France 2, 20 novembre 1993, 13h27, 24 minutes 54 secondes.
[834] Edouard LUNTZ, *...Enfants des courants d'air*, *op. cit.*, 14e minute.



Figure 61 - Édouard Luntz, …Enfants des courants d'air*, 1959, 1 minute et 6 secondes.*

Dans ...*Enfants des courants d'air,* tout au long des pérégrinations de Claude, ce sont surtout des dialogues en espagnol que l'on perçoit au loin. En effet, depuis les années 1910, le quartier est devenu une « Petite Espagne »[835], un lieu où convergent de nombreux immigrés espagnols nouvellement arrivés en France. Certains ont trouvé à se loger dans des pavillons, d'autres dans des garnis, d'autres enfin ont investi les terrains vagues qui subsistent dans ce coin de banlieue industrielle, construisant eux-mêmes leur abri ou louant des baraquements déjà existants. L'hétérogénéité du bâti du quartier est d'ailleurs mise en avant dans la séquence introductive par un plan d'ensemble sur des pavillons défraîchis, qui, après un mouvement panoramique de la caméra de droite à gauche et de haut en bas laisse apparaître les baraques en tôle qui les jouxtent (Figure 61).

Plus loin dans le film, une scène en particulier donne une idée plus précise au spectateur de la population du quartier, celle de la distribution du courrier par le facteur (Figure 62).



Figure 62 – Édouard Luntz, …Enfants des courants d'air*, 1959, 6 minutes.*

(Facteur : J'ai une lettre pour Monsieur Correas [*Une femme reprend avec la bonne prononciation :* « Correas ! »]. Une autre pour Monsieur Poras José [« Poras José ! »]. Une autre pour Monsieur Rodriguez, Emiliano. J'ai une lettre recommandée pour Monsieur Nuevo. Il n'est pas là Monsieur Nuevo ?

Dans ce passage, où les paroles prennent plus de place que dans le reste du film, c'est par leur nom à consonance espagnole que sont identifiés les étrangers. Il s'agit d'ailleurs principalement d'étrangères – seuls trois hommes sont présents à l'image, dont le facteur, les autres personnes étant des femmes que l'on entend parler espagnol entre elles.

---

[835] Natacha LILLO, *La Petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis, 1900-1980*, Paris, Autrement, coll. « Français d'ailleurs, peuple d'ici », 2004, 165 p.



*Figure 63 - Édouard Luntz, …*Enfants des courants d'air*, 1959, 3 minutes 39 secondes.*

Tout au long du parcours du héros, Claude, dans le bidonville, ce sont également des femmes qu'il croise à la fontaine (Figure 63), à l'étendoir à linge ou bien au seuil de leur baraque, de leur caravane ou de leur cour d'immeuble, faisant leur lessive, cuisinant un repas, cousant ou s'occupant de leurs enfants. Ces femmes incarnent la figure maternelle qui manque à Claude : il se fait ainsi inviter à déjeuner par une mère de famille espagnole voisine lorsque, livré à lui-même, il erre entre les bicoques après avoir englouti un frugal repas. D'un point de vue documentaire, cela informe sur l'absence des hommes, des pères, la journée, quand les femmes, les mères, elles, restent dans les bidonvilles.

Luntz raconte ainsi dans le film la journée de ceux qui restent dans le quartier délabré, ceux qui le font vivre en l'absence des hommes, sans doute partis travailler d'un dur labeur – tels le grand-père de Claude, chiffonnier, dont la mort clôt le film. Si l'on devine la nationalité de leurs mères et de leurs pères absents par les dialogues, les enfants, eux, parce qu'on ne les entend presque pas parler, ne sont que rarement désignés comme étrangers – mis à part « l'Algérien » – surtout lorsqu'ils jouent entre eux sur les terrains vagues de la Porte d'Aubervilliers, où ils crient, rient et chantent sans que l'on soit en mesure de distinguer le moindre mot. En suivant le petit Claude dans ses déambulations, en enregistrant le quotidien des habitants de son quartier en pleine journée, la démarche du réalisateur s'apparente à un dévoilement d'un espace et d'un mode de vie inaccessible, à la fois aux adultes habituellement exclus des jeux d'enfants et aux habitants des centres-villes dont les décors du film constituent les marges : le seul lien de ces personnages avec le reste de la société française c'est le facteur, qui, filmé en légère plongée, les coiffe du regard.

Dans *Aubervilliers* comme dans *...Enfants des courants d'air*, on a affaire à des migrants marginalisés, vivant isolés et en vase clos. Leurs représentations sont largement modelées par les cinéastes qui ne se privent pas d'intervenir pour diriger leurs mouvements. Les deux films se distinguent toutefois dans leur manière de représenter l'immigration par la place qu'ils leur accordent et aux générations qu'ils filment : Éli Lotar ne consacre qu'une séquence au vieux Joseph Pereira, tandis qu'Édouard Luntz, treize ans plus tard, filme plusieurs

familles espagnoles, les mères dans leurs tâches quotidiennes, les enfants dans leurs jeux. De plus, alors que Joseph semblait être le seul étranger du quartier d'Aubervilliers où il était filmé par Lotar après-guerre, le bidonville où vit le héros de Luntz avec son grand-père en 1959 est majoritairement habité par des Espagnols, des Portugais ou des Algériens.

De ces films, émergent des figures spécifiques : un homme portugais, seul et pauvre, des familles espagnoles dont les hommes sont absents. À la marge de ces deux productions, comme de la ville, le migrant italien est absent.

B. Des travailleurs étrangers espagnols et italiens dans le tableau cinématographique de la France populaire

Quelle évolution des rôles populaires de migrants italiens et espagnols peut-on observer dans les œuvres cinématographiques fictionnelles entre 1946 et 1961 ? Dans un premier temps, quelques films s'inscrivant dans la veine du cinéma populiste, réaliste et social projettent des personnages d'Italiens ou d'Espagnols dans les tableaux qu'ils dressent de la France populaire. On peut alors se demander de quel réalisme il est question dans ces films, et quel rapport est entretenu par les auteurs entre les figures de migrants qu'ils représentent et la réalité.

À partir du milieu des années cinquante, la multiplication des films représentant de telles figures permet de prendre plus de recul sur les représentations cinématographiques de migrants italiens et espagnols, et d'adopter une démarche comparative dans le but d'observer les récurrences. On abordera alors ces personnages sous l'angle de leurs fonctions sociales, ce qui nous permettra d'observer une évolution sensible des rôles qui leur sont dévolus dans les documents audiovisuels fictionnels ou d'information.

1) 1948-1952 Des migrants parmi le peuple au cinéma

Au tournant des années quarante et cinquante, une même ambition réaliste est partagée par plusieurs auteurs de longs-métrages de fiction mettant en scène des immigrés italiens ou espagnols. Les films *La Cité de l'Espérance* (Jean Stelli, 1948), *Premières armes* (René Wheeler, 1951) et *La Maternelle* (Henri Diamant-Berger, 1952) ont en commun d'inviter leurs spectateurs à se plonger dans le quotidien d'un milieu social particulier : une cour d'îlot insalubre de la périphérie de Paris (*La Cité de l'Espérance*), un haras bordelais (*Premières armes*) ou une école d'un quartier populaire de Paris (*La Maternelle*). Cette référence appuyée

au réel ne doit pas, seule, pousser à lire dans ces œuvres un témoignage. Toutefois, au même titre que les sources littéraires, ces documents cinématographiques fictionnels se révèlent précieux par leur « tentative de décrire et de donner sens au monde »[836]. Il s'agit ainsi pour nous de saisir dans quelles conditions ont eu lieu ces tentatives et dans quel but, en particulier pour mieux comprendre les enjeux des représentations de migrants qu'ils proposent. S'ils peuvent tous être considéré comme réalistes par leur volonté explicite de donner à voir des milieux sociaux généralement invisibles, ces trois films ne le sont cependant pas de la même manière. En particulier, ils n'ont pas tous le même rapport au réel.

On a déjà évoqué dans le chapitre 3 la volonté exprimée par René Wheeler de reconstituer les souvenirs de sa propre enfance vécue dans les années trente, lorsqu'il écrit puis réalise *Premières armes*, film sorti en 1951. Le lien tissé entre le récit fictionnel et la réalité à laquelle il fait référence est alors explicité par le prénom du héros, René, identique à celui de l'auteur principal, René Wheeler. Le personnage du petit Joselito, apprenti jockey et ami du héros René, paraît ainsi sous un jour réaliste, directement inspiré des souvenirs d'enfance de l'auteur, scénariste et réalisateur.

Le film *La Maternelle*[837], quant à lui, est d'emblée présenté comme une adaptation du roman éponyme de Léon Frapié[838], lui-même fortement inspiré par le parcours de sa femme institutrice et pouvant être considéré comme un « témoignage sur les enfants du peuple »[839]. C'est également un remake d'une précédente adaptation, sortie en 1933, réalisée par Jean-Benoit Lévy et Marie Epstein[840]. Les personnages italiens de la petite Teresa, élève de l'école, et de sa mère, sont toutefois une nouveauté de la version de Diamant-Berger. La jeune enfant se trouve rejetée par ses camarades, moquée pour son accent, mise au ban de la cour d'école parce qu'elle ne comprend pas ce qu'on lui dit. Elle adopte un comportement méchant, qui évolue au cours du film à mesure de son acceptation par les autres élèves, grâce à l'intervention de l'institutrice. Peut-être s'agissait-il de rendre compte d'une évolution des quartiers

[836] Étienne ANHEIM et Antoine LILTI, « Savoirs de la littérature. Introduction », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010, vol. 65, n° 2, p. 258.
[837] Henri DIAMANT-BERGER, *La Maternelle*, *op. cit.*
[838] Léon FRAPIÉ, *La Maternelle*, *op. cit.*
[839] Geneviève FRAISSE, « Léon Frapié et les nouvelles femmes seules » *in La Raison des femmes*, Paris, Plon, 1992, p. 217-231.
[840] Jean-Benoit LÉVY et Marie EPSTEIN, *La Maternelle*, 1933, 1 heure 38 minutes.

populaires de Paris, mais je n'ai trouvé aucune archive permettant d'étayer cette hypothèse ou, au moins, d'entrevoir les raisons de l'apparition de ces personnages.

Le film *La Cité de l'Espérance*[841] affiche, dès les débuts de sa production, son ambition de lever le voile sur un environnement généralement fermé, hostile et miséreux. Les premières lignes du résumé du scénario envoyé au Crédit National dans le dossier de demande d'avance sur recettes en décembre 1947 donnent le ton[842] :

> Il est des taudis pittoresques, en dépit de leur délabrement, de la terrible détresse qu'ils cachent comme une lèpre.
>
> Ainsi la Cité de l'Espérance.
>
> Cette cour sordide, entourée d'un patio aux escaliers vermoulus est le refuge d'un petit groupe d'artistes ratés, de gloires déchues du Caf'conc', des cirques ambulants, des music-halls de la périphérie.

Le film s'inscrit ainsi dans la continuité des récits de plongées dans les bas-fonds, qui fleurirent au XIX^e^ et jusqu'au début du XX^e^ siècle, analysés par Dominique Kalifa[843]. De fait, le découpage dialogué envoyé au Crédit National prévoit, au début du film, que la découverte du héros, Pierre Maufranc, se fasse sur son lieu de travail, un cabaret nommé « Chez Victor » où se déversent des cars de touristes américains promettant de visiter « Paris by night ». Ces éléments font écho aux récits de tournées des Grands Ducs qui, dans l'entre-deux-guerres, se muent en virées touristiques dans les lieux de spectacle et de plaisir de la capitale[844]. Après la fin de son service, Pierre Maufranc rentre dans la Cité de l'Espérance, nom donné à la cour d'un immeuble de quartier populaire de Paris et, au fil du récit, les spectateurs font connaissance avec ses voisins. On compte parmi eux un Italien ainsi qu'une famille d'Espagnols à l'importance secondaire. Ce sont là des personnages bien peu amènes. Le premier, un musicien, est assassiné après avoir tenté de séduire lourdement et de violenter une jeune fille de la cour. Quant aux seconds, ils sont particulièrement sordides. Ils vivent à l'écart des autres habitants de la cour, dans une bicoque de bois, rejetés à la marge de cet univers déjà marginal. La principale scène qui leur est consacrée commence par des cris venant de leur baraque : on comprend que les scènes de ménage sont habituelles chez eux.

> Pierre Maufranc : Qu'est ce qui se passe ?

---

[841] Jean STELLI, *La Cité de l'espérance*, Sirius Film (France), 1948, 1 heure 32 minutes.
[842] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN259-B171, FILMS SIRIUS, *Cité de l'Espérance*, [synopsis joint en annexe du rapport des 1er et 2e examens de la demande d'avance sur recette au Crédit National], décembre 1947, 2 p.
[843] Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds*, *op. cit.*
[844] *Ibid.*, p. 214-215 et 236-237.

Madame Euripide : Mais c'est chez les Espagnols. Conchita est encore rentrée à j'sais pas quelle heure.

Pierre Maufranc : Il va encore la tuer.

Madame Euripide : (…) ça tue pas ça gueule.

Après ce dialogue, le héros pousse la porte, permettant au spectateur de mettre des images sur les sons de la dispute. La mère hurle sur sa fille, qui se défend, tandis que le père leur demande de se taire. Quand Pierre tente de s'interposer, il est alpagué par Conchita :

Conchita Lopez : De quoi vous mêlez-vous, fichez-nous la paix, vous, à la fin !

Pierre Maufranc : Mais comment vous pouvez vivre ici, c'est pas gai !

Conchita Lopez : Oui, mais c'est pas cher.

On comprendra, quelques scènes plus loin, que la jeune fille de la famille, Conchita, se prostitue. Les immigrés italiens et espagnols dépeints dans ce film sont ainsi des pauvres gens, des inactifs à la morale douteuse, figures classiques du « peuple des bas-fonds »[845]. Dans l'œuvre finale, peu d'indices sont donnés sur sa localisation précise. Les premiers plans dévoilent un canal, des décors industriels, la cheminée d'une usine. Dans le découpage technique conservé dans la collection des scénarios de la Cinémathèque[846], il est fait mention d'une « petite rue très caractéristique de Montmartre » restant à déterminer ; quant au tournage, il a lieu en studio[847]. Le réalisme du portrait cinématographique de cette cour est ainsi tout relatif : il se traduit surtout par la prétention à inviter le spectateur à voir un immontrable fantasmé.

Le sort des personnages immigrés de ces trois films est ainsi attaché à celui des classes populaires de la société française, mis en scène dans des décors pauvres, marginaux ou insalubres. On les reconnaît à leur accent, à leur prénom. Bien que le courant réaliste, poétique

[845] *Ibid.*, p. 52-60.

[846] Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN601-B176, *La Cité de l'espérance*, s. d.

[847] Dans les studios Photosonor. Il est avancé de quelques semaines en janvier 1948, en accord avec le Centre National de la Cinématographie, afin de mobiliser les équipes désœuvrées à ce moment-là. Voir Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN259-B171, CRÉDIT NATIONAL - AVANCES À L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE, *Rapport des 1er et 2e examens de la demande d'avance sur recette au Crédit National faite par les Films SIRIUS pour la production du film « Cité de l'espérance »*, [document dactylographié], décembre 1947, 6 p. ; Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN259-B171, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE - SOUS DIRECTION DE LA PRODUCTION ET DES SERVICES TECHNIQUES, *Copie de l'autorisation définitive de tournage du film "La Cité de l'espérance*, [document dactylographié], 19 décembre 1947, 2 p. ; Le tournage commence finalement le 7 janvier 1948. Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN259-B171, CABINET CHÉRET, *Détail des sommes investies du film « La Cité de l'espérance » arrêté à la date du 21 octobre 1952*, [document dactylographié], 16 décembre 1952, 15 p.

et social, tel qu'il résiste encore dans la production cinématographique de l'immédiat après-guerre, soit en perte de vitesse au milieu des années cinquante, ce mode de représentation de l'immigration perdure.

2) 1952-1962 Une lente diversification des rôles de migrants italiens et espagnols dans le cinéma fictionnel

Dans l'ensemble des productions françaises ou franco-italiennes du milieu des années cinquante mettant en scène des migrants italiens ou espagnols, on retrouve, par ailleurs, les mêmes tendances repérées dans les années précédentes. Les drames sociaux d'une part (*La Meilleure part*, *Les Enfants de l'Amour*, *Escalier de service*, *L'Esclave*, *L'Amour d'une femme*, *L'Air de Paris*), comptent toujours parmi les plus représentés dans le corpus à cette période. À partir de 1953, on assiste à une généralisation des personnages de migrants italiens dans des genres plus variés : dans la continuité des films sociaux, plusieurs drames ou films policier donnent ainsi à voir des personnages de migrants italiens (*Thérèse Raquin*, *Obsession*, *Le Secret de Sœur Angèle*, *Du rififi chez les hommes*), tout comme des films comiques ou des comédies (*Le Boulanger de Valorgue*, *J'avais sept filles*, *Papa, maman, ma femme et moi*, *Nous autres à Champignol*).



Figure 64 – Marcel Carné, Thérèse Raquin*, 1953, à 11 minutes 50 secondes*

Ces immigrés représentés par le cinéma entre 1953 et 1961 sont majoritairement cantonnés à des rôles d'ouvriers. Le héros italien de *Thérèse Raquin* (1953), Laurent, est ainsi camionneur (Figure 64), comme Aldo Varrechi dans *Échec au porteur* (1958) ou Gino dans *Le Piège* (1958), tandis que Paolo est laveur de voitures dans *Le Grand chef* (1959). Les petits rôles d'Italiens ou d'Espagnols de *La Rage au corps* (1954) et *Papa, maman, ma femme et moi* (1956, Figure 65) sont ouvriers en carrières ou maçons. Dans *La Meilleure part* (1956), les ouvriers et les contremaîtres du chantier de construction du barrage où est située l'intrigue sont pour la plupart immigrés, les plus nombreux étant Italiens et Arabes, mais quelques-uns d'entre eux étant



Figure 65 – Jean-Paul Le Chanois, Papa, maman, ma femme et moi*, 1956, à 1 heure 27 minutes 57 secondes*



Figure 66 – Léonide Moguy, Les Enfants de l'amour*, 1953, à 1 heure 22 minutes 8 secondes*



Figure 67 – Georges Lacombe, Prélude à la gloire*, 1950, à 2 minutes 51 secondes*

Espagnols. Par ailleurs, dans le corpus, deux anciens soldats italiens de l'armée française ou de la légion étrangère se font employer comme ouvriers : le premier, Marcello dans *Le Secret de Sœur Angèle* (1956), est mécanicien sur un bateau, le second, Mario dans *Recours en grâce* (1960), est soudeur en usine. Enfin, le personnage d'Italien immigré dans *Les Enfants de l'amour* (1953, Figure 66) est ouvrier agricole, tout comme le héros du court métrage fictionnel *Fuir là-bas* (1961), faisant écho aux séquences des documentaires *Passant par Paris* (1958) et *Gens et métiers de Provence* (1958) qui mettaient en scène des Espagnols venus planter le riz ou récolter la lavande dans le Sud-Est de la France.

Quelques migrants sont bien représentés exerçant des activités artistiques[848], mais il n'est pas rare que ce soient alors des artistes en difficulté financière. C'était déjà le cas dans la période précédente : *Prélude à la gloire* (1950), dans lequel le héros italien, un enfant, est destiné au début du film à une carrière de maçon par son beau-frère qui l'élève (Figure 67). Dans *La Rose rouge* (1951), le personnage espagnol immigré est poète mais aussi serveur et plongeur (Figure 68) dans un cabaret – c'est sa seule activité rémunérée. La tendance se poursuit au milieu des années cinquante : dans *Obsession* (1954), les deux héros, dont l'un est italien, sont artistes de cirque, vivant sans cesse en tournée dans toute l'Europe. Dans *Escalier de service* (1954), le peintre chez qui l'héroïne est affectée à la fin du film ne roule pas dur l'or : toute sa famille, dont les enfants sont adultes, doit travailler pour contribuer aux frais du foyer et se serre dans un espace relativement restreint – la domestique partage sa chambre avec les

[848] Nous reviendrons plus en détail sur cet aspect dans le Chapitre 6.

deux filles. Quant à l'héroïne de *La Belle Otero* (1954), elle arrive à Paris sans argent avec son compagnon Pablo.



Figure 68 – Marcello Pagliero, La Rose rouge*, 1951, à 2 minutes 51 secondes*

Leurs fonctions sont clairement identifiées, non seulement par les dialogues, mais par la mise en scène, l'action des personnages, ainsi que les costumes et accessoires, bien visibles sur les quelques imagettes insérées ci-dessus et ci-contre : la salopette est ainsi portée par les camionneurs (Figure 64), les maçons sont plein de plâtre (Figure 67) et tiennent des outils (Figure 65), le laveur de voitures arbore un bleu de travail et le serveur porte une veste blanche (Figure 68). Quant à l'ouvrier agricole des *Enfants de l'amour* (Figure 66) il aiguise sa faux, torse nu, ce qui vient accentuer à la fois sa séduction dans son premier face à face avec l'héroïne, et l'idée que son corps est son principal outil de travail saisonnier. Ces ouvriers sont, en outre, souvent représentés sur leur lieu de travail, en train d'exercer leur activité. Tous ces éléments les distinguent des autres personnages avec lesquels ils interagissent.

Toutefois, pendant la période, les personnages de migrants italiens se diversifient. Plusieurs films tranchent en faisant évoluer les rôles qui leurs sont attribués. Apparaissent d'abord des figures d'Italiens commerçants. Dans *Le Boulanger de Valorgue* (1953), comme dans *L'Air de Paris* (1954), les familles italiennes tiennent des épiceries. Toujours dans le commerce, dans *Trois de la marine* (1957), l'Italienne est la femme du cafetier du port, tandis que l'héroïne d'*Une aussi longue absence* (1961), Thérèse Langlois, tient, toute seule, un café. On trouve également un Italien garçon coiffeur, le père de la famille Benazzi, dans *Boulevard* (1960), et un autre tenancier d'hôtel, Alberto, dans *Le Puits aux trois vérités* (1961). *J'avais sept filles* (1955) propose la première représentation audiovisuelle d'un employé de maison étranger, italien cette fois.

Fait rare, dans *L'Amour d'une femme* (1953), le personnage masculin principal, André, est ingénieur, se trouvant ainsi dans une position d'encadrement et de direction d'un chantier de travailleurs étrangers. Peut-être cette exception peut-elle s'expliquer par l'attribution tardive

de la nationalité italienne à ce personnage dans le processus d'écriture, après que s'est mise en place la coproduction avec la société italienne Costellazione[849] ?

Par ailleurs, elles aussi détachées des représentations du monde ouvrier ou de travailleurs étrangers, émergent également des figures de femmes italiennes mariées à des Français, dans *L'Esclave* (1953) et *Le Naïf aux 40 enfants* (1957). Dans les deux cas, ces Italiennes appartiennent à un milieu aisé, la première vivant de son travail de modèle, la seconde étant femme au foyer auprès d'un mari souvent absent, en voyages d'affaire.

Enfin, on assiste, à partir de 1953, à l'apparition de criminels espagnols ou italiens dans les fictions. Ils peuvent avoir enfreint la loi de façon circonstancielle, sous le coup de la colère, comme dans *Thérèse Raquin*, où Laurent tue Camille, dans *Obsession* (1954), où Aldo a assassiné un homme dans le passé, ou encore dans *Le Secret de Sœur Angèle* (1956), où Marcello commet un crime dont est témoin l'héroïne. Mais certains de ces personnages vivent de leur activité criminelle, comme l'escroc Mario (*Bonnes à tuer*, 1954) dont il est dit qu'« il avait quitté son pays pour des raisons obscures »[850] et qui sera arrêté par la police à la fin du film, ou comme le cambrioleur Mario Ferrati, dans *Du rififi chez les hommes* (1955). Dans un autre registre, dans *Escalier de service* (1954), Benvenuto contrefait des tableaux qu'il vend à un trafiquant pour faire vivre sa famille notamment.

L'augmentation significative du nombre d'œuvres cinématographiques mettant en scène des Italiens ou, dans une moindre mesure, des Espagnols, à partir du milieu des années cinquante, notamment liée à l'avènement des coproductions, s'accompagne ainsi d'une évolution progressive de leurs modes de représentation.

C. Travailleurs espagnols et italiens à la télévision au tournant des années cinquante et soixante

Qu'en est-il à la télévision ? Retrouve-t-on les mêmes figures, avec les mêmes caractéristiques ? Bien que la majorité des migrants espagnols ou italiens y prennent les traits d'artistes jusqu'en 1962[851], trois émissions diffusées au tournant des années cinquante et soixante mettent en scène, elles aussi, des ouvriers espagnols ou italiens du secteur agricole ou

[849] Voir Chapitre 3 page 193.
[850] Henri DECOIN, *Bonnes à tuer*, *op. cit.*, 58e minute.
[851] Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

de la construction. La première, la dramatique *En votre âme et conscience*, diffusée en 1959, donne une grande importance à des travailleurs journaliers espagnols, tandis que les deux autres, diffusées en 1961, accordent à des travailleurs italiens et espagnols des apparitions brèves.

1) 1959 Des ouvriers espagnols installés depuis longtemps dans le sud de la France

La reconstitution du procès du « Drame du Petit Condom » réalisée par Claude Barma et écrite par Pierre et Françoise Dumayet dans le cadre de la collection de dramatiques *En votre âme et conscience*, diffusée le 8 août 1959, place des Espagnols de la région de Narbonne au premier plan de l'intrigue[852]. Elle fait référence au procès des meurtriers présumés d'un couple de régisseurs d'un domaine viticole de la région de Narbonne, qui s'est tenu en 1887. Les trois accusés sont nés en Espagne, de nationalité espagnole. Deux sont ouvriers agricoles journaliers (Borras et Guillaumet), le troisième terrassier (Villarubia). De plus, trois témoins peintre en bâtiment, charpentier et maçon, déclarent à la barre être nés en Espagne.

Pour écrire le scénario de cette dramatique, Pierre et Françoise Dumayet n'ont pas pu se servir d'ouvrages romancés ou dessinés consacrés en série à des affaires célèbres, écrits par des magistrats ou des journalistes[853], tels qu'ils avaient coutume de le faire. Ainsi que l'a souligné Myriam Tsikounas, aucune de leurs sources habituelles ne traite de l'affaire Borras[854]. Il leur a fallu se tourner vers d'autres documents d'époque, notamment vers les comptes rendus d'audience publiés dans des journaux[855] comme *La Gazette des tribunaux*, *Le Droit* ou *Le Petit Journal*.

Cette affaire a eu un retentissement important dans la presse, d'abord régionale, au moment de l'enquête, en 1886, et du procès, en 1887. Elle a été utilisée notamment par les titres radicaux et boulangistes pour rallier la population locale à leur cause et dresser l'opinion contre les étrangers[856]. Puis, en 1890, lorsque l'avocat de la défense de l'un des accusés fit annuler sa condamnation à mort après avoir démontré son innocence[857], c'est dans la presse nationale que retentit l'écho de cette affaire, un écho bien différent : il s'agissait cette fois de prendre parti

[852] Claude BARMA, *Le drame du Petit Condom*, *op. cit.*
[853] Myriam TSIKOUNAS, *La Caméra explore le crime*, *op. cit.*, p. 146.
[854] *Ibid.*, p. 146-148.
[855] Myriam TSIKOUNAS, *La Caméra explore le crime*, *op. cit.*
[856] Solange de FRÉMINVILLE, « L'affaire Borras », *Migrations Société*, 2013, n° 145, p. 17-18.
[857] *Ibid.*, p. 19.

pour Borras, victime d'une erreur judiciaire, ou contre lui. Comme le souligne d'ailleurs Pierre Dumayet à l'issue de la reconstitution, le journal parisien *Le Figaro* organisa une souscription en sa faveur ; une pièce de théâtre fut écrite tandis que le journaliste Lucien Huret trouva matière à écrire un livre sur « L'affaire Borras-Pradiès » dans une collection de « Grands procès »[858].

Cette dramatique s'inscrit dans la continuité des autres épisodes de la série scénarisés par Pierre Dumayet, dont les caractéristiques, selon Myriam Tsikounas, se distinguent de ceux scénarisés par Pierre Desgraupes. Le drame a d'abord eu lieu dans une petite ville de province, et pas dans la région parisienne comme la plupart des affaires traitées par Pierre Desgraupes[859]. D'autre part, l'auteur a coutume de dénoncer, dans ses scénarios, « le manque de déontologie de la presse » et « l'incurie de la justice » dont les peines sont injustifiées[860]. Cela s'exprime ici, dans les dialogues autant que dans les interventions face caméra de Pierre Dumayet, par l'accent mis sur l'erreur judiciaire commise par les jurés qui condamnèrent Borras, sur l'influence exercée par la presse locale sur la Cour et notamment sur son président. Au travers de remarques et d'indices disséminés dans le scénario, Dumayet utilise la reconstitution de ce procès pour dénoncer la xénophobie que révèle ce fait divers autant qu'il l'a entretenue, instrumentalisé par la presse boulangiste de l'époque. De la sorte, il tente, « sous le masque du passé, de faire partager son avis sur les préoccupations présentes »[861]. Au travers de l'écriture du scénario de « L'Affaire du Petit Condom », il s'agit pour lui de dénoncer la xénophobie que pourrait provoquer l'arrivée récente de nouveaux immigrés, dont la plus grande part est espagnole, dont le nombre augmente chaque année depuis 1956[862] ? La plaidoirie du troisième avocat de la défense, celui de Villarubia, prend la forme d'un réquisitoire contre la xénophobie à l'égard des Espagnols qui semble pouvoir s'appliquer à toute époque :

> Avocat de Villarubia : On reproche surtout à Villarubia son départ pour l'Espagne. Mais ce départ, il l'avait annoncé depuis longtemps sinon à sa logeuse, du moins à sa famille. On lui reproche aussi d'avoir eu de l'argent sur lui, mais s'il n'en avait pas eu, on l'aurait traité de paresseux et de vagabond. On lui reproche également d'avoir

---

[858] Jules HURET, *Les Grands procès. Le dossier de l'affaire Borras-Pradiès*, *op. cit.* Peut-être s'agit-il là de la principale source de Pierre et Françoise Dumayet dans leur travail d'adaptation du procès pour la télévision – avec *Le Petit Journal* qui y consacre une de ses Unes ? En l'absence d'archives nous renseignant sur les conditions exactes de préparation de cet épisode-ci de la série *En votre âme et conscience* – son scénario et son dossier de production ne font pas partie de ceux qui ont été conservés par l'Inathèque et les archives de Pierre Dumayet conservées à la BnF (sous la cote NAF 28936), sont muettes à ce sujet – on ne peut qu'avancer des présomptions en la matière.
[859] Myriam TSIKOUNAS, *La Caméra explore le crime*, *op. cit.*, p. 137.
[860] *Ibid.*, p. 134.
[861] *Ibid.*, p. 140.
[862] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *Histoire de l'immigration*, *op. cit.*, p. 61.

> voulu s'enfuir quand les gendarmes l'ont arrêté. Quel est l'homme, sous le coup d'une semblable accusation, qui n'en ferait pas autant ? Savez-vous le reproche le plus sérieux qu'on puisse faire à Villarubia ? C'est d'être Espagnol. Mais alors il y a 75 000 Espagnols dans nos contrées, il y a donc 75 000 coupables ? Si vous ne les voulez pas, pourquoi les laissez-vous rentrer ? Pourquoi ne les surveillez-vous pas davantage ? Lorsque la police jette son épervier dans les bas-fonds de la société, elle en retire tout ce qu'elle trouve. Lorsqu'un gibier quelconque lui tombe sous la main, elle le prend, quitte à vérifier plus tard son origine et sa valeur. Elle fait comme la gendarmerie de Perthus, elle fait main basse sur tout ce qui a mauvaise mine. Mais c'est aux juges à faire leurs choix.

Certains aspects du procès font également implicitement référence à l'actualité des migrations espagnoles, alors que l'affaire Borras se déroule cinquante ans avant la guerre d'Espagne. Un témoin, espagnol lui aussi, précise par exemple qu'il a été condamné dans son pays en tant que républicain :

> Président de la Cour : Dites vos nom, prénom, âge et profession.
>
> Paul Balaguet : Balaguet, Paul, trente ans, charpentier.
>
> Président de la Cour : Où êtes-vous né ?
>
> Paul Balaguet : À Barcelone.
>
> Président de la Cour : Vous avez été condamné par la justice de votre pays.
>
> Paul Balaguet : J'ai été condamné en Espagne comme Républicain à sept mois de prison.
>
> Président de la Cour : Je ne vous autorise pas à prêter serment, vous serez entendu à titre de renseignement.

La présence sur le territoire français, en 1886, d'Espagnols condamnés en Espagne en tant que républicains est tout à fait réaliste : après l'échec de la Première République espagnole (1873-1874), ils furent nombreux à s'exiler en France[863]. Cette phrase, prononcée à la télévision par un acteur dans le cadre d'une reconstitution, mais entendue en 1959 par les téléspectateurs de France, fait toutefois clairement écho à la situation des Espagnols républicains qui se sont exilés pendant la guerre civile ou qui continuent d'arriver pour fuir la dictature franquiste.

Sous quel jour cette dramatique diffusée le 8 août 1959 fait-elle apparaître l'immigration espagnole en France ? Tout d'abord, elle la présente comme un phénomène ancien : la diégèse étant située en 1887, la reconstitution de cette affaire rappelle à quel point les Espagnols récemment arrivés en France s'inscrivent dans la continuité d'autres vagues migratoires, elles aussi liées à un contexte tant politique qu'économique. Dans cette dramatique, les Espagnols sont en effet des ouvriers du secteur agricole et du bâtiment. Il s'agit principalement d'homme seuls – deux seulement déclarent être mariés.

[863] Jordi CANAL (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine*, *op. cit.*, p. 111.

2) 1961 Espagnols saisonniers agricoles et Italiens maçons – des apparitions brèves

Par ailleurs, les immigrés italiens ou espagnols de deux émissions de télévision diffusées en 1961 sont ouvriers, dans le secteur agricole ou dans le bâtiment. Le 3 septembre 1961, un reportage du magazine *Dimanche en France* consacré à la région d'Arles, produit par l'antenne régionale marseillaise[864], délivre à son tour l'image de saisonniers espagnols employés dans le Sud de la France au repiquage des plants de riz. Après avoir relaté l'histoire de l'introduction de cette culture dans la région, le commentaire en *voice-over* fait brièvement mention du statut de ceux qui apparaissent à l'écran, travaillant les pieds dans l'eau des rizières :



Figure 69 – « Romaine, Romane, Mistralienne... », Dimanche en France*, RTF Provence Alpes Côtes d'Azur, 03/09/1961, à la 5e minute.*

> Les premiers riziculteurs, dès la fin de la guerre, employèrent des [puiparcups][865] pour répandre les semences, mais il fallut revenir à l'ancestral repiquage, qui provoque une nouvelle transhumance, celle des saisonniers espagnols.

Depuis les débuts de la séquence, la bande musicale est devenue plus rythmée : la guitare aux accents flamenco qui la soutenait a laissé place à des percussions répétitives, qui tendent à accentuer l'aspect mécanique des gestes de repiquage effectués rapidement par les saisonniers espagnols. Le plan d'ensemble utilisé donne une idée de leur nombre (Figure 69) : ils sont plus d'une trentaine, alignés sur toute la largeur du champ. Succèdent ensuite divers gros plans sur les mains et les pieds des travailleurs, en plongée, ainsi que sur les visages de deux d'entre eux, pris en contre-plongée et de profil.

Quelques mois plus tôt, le 7 mars 1961, le journal télévisé national diffusait un reportage de l'antenne régionale parisienne[866] consacré à la découverte d'un trésor de vingt-

---

[864] Max LECLERC, « Romaine, Romane, Mistralienne... », *Dimanche en France*, Antenne régionale de la RTF Marseille, 3 septembre 1961, 13h30, 27 minutes 56 secondes.
[865] Transcription phonétique. Le mot est difficilement compréhensible.
[866] Michel PÉRICARD, *[Trésor de Chelles]*, *op. cit.*

mille pièces d'or par des ouvriers maçons sur un chantier de banlieue parisienne, dans une maison en meulière de la ville de Chelles.



Figure 70 – « Trésor de Chelles », Journal télévisé, *RTF, 07/031961, 4e seconde*



Figure 71 - « Trésor de Chelles », Journal télévisé, *RTF, 07/031961, 30e seconde*

Il ne subsiste qu'une version muette de ce document. Seules les données issues de la documentation du journal (conducteur, étiquettes sur les bobines) recueillies par l'INA, permettent de savoir que les deux hommes apparaissant dans ce reportage sont Italiens. L'un est âgé d'une vingtaine d'années, l'autre d'une cinquantaine. Ils sont d'abord filmés à l'extérieur du pavillon (Figure 70), discutant ensemble, dessinant avec leurs doigts la taille des pièces qu'ils ont trouvées. Le plus jeune guide ensuite l'opérateur vers la cave, où il mime les gestes qui l'ont amené à sa découverte, creusant le sol de la cave avec une pioche. Le reportage se finit sur un plan américain du plus âgé, dansant devant la caméra, les bras levés (Figure 71).

Dans ces deux émissions, les apparitions d'Espagnols et d'Italiens sont courtes. Dans les deux cas, le commentaire ou la documentation disponible sur ces reportages font apparaître des équipes composées uniquement de travailleurs immigrés, tous Espagnols ou tous Italiens. En outre, ils ont en commun de montrer ces immigrés sur leur lieu de travail, d'abord en un plan d'ensemble avant un rapprochement de la caméra en plan plus resserré sur les travailleurs. On les identifie, eux et leur fonction, à plusieurs indices visuels. Ce sont d'abord leur posture et leurs gestes : les saisonniers de Camargue sont filmés en pleine activité tandis que les maçons de Chelles miment leurs travaux de piochage devant la caméra. D'autre part, leurs vêtements sont aussi caractéristiques de leur métier : les saisonniers sont équipés pour affronter le soleil et l'eau, le pantalon de toile relevé, un tissu ou un chapeau sur leur tête, tandis que les maçons italiens sont vêtus d'habits élimés.

Ces deux représentations se distinguent toutefois par la taille des équipes filmées. Le groupe d'Espagnols est important et les procédés utilisés au montage provoquent une forme de chosification : malgré les deux gros plans sur des visages, les gestes répétitifs des saisonniers sont mis en avant par la musique, le plan d'ensemble et les gros plans sur les mains, tandis que le commentaire précise qu'ils viennent remplacer les machines utilisées par les premiers riziculteurs. Les maçons italiens ne sont que deux, s'exprimant face à la caméra et discutant entre eux. Ils sont individualisés, à la différence des saisonniers espagnols des rizières de Camargue auxquels la parole n'est pas donnée et qui se trouvent réduits à leur nombre et à leur fonction productive.

Ces caractéristiques semblent fortement liées aux représentations sociales attachées à ces migrants : dans *Les Enfants de l'amour* (Léonide Moguy, 1953) par exemple, le corps de l'ouvrier agricole était déjà mis en avant. Mais de ces quelques émissions de télévision, comme des films de la période représentant des migrants italiens ou espagnols inscrites dans des milieux populaires, se dégagent également des particularités par groupe de population.

II - Quelles spécificités des représentations audiovisuelles d'Italiens et d'Espagnols migrants de 1946 à 1962 ?

Si les Italiens et les Espagnols apparaissent à part égale à la télévision, au cinéma, les Espagnols sont beaucoup plus rares dans les films de fiction sortis de 1953 à 1962 que les Italiens. On l'a vu, les raisons de cette disparité tiennent principalement aux structures de production mises en place aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale : le dispositif des coproductions franco-italiennes, qui se consolide à la fin des années cinquante, favorise l'emploi d'acteurs italiens et le financement de projets de films donnant une place à des personnages italiens. Les Italiens immigrés que met en scène le cinéma de cette période sont toujours, pour la plupart, des travailleurs, ouvriers ou membres des classes populaires. Quant aux Espagnols installés en France, leurs représentations portées au cinéma, à la différence de celles délivrées par la télévision, sont principalement celles d'exilés politiques. Les Portugais, enfin, sont quasiment absents des œuvres télévisuelles comme cinématographiques, excepté dans l'adaptation de *Ramuntcho* réalisée par Pierre Schoendoerffer en 1958 et sortie en France en 1959. Nous reviendrons sur ce film dans la dernière partie de ce chapitre.

Pour l'heure, concentrons-nous sur les populations représentées pour tenter de dégager leurs spécificités. Dans un premier temps, pour évoquer la période 1953-1957, celle du premier pic de coproductions franco-italiennes dans le corpus, nous aborderons le corpus cinématographique au prisme des dispositifs des accords en établissant une typologie des films produits à cette période qui prennent en considération les caractéristiques des personnages d'immigrés mis en scène. Dans un second temps, en abordant la période suivante, de 1958 à 1962, nous relèverons les indices de l'exranéité des personnages étudiés, permettant aux spectateurs de comprendre qu'ils sont Italiens. Enfin, dans un dernier temps, nous nous concentrerons sur les spécificités des représentations des Espagnols dans les films du corpus.

A. 1953-1957 Les coproductions franco-italiennes : une opportunité financière qui pousse à porter des migrants à l'écran

La mise en application des dispositifs de coproduction entre la France et l'Italie entraîne une rupture nette dans le corpus réuni ici. À partir de 1953, près de sept ans après la signature des premiers accords de coproduction franco-italiens, le 29 octobre 1946, on observe une augmentation du nombre de films représentant des migrants italiens en France dont une bonne part sont coproduits par des sociétés françaises et italiennes. Dans le même temps, les personnages d'Italiens immigrés gagnent en importance dans les intrigues. Ces évolutions ont pour principale origine les contraintes imposées par les accords pour procéder à une production impliquant des sociétés de part et d'autre des Alpes. Dans ce contexte, les producteurs, auteurs ou réalisateurs de films coproduits ont, en effet, pu être amenés à aménager leurs scénarios pour faciliter l'emploi d'acteurs italiens. Certains de ces aménagements ont pu entraîner l'intégration de personnages d'immigrés à l'intrigue, dont on proposera ici une typologie.

1) Œuvres adaptées avec des personnages italiens

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 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*[867]. Adapté du roman éponyme de

[867] Yves ALLÉGRET, *La Meilleure part*, *op. cit.*

Philippe Saint-Gil[868], il évoque le chantier d'un barrage en haute montagne et ses bâtisseurs, dont des ouvriers étrangers. Dans l'œuvre originale toutefois, le chantier de construction est situé au Maroc. Les ouvriers manœuvres y sont tous arabes, tandis que les contremaîtres et les cadres intermédiaires sont italiens ou espagnols. Le film, quant à lui, met en scène des ouvriers italiens, espagnols et arabes placés au même niveau hiérarchique – mais les Italiens sont plus présents à l'écran que les autres.

Le film *J'avais sept filles* (1955)[869] est, lui, adapté d'un scénario italien, dont l'intrigue prend place en Italie et dont le héros est un noble italien. L'adaptation rappelle, par touches, l'importance de l'Italie dans l'œuvre originale. D'une part, le héros, joué par Charles Trenet, emploie un majordome italien, venu de Sicile pour travailler en France. D'autre part, les personnages de danseuses cherchant à extorquer de l'argent au héros en se faisant passer pour ses filles illégitimes sont presque toutes étrangères et l'on compte parmi elles deux Italiennes (mais on ne peut les considérer comme des personnages d'immigrées, car elles ne sont que de passage en France pour la tournée de leur troupe de cabaret).

2) Scénarios originaux avec des personnages principaux italiens

Plus généralement, les scénarios des œuvres coproduites sont écrits de manière à intégrer des personnages d'Italiens afin de répondre au cahier des charges des coproductions. Dans l'intrigue du film d'Henri Verneuil *Le Boulanger de Valorgue*[870], sorti en 1953, la xénophobie d'Hébrard, le héros interprété par Fernandel, à l'égard des deux épicières italiennes du village, est ainsi un ressort essentiel de l'intrigue – bien qu'elle soit atténuée par les scénaristes et dialoguistes au fil de l'écriture du scénario[871]. Le résumé du film fourni dans le dossier de demande d'avance sur recettes le souligne dès ses premières lignes :

> Félicien Hébrard est le seul boulanger d'un petit village du Midi nommé Valorgue. Son fils, Justin, héros cycliste local, entretient avec la fille de la seule épicière du village, des relations qui laissent à penser que les deux jeunes gens convoleront

[868] Philippe SAINT-GIL, *La Meilleure part*, *op. cit.*
[869] Jean BOYER, *J'avais sept filles*, *op. cit.*
[870] Henri VERNEUIL, *Le Boulanger de Valorgue*, *op. cit.*
[871] La comparaison entre deux versions successives du scénario, finies l'une en juillet 1952, l'autre en septembre 1952, permet de prendre la mesure de cette évolution. Voir Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN371-B107, Pierre LOZACH et Yves FAVIER, *« Le Boulanger de Valorgue » ou « Que la lumière soit » ou « Le Pain de la discorde »*, [découpage littéraire], juillet 1952, 79 p. ; Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN1377-B630, Yves FAVIER, Pierre LOZACH et Jean MANSÉ, *Le Boulanger de Valorgue*, [scénario], 2 septembre 1952, 88+1 p.

> bientôt en justes noces. Toutefois, ce projet n'est pas du goût de Félicien, car la jeune fille est italienne et Félicien considère cette « situation » d'un mauvais œil.[872]

La mère et la fille italiennes, immigrés à Valorgue, occupent ainsi une position incontournable dans l'histoire du film.

En l'absence d'archives le soulignant, on peut présumer que les scénaristes de *L'Esclave* (1953)[873], *Obsession* (1954)[874] et *Le Secret de Sœur Angèle* (1956)[875] aient, eux aussi, eu pour consigne d'accorder des rôles centraux à des Italiens ou Italiennes : chacun des seconds rôles de ces films (féminin dans *L'Esclave*, masculin dans *Obsession* et *Le Secret de Sœur Angèle*) sont occupés par des acteurs italiens qui incarnent des Italiens installés en France – Eleonora Rossi-Drago et Raf Vallone. Le cas de *L'Air de Paris* (1954)[876] est moins clair : le film réalisé par Marcel Carné est présenté comme l'adaptation d'une nouvelle, *La Choutte*, écrite par Jacques Viot qui participe également à l'écriture du scénario. Celle-ci n'a pas été publiée et l'on ne sait si elle comptait déjà parmi ses personnages la famille d'épiciers italiens occupant un rôle secondaire mais important dans l'œuvre cinématographique finale.

3) Scénarios modifiés en cours d'écriture, après coproduction

Les scénarios ont aussi pu être modifiés en cours d'écriture pour adapter la nationalité d'un personnage à celle de son acteur, après la mise en place de la coproduction. C'est le cas de l'adaptation de *Thérèse Raquin*[877], sortie en France en 1953, et réalisée par Marcel Carné qui signe, avec Charles Spaak, l'adaptation du roman d'Émile Zola. Pour se plier aux exigences de la coproduction[878], 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 récit adapté. 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

---

[872] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN606-B414, *Le Boulanger de Valorgue*, [dossier], s. d., 350 p.
[873] Yves CIAMPI, *L'Esclave*, Cormoran Films (France) / ICS (Italie), 1953, 1 heure 39 minutes.
[874] Jean DELANNOY, *Obsession*, *op. cit.*
[875] Léo JOANNON, *Le Secret de Sœur Angèle*, *op. cit.*
[876] Marcel CARNÉ, *L'Air de Paris*, *op. cit.*
[877] Marcel CARNÉ, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*
[878] Marcel CARNÉ, *La Vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 322.

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.

Un autre exemple de cette adaptation du scénario à la coproduction au cours de son écriture peut être trouvé dans le film *L'Amour d'une femme* (1953)[879], coécrit par le réalisateur Jean Grémillon et par René Wheeler. Comme on a déjà eu l'occasion de le souligner[880], si l'on en croit les différentes versions du synopsis du film conservés à la BnF et à la Cinémathèque française[881], il semble que ce soit après l'écriture et, surtout, après la négociation de la coproduction avec la société italienne Costellazione et le casting, qu'il ait été décidé de modifier le scénario de manière à intégrer la nationalité italienne d'André, incarné par l'acteur italien Massimo Girotti : d'André Laurent il devient André Laurenzi.

4) Quelques coproductions sans influence sur la mise en scène de personnages migrants ?

Enfin, parmi les films coproduits mettant en scène des personnages immigrés, certains dénotent. Deux d'entre eux montrent notamment des personnages d'Espagnols immigrés installés en France et non d'Italiens : le film d'Henri Decoin *Bonnes à tuer* (1954)[882] et celui de Richard Pottier *La Belle Otero* (1954)[883].

Le premier compte parmi ses personnages secondaires un Espagnol, Mario, l'amant d'une des femmes réunies le temps d'un soir dans un appartement parisien. Il n'apparaît que le temps de l'évocation de leur rencontre, dans un train de nuit, résumée en quelques plans rapides. Dans l'œuvre originale adaptée dont l'intrigue prenait place aux États-Unis, le personnage correspondant, Bart, était un chanteur de cabaret sans le sou. En déplaçant l'espace de la diégèse en France, les adaptateurs en ont fait un Espagnol, interprété par un acteur italien né en Suisse, Roberto Risso. Un rôle d'étranger a-t-il été aménagé dans le film dans le but d'employer un

---

[879] Jean GRÉMILLON, *L'Amour d'une femme*, *op. cit.*
[880] En Chapitre 3 page 193.
[881] Jean GRÉMILLON et René FALLET, *Premier projet de synopsis de L'Amour d'une femme*, *op. cit.* ; BnF Arts du Spectacle, Fonds Grémillon, 4 COL 55 22 3, *L'Amour d'une femme – Synopsis*, [document dactylographié], 15 septembre 1952, 12 p. ; BnF Arts du Spectacle, Fonds Grémillon, 4 COL 55 22 1, *L'Amour d'une femme – Notes concernant le scénario*, [manuscrit autographe], s. d., 5 p. ; LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES, *L'Amour d'une femme (titre provisoire)*, *op. cit.* ; L.P.C. - PARIS et COSTELLAZIONE - ROME, *Trama del film « L'amore di una donna »*, *op. cit.*
[882] Henri DECOIN, *Bonnes à tuer*, *op. cit.*
[883] Richard POTTIER, *La Belle Otero*, *op. cit.*

acteur italien ? C'est une possibilité envisageable, mais rien ne le laisse entendre dans les rares archives de production conservées à la Cinémathèque[884].

Quant au film *La Belle Otero*, il met à l'honneur un personnage principal d'Espagnole arrivée en France à la fin du XIX^{e} siècle, adapté de la vie de la danseuse et chanteuse de cabaret éponyme, Caroline Otero, interprétée par l'actrice mexicaine Maria Felix. Pour répondre aux exigences des accords de coproduction, deux acteurs italiens sont bien employés pour compléter le casting mais leurs personnages ne sont pas immigrés italiens : Paolo Stoppa joue un valet français et Nerio Bernardi incarne un noble italien. Le premier est doublé par un acteur français, tandis qu'on perçoit très fortement l'accent du second. Il apparaît ainsi que la coproduction n'a pas eu grande influence sur la création des personnages.

Il semble tout de même que les scénarios de ces deux films aient été pensés en lien avec le dispositif de coproduction international. Avec des intrigues situées dans un Paris mythique de la Belle Époque (*La Belle Otero*) ou dans un appartement parisien bourgeois sans beaucoup de lien avec son environnement géographique (*Bonnes à tuer*), avec des personnages qui voyagent à travers l'Europe ou le monde, tous deux paraissent accessibles à un public international et ainsi facilement exportables hors de France.

5) Les films français avec personnages italiens – la coproduction a-t-elle pu être imaginée ?

Le dispositif des coproductions franco-italiennes séduit la plupart des producteurs français qui se lancent dans l'aventure en montant des projets de films qui pourraient intéresser leurs homologues transalpins. Parfois, toutefois, les coproductions ne se concrétisent pas. Mais les aménagements prévus pour respecter la parité des équipes artistiques peuvent être maintenus une fois la préparation du film lancée.

Les Enfants de l'amour[885], dirigé par Léonide Moguy et sorti en France en 1953, semble s'être trouvé dans ce cas. Le réalisateur d'origine russe, qui vit dans les années cinquante entre Rome et Paris, a conservé dans sa revue de presse personnelle un article du *Figaro* du 31 octobre 1952 annonçant la préparation du film en coproduction entre la France et l'Italie[886]. Ce sera

[884] Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN363-B104, *Bonnes à tuer*, [scénario], s. d.
[885] Léonide MOGUY, *Les Enfants de l'amour*, Gray Film (France), 1953, 1 heure 48 minutes.
[886] « Léonide Moguy : un nouveau film social », *Le Figaro*, 31 oct. 1952 ; conservé dans la revue de presse du réalisateur, consultable à la Cinémathèque française, Fonds Léonide Moguy, LM12-B4, Léonide MOGUY, *Les Enfants de l'amour - La Presse*, s. d.

finalement la société française Gray Film qui en assurera, seule, la production. Est-ce la raison de l'intégration au scénario d'un personnage italien ? Cela me semble plausible, mais, de nouveau, rien ne permet d'étayer cette intuition dans les archives consultées à la Cinémathèque au sujet de la production du film.

Par ailleurs, la plupart des scénarios de films comportant des personnages d'Italiens migrants dans la deuxième partie des années cinquante semblent avoir été écrits pour respecter les contraintes du dispositif de coproduction franco-italien en donnant la possibilité d'ouvrir le casting à des acteurs de la péninsule. Si les archives manquent pour documenter leurs productions, trois films en particulier comptent parmi leurs personnages importants des Italiens. Ainsi *Escalier de service* (1954)[887] met-il en scène une famille italienne entière – les acteurs qui en interprètent les membres ne sont toutefois pas eux-mêmes Italiens. Trois des personnages de *Du Rififi chez les hommes* (1955)[888] sont également transalpins – cette fois, les difficultés du film à recevoir un avis favorable de la commission de pré-censure[889] ont pu décourager des producteurs potentiels. Enfin, aussi bien dans le film *Le Naïf aux 40 enfants* (1957)[890] que dans le roman qui l'a inspiré[891], le héros instituteur tombe amoureux d'une mère d'élève italienne, Gina. Elle est incarnée à l'écran par l'actrice italienne Sylva Koscina. Elle apparaît plus vite dans le récit cinématographique, où elle prend une ampleur plus importante que dans le livre. Ces trois films auraient donc pu permettre la mise en place de coproductions franco-italiennes. Mais, là encore, aucun document ne nous permet de confirmer cette intuition. S'agissait-il d'une tentative, plus ou moins consciente, de conformer le scénario à un éventuel dossier de demande de coproduction ? Ou bien le choix de représenter des Italiens installés en France n'est-il pas seulement lié à la contrainte que fait peser sur la préparation du film le dispositif des coproductions ? C'est évidemment une possibilité. On peut aussi envisager que la multiplication des coproductions ait entrainé un effet de mode, faisant de l'évocation de l'Italie un passage obligé pour donner à un film des airs de production internationale. La question reste ouverte.

---

[887] Carlo RIM, *Escalier de service*, *op. cit.*
[888] Jules DASSIN, *Du rififi chez les hommes*, Indusfilms (France) / SNPC - Société Nouvelle Pathé Cinéma (France) / Prima Films (France), 1955, 1 heure 58 minutes.
[889] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN658-B450, *Du rififi chez les hommes*, [dossier], 1956 1954, 455 p.
[890] Philippe AGOSTINI, *Le Naïf aux 40 enfants*, *op. cit.*
[891] Paul GUTH, *Le Naïf aux quarante enfants*, *op. cit.*

B. 1957-1962 Caractéristiques et marqueurs de l'origine italienne au cinéma

Changeons d'approche pour étudier la période suivante, de 1957 à 1962. On abordera cette fois non plus le corpus au prisme du processus de production du film mais à celui de l'analyse des caractéristiques des personnages italiens : qu'est-ce qui les distingue des autres ? À quoi les reconnaît-on ?

Plusieurs indices permettent de comprendre qu'ils sont venus d'Italie. En premier lieu, le prénom et l'accent. La plupart des personnages d'Italiens immigrés sont incarnés par des acteurs ou des actrices italien(ne)s n'étant pas doublé(e)s au mixage. Cet accent peut être déjà prévu au moment de l'écriture du scénario. C'est le cas pour le personnage d'Aldo Varrechi dans le film *Échec au porteur* (1956). Il est prévu, conformément à l'œuvre originale adaptée[892], que le chauffeur poids-lourds place des mots ou des phrases entières en italien au milieu de son dialogue avec le héros, Bastien, qu'il retrouve blessé sur un terrain vague à Gennevilliers. Ainsi s'exclame-t-il, quand Bastien lui parle de bombe[893] :

> Hein ? Una bomba ? Madona ! Ces choses ça n'arrive qu'à moi. Je suis tombé sur un anarchiste ! [Fébrilement, il fouille BASTIEN, ne trouve rien.] (en italien) Macché ! Où's qu'elle est ta bombe ? Y a pas rien ! Qu'est-ce que tu racontes ?

Dans d'autres cas, l'accent n'est pas prévu dans le scénario initial. Ni l'accent ni l'origine italienne du personnage de Paolo ne figurent dans les premières versions de l'intrigue de *Le Grand chef* (1959) conservées par la Cinémathèque[894]. En effet, dans le cas de ce film, comme dans celui de *L'Amour d'une femme*[895] ou de *Thérèse Raquin*[896] six ans plus tôt, le personnage italien est ajouté à l'histoire au gré des aléas de la production. Alors que *Le Grand chef* était encore en projet, on le désignait comme le film « de Fernandel », et le partenaire de l'acteur français devait initialement s'appeler Paul. En juillet 1958, en pleine écriture, le producteur Henri Deutschmeister entreprend des tractations avec des sociétés italiennes et espagnoles pour

---

[892] Noël CALEF, *Échec au porteur*, *op. cit.*
[893] Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN916-B277, *Échec au porteur*, [découpage technique, version finale], s. d., p. 45.
[894] Cinémathèque française, Collection Jaune, CJ644-B86, *Le Grand chef*, [synopsis], 1958, 6 p. ; Cinémathèque française, Fonds Joseph et Lydia Bercholz, BERCHOLZ27-B8, Henri VERNEUIL, Henri TROYAT et Jean MANSÉ, *Le Grand chef*, [découpage technique], 1958, 195 p.
[895] Jean GRÉMILLON, *L'Amour d'une femme*, *op. cit.*
[896] Marcel CARNÉ, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*

négocier leur participation au film[897]. Il est alors question de recruter une actrice « comique italienne ». À l'issue de ces discussions, ce sera un acteur italien finalement. Le comique Gino Cervi, qui forme déjà un duo célèbre avec Fernandel dans la série des *Don Camillo*, est choisi pour intégrer le casting du film. Dès lors, Paul devient Paolo et il est doté d'un accent. L'acteur, son phrasé et le prénom du personnage deviennent ainsi les indices de d'origine italienne de ce dernier, sur laquelle les dialogues n'insistent que très peu. À peine est-il suggéré dans la version définitive du scénario que l'emploi de laveur de voitures, quitté par les deux héros au cours de la première séquence, est occupé en majeure partie par des travailleurs immigrés. Lorsqu'ils quittent leur poste, ils sont remplacés par « deux arabes » auxquels Antoine/Fernandel adresse un « Adieu, Ali ! »[898].

L'italianisation du nom et/ou du prénom est alors presque systématique. Cette affirmation souffre de trois exceptions, dans le cas de personnages également français dans les premières versions de l'intrigue, devenus italiens du fait de la coproduction. Dans *Une aussi longue absence* (1961)[899], le personnage principal, la bistrotière incarnée par Alida Valli, est nommée Thérèse Langlois, mariée à un certain Albert Langlois déporté pendant la guerre et disparu depuis. À l'occasion de l'une des scènes clés du film, on apprend qu'elle s'appelait Teresa Gambini à son arrivée en France. Elle a alors invité le vagabond amnésique qu'elle prend pour son mari à assister à un dialogue avec sa belle-sœur et son neveu, évoquant des souvenirs anciens à même de susciter l'identification de son convive. Tout comme dans le cas du film *Le Grand chef*, le premier projet d'*Une aussi longue absence* conservé à la Cinémathèque française et prenant la forme d'un synopsis d'une cinquantaine de pages[900] ne prévoit pas non plus de personnage italien. Mais, dans la version finale du scénario, dès les premières lignes de dialogue, on apprend que le personnage de Thérèse est italien : elle répond à un client ouvrier

---

[897] Cinémathèque française, Fonds Joseph et Lydia Bercholz, BERCHOLZ27-B8, Henri DEUTSCHMEISTER, *NOTE concernant le film de Fernandel*, [note dactylographiée annotée], 25 juillet 1958, 1 p. ; Cinémathèque française, Fonds Joseph et Lydia Bercholz, BERCHOLZ27-B8, Henri DEUTSCHMEISTER, *NOTE sur l'entretien avec M.CRISTALDI*, [note dactylographiée annotée], 25 juillet 1958, 1 p. ; Cinémathèque française, Fonds Joseph et Lydia Bercholz, BERCHOLZ27-B8, Henri DEUTSCHMEISTER, *NOTE sur l'entretien avec M.MOFFA*, [note dactylographiée annotée], 25 juillet 1958, 2 p.

[898] Henri VERNEUIL, Henri TROYAT et Jean MANSÉ, *Le Grand chef*, *op. cit.*, p. 10.

[899] Henri COLPI, *Une aussi longue absence*, Procinex (France) / Galatea S.P.A. (Italie) / Lyre (France), 1961, 1 heure 38 minutes.

[900] Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN2773-B846, Marguerite DURAS et Gérard JARLOT, *Une aussi longue absence*, [synopsis], s. d., 50 p.

en lui parlant dans sa langue[901]. Cette évolution du script peut peut laisser entendre, il me semble, que les négociations de coproduction ont eu un impact sur l'écriture. Par ailleurs, dans *Cocagne*[902] réalisé par Maurice Cloche et sorti en 1961, la femme du héros Marc-Antoine, joué par Fernandel, s'appelle Mélanie. On comprend qu'elle est italienne à son accent, celui de l'actrice Gloria Leda, mais aussi grâce aux dialogues : dès sa présentation en *voice-over* par le héros et narrateur :

> « Aujourd'hui, c'est dimanche, je sors Mélanie. Mélanie, c'est ma femme. Une brave personne. Elle préfère aller à la messe qu'au cinéma, c'est une Italienne. »[903].

Dans le roman adapté[904], Mélanie n'a pourtant rien d'Italien. C'est encore une fois certainement l'opportunité de la coproduction qui a poussé à employer une actrice italienne, entraînant une modification du personnage – de même qu'elle a pu encourager le recrutement de l'acteur Roberto Risso pour incarner Vincent. Ce dernier était espagnol dans le roman original, il a suffi aux adaptateurs de changer sa nationalité et son prénom qui, de Vincente, est devenu Vincent.

À la différence de la télévision qui ne donne à voir que des hommes ouvriers ou artistes italiens, à de rares exceptions près[905], le cinéma propose aux spectateurs des figures de femmes – dont les personnages de Thérèse Langlois et de Mélanie que l'on vient d'évoquer – et de familles italiennes. Julien Duvivier, adaptant le roman de Robert Sabatier[906], met par exemple en scène, parmi les habitants de l'immeuble du jeune héros de son film *Boulevard* (1960)[907], une famille d'Italiens composée d'un petit garçon, d'une jeune fille et de leurs parents. Elle est ainsi décrite dans le scénario[908] :



Figure 72 - Julien Duvivier, Boulevard, 1960 8e minute

La famille Benazzi (le père à gauche, la mère à droite, l'enfant au centre droit, assis) et, debout, le héros du film, Georges dit Jojo.

> Autour d'une vaste table encombrée sont assis MONSIEUR & MADAME BENAZZI. Lui, 45 ans, garçon coiffeur d'une extrême correction physique, les

[901] Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN2773-B846, Marguerite DURAS et Gérard JARLOT, *Une aussi longue absence*, [continuité dialoguée, traitement], s. d., p. 20.
[902] Maurice CLOCHE, *Cocagne*, *op. cit.*
[903] *Ibid.*, 4e minute et 10e seconde.
[904] Yvan AUDOUARD, *Cocagne*, *op. cit.*
[905] Jean-Marie DROT, *Léonor Fini ou l'insolite du quotidien*, *op. cit.*, dont il sera question dans le prochain chapitre.
[906] Robert SABATIER, *Boulevard*, *op. cit.*
[907] Julien DUVIVIER, *Boulevard*, *op. cit.*
[908] Cinémathèque française, Fonds Sylvette Baudrot-Guilbaud, BAUDROT-GU6-B3, *Boulevard*, [découpage technique annoté], s. d., p. 16.

> cheveux très ondulés. Elle, forte, agitée, négligée, mal peignée, gesticulante et cordiale. Tous deux sont italiens et parlent avec un accent prononcé. À table, entre eux, Pietro, dix ans, né à Montmartre. Madame Benazzi découpe une vaste tarte sur laquelle Pietro se jette. Benazzi lit le « Corriere Napolitano ».

Cette famille napolitaine n'est pas sans rappeler celle qu'avait filmée Marcel Carné dans *L'Air de Paris*[909] en 1954. Toutes deux ont un rôle secondaire dans l'intrigue et accueillent les personnages principaux dont les parents sont absents dans le cas du héros de *Boulevard*, Jojo, ou dont le couple, sans enfants, traverse une crise pour *L'Air de Paris*. La famille italienne représente, dans ces films, un référent, un foyer de substitution dont la table constitue le centre névralgique. En son sein, comme le suggère le passage de scénario ci-dessus, les rôles de chacun sont exagérés : le père se place légèrement en retrait et la mère accueille chaleureusement ses invités qu'elle sert ou ressert avec enthousiasme. Néanmoins, dans la scène finalement filmée, dont est extraite la Figure 72, la mère n'est ni « négligée » ni « mal peignée » et le père ne correspond pas à la caricature de garçon coiffeur italien initialement prévue. Dans la version finale de *Boulevard*, les traits physiques des acteurs ainsi que la façon dont ils sont mis en scène accentuent le caractère bon vivant, chaleureux et bourru de la famille Benazzi. Les parents Benazzi, comme les parents Posi dans *L'Air de Paris*, sont plus gros que les autres personnages du film et parlent régulièrement avec les mains. À l'inverse, les acteurs incarnant leurs enfants ne correspondent pas à ce type physique : ils sont plutôt fins et leurs personnages s'expriment comme les autres enfants qu'ils croisent dans le film, sans accent italien et sans les mains. Ainsi que le souligne le scénario, ils sont nés à Montmartre, ce qui fait d'eux moins des Italiens que des enfants de Paris. Cet aspect est accentué dans une autre scène du film, quand Jojo mange avec Marietta Benazzi sur le toit de leur immeuble[910] :

> Marietta : Elles sont trop salées ces olives. Où c'est que tu les as achetées ?
>
> Jojo : Chez l'Italien [un temps] C'est vrai que t'es Italienne, toi aussi. C'est marrant... Je suis là sur le toit avec une Italienne... C'est chouette l'Italie ?
>
> Marietta : J'en sais rien, moi. J'y suis jamais allée.
>
> Jojo : Au fond, t'es pas Italienne. T'es de Pigalle. C'est chouette, Pigalle ! Je voudrais pas habiter ailleurs.

Marietta, de même que son frère, est d'abord considérée par Jojo comme une Italienne sans être née en Italie, avant qu'il n'en vienne au constat qu'elle est « de Pigalle », comme lui, parce qu'elle y est née, et par ses fréquentations.

---

[909] Marcel CARNÉ, *L'Air de Paris*, *op. cit.*
[910] Julien DUVIVIER, *Boulevard*, *op. cit.*, de la 57e à la 61e minute.

La famille Benazzi dans *Boulevard* comme la famille Posi dans *L'Air de Paris* quelques années plus tôt, ainsi que Thérèse Langlois dans *Une aussi longue absence* ou Mélanie dans *Cocagne*, sont, en effet, insérées dans un réseau local de sociabilité, faisant partie des milieux populaires aux sein desquels les intrigues de ces films prennent place. Leurs personnages peuvent être intégrés à un portrait du peuple de Paris (*Boulevard*) ou de sa proche banlieue (*Recours en grâce*, *Une aussi longue absence*), mais aussi d'Arles (*Cocagne*).

De ces sociabilités, naissent parfois des amours… contrariées. Dans *Les Enfants de l'amour*[911] de Léonide Moguy sorti en 1953, il était question d'une union mixte refusée par le père de la jeune Anne-Marie, amoureuse d'un travailleur saisonnier italien : « Mon père ne voulut pas entendre parler de mariage. Il ne voulait pas d'étranger, surtout pauvre, dans la famille »[912], raconte-t-elle aux membres de la maternité pour filles-mères où elle vient d'accoucher du fruit de cet amour interdit. Dans *Cocagne*, en 1961, la question du mariage entre Italiens et Français est également évoquée à plusieurs reprises : le couple Marc-Antoine (Français) / Mélanie (Italienne) se dispute au sujet de la relation entre Vincent (Italien) et Mireille (Française) à laquelle s'oppose le père de cette dernière. Il faudra que ce père meure pour qu'ils puissent se fiancer, en attendant de se marier quand Vincent aura reçu ses papiers d'Italie. *Cocagne* s'inscrit aussi dans la continuité de la période précédente par sa mise en avant de la xénophobie comme ressort de l'action : l'intrigue du *Boulanger de Valorgue* (1953)[913] était déjà nouée autour d'un mariage mixte, le boulanger s'opposant au mariage de son fils avec la fille de l'épicière italienne, par xénophobie notamment. Dans *Cocagne*, le rejet de Vincent par le père de Mireille est motivé à la fois par la crainte du déclassement de sa fille – Vincent est trop pauvre pour elle – et par son extranéité. Dans la scène d'affrontement entre Mireille et son père, celui-ci s'écrie, à la fin de sa tirade contre Vincent : « Qu'il retourne dans son pays ce va nu-pieds ! ».

La peur ou le rejet, par principe, de l'étranger, représente ainsi l'une des contraintes spécifiques qui pèsent sur les personnages d'Italiens immigrés mis en scène dans les films français et franco-italiens de la période 1958-1962. C'était déjà le cas dans plusieurs films d'après-guerre : dans *La Maternelle* notamment, sorti en 1949[914], la petite Carlotta était

[911] Léonide MOGUY, *Les Enfants de l'amour*, *op. cit.*
[912] *Ibid.* le passage du récit d'Anne-Marie s'étend de la 80e à la 89e minute.
[913] Henri VERNEUIL, *Le Boulanger de Valorgue*, *op. cit.*
[914] Henri DIAMANT-BERGER, *La Maternelle*, *op. cit.*

chahutée par ses camarades d'écoles parce qu'elle ne parlait ni ne comprenait le français. Il fallait l'intervention de sa maîtresse d'école, Rose, pour permettre le dialogue avec quelques-uns des autres enfants de l'école. Quatre ans plus tard, dans l'adaptation de *Thérèse Raquin,* par Marcel Carné et Charles Spaak, sortie en 1953, les auteurs accentuent l'aigreur du personnage de Camille en lui prêtant des propos xénophobes, et ce dès sa rencontre avec Laurent, qu'il identifie immédiatement comme étranger, à son accent[915] :

> Camille (*autoritaire*) : Pas ici, dans mon bureau !... Le règlement est pour tout le monde et, figurez-vous, même pour les étrangers !
>
> Laurent (*violence contenue*) : Ils ne vous plaisent pas, les étrangers ?... (*L'examinant des pieds à la tête*)… Ils ont des têtes qui ne reviennent pas au « Contrôleur » !...
>
> Camille (*cherchant à se dégager*) : Là n'est pas la question ! (*Menaçant*) Si vous filez avec les caisses, sans passer par le bureau, vous le regretterez !

Dans l'ultime scène de dialogue entre Laurent et Camille, lorsque le premier jette le second de la porte du train en marche sous le coup de la colère, les derniers mots de Camille expriment une xénophobie mêlée de jalousie [916] :

> Camille : Tu ne l'auras jamais, jamais !
>
> Laurent : Tu vas te taire, hein, tu vas te taire !
>
> Camille : Tous les mêmes ! On vous accepte chez nous… On vous nourrit… et vous en profitez pour faire vos saletés
>
> Laurent : Puisque tu veux pas te taire… puisque tu ne veux pas te taire, moi je vais te faire taire…

Cet échange de répliques a vraisemblablement été remanié à la dernière minute : le scénario final, dans l'édition qui a servi au tournage, conservée en souvenir par Roland Lesaffre notamment[917], a été amendé par une feuille volante modifiant la scène[918]. Les modifications semblent avoir accentué la xénophobie du mari de Thérèse. Dans *Les Enfants de l'amour*, sorti lui aussi 1953, la xénophobie du père d'Anne-Marie, associée à un mépris des plus pauvres, provoque la déchéance d'Anne-Marie et condamne l'ouvrier italien dont elle est amoureuse à quitter la région. Dans *Recours en grâce* (1960)[919] également, le héros Mario est confronté au

---

[915] Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN2600-B793, *Thérèse Raquin*, [découpage technique version finale], s. d., p. 11-12.
[916] Cinémathèque française, Fonds Marcel Carné et Roland Lesaffre, CARLES223-B67, *Scène train*, [modification du scénario de *Thérèse Raquin*, page tapuscrite annotée], s. d., 1 p.
[917] Cinémathèque française, Fonds Marcel Carné et Roland Lesaffre, CARLES89-B35, Marcel CARNÉ, *Thérèse Raquin*, [augmenté par Marcel Carné pour Roland Lesaffre, avec photographies, coupures de presse et annotations manuscrites], s. d.
[918] *Scène train*, *op. cit.*
[919] Lazslo BENEDEK, *Recours en grâce*, *op. cit.*

rejet xénophobe de la famille de sa compagne, Germaine, qui s'exprime dans une scène où, en cavale, traqué par la police, il se rend chez son beau-père pour tenter de voir celle qu'il aime :

> Octave : C'est ton gendre le Rital, il s'est évadé figure toi.
>
> Le père : Qu'est c'qu'y veut ?
>
> Mario : Il faut que je parle à Germaine.
>
> Octave : Fous-lui la paix à ma sœur. La débarrasser de toi c'est encore c'que t'as fait de mieux.
>
> Mario : C'est ma femme Octave.
>
> Octave : Non, c'était ! Nuance ! Y'a jamais eu de déserteur dans la famille. Jamais d'embusqué.
>
> Le père : Qu'est c'qu'y veut ?
>
> Octave : Il veut que j'parle à Germaine, il veut la voir, non mais tu t'rends compte !
>
> Le père : Oh j't'en foutrais moi ha ha ! 12 balles dans la peau ouais !
>
> Octave : Allez allez t'excite pas comme ça, coucouche. Germaine, elle veut plus te voir. Et puis nous non plus.
>
> Mario : Mais pourquoi ?
>
> Octave : Pourquoi ? Il demande pourquoi ? Et ça, dis, ça tu sais où je l'ai laissé hein ? Et l'père, tu l'entends le père, qui postillonne sa vie contre le mur ? On s'est battus nous, on est Français !
>
> Mario : Moi aussi je me suis battu. Personne ne m'a obligé. Et moi aussi je suis Français. La seule différence, c'est que moi j'ai choisi d'être Français.
>
> Le père : Au poteau les métèques !
>
> Octave : Tires toi maintenant !
>
> Mario : Quand j'aurai vu Germaine.

Cette fois, l'hostilité du frère et du père de Germaine à l'égard des étrangers dirigée vers Mario n'est pas associée à de la jalousie ou à un rejet de la pauvreté mais à celui du traître, de l'embusqué. Depuis la première séquence du film dans laquelle on assiste à son procès, on sait que Mario, naturalisé français avant la Seconde Guerre mondiale, après avoir combattu entre 1939 et 1940, s'être engagé dans la résistance, puis avoir été « versé à l'armée régulière » en 1944, a déserté. Il a alors changé de nom. Des années plus tard, un camarade de résistance le reconnaît dans une guinguette et le hèle de son ancien nom, le trahissant auprès de sa compagne. Cet acte de trahison, celui-là même qui révèle la xénophobie du père et du frère de Germaine, vient mettre un terme à la vie menée par Mario dans son nouveau quartier de Saint-Ouen, décrite par son avocat comme tranquille et harmonieuse. Le secret de sa désertion, le poids de son passé mettent fin à l'insertion de l'Italien immigré incarné par Raf Vallone dans un quartier populaire

de Saint-Ouen. Ce ressort est partagé par un autre film de la période : dans *Le Piège* (1958)[920], Gino, qu'interprète encore Raf Vallone, a quitté l'Italie pour la France après avoir tué un homme. Alors qu'il s'est réfugié dans la région de l'Étang de Berre où il tente de se faire oublier, se referme progressivement sur lui le piège de la culpabilité, jusqu'à son arrestation en fin de film. Dans *Le Grand chef* (1959), il ne faut pas attendre longtemps pour comprendre que l'activité principale de Paolo est de monter des arnaques, dont la dernière en date, placée au cœur du film, est d'enlever un enfant. Le personnage incarné par Gino Cervi est ainsi traqué par la police tout au long du film.

Qu'elle soit la conséquence de sa culpabilité, ou seulement de son statut d'étranger, la peur de la police et des autorités françaises est partagée par plusieurs des personnages d'Italiens immigrés : *Le Grand chef*, *Le Piège* et *Recours en grâce* donc, mais aussi *Cocagne*. Après son licenciement par le père de Mireille, Vincent, ne disposant pas de « papiers », craint les policiers et les gendarmes du fait de son statut d'étranger :

> Mireille : C'est pour l'argent que tu te fais du souci… Je prendrai celui de mon père, je sais où il le met.
>
> Vincent (choqué) : Mireille !
>
> Mireille (très sincère) : Ça te gêne ?
>
> Vincent : Je te défends…
>
> Mireille : Comme tu voudras… Pourvu que tu me gardes.
>
> Vincent : J'ai même pas les papiers pour te marier…
>
> Mireille : On se mariera plus tard.
>
> Vincent : Mais si on s'enlève, les gendarmes viendront nous chercher…
>
> Mireille : Tu as peur des gendarmes…
>
> Vincent : Ils me reconduiront à la frontière… Je ne te verrai jamais plus… Viens, je te raccompagne : (très tragique) Ah pauvre de nous… Ah qué fatalité ![921]

Corollaire du soupçon qui pèse sur eux, la peur des autorités constitue, avec la xénophobie, une seconde contrainte dont les personnages d'Italiens immigrés sont accablés au cinéma entre 1958 et 1962. Ce ne sont pas les seuls : les figures fictionnelles d'Espagnols de la période se cachent elles aussi de la police, en étant cantonnées aux marges sociales et politiques.

---

[920] Charles BRABANT, *Le Piège*, Globe Omnium Films (France), 1958, 1 heure 39 minutes.
[921] Cinémathèque française, Collection des Scénarios, SCEN626-B185, Yvan AUDOUARD, Jean MANSÉ et Maurice CLOCHE, *Cocagne*, [continuité dialoguée], s. d., p. 67-68.

C. Espagnols marginaux et exilés politiques

Les Espagnols migrants ou immigrés sont bien moins nombreux que les Italiens dans les œuvres cinématographiques sorties entre 1949, date de la sortie de *L'Épave* de Willy Rozier, et 1962. Ils sont aussi cantonnés à des genres et des métrages différents.

On les retrouve dans plusieurs courts-métrages de la période. *Passant par Paris,* sorti en 1957, où des ouvriers agricoles sont filmés travaillant dans les rizières de Camargue, puis *Gens et métiers de Provence,* sorti en 1958, montrant lui aussi des planteurs de riz dans sa première séquence, puis des saisonniers espagnols récoltant la lavande, mettent chacun l'accent sur l'emploi d'Espagnols dans les champs, présenté comme une nouvelle tradition locale. Puis, après *...Enfants des courants d'air* où apparaissent des familles espagnoles marginales en 1959, un court-métrage documentaire donne cette fois à écouter le récit d'un Espagnol réfugié en France, accompagné d'images contemporaines de l'Espagne : *La Frontière*[922], diffusé à partir de 1961.

Passée la fin des années quarante, les longs-métrages fictionnels mettent moins fréquemment en scène des Espagnols migrants que des Italiens. Mis à part l'ami du héros de *Premières armes* (1950), apprenti jockey comme lui, et fils d'un épicier ambulant immigré, ainsi que la protagoniste de *La Belle Otero* (1954), leurs apparitions sont fugaces dans *La Rose rouge* (1951), *Bonnes à tuer* (1954), *La Meilleure part* (1956) et *Baratin* (1956). Leurs représentations, on l'a vu, sont alors très proches de celles des migrants italiens. Dans la deuxième partie des années cinquante, ces Espagnols sont de plus en plus rares. On trouve bien un personnage espagnol dans un long-métrage fictionnel, mais un unique petit rôle, dans le film *Les Distractions,* sorti en 1960[923].

Dans ce film de Jacques Dupont, apparaît un discret personnage d'anarchiste espagnol luttant clandestinement contre le franquisme depuis la France. Absent de l'œuvre originale adaptée[924], il a été intégré au récit par les auteurs du scénario, Jacques Dupont, Roger Ribadeau-Dumas et Jean Bassan. Il intervient lorsque le personnage principal, Paul, cherche un moyen de faire sortir de France un ancien camarade de son régiment de parachutistes en Algérie, traqué par la police après avoir renversé et tué un motard. Paul demande à l'un de ses collègues, Maxime, les contacts d'anarchistes espagnols sur lesquels il avait récemment écrit un papier. C'est donc Maxime qui l'envoie se rendre dans un café du quartier des Halles à Paris, le *Café*

[922] Jean CAYROL et Claude DURAND, *La Frontière*, *op. cit.*
[923] Jacques DUPONT, *Les Distractions*, *op. cit.*
[924] Jean BASSAN, *Les Distractions*, Paris, Plon, 1959, 248 p.

curieux[925]. Là, après qu'il a commandé, le cafetier l'invite d'un geste à rejoindre l'arrière-salle. Par une porte, il entre ainsi dans un autre bâtiment, un entrepôt, où il trouve l'Espagnol. Cet anarchiste, incarné par un inconnu, Pedro Flores[926], paraît donc difficilement accessible. Rien ne laisse à penser qu'il ait par ailleurs aidé le héros dans sa quête, ainsi que le laisse entendre le dialogue entre Paul et lui.



Figure 73 – Jacques Dupont, Les Distractions, 1960
41e minute

Le héros, Paul, à droite, demande à un Espagnol anarchiste rencontré dans l'entrepôt d'une cartonnerie, en soirée, dans l'arrière-cour d'un café, s'il peut l'aider à faire passer quelqu'un en Espagne – l'un de ses amis, accusé du meurtre d'un policier.

Paul : Comprenez-moi c'est très urgent j'ai besoin d'une réponse.
L'Espagnol : (...) c'est pas pour la lutte ?
Paul : Ah non j'regrette mais non.
L'Espagnol : Comprenez-moi bien. Nous sommes pas très nombreux, nous sommes pauvres. Nous travaillons pour la cause. Si c'est pour la cause, oui. Sinon...
Paul : Mais qu'est c'que j'dois faire ?
L'Espagnol : Écoutez je vais parler aux camarades, je leur dirai que ça va rapporter mucho, alors ça sera oui.
Paul : Et à votre avis qu'est c'qu'il faudra envisager ?
L'Espagnol : 300.000, 400.000...
Paul : Ola dites donc !
L'Espagnol : Je parle d'argent, nous travaillons pour la cause.

Les vêtements et les accessoires qu'arbore cet Espagnol – un costume trois pièces, un foulard noué en cravate autour du cou, des lunettes dans une main et un carnet de notes dans l'autre (voir Figure 73 ci-dessus) – tendent à l'identifier auprès des spectateurs comme un intellectuel, de même que sa difficulté d'accès et le contexte de sa rencontre (de nuit, par la porte dérobée d'un café) le désignent comme clandestin. Il semble ainsi en décalage avec son environnement, assis au volant d'un chariot élévateur, installé dans ce qui pourrait être une cartonnerie où vont et viennent, en arrière-plan, des ouvriers en salopettes et bleu de travail, les bras chargés de cartons vides. De cette manière, il paraît avoir subi, dans l'exil, une sorte de déclassement, occupant une fonction manuelle qui ne lui correspond pas. Son attitude vis-à-vis de Paul s'avère par ailleurs contradictoire : s'exprimant avec un fort accent espagnol, il lui fait comprendre qu'il serait possible de faire passer le fugitif en Espagne contre une énorme somme d'argent, après avoir feint de refuser d'accéder à sa demande si ce n'était pour servir le combat anarchiste.

---

[925] Celui-ci se tenait près des Halles, rue Saint-Merri.
[926] Il n'est pas crédité mais son nom apparaît dans la liste des sommes investies pour le film, établie par le Cabinet comptable Chéret au début de l'année 1962, à la rubrique « Interprétations » et « Petits rôles » : Cinémathèque Française, Fonds Crédit National, CN1243-B562, CABINET CHÉRET, *Détail des sommes investies du film « LES DISTRACTIONS » arrêté à la date du 31 décembre 1961*, 1962 Le montant de son cachet (300 nouveaux francs) est l'un des moins importants pour un rôle parlant.

Celui-ci est désigné par un terme peu explicite, « la cause », qu'il répète plusieurs fois, lui conférant des airs presque ridicules.

Deux ans plus tard, en 1961, *La Frontière*, réalisé par Jean Cayrol et Claude Durand, reprend la figure de l'exilé politique, de façon moins explicite toutefois. Il est composé d'images filmées à l'orée des années soixante dans le Pays Basque espagnol entre Pasajes, Pampelune et Guernica[927] – la plage l'été, les villes, les monuments religieux, la campagne… Ce montage est accompagné d'un commentaire dit, en *voice-over*, à la première personne, par Laurent Terzieff. On comprend que le narrateur est un Espagnol ayant quitté l'Espagne pendant la guerre civile. Il raconte les paradoxes de l'exil, sa nostalgie devant les images du pays qu'il a laissé derrière lui, pays qu'il a continué d'habiter dans ses souvenirs et qui n'existe plus comme il l'a vécu :

> Je voudrais voir ce qui reste de la maison, du jardin. Qui est chez moi, qui a pris ma place, qui marche sur mes pas ? Nos pays nous ont donné congé ou laissé fuir et nous nous sommes retrouvés dans l'exil, comme sur un terrain vague et défoncé où sans fin les campements sont provisoires.
>
> Un pays qu'on a quitté, c'est comme un costume, il se démode, il s'abîme dans ses plis. Alors il faut l'imaginer. Mais comment faire remuer un feuillage, une lèvre, un regard ? Comment faire qu'un visage se retourne, s'inquiète de notre absence ?

Dans *La Frontière*, les auteurs Jean Cayrol[928] et Claude Durand[929] poursuivent leur collaboration cinématographique entamée en 1960 avec la réalisation de deux courts-métrages, le premier tourné pour la télévision, *Spécialités de la mer*, le second produit par Anatole Dauman pour le cinéma, *On vous parle*. Le sujet de ce troisième film est loin d'être autobiographique : ni l'un, ni l'autre n'est né en Espagne et ne l'a fuie pendant la guerre. Jean Cayrol a bien connu l'exil forcé, déporté pour faits de résistance en 1942, mais le lien est ténu avec l'expérience de l'émigration espagnole vers la France à la suite du coup d'État franquiste. Le commentaire prend ainsi la forme d'un témoignage fictionnel. Celui-ci, au milieu de considérations sur l'Espagne de 1961 – jamais nommée mais que l'on identifie à l'image par les inscriptions en espagnol sur les frontons des boutiques ou sur les panneaux de signalisation – évoque la Retirada qu'aurait vécue le narrateur, enfant. Il réveille ainsi le souvenir des séquences filmées à la frontière franco-espagnole et diffusées par les journaux de presse filmée entre 1936 et 1939 :

---

[927] Michel PATEAU, *Jean Cayrol : une vie en poésie*, Paris, Seuil, 2012, 341 p.
[928] Écrivain et poète ayant déjà écrit le commentaire de *Nuit et brouillard.*
[929] Jeune instituteur l'ayant rencontré en le sollicitant pour faire un film avec ses élèves.

> Nous étions une foule silencieuse sur la route. C'était l'exode. Nous marchions sans arriver nulle part. Les grands chemins étaient notre demeure, les raisins volés avaient un goût de poudre. On m'enseignait la peur, j'apprends la colère, je fais la navette entre deux embuscades, on s'amuse, d'un guet-apens à l'autre. Je dors sur des prés qui ne seront pas fauchés, j'ai le droit de courir, de me perdre, de rejoindre ma famille ou une autre, qui ne s'aperçoit même pas de ma venue. C'est ainsi qu'un matin nous nous sommes retrouvés en face d'un pays fermé.
>
> J'ai une longue route à faire tous les matins pour me rendre à mon travail. L'hiver il fait nuit quand je pars, il fait nuit quand je reviens. Je cours tout le temps. Il n'y a plus que les injures que je dis dans ma langue natale.

Dans le récit qu'en fait le narrateur, la Retirada devient exode. Ce glissement sémantique permet à la fois de ne pas explicitement désigner l'Espagne et de rendre le récit polysémique – il pourrait tout à la fois désigner la retraite des républicains espagnols à la victoire franquiste et l'exode qui a suivi « l'étrange défaite » en France. Ce passage fait ainsi le lien entre la fiction et l'expérience du principal auteur du commentaire, Jean Cayrol. Seule l'allusion au « pays fermé », puis à la langue qui n'est plus parlée que pour formuler des injures, précise la référence à l'exil espagnol. Le passage de l'émigration à l'installation en France fait d'ailleurs l'objet d'une ellipse. On laisse le narrateur devant les portes fermées de la frontière française, on le retrouve dans la routine de sa condition d'exilé. Celle-ci est alors caractérisée par le travail et l'oubli de la culture espagnole, l'oubli de soi qui ne resurgit que dans la colère.

Mais l'exil espagnol n'est, on l'a vu, que suggéré : le narrateur ne désigne pas explicitement l'Espagne, de même qu'il n'apparaît jamais à l'écran et qu'il n'a aucun accent étranger. Entre les passages racontant le départ d'un pays pour un autre, il fait parler les morts, les saints, les statues, évoque d'autres souvenirs, parle de l'enfance, tandis que sur l'écran s'inscrivent des images de foules, de ville, de nature, des gros plans sur des branches, des visages, des plans d'ensemble sur des monuments ou sur des paysages. De cette manière, on peut considérer que la recherche formelle et poétique à laquelle se livrent les deux auteurs inscrit ce film dans la lignée des interventions d'artistes en faveur de la République espagnole pendant la guerre d'Espagne et à la sortie de la Seconde Guerre mondiale.

Avec ce narrateur invisible, comme avec le petit rôle d'anarchiste dans *Les Distractions*, ressurgit à nouveau dans les salles de cinéma françaises la figure de l'exilé espagnol, celle-là même qui, dans la deuxième partie des années quarante, avait dominé les représentations cinématographiques d'Espagnols installés en France avant de s'effacer du grand écran pendant les années cinquante.

En revenant sur les enjeux de la représentation d'Italiens et de migrants dans les coproductions franco-italiennes de 1953 à 1957, puis sur les caractéristiques de ces personnages

italiens d'une part, espagnols d'autre part, on aura mis l'accent sur l'émergence de représentations caractéristiques à ces deux groupes de population. Si les uns et les autres peuvent être souvent reconnus à leur accent et à leur prénom, ils se trouvent également associés à des motifs distincts. On retrouve notamment, d'un film à l'autre, des personnages italiens attachés à la famille, représentée autour d'une table, attachés également à la religion et, parfois, entretenant des rapports conflictuels avec les forces de l'ordre. Du côté des Espagnols, on voit se développer les références à leur exil politique à partir de la fin des années cinquante, alors qu'elle était passée sous silence tout au long des années cinquante.

III - 1958-1962 Des migrants encadrés

À l'orée de la décennie 1960, l'encadrement des immigrés italiens, espagnols et portugais est lui aussi de nouveau mis en scène, alors qu'il n'y était plus fait référence depuis la fin des années quarante. Le cinéma comme la télévision reviennent alors ponctuellement aux frontières franco-espagnole et franco-italienne pour montrer l'entrée sur le territoire de migrants ou suggérer leur passage.

A. Passer les frontières (1959-1961)

1) En 1959, une brève apparition des Portugais immigrés dans le cinéma fictionnel : des travailleurs étrangers anonymes et clandestins, guidés par la faim et la foi.



Figure 74 - Pierre Schoendoerffer, Ramuntcho, *1959, 53e seconde*

Après le vieil homme portugais mis en scène par Éli Lotar dans le court métrage documentaire *Aubervilliers* sorti en 1946, la première apparition de Portugais migrants en France au grand écran date de 1959. La séquence introductive de *Ramuntcho*, sorti cette année-là, donne à voir une dizaine d'hommes portugais guidés par trois contrebandiers basques pour traverser les Pyrénées dans la nuit et arriver au seuil du territoire français (Figure 74). Leur

passage à travers la frontière franco-espagnole est évoqué ensuite à plusieurs reprises dans le film et fera l'objet d'une autre séquence centrale[930] : les trois contrebandiers, de jour cette fois, tentent de faire passer le groupe de Portugais du côté français de la frontière, qui prend la forme d'une rivière (Figure 75). Au milieu du gué, les douaniers interviennent et arrêtent le héros ainsi qu'un Portugais auquel il portait secours. Tout comme Joseph dans *Aubervilliers*, ces personnages très secondaires, même pas nommés, détonnent dans la production audiovisuelle française de cette fin des années cinquante. C'est le seul document audiovisuel à donner à voir l'arrivée de Portugais à cette période – il faudra attendre 1962[931] pour que la télévision le fasse à son tour, et 1967[932] pour qu'un autre long-métrage cinématographique suive les pas de *Ramuntcho*. Quels ont été les enjeux de cette représentation ? En 1897, ces personnages de Portugais n'étaient pas présents dans le roman de Pierre Loti[933] dont est adapté le film. Pourquoi donc les mettre en scène en 1959 ? Pour répondre à ces questions, il nous faut revenir sur le processus de production de ce film.



Figure 75 – Pierre Schoendoerffer, Ramuntcho*, 1959, 47 minutes et 30 secondes*

Son sujet – l'adaptation du roman de Pierre Loti – n'est pas initialement choisi par les auteurs. Il semblerait qu'il ait été imposé par le producteur, Georges de Beauregard[934], voire par le distributeur[935]. Le budget est alors limité, rendant impossible la reconstitution historique

---

[930] Pierre SCHOENDOERFFER, *Ramuntcho*, *op. cit.*, de 44 minutes et 25 secondes à 48 minutes et 40 secondes.

[931] Dans le journal télévisé : Daniel CAZAL, « [Portugais clandestins interceptés] », *Journal télévisé : édition de 13h*, RTF, 30 novembre 1962, 13h00, 31 secondes ; quelques mois plus tôt, une émission de variété évoquait de son côté l'arrivée prochaine de la chanteuse Amalia Rodrigues. Mais il n'était pas alors question de montrer son arrivée, comme c'est le cas dans le reportage de 1962. François GIR, *[Juliette Greco]*, *op. cit.*

[932] Avec Christian DE CHALONGE, *O Salto*, *op. cit.*, dont c'est le principal sujet.

[933] Pierre LOTI, « Ramuntcho », *loc. cit.*

[934] Voir Bénédicte Chéron, citant des propos tenus par Pierre Schoendoerffer tenus en entretien le 16 mai 2005 à propos de Georges de Beauregard dans *Pierre Schoendoerffer : un cinéma entre fiction et histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 59 : « Il [Georges de Beauregard] était très content de la manière dont s'était déroulé, malgré tous les incidents, *La Passe du diable*. Donc il m'a dit : "Je vais vous faire faire un film, il y a *Ramuntcho* à faire. Est-ce que vous voulez le faire ?". »

[935] C'est ce qu'affirme le chef opérateur du film, Raoul Coutard, dans un entretien filmé, mené en 2004 par Bernard Cohn : *Entretien avec Raoul Coutard*, coll. « Web of Stories », 2004, 8 heures 3 minutes, https://www.webofstories.com/play/raoul.coutard/46, consulté le 10 octobre 2018 : « En fait, de

du Pays Basque de la fin du XIX[e] siècle[936]. Lorsqu'il accepte la proposition d'adaptation de *Ramuntcho* que lui fait Georges de Beauregard, Pierre Schoendoerffer consent donc à actualiser l'intrigue originelle, à la transposer dans le Pays Basque du milieu du XX[e] siècle. Pour cela, il s'entoure d'un ancien compagnon d'armes en Indochine, Jean Lartéguy. Ensemble, ils profitent de l'occasion pour évoquer des thèmes qui leurs sont chers : ils inscrivent ainsi la diégèse de *Ramuntcho* dans le contexte de la guerre d'Indochine[937]. Ils évoquent notamment le conflit à plusieurs moments clés du film : la défaite française à Diên Biên Phu est annoncée aux villageois basques à la messe où, pour la première fois, sont mis en présence les deux héros du films, Ramuntcho et Gracieuse ; lorsque Ramuntcho est arrêté par les douaniers, une affiche de recrutement de l'armée pour la coloniale trône en arrière-plan du bureau où il est interrogé, tandis que le jeune basque est invité à se mobiliser en Indochine pour éviter la prison. Au dénouement du film enfin, après le retrait des troupes françaises, il revient changé au village où ses repères se sont évanouis : sa mère vient de mourir et sa fiancée, le croyant mort, est entrée au couvent pour se prémunir d'un mariage arrangé.

De fait, dans leur transposition temporelle de l'intrigue, les deux adaptateurs ont fait le choix de remplacer le service militaire obligatoire de trois ans de Ramuntcho, qui le sépare de sa bien-aimée, par un engagement forcé dans les troupes coloniales, suite à son arrestation par les douaniers. Ils ont également actualisé l'objet de la contrebande pratiquée par les hommes du village basque : alors que dans le roman de Pierre Loti, ce sont des marchandises diverses qu'ils font passer de part et d'autre de la frontière franco-espagnole, dans le film tourné en avril-mai 1958 et sorti l'année d'après dans l'Hexagone, ils guident des hommes portugais de l'Espagne vers la France. On peut considérer que cet aspect de l'intrigue n'est pas sans lien avec la guerre d'Indochine : le jeu du chat et de la souris entre douaniers et contrebandiers peut

---

Beauregard (...) un jour un distributeur lui a proposé de lui passer pas mal de ronds s'il faisait un Pierre Loti. Alors Beauregard a regardé comment ça se passait, bon donc ils ont choisi de faire *Ramuntcho* ». Voir aussi plus loin (https://www.webofstories.com/play/raoul.coutard/48, consulté le 10 octobre 2018) : « Par rapport à Pierre Loti, le problème il était à l'inverse parce que d'habitude c'était lui qui arrivait avec son scénario sous le bras pour aller voir des distributeurs, là c'est le distributeur qui vient avec son scénario, et des chèques sous le bras pour lui dire "Si vous acceptez de faire ce film-là, je vais vous donner une avance". »

[936] Dans l'entretien donné par Pierre Schoendoerffer à Bénédicte Chéron en 2005 déjà cité, le réalisateur évoque ainsi les regrets qu'il garde vis-à-vis de ses film *Ramuntcho* et *Pêcheur d'Islande* : « Pierre Loti est un très grand écrivain, qu'on a oublié mais qui est un très grand écrivain, et typiquement de la fin du XIX[e] siècle. Et les films, je ne pouvais pas les tourner dans des décors fin du XIX[e] siècle, parce que ça aurait coûté beaucoup trop cher. […] Donc il fallait adapter au temps présent, et en l'adaptant, on abîme un peu Pierre Loti, parce qu'il est le reflet d'une époque, et on transpose… ». Voir Bénédicte CHÉRON, *Pierre Schoendoerffer*, *op. cit.*, p. 59.

[937] Delphine ROBIC-DIAZ, « L'art de témoigner de Pierre Schoendoerffer », *Le Temps des médias*, 2005, n° 4, p. 178.



Figure 76 – Pierre Schoendoerffer, Ramuntcho*, 1959, 45 minutes et 34 secondes*

Du côté espagnol de la rive, Ramuntcho et Ichoa (au premier plan) attendent le signal d'Arrochlcoa pour faire traverser la rivière-frontière aux Portugais qu'ils guident (en arrière-plan)

se lire comme une transposition des affrontements entre Vietminh et forces coloniales françaises, tandis que la relation hiérarchique entre contrebandiers, autoritaires, et Portugais, muets, peut rappeler la relation entre forces françaises et indigènes de l'armée coloniale, telle qu'elle sera filmée plus tard par Pierre Schoendoerffer dans *317e section*. Par ailleurs, la scène de la traversée de la rivière matérialisant la frontière entre l'Espagne et la France par les contrebandiers et les Portugais, sous les yeux des douaniers qui les traquent sur l'autre rive, est filmée dans un décor luxuriant et humide pouvant figurer la jungle vietnamienne (Figure 76).

En intégrant des Portugais à l'intrigue, l'équipe de Pierre Schoendoerffer rend également compte d'un phénomène réel, et nouveau. En effet, depuis le milieu des années cinquante, alors qu'ils n'étaient que 20 000 recensés sur le territoire en 1954, le nombre d'entrées de Portugais en France croît chaque année[938]. À partir de 1957 surtout, le Portugal connaît une augmentation sans précédent de l'émigration vers la France, légale et, principalement, illégale[939]. Alors que les pouvoirs publics portugais cherchent à limiter les départs, leurs homologues français cherchent à encadrer les arrivées de Portugais dans l'Hexagone. Dans cette perspective, un arrangement entre l'Office national de l'immigration français et la Junta da Emigração portugaise est trouvé en 1957[940], sans toutefois avoir d'impact direct sur l'émigration clandestine des Portugais vers la France.

---

[938] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les années fondatrices des "Portugais de France" : 1947-1974 », *Migrance*, 1999, n° 15, p. 44-59.

[939] Victor Pereira, dans l'édition de sa thèse de doctorat, montre que la Junta da Emigração, institution portugaise chargée, au sein du Ministère de l'Intérieur, de prendre en charge tous les aspects des « affaires liées à l'émigration », déjà en sous-effectif au début des années cinquante, se trouve submergée par les dossiers à partir de 1957. Voir *La Dictature de Salazar face à l'émigration*, *op. cit.*, p. 134.

[940] Victor PEREIRA, « Une migration favorisée. Les représentations et pratiques étatiques vis-à-vis de la migration portugaise en France (1945-1975) » *in* Marie-Claude Blanc-Chaléard, Stéphane Dufoix et Patrick Weil (dir.), *L'Étranger en questions du Moyen âge à l'an 2000*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Manuscrit Université », 2005, p. 293.

S'il les auteurs du scénario n'ont *a priori* pas eu connaissance de ces récentes tractations, peu médiatisées, ils se sont sûrement inspirés de leurs observations sur le terrain et, plus certainement encore, de la documentation qu'ils ont pu rassembler sur l'activité des contrebandiers basques dans les années cinquante. C'est du moins ce que laissent à penser les quelques précisions apportées, dans les dialogues du film, sur les enjeux de la migration de Portugais vers la France. Après l'arrestation de Ramuntcho et du Portugais qu'il a sauvé de la noyade, les douaniers questionnent ce dernier sur les raisons de sa venue :

> Douanier Batista : Tiens, Lambert, puisque tu parles portugais, demande à celui-là ce qu'il est venu faire ici.
>
> Douanier Lambert : Portugais, *venha aqui*.
>
> Douanier Lambert : Chef, il est fou ce bonhomme, il dit qu'il est venu construire la Basilique de Lourdes.
>
> Douanier Batista : Oui, je sais qu'on doit en construire une nouvelle et qu'on cherche des maçons.
>
> Douanier Lambert : Oui mais il ne veut pas être payé, il veut seulement le logement et la nourriture.
>
> Ramuntcho : Ils ont faim chez eux.
>
> Douanier Batista : Faim ? Faim ? Et tu crois que chez moi en Corse on n'a pas faim, non ? Lambert, conduis-moi ce Portugais à la gendarmerie. Comme papier, il a un chapelet, ce n'est peut-être pas assez mais enfin, j'espère qu'on le laissera aller à Lourdes quand même hein !

Le Portugais sort alors du champ et les douaniers concentrent leur attention sur Ramuntcho. Le douanier Batista, qui mène son interrogatoire, le menace de passer cinq ans en prison.

> Douanier Batista : (…) voilà ton histoire tombe dans un sale moment, tu sais ? Tu sais ce que ça veut dire, atteinte à la sûreté de l'État ?
>
> Ramuntcho : Qu'est-ce que j'ai fait à la sûreté de l'État, moi ?
>
> Douanier Batista : Et bien c'est exactement ce que tu as fait, les juges te l'expliqueront.
>
> Ramuntcho : Les juges ?
>
> Douanier Batista : Oui, et alors, les juges de Bayonne. À Paris ils veulent faire un exemple à cause de tous ces Portugais qui passent, et des autres, et beh... L'exemple ce sera toi... Ça me fait beaucoup de peine, parce que... je te connais depuis longtemps... Mais qu'est-ce que tu veux c'est mon devoir, je vais te donner aux gendarmes moi ! Ce qui me chagrine vois-tu c'est... que tu t'es fait prendre en sauvant un homme, ça... ça ne me fait pas plaisir de t'envoyer à la prison dans ces conditions-là. Pourquoi tu as fait ça, hein ?
>
> Ramuntcho : Il allait se noyer, et puis... il avait dans les mains un chapelet comme les hommes de chez nous.

Ces passages sont riches d'informations pour nous : la migration clandestine des Portugais est évoquée d'abord au prisme de sa prise en charge répressive par les douaniers. L'aide au passage

d'étrangers en situation irrégulière en France est présentée par la douane comme une « atteinte à la sûreté de l'État » et comme un phénomène local dont les enjeux sont avant tout nationaux. De plus, selon les propos tenus par Ramuntcho et les douaniers, la décision de la migration paraît tantôt irrationnelle (« il est fou ce bonhomme »), tantôt guidée par la foi et par la faim. Les Portugais aidés par les contrebandiers sont dépeints comme des hommes simples, dans l'interrogatoire comme dans la séquence introductive du film qui les montre réfugiés dans une cabane de montagne, se passant pain et vin de main en main, le sourire aux lèvres (Figure 77). Juste après, l'un des Portugais sort de la cabane et demande à Ramuntcho : « C'est la France ? », en désignant le bas de la vallée en arrière-plan. Quand Ramuntcho lui répond que oui, il s'exclame : « C'est beau. C'est riche ! ».



Figure 77 – Pierre Schoendoerffer, Ramuntcho*, 1959, 2 minutes et 22 secondes*



Figure 78 – Pierre Schoendoerffer, Ramuntcho*, 1959, 48 minutes et 32 secondes*

En outre, lors de la scène d'interrogatoire, leur attachement à la religion est mis en avant, dans le dialogue comme à l'image, dans le premier plan, resserré sur les mains du Portugais arrêté, tenant un chapelet (Figure 78). Ces différents aspects peuvent être mis en lien avec un fait-divers ayant connu un écho local en 1957, année où le scénario a certainement été écrit. L'édition du samedi 2 mars 1957 du journal régional *Sud-Ouest* consacrait, en Une, un article sur le franchissement clandestin de la frontière pyrénéenne par des Portugais dont il est supposé qu'ils aient été attirés là par le chantier de construction d'une basilique souterraine à Lourdes à l'occasion des cent ans du pèlerinage[941]. Au jour de cet article, se révèle la volonté réaliste des auteurs de *Ramuntcho* s'exprimant dans leur choix de mettre en scène la migration de Portugais, qui, sans être le sujet principal du film, y tient une place cruciale.

Ce point nouveau de l'intrigue constitue, en effet, le nœud de la tension entre douaniers et contrebandiers, dont les scénaristes font le moteur de l'éloignement de Ramuntcho et de

[941] Voir, Annexe VI, l'article retrancrit « [Par les sentiers secrets franco-espagnols] Les Portugais continuent à franchir clandestinement la frontière pyrénéenne. », *Sud-Ouest*, 2 mars 1957, p. 1 et 12.

Gracieuse. À plusieurs reprises dans le film, le douanier Batista interpelle à ce sujet Itchoa, celui qui semble être le meneur local des contrebandiers. Il le fait dès la première apparition du personnage du douanier à l'écran, en première partie de film[942] :

> Douanier Batista : Oh Itchoa ! Tu es tout mouillé !
>
> Itchoa : Je reviens de la montagne.
>
> Douanier Batista : Ah ouais ! Et qu'est-ce que tu allais y faire, dans la montagne ?
>
> Itchoa : Une histoire horrible. On m'a signalé un lièvre et je l'ai attendu jusqu'au matin. Il est pas venu.
>
> Douanier Batista : Ah ouais. Hier, on a arrêté quatre de tes lièvres sur la route de Bordeaux. Ils parlaient portugais, ils n'avaient pas de papiers et crevaient de faim. Alors, tu crois que ça va durer ça ? Non !

Puis, au milieu du film, avant une nouvelle séquence de contrebande, diurne cette fois, Batista met en garde Itchoa[943] :

> Douanier Batista : Écoute Itchoa, tu aimes trop le risque. Tu l'aimes plus que l'argent. Mais maintenant tu vas trop loin, parce qu'en plus des Portugais certains soirs, il y a d'autres individus qui passent tu le sais bien. Les Portugais sans papiers ça travaille pour rien alors les syndicats commencent à se remuer.
>
> Itchoa : Les syndicats ? Qu'est-ce que ça peut nous faire à nous, on n'est pas syndiqués.
>
> Douanier Batista : Ouais mais il n'y a pas que les syndicats. Il y a aussi le service d'immigration et toutes les polices.
>
> Itchoa : Si c'est la police, ça ne te regarde plus ?
>
> Douanier Batista : Si. Du moment que tu y es ça me regarde.

Dans ces extraits déjà, les Portugais migrant sont caractérisés par leur faim et par leur statut – Batista souligne à plusieurs reprises qu'ils n'ont pas de papiers. Dans la scène de l'interrogatoire comme dans le face à face entre Itchoa et le douanier qui précédait l'arrestation de Ramuntcho, il est précisé qu'ils travaillent « pour rien », sans être payés. L'immigration portugaise telle qu'elle est dépeinte dans ce film, à la fin des années cinquante, apparaît déjà comme une affaire d'hommes simples et anonymes, travailleurs dévoués et prêts à tout pour travailler, animés par une foi catholique fervente. On verra que ce type de représentation reviendra très souvent dans les médias audiovisuels français jusqu'en 1974.

---

[942] Pierre SCHOENDOERFFER, *Ramuntcho*, *op. cit.*, de 8 minutes et 34 secondes à 9 minutes et 7 secondes.
[943] *Ibid.* de 38 minutes et 40 secondes à 39 minutes et 23 secondes.

2) À la frontière franco-italienne

L'une des seules traces télévisuelles de l'intervention de l'État dans la gestion de l'immigration avant 1962 est un reportage du journal de l'antenne régionale d'Île-de-France, diffusé le 24 février 1961[944], consacré au sauvetage par une compagnie de CRS d'Italiens et de Yougoslaves passant illégalement la frontière franco-italienne au-dessus de Menton. Ces migrants ne sont pas filmés, ils sont simplement évoqués par le journaliste en *voice over* et par le CRS interrogé. Leur présence est toutefois suggérée à l'écran : dans la première séquence défilent les images du chemin emprunté pour traverser la frontière. Celui-ci donne sur une falaise qui, de nuit, s'avère un véritable piège :

> *Voice over* : Ils sont des centaines chaque année qui partent la nuit d'Italie pour passer en fraude la frontière française. Yougoslaves, Italiens, tous les clandestins prennent un chemin identique qui les mène ici en pleine nuit dans cette forêt du no man's land au-dessus de Menton. Et à l'aube, exténués, ils aperçoivent les lumières de la ville. Alors instinctivement ils suivent un petit sentier qui semble y conduire tout droit. C'est le sentier du Pas de la Mort qui se transforme tout à coup en ravin. Et parmi ceux qui tombent dans ce piège, quelques-uns, ils sont rares, parviennent quelquefois à se retenir à une souche d'arbre, à des fils qui pendent. Ils ne peuvent plus qu'appeler à l'aide et attendre qu'une équipe de secours vienne les chercher, et s'ils le peuvent, ils doivent ainsi, sans pouvoir remuer, attendre quelques heures, suspendus dans le vide, sinon ils s'écrasent cent mètres plus bas, tous au même endroit.
>
> Gilbert Lauzun : Vous dirigez cette équipe de CRS, (…) vous avez entendu des appels je crois ?
>
> Un CRS : Provenant du Pas de la Mort. (…) c'est cette falaise entre les deux pitons, il y a un grand pin là. (…) les clandestins italiens ou yougoslaves essaient souvent de franchir la frontière par le Pas de la Mort. (…)
>
> *Voice over* : Deux hommes, deux clandestins ont été repérés, l'un des deux disparaîtra avant que les équipes de secours soient arrivées au sommet de l'à-pic. En apercevant le casque des pompiers et les calots des CRS, le deuxième clandestin a retiré sa prise. Il se trouve à environ dix mètres en dessous de ce fameux pas de la mort. D'en bas, un radio mène les opérations. Et le clandestin, rejoint par un CRS encordé, va descendre ainsi en cacolet sur le dos de son sauveteur, tout au long de cet à-pic qu'il doit considérer à présent avec une certaine émotion rétrospective. Depuis dix ans, le pas de la mort a tué une cinquantaine de clandestins. Alors vous pourriez vous demander, comme nous l'avons fait, pourquoi ne pas condamner ce sentier ? Il suffirait de placer quelques mètres avant l'à-pic quelques rouleaux de barbelés. Il y a quinze ans qu'on y songe. Espérons tout de même qu'il ne faudra pas attendre qu'il y ait encore beaucoup d'autres victimes pour condamner définitivement cette route fatale.

[944] Gilbert LAUZUN, *[Réfugiés politiques passent la frontière près de Menton]*, *op. cit.*

Le « Pas de la Mort » n'en est alors pas à ses premières victimes : pendant la Seconde Guerre mondiale notamment, ils sont nombreux à y avoir laissé leur vie[945]. Ceux qui y passent font souvent les gros titres des rubriques de faits-divers[946], jusqu'à aujourd'hui[947]. Le commentaire prend la forme d'un plaidoyer pour sécuriser ce chemin périlleux, dont la dangerosité est démontrée tout au long du reportage.

Dans la retranscription ci-dessus, on constate, par ailleurs, que les Italiens et les Yougoslaves ayant traversé la frontière franco-italienne par le Pas de la Mort sont désignés comme des « clandestins », tant par le CRS interrogé que par le journaliste Gilbert Lauzun dans ses commentaires et interrogations. L'utilisation de ce terme pose question. Certes, il s'inscrit dans la continuité de représentations plus anciennes : on a vu qu'en 1946, un reportage de presse filmée avait désigné des Italiens venant s'installer en France par le même mot[948]. Pourtant, en 1961, la situation est loin d'être identique. Comme le souligne Sandro Rinauro, suite à différentes mesures de régularisation massive des Italiens arrivant de façon illégale en France, en 1956 et 1957, « le franchissement clandestin de la frontière par les Italiens n'avait plus de sens puisque les circulaires de l'administration française autorisant l'entrée sur le territoire, même à ceux qui n'avaient pas de passeport, rendaient temporairement caduc le concept même de "clandestin" »[949].

De plus, la situation de l'émigration italienne n'a pas grand-chose à voir avec l'émigration yougoslave à laquelle il est fait référence dans le reportage, hormis le même chemin emprunté pour arriver en France. Les entrées irrégulières de Yougoslaves ont progressé d'année en année depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, à la fois du fait de l'augmentation des départs, liée à des conditions économiques défavorables en Yougoslavie autant qu'à l'affermissement du régime dictatorial de Tito, et du fait de l'obligation auxquels sont soumis les Yougoslaves d'obtenir un visa consulaire difficilement accessible pour entrer légalement en France[950]. En 1961, 424 migrants irréguliers yougoslaves ont ainsi été interceptés par les forces de l'ordre dans les Alpes maritimes[951]. En Italie, en 1961, l'émigration n'est pas

---

[945] Enzo BARNABÀ, « Grimaldi, cohabiter avec la frontière », *Migrations Société*, 2012, n° 140, p. 159-164.
[946] Riadh Ben KHALIFA, « L'immigration irrégulière yougoslave dans les Alpes-Maritimes (1950-1970) », *Migrations Société*, 2012, n° 140, p. 235.
[947] « Alpes-Maritimes - Un migrant retrouvé mort », *Le Progrès*, 22 mars 2017, p. 7 ; « Trois migrants sauvés par les CRS de Menton », *L'Est Républicain*, 3 avr. 2017, p. 10.
[948] *[Chômeurs italiens venant travailler en France]*, *op. cit.*
[949] Sandro RINAURO, « La frontière irrésistible », *loc. cit.*, p. 25.
[950] Riadh Ben KHALIFA, « L'immigration irrégulière yougoslave dans les Alpes-Maritimes (1950-1970) », *loc. cit.*, p. 226, p.229-230.
[951] *Ibid.*, p. 228.

sanctionnée et l'arrivée en France est plutôt facilitée par les autorités françaises comme on l'a vu. Sur le plan politique, la démocratie chrétienne est toujours placée à la tête de la jeune République, et si elle réprime avec force les mouvements sociaux dans ce tournant des années cinquante à soixante[952], il ne semble pas que cela ait provoqué un afflux de réfugiés politiques italiens à la frontière française.

L'usage du terme de « clandestin » paraît surtout lié aux pratiques des douaniers et CRS interrogés par le journaliste, Gilbert Lauzun. La clandestinité est ici moins définie par les relations internationales entre les deux États d'origine et d'arrivée des migrants concernés que par les rapports directs entre migrants et forces de l'ordre. Dans la troisième partie du sujet, le commentaire en *voice-over* souligne ainsi la peur que provoque, chez les personnes migrant, les uniformes des CRS comme des pompiers. Mais c'est surtout la position des forces d'interventions de l'État dont rend compte ce reportage, construit sous forme de démonstration du dispositif mis en place par la France pour venir au secours des personnes s'aventurant dans une traversée illégale de la frontière franco-italienne, passant sous silence les raisons des craintes des migrants et les conséquences que peut avoir cette prise en charge sur leur parcours.

L'encadrement des migrants n'est pas seulement représenté à la télévision ou au cinéma comme une affaire frontalière. Les deux médias audiovisuels rendent compte également d'une prise en charge institutionnelle à l'échelle nationale de ces populations migrantes. La télévision en fait également une affaire religieuse, dans la continuité du reportage de presse filmée de 1949 consacrée à la livraison en France d'une statue à destination des Italiens catholiques de Paris. Quant au cinéma, plusieurs longs-métrages de la fin des années cinquante rendent compte des rapports des étrangers à l'administration.

B. Administrer les étrangers

Le 13 novembre 1960, le présentateur du magazine catholique *Le Jour du seigneur*[953], Maurice Herr, et ses invités, Monseigneur Rupp et Monseigneur Lamy, parlent de la prise en charge des immigrés espagnols et italiens par les missions de l'Église de France consacrées aux étrangers. Cette émission s'inscrit en décalage avec les autres représentations de migrants

[952] Isabelle SOMMIER, « D'une crise sociale à l'autre. Des années 1940-1950 aux "années de plomb" » *in* Marc Lazar (dir.), *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, coll. « Les Grandes études internationales », 2009, p. 55-67.
[953] Georges FOLGOAS, *[Journée nationale des émigrés]*, *op. cit.*

italiens, espagnols et portugais de la période : elle délivre un discours général sur la situation de l'immigration en France ainsi que sur les rapports de la population française et des institutions religieuses aux émigrés. En outre, elle présente l'Église comme l'une des institutions à qui revient l'encadrement des immigrés en France.

Au cinéma également, en 1958, au détour de deux fictions de long métrage, apparaissent des dispositifs institutionnels mis en place pour encadrer l'immigration – et en particulier, les personnages d'immigrés qui interviennent dans leurs intrigues. Le réalisateur Gilles Grangier et l'auteur Noël Calef, en montrant dans *Échec au porteur* la façon dont la police gère le témoignage d'un immigré italien, et Charles Brabant surtout, en intégrant au scénario du film *Le Piège* le parcours du héros pour obtenir un permis de travail, donnent une idée aux téléspectateurs des contraintes spécifiques qui pèsent sur les étrangers en France et des institutions chargées de leur gestion.

Il s'agira, dans les prochaines pages, de se pencher sur ces différentes institutions, telles qu'elles sont évoquées par la télévision et le cinéma : l'église, la police et les services d'immigration.

1) Des immigrés pris en charge par l'église….

L'émission du 13 novembre 1960 est préparée par l'équipe du *Jour du seigneur* à l'occasion d'une journée nationale de l'émigration, la première médiatisée par la télévision, qu'évoque Maurice Herr immédiatement après avoir présenté ses invités. Il en parle comme d'une initiative papale (« le pape a demandé que dans le monde entier une journée chaque année soit célébrée pour rappeler le souvenir de l'activité des émigrés et l'épiscopat français a fixé cette date au 13 novembre ») mise en application par les évêques de France. De fait, c'est au Saint-Siège qu'est décidée, en décembre 1914, par lettre circulaire de la Sainte Congrégation Consistoriale, la création d'une journée nationale des émigrés italiens[954]. Progressivement, cet événement est institué hors d'Italie par les différentes églises nationales – en France, dans le Berry par exemple, étudié par Guillaume Étienne dans sa thèse d'anthropologie, il faut attendre

[954] SAINTE CONGRÉGATION CONSISTORIALE, « Lettre circulaire "I dolori e le preoccupazioni" du 6 décembre 1914 », *Le Canoniste contemporain ou La Discipline actuelle de l'Église : bulletin mensuel de consultations canoniques et théologiques de documents émanant du Saint-Siège*, novembre 1914, vol. XXXVII, nº 443-444, p. 729-732.

1957 pour qu'il soit mentionné dans la presse religieuse[955]. Dès lors, la journée nationale des émigrés n'est plus seulement consacrée aux Italiens mais à tous les immigrés. Faut-il voir dans la généralisation de cet événement un effet de l'année mondiale du réfugié initiée par l'ONU[956] ? Peu d'indices nous sont laissés pour étayer cette hypothèse. Mais la journée de l'émigration reste présentée, dans *Le Jour du Seigneur* du 13 novembre 1960, comme un événement organisé de façon centralisée par l'Église catholique.

Il s'agit, en effet, de faire la publicité d'une décision venant du haut de la hiérarchie ecclésiastique que représentent Monseigneur Lamy, archevêque de Sens, et Monseigneur Rupp, évêque auxiliaire de Paris. Tous deux n'ont pas été invités par hasard à tenir le rôle d'ambassadeur de la journée de l'émigration d'initiative papale : ils prennent part activement, par ailleurs, à l'action de l'Église catholique française à destination des émigrés. Le premier est président de la commission épiscopale de l'émigration, tandis que le second occupe la fonction de directeur national des œuvres catholiques pour l'émigration. C'est en ces termes qu'ils sont présentés par Maurice Herr. Ces structures ont été créées par la constitution apostolique *Exsul familia nazaretha* dans laquelle le pape Pie XII avait formulé, en 1952, une doctrine sur l'émigration[957] et à laquelle fait directement référence Maurice Herr dans l'une de ses questions.

Tout au long du petit quart d'heure d'émission au cours de laquelle les deux invités et le présentateur, installés en studio en léger arc de cercle face à la caméra, prennent alternativement la parole, les différents enjeux religieux soulevés par l'émigration sont évoqués. Ainsi, lorsqu'il lui est demandé de définir la journée nationale de l'émigration, Monseigneur Lamy met-il en avant le devoir que représente l'accueil des populations émigrantes pour les membres de l'église catholique :

> Monseigneur Lamy : À la demande du souverain pontife, il est bon que tous les chrétiens, tous les catholiques de France, prennent conscience de leur devoir envers ceux qui viennent chez eux, si nombreux, de pays divers ; que nous nous rendions compte des problèmes religieux, et que nous nous demandions, dans un examen de conscience, si nous avons été toujours assez charitable pour les accueillir, si nous nous sommes intéressé à l'évangélisation de ces âmes, qui doivent garder leur foi, la développer, et qui peuvent, dans notre pays, prendre part, à leur tour, à ce grand travail d'évangélisation et qui doit être la préoccupation constante de tout chrétien et tout particulièrement des évêques. (…)

---

[955] Guillaume ÉTIENNE, *Religion, ethnicité et patrimoine : un pèlerinage berrichon approprié par les migrations*, thèse de doctorat en anthropologie dirigée par Isabelle Bianquis et Hélène Bertheleu, Université François Rabelais de Tours, 2013, p. 233-234.

[956] Gérard NOIRIEL, *Réfugiés et sans-papiers : la République face au droit d'asile, XIX^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Pluriel, coll. « Pluriel », 1998 (1991), p. 229-232.

[957] Beniamino ROSSI, Luca MARIN et Pedro VIANNA, « Les migrations : un "signe des temps" qui interpelle l'Église catholique », *Migrations Société*, 2012, n° 139, p. 57-100.

Plus tard dans l'émission, l'ecclésiastique précise l'effort effectué par les chrétiens et l'Église à l'égard des immigrés :

> Monseigneur Lamy : (…) C'est ainsi qu'il y a une part prise par l'église toute entière de France à ce grand problème de l'accueil, de l'évangélisation de nos immigrés qui sont en France et qu'ainsi un travail spirituel très important étant donné la proportion assez forte d'émigrés en France, tout un travail se fait, qui leur permet de garder leur foi, d'être dans un milieu qui leur convient et au fur et à mesure aussi de s'intégrer dans nos communautés catholiques française.

Mis à part le devoir de charité qui revient à tout chrétien et qu'il évoque en début d'intervention, Monseigneur Lamy insiste sur la nécessité d'évangélisation des nouveaux arrivants sur le sol français. Celle-ci revêt, aux yeux de l'Église, un but central : intégrer ces nouveaux venus dans les communautés catholiques françaises. Toutefois, les immigrés de France dont il est question dans l'émission sont clairement identifiés comme étant principalement catholiques (ils « doivent garder leur foi, la développer »). La majorité de ces immigrés, venus soit du Nord et de l'Est de l'Europe, soit du Sud, de la « région méditerranéenne », est distinguée des « trois cent mille Orientaux », considérés principalement comme des réfugiés. C'est notamment ce qui ressort de l'état de la situation des immigrés en France dressé par Monseigneur Rupp à la demande de Maurice Herr :

> Maurice Herr : Comme dirait Monsieur de Lapalisse, puisqu'il y a une journée de l'émigration, c'est qu'il y a en France beaucoup d'immigrés. Quelques cartes ont été établies d'ailleurs par la direction nationale, qui montrent je crois que la proportion est de cinquante pour cent en milieu rural et cinquante pour cent en milieu ouvrier. Je sais par exemple que dans l'Hérault, un habitant sur neuf est Espagnol, qu'en Moselle, que dieu sait si vous connaissez bien Monseigneur, qui est un département qui se développe très vite, il y a environ cinquante nationalités installées sur ce diocèse et un sur sept des habitants de la Moselle vient de l'extérieur. Pouvez-vous nous donner, Monseigneur Rupp, une vue d'ensemble de cette répartition des immigrés en France ?
>
> Monseigneur Rupp : La situation actuelle montre que nous marchons vers le troisième million d'émigrés relativement récents en France. Le bloc le plus important reste le bloc italien, suivi par les Polonais et les Espagnols, les Belges et ensuite toutes les nationalités de la terre sans exception.
>
> Maurice Herr : Sans oublier les trois cent mille Orientaux, n'est-ce pas ?
>
> Monseigneur Rupp : Sans oublier les trois cent mille Orientaux qui représentent dans l'ensemble des réfugiés qui nous sont par conséquent très chers. En ce qui concerne les chiffres, l'émigration est actuellement en accroissement, en accroissement rapide. Depuis trois ans, plus de cent cinquante mille nouveaux émigrés sont venus en France. Presque tous d'ailleurs de région méditerranéenne : l'Italie au premier chef, qui commence à être talonnée par l'Espagne et deux autres groupes dont l'importance est encore relativement faible mais s'accroit, le groupe portugais et le groupe yougoslave. Voici la situation en 1960.

On constate, à la lecture de la retranscription de ce passage, que les émigrés ou immigrés de France – les deux termes étant utilisés par les uns et par les autres dans l'émission – font l'objet

d'un savoir spécifique constitué par les structures ecclésiastiques chargées de la question. Il s'agit pour ces institutions de rassembler les informations nécessaires à l'édification de structures adaptées à la gestion de ces populations. Ces données semblent dater : le tableau dressé par Monseigneur Rupp devant la caméra en 1960 est plus conforme aux données issues du recensement effectué par l'INSEE en 1946 qu'à celui de 1954. Le groupe national d'émigrés désigné comme le plus important est celui constitué par les Italiens, suivis par les Polonais, les Espagnols, les Belges, puis tous les autres[958]. Or, en 1954, si les Italiens sont toujours les étrangers les plus nombreux sur le sol français, ils sont suivis par les Espagnols, puis par les Polonais, les Belges et les Allemands.

Néanmoins, ce travail statistique sur les immigrés de France et de vulgarisation de ces connaissances auprès du plus grand nombre apparaît comme la première action de l'Église à l'égard des émigrés, avec la création et le soutien de paroisses « propres aux étrangers de différentes catégories qui ont été constituées dans onze diocèses français ». C'est principalement pour financer ces œuvres qu'en fin de programme, Monseigneur Rupp appelle les téléspectateurs à adresser leurs dons au Comité Catholique de l'Émigration.

Dans cette émission, les Italiens, les Espagnols et les Portugais sont intégrés à un panorama général de la situation des immigrés en France, sur lequel l'église catholique base son action pastorale à l'égard des émigrés. Ce tableau, légèrement daté en cette fin d'année 1960, oppose principalement les migrants européens, catholiques et majoritaires (dont les trois groupes de population étudiés), aux quelques « trois cent mille orientaux » réfugiés. De plus, il ne fait pas mention d'intervention de l'État à la matière : au sein d'une émission religieuse, la question de l'émigration est uniquement traitée sous l'aspect religieux.

Dans le corpus, cette archive fait écho au reportage consacré à la livraison en France de la statue d'une sainte patronne des émigrés italiens diffusé, par Pathé dans son journal filmé en 1949[959] : en approfondissant bien plus la question, elle donne elle aussi un aperçu de l'administration ecclésiastique des étrangers. Dans les années qui suivront, la religion restera l'un des traits caractéristiques des figures audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais. L'Église sera l'un des décors communs de leurs représentations. Mais elle détonne dans le paysage télévisuel de 1960 : la question de l'immigration n'est alors que très rarement montrée comme un domaine d'intervention publique, du moins pas à la RTF.

---

[958] Voir INSEE, MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE, DES FINANCES ET DU BUDGET et RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, *Annuaire rétrospectif de la France. Séries longues. 1948-1988*, *op. cit.*

[959] Bertrand HESSE, *[Les Émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne]*, *op. cit.*

2) Échos cinématographiques de l'encadrement administratif des migrants italiens et portugais.

Trois longs-métrages cinématographiques fictionnels de la fin des années cinquante proposent des représentations de la prise en charge institutionnelle des migrants italiens, espagnols et portugais (*Échec au porteur*, de Gilles Grangier, et *Le Piège*, de Charles Brabant, sortis tous les deux en 1958 ; *Ramuntcho*, de Pierre Schoendoerffer, sorti en 1959), dont deux donnant à voir leurs interactions avec les services français de police (*Le Piège* et *Ramuntcho*).

On a déjà évoqué dans les pages précédentes la façon dont le réalisateur Pierre Schoendoerffer, aidé à l'écriture de son film *Ramuntcho* par Jean Lartéguy, avait mis en scène, en 1958, la traque des arrivées clandestines de Portugais immigrants par les services français de douane, en collaboration avec « le service d'immigration et toutes les polices », tant à la frontière franco-espagnole que sur la route du Pays Basque à Bordeaux. Dans ce film, douaniers et policiers apparaissent fortement mobilisés sur le terrain, traitant l'arrivée de travailleurs portugais comme un problème se posant autant à la société française qu'aux Portugais eux-mêmes, victimes consentantes d'un système qui les exploite. Ceux-ci ne sont pas désignés explicitement dans les dialogues comme « clandestins » mais comme « sans-papiers »[960] et laissés dans l'anonymat. Le seul qui prenne part aux dialogues, dans la première scène du film, est appelé « le Portugais » par l'un des contrebandiers qui l'a guidé jusqu'à un refuge de montagne. Plus évidemment encore que le terme de « clandestin », celui de « sans-papiers » rend compte de l'absence de relation officielle entre l'administration française et ces migrants : le seul lien que ces derniers ont avec l'État français se fait avec les douaniers et les policiers lancés dans leur traque.

C'est aussi au travers de son interaction avec la police française qu'est principalement filmé le personnage du chauffeur de camion italien Aldo Varrechi dans *Échec au porteur* sorti en 1958. Son identité est vérifiée par la police (Figure 79) auprès de qui il témoigne après avoir secouru le héros, trouvé blessé au bord de la route à Gennevilliers. Le Commissaire Varzeille, joué par Paul Meurisse, avant de laisser partir le personnage d'Aldo, demande à son adjoint s'il a vérifié ses papiers, puis, après confirmation, met en garde l'intéressé contre toute tentative de

[960] C'est le terme utilisé par le douanier Batista à la 38e minute du film, voir retranscription des dialogues de la scène page 46.



Figure 79 - Gilles Grangier, Échec au porteur, *1958, à 50 minutes 29 secondes*

sortie du territoire français. Dans ce court passage, débutant à la 50e minute du film, le personnage d'Aldo Varrechi fait l'objet d'un contrôle spécifique des services de police. Mais au contraire des Portugais de *Ramuntcho*, il s'est plié aux contraintes administratives spécifiques qui pèsent sur lui en tant qu'étranger : il a des papiers et ils sont « en règle ».

Dans ce film, l'importance des services de police s'explique par le contexte de fabrication de l'œuvre originale adaptée. On l'a déjà souligné[961], le personnage d'Aldo Varrechi avait été créé alors que l'auteur du roman *Échec au porteur*, Noël Calef, était dans la crainte de voir sa nationalité italienne découverte, ce qui l'aurait d'emblée disqualifié du Prix du Quai des Orfèvres visé par son éditeur. La culpabilité inquiète de l'écrivain a pu l'encourager à insister sur la vérification du statut de son personnage italien. De plus, Calef, dans ce qu'il considère comme une œuvre de commande[962], cherche à mettre en valeur l'efficacité de la police francilienne[963] et la modernité de ses outils. Il tente ainsi de répondre aux critères de la Direction régionale de la police judiciaire et de la préfecture de police à qui il revient de décerner le prix.

Dans *Le Piège* enfin, sorti en 1958, les auteurs du scénario, Jacques Marcerou, André Tabet et Charles Brabant – qui en assure également la réalisation –, font de leur héros un Italien fuyant son pays après avoir tué un homme sous le coup de la colère. Celui-ci est confronté à l'administration française dès les premières minutes du film. Après s'être installé dans la première pension qu'il trouve à proximité des raffineries de l'Étang de Berre, il se rend au bureau de placement le plus proche, qui le redirige vers la Préfecture de police pour obtenir un permis de travail.

---

[961] Voir Chapitre 3, pages 168-169.

[962] Noël CALEF, *Journal. 18/06/1956 – 20/10/1956*, *op. cit.*, à la date du 18 juin 1956 : « Ils n'ont pas un seul manuscrit au Prix du Quai des Orfèvres (policier). (…) J'ai donc vu Véry. Il a lu *L'Ascenseur* et pour lui, *it's good enough*. (…) Mais – le prix doit aller à un livre montrant le fonctionnement de la police. Alors, ces Messieurs se grattent la tête. (…) En attendant, il faut que j'en écrive un autre. Si possible, avec police. (…) Et voilà. Ce n'est pas fait, mais presque. Je vais donc me prêter à une de ces combinaisons horribles : le prix sur commande ! »

[963] *Ibid.*, à la date du 26 juin 1956 : « Vu hier, le Prof. Sagnier, directeur de l'Identité Judiciaire. Il est enthousiaste de *La Bombe* [premier titre d''*Échec au porteur*] qui peut mettre en relief le déploiement des forces de police, de l'appareil tout entier et, pour une fois, sans que leur action puisse être discutée." ».

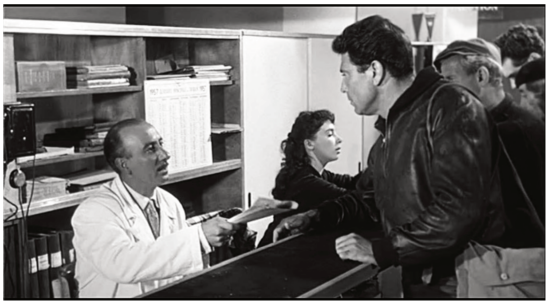


Figure 80 - Charles Brabant, Le Piège*, 1958, à 8 minutes 21 secondes*

Gino cherche du travail au Bureau d'embauche, qui le renvoie vers la Préfecture parce qu'il lui manque son permis de travail



Figure 81 - Charles Brabant, Le Piège*, 1958 à 9 minutes 3 secondes*

Au Bureau des Étrangers de la Préfecture, Gino demande un permis de travail qui lui est accordé distraitement

Ces deux courtes scènes – le passage au bureau d'embauche puis celui à la préfecture – se suivent, se ressemblent et se répondent formellement. Peu de distinction est opérée entre le bureau d'embauche privé, dépendant certainement des raffineries installées autour de l'Étang depuis les années vingt, et celui, public, de la Préfecture, dédié à la gestion des étrangers. Dans ce film, l'immigration apparaît comme un phénomène géré administrativement à la fois par les employeurs et par l'État. Mais si l'employé du bureau de placement demande bien à Gino de se soumettre aux contraintes qui pèsent sur lui pour se faire embaucher en tant qu'étranger, c'est-à-dire d'obtenir un permis de travail, le contrôle opéré par la préfecture est défaillant : c'est grâce à l'insistance de la personne qui l'a précédé au guichet et à la distraction du fonctionnaire qui traite son dossier que Gino se voit attribuer un permis, sans que son identité soit vérifiée.

Conclusion du Chapitre 5

Trois œuvres cinématographiques abordent donc de biais la question de l'administration institutionnelle de l'immigration italienne ou portugaise en France, sans pour autant en faire une question centrale dépassant le seul cas du ou des personnage(s) migrant(s) mis en scène. Seules deux émissions de télévision de 1958 à 1961 délivrent un message général sur la situation de l'immigration en France, en faisant un sujet d'intervention publique locale ou d'investissement religieux. En ce tournant des années cinquante à soixante, force est de constater que l'immigration, du moins italienne, espagnole et portugaise en France, apparaît dans la production audiovisuelle française comme un sujet d'intervention institutionnelle et, ainsi, comme un problème public, mais de façon encore marginale.

La majeure partie des discours audiovisuels de cette époque portant sur ces populations est tout autre. Dans la production cinématographique de la fin des années quarante au début des années soixante, les immigrés italiens et espagnols principalement apparaissent au prisme de leur condition sociale, dans leur rapport avec la société française dont ils composent une part des classes populaires. Les quelques représentations télévisuelles d'Espagnols et d'Italiens qui se dégagent montrent des ouvriers. Dans ce contexte, les représentations sont relativement similaires d'un groupe de population à l'autre.

Pourtant, quelques marqueurs des origines italiennes et espagnoles des personnages ont pu être identifiés. Les images de Portugais, dont l'immigration vers la France est encore restreinte ou récente, restent encore très peu présentes au petit comme au grand écran, mais, comme celles d'Espagnols ou d'Italiens, mettent en avant principalement des travailleurs pauvres. Dans les deux films qui les mettent en scène, ils prennent les traits d'hommes seuls, vivant à la marge de la ville et de la société. Les Italiens, les plus fréquemment montrés, apparaissent dans divers corps de métiers. On a pu voir que la famille italienne et ses repas constituaient notamment un motif récurrent. Ils se distinguent des autres personnages par leur noms, par leur accent. C'est aussi le cas des personnages espagnols. Parmi ces derniers, les femmes occupent une place importante, tandis que deux films perpétuent discrètement l'image de l'exilé républicain de la guerre d'Espagne.

Chapitre 6 1945-1962 Les artistes : figures exemplaires et exotiques de migrants

Dès les premiers reportages de la presse filmée diffusés en 1945 au sujet de l'Espagne, un artiste espagnol immigré en France, Pablo Picasso, était mis en avant comme l'un des acteurs de la lutte contre le franquisme en exil. Dans les années qui suivent, si les artistes militants espagnols n'apparaissent plus sur les écrans que par éclipses, il n'est pas rare de voir, au cinéma, des personnages d'artistes immigrés espagnols ou italiens. La télévision n'est pas en reste : dès 1951 et jusqu'en 1962, la majorité des images de migrants italiens, espagnols ou portugais qu'elle donne à voir à ses spectateurs sont des artistes, qu'ils soient professionnels ou amateurs. Il n'y a *a priori* rien d'étonnant à voir des Italiens ou des Espagnols artistes montrés sur les écrans. D'abord, cela fait écho à toute une tradition de mises en scène spectaculaires d'un autre et d'un ailleurs exotique[964], à l'opéra, au cinéma, au cabaret notamment, mais aussi dans la peinture ou la musique, faisant notamment référence à l'Italie et l'Espagne de façon récurrente. On peut donc s'attendre à trouver dans ces archives audiovisuelles une représentation des migrants italiens et espagnols confinant à l'exotisme, qui peut être défini comme un rapport à l'autre assez lointain pour être fantasmé, assez proche pour être connu, induisant « une conception hiérarchique des relations entre groupes humains qui oppose un Nous, porteur de civilisation, à des Autres aux contours flous que le Nous se charge de mettre en scène », selon l'historienne Anaïs Fléchet[965]. De plus, comme l'a récemment souligné Angéline Escafré-Dublet, l'art a pu constituer, pour les immigrés sans autre ressource de participation à la vie publique, un moyen d'expression par défaut[966] – et on peut se demander si les médias audiovisuels de 1946 à 1962 le présentent comme tel. Peut-être, aussi, le fait de représenter des artistes italiens, espagnols ou portugais permet-il de perpétuer l'image cosmopolite souvent attachée à la France et à sa capitale, héritée du Second empire, du début du XX^{e} siècle et de l'entre-deux-guerres[967].

---

[964] Nathalie COUTELET et Isabelle MOINDROT (dir.), *L'Altérité en spectacle 1789-1918*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Théâtre », 2015, 370 p.
[965] Anaïs FLÉCHET, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008, n^{o} 11, p. 23-24.
[966] Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, « Un allié précieux : l'art dans les mouvements immigrés à Paris et à Londres (1958-1978) », *Hommes Migrations*, 2019, n^{o} 1325, p. 47-55.
[967] Danièle PISTONE, « Musiciens étrangers à Paris de la Libération à nos jours » *in* Antoine Marès et Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Internationale », 1995, p. 449-459.

Les figures d'artistes espagnols, italiens ou portugais sont nettement moins nombreuses que les personnages populaires de migrants italiens, espagnols ou portugais, diffusées à la même période : sur les 88 documents du corpus de 1945 à 1962, 29 en mettent en scène. Ce chapitre sera donc plus resserré que le précédent. Toutefois, parce que c'est là une tendance qui s'affirme au fil des années comme un mode incontournable de représentation des migrants, italiens, espagnols et portugais de 1945 à 1961, que l'on retrouvera jusqu'en 1974, il semble important de nous pencher ici sur les enjeux des représentations audiovisuelles d'artistes immigrés au petit et au grand écran. Cela suppose de considérer à la fois les récits audiovisuels fictionnels mettant en scène des personnages immigrés exerçant des activités artistiques, et les apparitions d'artistes eux-mêmes immigrés à la télévision ou au cinéma s'accompagnant d'une évocation explicite de leur parcours migratoire. On y ajoutera également, à la marge, les films et émissions montrant des migrants sportifs, dont le mode de représentation présente des caractéristiques communes avec les figures d'artistes migrants par la mise en avant de leur talent et de leur capacité de travail notamment.

Qu'implique de représenter des migrants en artistes, et des artistes en immigrés, au cinéma ou à la télévision ? Quelles sont les démarches des auteurs de films et d'émissions montrant des Italiens, des Espagnols ou des Portugais artistes installés en France, en mettant en avant leur parcours migratoire ? Qui sont les artistes phares de cette période ? Le seront-ils plus tard ?

Pour répondre à ces questions, nous commencerons par nous pencher sur les représentations cinématographiques de migrants à partir de 1949, date de sortie de *L'Épave*, premier film à mettre en scène une artiste espagnole migrante, à 1961, date de sortie du dernier film de la période étudiée dans cette partie[968] à mettre en scène une Italienne installée en France exerçant une activité artistique, *Le Puits aux trois vérités.* Dans les pages qui suivront, nous nous concentrerons sur les représentations télévisuelles d'artistes et de sportifs immigrés italiens et espagnols à partir du début des années cinquante. En effet, à partir de 1951 et, surtout, de 1958 à 1962, les émissions de la RTF mettent à l'honneur les figures d'artistes immigrés, tandis qu'elles deviennent plus rares au grand écran. C'est à ces personnalités, connues ou inconnues du grand public d'alors, que nous consacrerons la dernière section de ce chapitre. Nous commencerons par évoquer les représentations d'artistes anonymes et amateurs, les premières à être diffusées au petit écran, avant de nous concentrer sur les figures de maestro et

[968] Pour rappel, 1962 est la seule année pour laquelle je n'ai trouvé aucun document cinématographique mettant en scène des migrants italiens, espagnols ou portugais.

de vedettes espagnoles, italiennes ou portugaises qui multiplient leurs prestations télévisées au tournant des années cinquante et soixante, évoquant à cette occasion leur parcours migratoire.

I - Des migrants artistes, personnages récurrents des films français des années cinquante

Avant la télévision, le cinéma donne à voir régulièrement aux spectateurs français des figures d'artistes migrants italiens ou espagnols. Trois films musicaux d'abord[969], au début des années cinquante, font d'eux des héros, dont ils content l'ascension, de leur basse condition d'immigrés à la gloire. Dans le même temps et jusqu'à 1961, plusieurs films comportent des personnages secondaires de migrants italiens ou espagnols musiciens, peintres, sculpteurs, danseuses ou acrobates, contribuant à associer ces groupes de population à une pratique artistique. Quant aux Portugais, aucun n'est représenté sous les traits d'artistes au cinéma, ni à cette période, ni par la suite.

A. De l'ombre à la lumière : héros migrants sauvés par la musique dans les films musicaux de 1949 à 1954

Les films musicaux se multiplient après la fin de la guerre[970]. Très en vogue entre 1945 et 1958, ils sont généralement bâtis autour de vedettes, bien connues du public – Tino Rossi et Luis Mariano en particulier. Leurs scénarios sont souvent adaptés d'opérettes déjà célèbres ou, parfois, se trouvent nourris par le parcours personnel de leurs stars – ainsi *Je n'aime que toi*, film réalisé par Pierre Montazel et sorti en 1949, dans lequel Luis Mariano campe une vedette assaillie par les journalistes dans sa propre maison. Dans ces films, les rôles d'étrangers sont récurrents et il n'est pas rare que la musique elle-même prenne des airs exotiques. Si Mariano, né au Pays Basque espagnol, n'a pas eu l'occasion – ou n'a pas choisi ? – d'interpréter d'Espagnol qui, comme lui, serait venu s'installer en France, d'autres films de ce genre mettent

[969] Willy ROZIER, *L'Epave*, *op. cit.* ; Georges LACOMBE, *Prélude à la gloire*, *op. cit.* ; Richard POTTIER, *La Belle Otero*, *op. cit.*

[970] Sébastien LAYERLE et Raphaëlle MOINE (dir.), *Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France, 1945-1958*, Actes du colloque, Toulouse, 11-12 avril 2013, organisé par la Cinémathèque de Toulouse dans le cadre du festival Zoom arrière, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème », 2014, 148 p.

en scène des personnages italiens ou espagnols. Ils sont alors plusieurs à mettre en scène le parcours ascendant d'un héros italien ou espagnol, de l'ombre de leur condition d'immigré à la lumière de la scène. Grâce à leur don pour le chant, la danse ou la musique, au prix de leur obstination et de leur travail, ils arrivent à s'extraire des classes populaires auxquelles ils étaient voués à appartenir. Les héros de trois films sortis entre 1949 et 1954 s'affranchissent ainsi de leur milieu social par leurs talents artistiques : *L'Épave* (1949), *Prélude à la gloire* (1951) et *La Belle Otero* (1954).

Perrucha, l'héroïne espagnole du film de cabaret *L'Épave* (1949), dont on a déjà parlé dans le Chapitre 4, arrive en France avec pour projet de danser et chanter. Après avoir débarqué, dans la nuit, sur la côte française, elle croise la route d'un riche homme d'affaire, qui l'adresse à un meneur de revue dans un music-hall de Marseille. Là, elle est sommée de se déshabiller pour être engagée – la scène, exécutée pourtant par une doublure, a marqué la carrière de Françoise Arnoul qui incarne Perrucha. La protagoniste quitte ensuite les lieux pour Toulon où elle se fait embaucher dans un petit cabaret. Après plusieurs péripéties, l'homme d'affaire marseillais la retrouve et lance sa carrière à Paris, où elle enregistre un disque et connaît le succès. Elle abandonne pour cela son fiancé, un scaphandrier toulonnais, qu'elle recroise en tournée quelques mois plus tard. Perrucha apparaît ainsi déterminée, confiante dans son talent et dans son avenir, gardant la tête haute malgré les humiliations qu'elle a subies de la part des hommes l'objectifiant et de celle du public des petits cabarets l'ayant sifflée à ses débuts.



Figure 82 – Willy Rozier, L'Épave, *1949, à 23 minutes 29 secondes*



Figure 83 - Willy Rozier, L'Épave, *1949, à 1 heure, 1 minute et 25 secondes*

La jeune femme, dans ses premiers pas sur scène, est présentée comme une artiste espagnole. Son hispanité est mise en avant par sa robe à volants et son éventail (Figure 82) ainsi que par son allure et sa gestuelle, ses mouvements de bras et de mains rappelant la danse flamenca. Lorsque son disque passe à la radio du café où se saoule son ancien amant, on la voit

apparaître au moment de l'enregistrement. Elle interprète alors une « chanson flamenca », identifiée comme telle par le speaker, accompagnée par un guitariste espagnol. Mais elle porte alors les atours d'une artiste parisienne, avec une veste à épaulettes et un béret (Figure 83). Et quand elle revient en tournée à Toulon à la fin du film, l'affiche de son spectacle annonce de nouveau une danseuse espagnole mais, sur scène, affublée d'un trench, devant un décor peint figurant une rue déserte, elle ne fait plus aucune référence à l'Espagne. Au fil du film, avec le succès, elle s'est ainsi transformée. Alors qu'elle invoquait l'exotisme espagnol pour se démarquer de ses concurrentes et pour saisir l'attention de son public, une fois le succès acquis elle le met de côté.

Sorti deux ans plus tard en 1951, *Prélude à la gloire*[971] raconte quant à lui le parcours du jeune Roberto, voué à une carrière de maçon comme les hommes italiens qui l'entourent mais dont les talents musicaux l'amèneront à diriger un orchestre symphonique. Si *L'Épave* ne met pas en scène une vedette à proprement parler et ne peut pas tout à fait être considéré comme un « film musical » – Françoise Arnoul n'en est qu'à ses premiers rôles et les scènes sous-marines y sont au moins aussi importantes que les scènes musicales –, à l'inverse, *Prélude à la gloire* correspond typiquement aux standards du genre. Le scénario est librement adapté du parcours du jeune interprète, Roberto Benzi (Roberto Bozzi dans le film), bien qu'à chaque étape de son écriture se soit de plus en plus creusé le décalage avec l'histoire de Benzi[972]. Celui-ci apparaît comme un prodige, frappé d'un don qui, bien exploité par le travail et l'encadrement d'un vieil organiste, lui permet d'échapper à la condition ouvrière. Dans la séquence finale, il dirige un orchestre devant toute la bonne société de la ville réunie dans le théâtre municipal. Il porte alors un costume de scène (Figure 84) acheté grâce à l'argent fourni par son impresario, sous le regard fier de sa sœur et son beau-frère maçon, installés dans une loge du balcon. Ses habits contrastent alors avec ceux qu'il portait dans la première scène (voir Figure 67 page 261) et que lui a rapportés sa sœur, pour le souvenir, lors de la répétition générale.



Figure 84 – Georges Lacombe, Prélude à la gloire*, 1950, à 1 heure 28 minutes 55 secondes*

[971] Georges LACOMBE, *Prélude à la gloire*, *op. cit.*
[972] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN363-B252, *Prélude à la gloire*, [dossier], s. d.

Un autre film musical, *La Belle Otero*, propose, lui aussi, le récit d'un parcours ascendant commencé dans la pauvreté de l'exil, très librement inspiré de l'histoire de la danseuse éponyme. Dans les premières scènes, l'héroïne erre dans les rues de la capitale et au Bois de Boulogne avec son compagnon, observant jalousement la bourgeoisie parisienne en ballade. Elle se présente ensuite au responsable d'une salle de cabaret, qui commence par l'éconduire. Parce qu'elle s'acharne à danser devant lui pour lui prouver son talent, il l'engage. Dès son premier soir sur scène, elle triomphe. Le public fortuné l'acclame, le succès est au rendez-vous. Le reste du film raconte ses amours déçues et sa tournée aux États-Unis.



Figure 85 – Richard Pottier, La Belle Otero, *1954, à 12 minutes 37 secondes*



Figure 86 - Richard Pottier, La Belle Otero, *1954, à 1 heure 2 minutes 49 secondes*

Comme Perrucha dans *L'Épave*, la protagoniste de *La Belle Otero* fait ses débuts sur les planches avec un numéro de danseuse espagnole. Dans sa démonstration au patron de la salle, elle arborait déjà mantille et castagnettes (Figure 85). Sur scène, elle porte une robe d'un rouge vif, multiplie les mouvements de bras et de mains caractéristiques de la danse flamenca et se trouve entourée de danseurs habillés en toréadors. Comme Perrucha encore, dans ses numéros suivants, ceux qu'elle donne notamment en tournée à New York, la « Belle Otero » finit par délaisser ses atours exotiques pour endosser le costume typique d'une parisienne de la Belle Époque, tel qu'il pouvait être imaginé dans les années cinquante (Figure 86).

Dans ces trois films, les parcours de migrants placés au cœur de l'intrigue sont exceptionnels. Chaque héros ou héroïne a réussi, par le talent inné et le travail, à s'extraire de la condition sociale qui lui était réservée. En outre, dans *L'Épave* comme dans *La Belle Otero*, cette ascension s'accompagne d'une mutation des caractéristiques des personnages principaux : leur hispanité est mise en avant à leurs débuts puis mise de côté dès le succès arrivé.

B. Des artistes immigrés en personnages secondaires, en toile de fond cosmopolite

À la même période, d'autres films donnent à voir des personnages italiens ou espagnols pratiquant la musique ou occupant des fonctions artistiques dans des rôles plus secondaires.



Figure 87 – Léonide Moguy, Les Enfants de l'amour*, 1953, à 1 heure 23 minutes 53 secondes*

Parmi eux, quelques-uns pratiquent la musique en amateurs. Deux personnages d'Italiens jouant de la guitare pour séduire apparaissent ainsi en 1948 et 1953. Dans *La Cité de l'espérance* (1948) d'abord, le personnage italien, Reggio, un habitant de la Cité contre qui le héros se querelle, occupe souvent la balustrade du petit immeuble où se déroule le plus souvent l'action pour chanter en s'accompagnant à la guitare, ou pour jouer de l'harmonica. Dans *Les Enfants de l'amour* (1953), l'ouvrier agricole espagnol, après avoir embrassé de force l'héroïne quand elle est venue le ravitailler, après avoir dansé longuement avec elle au bal du village, se poste à sa fenêtre, la nuit tombée, pour lui jouer une sérénade à la guitare (Figure 87) et la séduire. Par ailleurs, dans *Trois de la Marine* (1957), la serveuse italienne d'un café du port de plaisance de Toulon, qui est aussi la femme du patron, chante devant ses clients l'un des airs de l'opérette dont est adapté le film.



Figure 88 – Marcello Pagliero, La Rose rouge*, 1951, à 5 minutes 6 secondes*

Les autres rôles d'immigrés espagnols ou italiens pratiquant un art en ont fait leur métier. Dans *La Rose rouge* (1951), le plongeur espagnol du cabaret est aussi un poète torturé, écrivant ses poèmes à la table du café d'en face, soutenu par sa femme. Dans les quelques scènes où il apparaît, il s'énerve (Figure 88) contre le réalisateur Marcello Pagliero qui joue son propre rôle, puis croque à pleines dents les verres qu'il lave, tandis que Louis de Funès lui prête ses mimiques grimaçantes[973]. Avec sa maigreur, ses habits trop grands et ses

[973] Voir Figure 68 page 70

cheveux en bataille, chacune de ces scènes lui donnent l'aspect d'un artiste un peu fou. Dans *Adieu Paris* (1952), le héros, clarinettiste que ses parents souhaitent voir reprendre l'usine familiale et marier avec une héritière, est amoureux d'une musicienne de son orchestre, italienne d'origine. Dans ces deux films particulièrement, les personnages de l'Italienne et de l'Espagnol viennent ajouter un soupçon de cosmopolitisme typiquement parisien au tableau de la vie nocturne que mène le héros d'*Adieu Paris* dans la capitale, et à la monographie d'un cabaret brossé par Pagliero dans *La Rose rouge*. *Escalier de service* (1954) également entretient l'image d'une capitale refuge des artistes du monde entier en mettant en scène la famille Grimaldi. Le père, Cesare, joué lui aussi par Louis de Funès, est un sculpteur italien. Dans son atelier installé sur la butte Montmartre, il prépare une reproduction du Sacré Cœur qui lui a été commandée. Son fils, Benvenuto, s'adonne quant à lui à la peinture mais il met son talent au service de trafiquants d'art. On peut également citer ici le trapéziste Aldo Giovanni, l'un des deux protagonistes du film *Obsession* (1954), menant une vie de bohème avec sa femme avec la troupe de cirque qui les emploie.

À la fin des années cinquante, ce type de figures se fait plus rare. On trouve bien encore une danseuse italienne dans un petit rôle du film *Le Puits aux trois vérités* (1961) : Rossana, l'amante du personnage principal, est danseuse de cabaret. Elle n'est pas véritablement italienne dans l'œuvre originale adaptée : c'est alors une danseuse du nom de Eugénie Cubas se faisant appeler Corina Stella[974]. Dans le film, Scilla Gabel, l'actrice qui l'incarne, est italienne et, dans le scénario, il est précisé qu'elle parle avec un accent italien, comme son cousin Alberto, tenancier de l'hôtel où elle vit[975]. Il me semble que c'est alors le dernier petit personnage d'artiste immigré italien, espagnol ou portugais au cinéma avant 1972, année de sortie de *Salut l'artiste*, où le héros cette fois est un acteur et comédien italien.

II - À la télévision : les anonymes ont du talent

En parallèle de ces représentations cinématographiques, la télévision, dès les premières émissions qu'elle consacre à des immigrés italiens ou espagnols en 1951, met en avant des figures d'immigrés reconnus pour leur talent, dont le nom n'est toutefois pas connu des téléspectateurs, *a priori*.

---

[974] Jean-Jacques GAUTIER, *Le Puits aux trois vérités*, *op. cit.*, p. 290.
[975] Cinémathèque française, Fonds Crédit National, CN1620-B690, *Le Puits aux trois vérités*, [découpage technique], s. d.

A. Premières figures d'immigrés italiens et espagnols à la télévision

En 1951, dans ses premières années de diffusion quotidienne en France, la télévision propose deux sujets du journal télévisé évoquant ou montrant le talent de migrants espagnols ou italien.

Le 26 juillet 1951, Pierre Tchernia réalise avec Jean-Jacques Rebuffat un petit reportage sur une exposition organisée dans la galerie La Pergola[976], dont les artistes sont Espagnols et vivent en France[977]. Le son de ce document n'ayant pas été conservé, le contexte de sa production échappe à ceux qui le visionnent aujourd'hui. Mis à part son titre, « À la Pergola, exposition des artistes espagnols en France », mentionné dans le conducteur du journal, rien n'indique, à l'image, que les peintres ou sculpteurs soient Espagnols ou immigrés. Les plans resserrés sur les tableaux et les sculptures exposées s'enchaînent. Quelques plans plus larges montrent deux visiteurs s'arrêtant devant des œuvres. On aperçoit bien quelques guitares dans les tableaux, mais l'indice est mince… Si tant est que le commentaire perdu ait précisé le parcours des artistes, on peut considérer que ce reportage entretient à son tour l'image d'une capitale française accueillant les artistes du monde entier, en particulier des Espagnols en exil. Leurs noms ont-ils été mentionnés par le commentateur ? Étaient-ils présentés comme des artistes reconnus ? On n'en saura pas plus tant que la bande sonore ou le script du journaliste commentateur n'auront pas été exhumés, s'ils le sont un jour.

Nombre de peintres et plasticiens se sont, en effet, réfugiés à Paris, en particulier dans le quartier de Montparnasse, après la guerre civile espagnole et l'Occupation en France[978]. Ils se sont alors regroupés autour de figures emblématiques de l'École de Paris, en particulier Pablo Picasso, qui poursuit son engagement politique après-guerre en apportant son soutien aux artistes républicains en exil dans la capitale. Les manifestations culturelles dont ils ont l'initiative sont alors souvent destinées à récolter des fonds pour soutenir la lutte contre le franquisme[979]. La fuite de la dictature par les artistes exposés a-t-elle été mentionnée par Pierre

---

[976] Il s'agit vraisemblablement de l'espace de galerie attenant au restaurant La Coupole dans le quartier de Montparnasse à Paris. L'artiste Charles Tella y pose notamment en juillet 1951 devant l'une de ses œuvres. Le titre de l'exposition serait, selon son neveu et biographe Charles Tella, « Les Artistes espagnols de France ». Voir le livre qu'il a autoédité en 2013 : Charles TELLA (dir.), *Tella, un témoin à l'œil aigu*, Épernon, Charles Tella, 2013, p. 3.

[977] Pierre TCHERNIA, *[À la Pergola, exposition des artistes espagnols en France]*, *op. cit.*

[978] Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'Exil des républicains espagnols en France*, *op. cit.*, p. 292-294.

[979] Geneviève DREYFUS-ARMAND, « Cultures d'exil, exil des cultures. L'activité culturelle des républicains espagnols exilés en France » *in* Geneviève Dreyfus-Armand (dir.), *Cultures de l'exil*, Paris,

Tchernia dans son commentaire ? Si c'était le cas, on pourrait considérer que, dès le premier document télévisuel mentionnant l'immigration espagnole en France, celle-ci est présentée à la fois par ses qualités artistiques et par son engagement politique. En l'absence du commentaire, ce ne peut être, pour l'instant, que des hypothèses.

Quelques semaines avant ce reportage, un autre, diffusé lui aussi dans l'unique journal télévisé quotidien à 21 heures, le 30 mars 1951[980], met en scène un jeune Italien, non pas artiste, mais sportif. Il a gagné un criterium national d'escrime[981] dont le déroulement est rapporté par les journalistes Jacques Bertaud, Jean-Marie Coldefy et le commentateur Jacques Barnole. Ce reportage, qui est d'ailleurs la première émission télévisée du corpus, me semble pouvoir être rapproché des représentations d'artistes en exil par son objet. Si l'escrime, *a fortiori* le sport, ne saurait être ici considéré comme un art, il constitue lui-aussi un domaine traditionnellement ouvert aux immigrés.

Les rapports entre sport et immigration font l'objet d'une littérature renouvelée depuis les années quatre-vingt-dix. Les facilités supposées des immigrés dans le sport sont notamment justifiées par le fait qu'ils auraient « une revanche à prendre », augmentant leur « ardeur au combat » et leur « pugnacité » dans la pratique sportive, comme Gérard Noiriel et Stéphane Beaud en faisaient l'hypothèse en 1990[982]. De son côté, Yvan Gastaut souligne le fait que les immigrés trouvent dans le sport l'opportunité de s'exprimer dans un secteur favorisant les transferts culturels[983]. Mais l'accent est mis par ces sociologues et historiens sur une histoire très contemporaine de l'immigration dans le sport. Pourtant, dès l'après-guerre, la valeur éducative et intégrative du sport est mise en avant politiquement : le sport est alors considéré comme un outil incontournable de création et d'entretien du lien social[984]. Cela concerne tous les pans de la société française, en particulier les classes populaires et, par corollaire, les immigrés.

Riveneuve éditions, coll. « Riveneuve Continents » et « Exils et migrations ibériques au XX^e siècle », 2013, p. 105-106.

[980] Jean-Marie COLDEFY et Jacques BERTAUD, *[Un jeune Italien remporte le criterium national d'escrime des moins de 21 ans]*, *op. cit.*

[981] Annoncé le mois précédent par la FÉDÉRATION INTERNATIONALE D'ESCRIME et FÉDÉRATION FRANÇAISE D'ESCRIME (dir.), « Critérium national des moins de 21 ans au fleuret », *L'Escrime Française*, février 1951, n° 52, p. 7.

[982] Stéphane BEAUD et Gérard NOIRIEL, « L'immigration dans le football », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1990, vol. 26, n° 1, p. 96.

[983] Yvan GASTAUT, « Le sport, laboratoire de l'ethnicité », *Migrations Société*, 2007, n° 110, p. 49-51.

[984] William GASPARINI, « L'intégration par le sport. Genèse politique d'une croyance collective. », *Sociétés contemporaines*, 2008, n° 69, p. 7-23.

On peut considérer que ce court reportage muet, en présentant le gagnant italien d'une compétition nationale, contribue à entretenir cet imaginaire et à asseoir le mythe du sport intégrateur. On aura peu l'occasion de l'évoquer à nouveau, parce que ces représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais en sportifs dont on rappelle l'origine est, somme toute, relativement rare jusqu'en 1974, mais ce ne sera pas le seul document audiovisuel à montrer une telle figure. Au cinéma, le film comique *Nous autres à Champignol* (1957)[985] comporte, parmi ses héros, un footballeur amateur immigré italien que se disputent deux villages concurrents. Il apparaît comme une force de la nature. Bien plus tard, en 1971, le magazine filmé de Pathé proposera aux spectateurs des salles de la firme un reportage sur le cycliste Luis Ocaña[986]. Les auteurs interrogent sa mère sur son parcours, qu'elle décrit dans un mélange de français et d'espagnol. Le cycliste était destiné à la menuiserie, mais son goût, sa volonté et ses capacités pour le vélo l'ont amené à persévérer dans le sport, lui qui se rendait au travail tous les jours en bicyclette.

Ainsi, au travers de ces portraits de sportifs, se dégage le même type de trajectoires que pour les artistes des films musicaux et, on le verra dans la suite de ce chapitre, par la télévision à partir de la fin des années cinquante : le sport comme l'art sont présentés comme des moyens, pour les immigrés, d'une ascension sociale et d'une intégration facilitée à leur société d'accueil, par les transferts culturels que ces secteurs favorisent.

Les deux reportages de 1951 ont en commun de montrer des figures d'immigrés à la rubrique des actualités parisiennes locales. Ils mettent tous deux à l'honneur des immigrés qui s'illustrent par un talent exceptionnel, sportif ou artistique. Bien sûr, ces deux archives conservées à l'INA ne rendent peut-être pas compte de l'ensemble des figures d'Espagnols ou d'Italiens immigrés en France qui apparaissent à la télévision à cette période. Mais on peut les considérer comme l'indice d'une tendance plus générale à représenter des immigrés italiens ou espagnols sous les traits d'artistes, puisqu'à la fin des années cinquante, elle semble se poursuivre.

[985] Jean BASTIA, *Nous autres à Champignol*, *op. cit.*
[986] Jean BESCONT et Jean-Michel LEULLIOT, *Ocaña*, *op. cit.*

B. Des ouvriers artistes

En 1959, c'est au tour de l'antenne lilloise de la RTF de donner à voir des immigrés, italiens cette fois, pratiquant une activité artistique en amateur. Le premier numéro du *Magazine du mineur*, diffusé le 4 octobre 1959 sur l'antenne régionale de la RTF du Nord à 13h30[987], consacre ainsi un reportage à la chorale de mineurs italiens du groupe de Douai. L'émission fait l'objet d'une double production, de la station RTF lilloise et des Houillères des Bassins du Nord et du Pas de Calais[988]. Elle a été négociée en échange d'un investissement des Houillères dans l'équipement en récepteurs de leur bassin d'emploi. Les Italiens filmés dans ce reportage travaillent ainsi tous aux Houillères de Douai. S'ils sont avant tout mineurs, c'est leur investissement dans une chorale, et donc leur activité artistique, qui est mise en avant. De fait, dès ce premier numéro, *Le Magazine du Mineur* s'attache à traiter non seulement de l'actualité de la mine et des divers aspects de l'activité minière, mais aussi de ses à-côtés, des temps de loisirs de ses employés et ouvriers, toujours dans le giron des Houillères toutefois. La sociabilité minière qui est ici mise en évidence procède d'une organisation paternaliste de tous les aspects de la vie des salariés de la compagnie publique, tout comme l'émission qui en rend compte.

Le reportage donne principalement à voir et à entendre chanter les choristes, qui interprètent, dans un jardin, des chants des Alpes italiennes, « Sul cappello che noi portiamo » et « Un mazzolin di fiori ». Entre deux morceaux, le journaliste, Pierre Obry, interroge tour à tour le chef de chœur, l'instigateur de la chorale, puis plusieurs choristes (Figure 89), auxquels il demande systématiquement leur nom. Messieurs Lenzi, Gandolfi, Nicola et Rinassi défilent ainsi devant la caméra qui les filme en plans rapprochés. Ils répondent brièvement aux questions factuelles qui leurs sont posées. Malgré leur nombre, il est ainsi donné un visage à la plupart de ces chanteurs.



Figure 89 - Monsieur Gandolfi, membre du chœur des mineurs italiens du groupe de Douai, interrogé par Pierre Obry dans « On chante au château d'Auby », Magazine du Mineur*, 4 octobre 1959, à 3 minutes et 35 secondes*

[987] Pierre OBRY, « On chante au château d'Auby », *Le Magazine du mineur*, Antenne régionale de la RTF Lille, 4 octobre 1959, 13h30, 31 minutes et 51 secondes.
[988] Yannick LEBTAHI, « Histoire d'une télévision régionale : Lille. Logiques d'acteurs, productions, insitution. », *Cahiers du Comité d'Histoire de la Télévision*, décembre 2004, n° 7, p. 40.

Ce document, diffusé sur la première antenne régionale de la RTF[989], est le seul à mettre en scène des artistes amateurs immigrés italiens qui nous soit parvenu de cette période, avant 1962. Mais dans les années qui suivent, on retrouve des reportages semblables consacrés à des artistes immigrés peu connus, qu'ils soient Italiens, Espagnols ou Portugais. Ils sont diffusés au sein des nouveaux journaux d'informations régionaux, dont l'organisation centralisée est mise sur pied en 1963 par la nouvelle délégation aux stations régionales[990]. En 1963, le journal régional de Midi Pyrénées – dont l'antenne a été inaugurée en 1957 – diffuse à un mois d'intervalle deux reportages consacrés à des sculpteurs espagnols[991]. En 1965, à l'occasion d'un reportage diffusé dans le *Journal de Paris*, un reporter rend visite à un sculpteur italien amateur, maçon de son métier, ayant reproduit la Tour de Pise en miniature dans son jardin[992]. L'année d'après, en 1966, l'antenne régionale de la RTF en Poitou-Charente diffuse dans son journal d'information, qui avait été inaugurée en janvier, un sujet sur un jeune chanteur portugais, étudiant et assistant de portugais dans un lycée, Arlindo de Carvalho, en mai[993], et un autre sur un groupe de danse et de musique folklorique portugais, en novembre.[994]

Ces émissions se distinguent, sur plusieurs plans, de celles qui donnent à voir des vedettes, sur lesquelles on s'attardera en fin de chapitre. Seuls de courts reportages sont consacrés à ces chanteurs et sculpteur inconnus, et ils n'apparaissent pas dans les émissions de variété ou les magazines artistiques de l'unique chaîne nationale de la RTF de l'époque mais dans des reportages de journaux ou magazines, nationaux ou régionaux. Pour ces derniers, on filme notamment les évènements de petite envergure, ceux qui n'ont pas vocation à intéresser au-delà des frontières régionales – fêtes de villages ou fêtes corporatives, spectacles, foires, festivals... Il s'agit pour les professionnels qui participent à la fabrication de ces premières émissions régionales d'entretenir une proximité avec et entre les habitants, de contribuer à tisser du lien social, comme l'a montré Yannick Lebtahi dans son étude des débuts de Télé-Lille[995]. Les journalistes de ces antennes cherchent à rendre compte de la vie de leurs téléspectateurs,

---

[989] Benoît LAFON, *Histoire de la télévision régionale*, *op. cit.*, p. 42.
[990] *Ibid.*, p. 281.
[991] Christian SCHMIDT, « [Exposition de poteries] », *Midi Pyrénées Magazine*, Toulouse, 26 octobre 1963, 13h38, 1 minute 48 secondes ; LAURENT, « [Expositions] », *Midi Pyrénées Magazine*, Toulouse, 2 novembre 1963, 13h40, 18 secondes.
[992] Jean PHILIBERT, « [Tour de Pise] », *Journal de Paris*, ORTF 1, 8 septembre 1965, 19h27, 1 minute 31 secondes.
[993] « [Arlindo de Carvalho : chanteur Portugais] », *Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 6 mai 1966, 19h15, 6 minutes 2 secondes.
[994] *[Un groupe folklorique portugais en Poitou]*, *op. cit.*
[995] Yannick LEBTAHI, *Télé-Lille : de la genèse à l'institutionnalisation de la télévision régionale*, Paris, L'Harmattan, coll. « De visu », 2004, p. 19.

dans ce qu'elle a de quotidien et d'extraordinaire. Dans ce contexte, on peut comprendre que les artistes représentés par les programmes régionaux, dès la fin des années cinquante, soient des amateurs ou des professionnels peu connus du grand public national.

De plus, à travers la démarche propre à la télévision régionale qui se bâtit alors, transparaît une forme de portrait de la population régionale. Alors que les téléspectateurs visés par la télévision nationale depuis ses débuts sont principalement les citoyens et futurs citoyens français, comme l'a souligné Géraldine Poels dans sa thèse consacrée à la « naissance du téléspectateur »[996], il semble que le public ciblé par la télévision régionale corresponde davantage à l'ensemble des personnes, quel que soit leur statut, vivant dans l'espace couvert par l'antenne régionale émettrice. Ainsi, parmi les inconnus mis en avant par les reportages de journaux ou magazines régionaux, peut-on trouver des Italiens et des Espagnols, puis des Portugais après 1962, qui habitent dans les régions concernées.

III - Maîtres et vedettes venues d'ailleurs

Pablo Casals, Luis Mariano et René-Louis Lafforgue, venus d'Espagne, Léonor Fini et Sergio Gobbi, venus d'Italie, ou encore Amalia Rodriguez, portugaise dont l'installation en France est présentée comme imminente en 1959 : ces migrants célèbres apparaissant à la télévision à partir de 1955 voient d'abord leur activité artistique et leur statut de *maestro* ou de vedettes[997] mis en avant. Ces personnalités venues d'ailleurs ne sont pas proprement télévisuelles : elles ont acquis ce statut médiatique par leurs concerts et leurs enregistrements, par le music-hall, le cabaret, le cinéma ou la peinture.

Le petit écran prend ainsi la suite du grand, en faisant se poursuivre un phénomène observé dans les œuvres cinématographiques fictionnelles depuis la guerre, la mise en avant de personnages étrangers ou immigrés dans les films musicaux. Leur généralisation à la télévision peut notamment s'expliquer par les choix de programmation pris par la direction de la RTF, sous l'égide de Jean d'Arcy, dans les années cinquante. En effet, les créateurs et producteurs

---

[996] Géraldine POELS, *La Naissance du téléspectateur*, *op. cit.*

[997] Le terme, venu des États-Unis, émerge en France au début des années vingt pour désigner une vedette cinématographique. Voir à ce sujet Myriam JUAN, « La célébrité à l'heure de la reproductibilité », *Hypothèses*, 2012, n° 15, p. 127-144 ; Il faut toutefois attendre la fin des années cinquante pour voir le terme se généraliser dans les magazines de cinéma. Voir Gwénaëlle LE GRAS, « Genèse de la théorisation de la notion de star dans la France d'après-guerre » *in* Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau monde éditions, 2015, p. 81-100.

d'émissions ont alors largement recours aux personnalités du cinéma, de la chanson et des arts du spectacle pour bénéficier de leur aura auprès du public : « leur notoriété doit rejaillir sur le nouveau média et attirer de nouveaux téléspectateurs »[998]. Par conséquent, les variétés, bases des programmes télévisuels depuis les débuts du média[999], entretiennent la mode de l'opérette en s'en faisant l'écho, convoquant régulièrement ses figures phares, dont Luis Mariano, Tino Rossi, Georges Guetary. Ce faisant, la télévision se fait le relais d'un genre en perte de vitesse au cinéma.

Cette tendance a un fort impact sur l'élaboration progressive d'un imaginaire audiovisuel de l'Espagne et de l'Italie. Ces vedettes évoquent souvent, au détour de leurs chansons, les charmes du sud de l'Europe, se forgeant une image teintée d'exotisme. En dévoilant leur propre migration et en racontant leur arrivée en France, certaines d'entre elles contribuent également, au même titre que les différents médias qui s'en font le relais, à la fabrication et à la circulation d'un imaginaire de l'immigration. Au hasard d'émissions de variétés, mais aussi d'émissions d'information, émergent et se figent ainsi des représentations fortes d'immigrés espagnols, italiens ou portugais.

A. Pablo Casals, un maestro en exil

En 1955 et 1959, deux reportages de magazines télévisés sont consacrés au violoncelliste et chef d'orchestre Pablo Casals : l'émission d'information *Écouter, voir*, en 1955, et l'émission d'actualité musicale et de variétés *Discorama*, en 1959.

L'artiste catalan vit réfugié à Prades, dans les Pyrénées-Orientales, après avoir quitté l'Espagne pendant la guerre civile, en 1937. Il avait déjà séjourné en France au début de sa carrière, comme le souligne l'historienne Phryné Pigenet dans l'article qu'elle consacre à la biographie de l'artiste[1000]. C'est à Paris qu'il connait ses premiers succès, en tant que soliste de l'orchestre Lamoureux à partir de 1899[1001]. S'en suit une vingtaine d'années d'enseignement, de tournées à travers l'Europe et de concerts triomphaux, en soliste, en orchestre ou en trio avec Alfred Cortot et Jacques Thibaud. En 1920, il rentre à Barcelone, où il fonde un orchestre qui

[998] Géraldine POELS, « "Les vedettes que vous avez choisies" : les téléspectateurs, aux sources du vedettariat télévisuel », *Télévision*, 2015, n° 6, p. 22-23.
[999] Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française*, *op. cit.*, p. 44-45.
[1000] Phryné PIGENET, « Pablo Casals ou les modalités et les significations de l'engagement d'un musicien », *Le Mouvement Social*, 2004, n° 208, p. 125-143.
[1001] *Ibid.*, p. 126.

acquiert très vite un rayonnement international. Après l'avènement de la Première République espagnole en 1931, il se met au service de la politique culturelle de la Généralité catalane, participant activement aux décisions prises par les institutions chargées de la Culture. Par ailleurs, dans le souci de faire profiter toutes les classes sociales de sa musique, Casals fonde notamment l'association « Obrera de Concerts » permettant aux ouvriers adhérents d'avoir accès à des concerts que son orchestre joue spécifiquement à leur intention. Après que la guerre civile a éclaté, il se voit forcé de quitter le pays. Il s'installe à Prades et commence une retraite silencieuse, à la fois contrainte et choisie[1002], refusant de se produire en public tant que la dictature franquiste n'est pas tombée. Il la tient jusqu'en 1950, date à laquelle est organisé le premier festival de musique dans sa ville d'adoption, rassemblant autour de lui les plus grands musiciens venus à sa rencontre.



Figure 90 – Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet, « Pablo Casals », Écouter, voir, *25/02/1955*

Quand, en 1955, Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes se rendent à Prades l'interroger pour l'émission *Écouter, voir*, voilà bientôt cinq ans qu'il a repris son activité de concertiste depuis la France. Le reportage d'environ 13 minutes, diffusé le 25 février 1955[1003], est introduit par des images du mont Canigou, visible depuis le village, et de la maison du musicien. Une fois la caméra entrée à l'intérieur, on voit et on entend Casals au piano. Lorsqu'il a fini, il vient s'asseoir face à la caméra (Figure 90), prenant son violoncelle entre ses jambes, pour répondre aux questions des journalistes :

> Pierre Dumayet : C'est un air de votre pays que vous jouiez, maître ?
>
> Pablo Casals : Oui, ça c'est un, c'est un Noël catalan.
>
> Pierre Dumayet : Qu'est-ce qu'il évoque pour vous, votre village natal ?
>
> Pablo Casals : Oh, certainement, catalan ce n'est pas exactement un village, c'est un air catalan, et qui nous touche profondément, tous les catalans, surtout dans les conditions d'exil où nous nous trouvons.

[1002] *Ibid.*, p. 133-134.
[1003] Pierre DUMAYET et Pierre DESGRAUPES, « Pablo Casals », *Écouter, voir*, RTF, 25 février 1955, 21h44, 12 minutes 43 secondes.

Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes proposent là le portrait d'un artiste : il n'apparaît jamais dans le champ de la caméra sans un instrument, le piano puis le violoncelle. Il est dépeint également en homme de culture – dont les lunettes ainsi que les livres et le tableau en arrière-plan de la Figure 90 sont les indices – vivant reclus – cette fois, c'est la faible profondeur de champ qui le laissent entendre. Le « Noël catalan » interprété par Casals et mentionné dans l'extrait ci-dessus, c'est le « Cant dels Ocells », le « Chant des oiseaux ».

Dans cet extrait, Pierre Dumayet souligne son aura en appelant Casals « maître » tandis que, par la musique et son explication, l'artiste met en avant son exil et son attachement à la culture catalane. Il a eu beau refuser le titre de Président de la Généralité catalane en exil en 1954, il continue, en effet, de se faire le « porte-parole moral de la cause catalane »[1004]. Ce morceau, variation d'une mélodie traditionnelle catalane de Noël, il l'interprète comme un hymne, à sa patrie et à la paix[1005]. Dans la suite de l'entretien, il est question de l'enfance du musicien, de son premier instrument et des morceaux qui l'ont marqué, puis de son rapport à l'engagement, à la protestation, considérant que sa notoriété l'oblige à se faire le porte-voix des causes qui lui semblent les plus justes. Des habitants de Prades sont ensuite interrogés sur leurs rapports avec le maître, avant que le reportage ne se close sur l'interprétation par Casals, au violoncelle, d'une berceuse destinée à sa petite nièce installée dans un berceau face à lui.

Quatre ans plus tard, Georges de Caunes, dans *Discorama*, dresse à son tour le portrait du musicien à l'occasion de l'annonce de la prochaine édition du festival de Prades :

> Qui est Pablo Casals ? Vous le connaissez certainement, c'est un des plus grands, le plus grand, sans doute, violoncelliste de ce temps, il a quitté l'Espagne à l'époque de la guerre civile en se jurant de ne jamais retourner en Espagne tant que la République ne serait pas rétablie, il a tenu sa promesse et il tient maintenant ses assises à Prades, dans les Pyrénées Orientales.

Ce commentaire est illustré par une photographie en gros plan de l'artiste, puis par l'extrait de la dernière séquence du reportage d'*Écouter, voir,* de 1955. Là encore, Pablo Casals apparaît comme un monstre sacré, un *maestro* que Prades, « petit villages des Pyrénées », a le privilège d'accueillir. Son engagement politique contre le franquisme est encore rappelé de façon indissociable de son art.

[1004] Phryné PIGENET, « Pablo Casals ou les modalités et les significations de l'engagement d'un musicien », *loc. cit.*, p. 139.
[1005] *Ibid.*, p. 135.

B. La migration comme étape dans le parcours social ascendant de vedettes médiatiques

Comme Pablo Casals, les vedettes de la chanson représentées à la télévision à partir de 1958 sont encore principalement espagnoles : le chanteur et comédien d'opérette Luis Mariano et l'acteur et chanteur de cabaret René-Louis Lafforgue. La première fois que Luis Mariano est invité à raconter son parcours migratoire, son enfance en Espagne et son installation en France à l'adolescence, c'est le 21 octobre devant les caméras de *Chez vous ce soir*[1006]. Il le fait de nouveau dans l'édition du 22 janvier 1961 de l'émission *Au-delà de l'écran*[1007]. René-Louis Lafforgue fait lui aussi référence à deux reprises, à la télévision, à son arrivée d'Espagne en France avec ses parents : d'abord dans le premier numéro de l'émission de variétés *En direct de*[1008] du 3 janvier 1958, puis, deux ans plus tard, dans un reportage de l'émission de cinéma *Cinépanorama* du 3 février 1962[1009]. Dans ces émissions, il n'est pas question uniquement de leur migration. Leur naissance et leur enfance, marquées en l'occurrence par leur départ de l'Espagne et leur installation en France, sont évoquées comme pour n'importe quelle autre vedette, en début d'interview, avant d'aborder plus longuement leur vie professionnelle. Tous deux ont en commun de raconter leur histoire personnelle, ou de la voir racontée, comme un parcours ascendant, de leur arrivée en France à l'avènement de leur carrière, de la misère à la réussite ; du statut d'étranger, rejeté par la population française, à la gloire auprès du grand public que vient consacrer l'émission de télévision. Dans l'émission du 21 octobre 1958 qui lui est dévolue, la déclinaison du nom complet de Luis Mariano par la présentatrice de *Chez vous ce soir* Jacqueline Joubert, dès la première séquence[1010], permet de rappeler d'entrée de jeu la naissance en Espagne de la vedette :

> Bonjour, Eusèbe, Luis, Mariano, Gonzales. Ah oui, je sais que vous vous appelez Eusèbe parce que vous êtes né un 12 août, et généralement, en Espagne, on a l'habitude de donner aux enfants le nom du saint du jour de la naissance, et puis vous vous appelez Luis parce que c'est un joli prénom. Et vous vous appelez Mariano également, c'est votre prénom Mariano, parce que votre arrière-grand-père s'appelait Mariano ainsi que votre grand-père, votre père. Et puis vous vous appelez Gonzales parce que là tout de même, c'est votre nom de famille.

[1006] Claude DAGUES, *Luis Mariano chez lui*, *op. cit.*
[1007] Dominique RETY, *[Émission du 22 janvier 1961]*, *op. cit.*
[1008] Georges FOLGOAS, *Chez René-Louis Lafforgue*, *op. cit.*
[1009] François CHALAIS, *Un ami : René-Louis Lafforgue*, *op. cit.*
[1010] Claude DAGUES, *Luis Mariano chez lui*, *op. cit.*

Après cette ouverture, l'invité chante devant la caméra deux de ses plus grands succès : *Maman la plus belle du monde* et *La Belle de Cadix.* En évoquant à la fois le rapport de Luis Mariano à sa famille et à l'Espagne, les deux morceaux permettent d'introduire la séquence d'interview suivante. La présentatrice pousse alors le chanteur à évoquer son enfance et son parcours jusqu'à ses débuts dans l'opérette :

> Jacqueline Joubert : Je vous ai dit tout à l'heure que Luis Mariano était né en Espagne, mais, tout près de la frontière, et je crois même qu'il avait tout petit une âme de contrebandier. (...) Et puis vous avez grandi, et j'aimerais savoir, comment vous êtes devenu chanteur ? C'était en 39 je crois, en faisant des vendanges ?
>
> Luis Mariano : (…) J'étais aux Beaux-arts, on nous a mobilisés pour faire les travaux des champs. J'étais moi en train de couper du raisin à [nom du vignoble], le propriétaire du vignoble m'a entendu chanter.

Dans ce passage, la naissance de Luis Mariano en Espagne est encore rappelée. Dans le dialogue qui suit, le jeune Luis est décrit comme « contrebandier, paresseux, maître chanteur », tandis que ses débuts artistiques sont présentés comme la conséquence d'un heureux hasard : après l'avoir repéré parmi ses ouvriers agricoles, le propriétaire du domaine viticole qui l'employait l'aurait présenté au directeur du Conservatoire de Bordeaux, Gaston Poulet. C'est ainsi que serait présentée à lui l'opportunité de commencer la chanson et, comme le conclut elliptiquement Jacqueline Joubert, de devenir une vedette. En racontant cette seule anecdote, il passe sous silence ses années de pratique musicale dans des chorales et ensembles basque, ses productions sur scène et en tournée avec le Chœur National Basque Eresoïnka à partir de 1936, son apparition dans le film *Ramuntcho* de René Barberis en 1937 et ses premiers enregistrements[1011]. L'émission retient seulement une réussite linéaire de la part du chanteur, découvert dans la misère des travailleurs agricoles, révélé par son don.



Figure 91 – « Luis Mariano chez lui », Chez vous ce soir*, 21 octobre 1958*

Cet accomplissement est également démontré à l'écran par la somptuosité du décor dans lequel l'émission est filmée : la maison est immense, richement décorée. Le dialogue retranscrit ci-dessus a lieu dans un salon (Figure 91), Luis Mariano et Jacqueline

[1011] Philippe TÉTART, « Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle*, 2015, vol. 12, n° 1, p. 55.

Joubert accoudés à une grande cheminée ornementée. Dans *Au-delà de l'écran* diffusé le 22 janvier 1961[1012], où est diffusé un reportage constitué d'images muettes filmées chez Luis Mariano, entièrement commentées par les présentateurs André Leclerc et Martine Havet, l'intérieur de la maison du chanteur apparaît également monumental, avec un grand escalier de marbre orné d'un très grand tableau de la famille Mariano, une chaise à porteurs et un piano à queue installés dans le salon.



Figure 92 – « Un ami : René-Louis Lafforgue », Cinépanorama*, 3 février 1962*



Figure 93 - « Un ami : René-Louis Lafforgue », Cinépanorama*, 3 février 1962*

Le décor dans lequel est filmé René-Louis Lafforgue est plus modeste. En 1958, la première de l'émission *En direct de*[1013] est mise en scène dans ce qui semble être la reconstitution de la garçonnière de l'artiste, à Cachan. Quatre ans plus tard, dans *Cinépanorama*[1014], c'est désormais dans un pavillon de Cachan qu'il est installé pour répondre aux questions de François Chalais. Dans les premiers plans du reportage, après des images générales de la ville de Cachan, un plan d'ensemble présente le pavillon où René-Louis Lafforgue vit avec sa mère, et avec son fils, qui apparaissent sur les plans suivants dans un intérieur chargé mais confortable (Figure 92 et Figure 93).

Tant en 1958 qu'en 1962, lorsqu'il évoque son parcours, il décrit lui aussi une trajectoire ascendante. En 1962, dans l'émission *Cinépanorama*, il se remémore son arrivée en France avec ses parents, en 1937, à la suite de la guerre civile, dans des conditions difficiles.

> François Chalais : Vous êtes venu en France à quelle époque, René-Louis Lafforgue ?

[1012] Dominique RETY, *[Émission du 22 janvier 1961]*, *op. cit.*
[1013] Georges FOLGOAS, *Chez René-Louis Lafforgue*, *op. cit.*
[1014] François CHALAIS, *Un ami : René-Louis Lafforgue*, *op. cit.*

René-Louis Lafforgue : À la révolution d'Espagne, en 1937 en janvier.

François Chalais : Vous viviez en Espagne ?

René-Louis Lafforgue : Oui.

François Chalais : Vous êtes né là-bas ?

René-Louis Lafforgue : Je suis né là-bas de parents français et j'y ai vécu jusqu'à la révolution et à la révolution je suis rentré en France. Nous nous sommes d'abord arrêtés à Bayonne puis comme il n'y avait pas suffisamment de travail il a fallu monter à Paris alors nous sommes montés à Paris, à Cachan en banlieue.

François Chalais : Vous avez trouvé du travail à Paris.

René-Louis Lafforgue : Bah vous savez moi j'étais un peu jeune, j'avais 8 ans alors il n'en était pas question, mais ma mère a trouvé du travail oui. C'est à dire nous arrivions d'Espagne où les parents avaient une condition gentille quoi, bourgeoise, enfin pas au début, au début ils sont arrivés misérables mais travaillant et puis mon père était un homme qualifié intelligent, ils avaient le sens de ce qu'était le travail alors ils se sont débrouillés et ils sont arrivés à un résultat. Et en France en définitive ils sont arrivés avec la petite valise, minables, misérables, pauvres, alors mon père qui était expert-comptable est devenu fort[1015] aux Halles et ma mère est devenue femme de ménage. Lorsque je suis arrivé en France je ne parlais pas un mot de français parce que, en Espagne, j'étais habitué à parler espagnol et puis je me refusais à être le sale étranger qui venait manger le pain de l'autre. En définitive ça n'a servi à rien car en Espagne j'ai toujours été le sale Français qui venait manger le pain des Espagnols et lorsque je suis arrivé en France, je me suis dit enfin je suis chez moi, malheureusement j'étais le réfugié, je parlais avec mon accent pas possible et j'étais le sale Espagnol qui venait manger le pain des pauvres Français.

Au visionnage de cet extrait comme à la lecture de sa retranscription, transparait d'abord le sentiment de déclassement et de rejet, provoqué chez René-Louis Lafforgue et ses parents, par la migration de l'Espagne vers la France. De plus, le statut particulier du chanteur, né en Espagne de parents français, saute aux yeux et détonne dans le corpus de documents audiovisuels sélectionné.

C. Des Espagnols français ou presque

De fait, René-Louis Lafforgue ne peut être défini comme « immigré » dans le sens adopté en 1991 par le Haut Conseil à l'intégration : il n'est pas né étranger à l'étranger, mais a acquis la nationalité française dès sa naissance, par filiation. Néanmoins, dès qu'on le questionne à la télévision sur son parcours, il évoque à la fois sa naissance en Espagne – que lui rappellent systématiquement les journalistes qui l'interrogent – et le rejet qu'il a connu en tant qu'Espagnol. C'est notamment le cas, en 1958, dans l'émission *Chez vous ce soir* qui lui est consacrée :

[1015] L'adjectif est ici substantivé pour désigner un manutentionnaire des Halles de Paris.

> René-Louis Lafforgue : Oui c'est à Cachan que j'ai connu mes premières fessées mais à l'époque je m'appelais le petit Renacito.
>
> Yvan Audouard : Mais ce n'est pas à Cachan que vous êtes né.
>
> René-Louis Lafforgue : Non, je suis né en Espagne à Saint-Sebastien, et je suis arrivé ici à Cachan en 1937 à la Révolution d'Espagne. Je dois dire que je me suis battu, souvent, trop souvent. (…) quand j'étais gosse, en Espagne, on me disait toujours « sale Français, retourne dans ton pays tu viens manger notre pain ». Je me battais. Je suis arrivé en France à la révolution je me suis dit « mes parents sont français je suis enfin chez moi ». Le premier mot que j'ai entendu c'est « sale Franco retourne dans ton pays tu viens manger notre pain ». Je me suis rebattu. Ensuite, lorsque j'ai travaillé à la campagne comme ouvrier agricole on me disait aussi « sale étranger » parce qu'on me disait « alors le parigot, sale parigot ». J'étais toujours l'étranger.

Deux raisons m'ont poussée à intégrer ces apparitions télévisuelles à cette étude : d'une part, dans le récit que fait le chanteur de son histoire familiale et personnelle, la migration tient une place centrale. D'autre part, son expérience de la xénophobie est présentée comme fondatrice : malgré sa nationalité française, René-Louis Lafforgue dit avoir connu le rejet de la société française du fait de sa migration de l'Espagne vers la France. Dans les émissions télévisuelles où il intervient, son récit associe l'expérience migratoire à la marginalisation, l'arrivée d'Espagne en France à la xénophobie française. Il raconte avoir été désigné comme Espagnol au travers des insultes qu'il a reçues – « sale étranger », « sale Franco », « sale Espagnol » – malgré sa nationalité française.

Au même moment mais d'une autre manière, dans l'interview qu'il donne à Jacqueline Joubert, Luis Mariano se voit tantôt désigné comme Espagnol ou immigré espagnol, tantôt comme Français, « parce que son succès et certains de ses rôles l'assimilent à un acteur dont la nationalité d'origine perd de l'importance et de la visibilité, et aussi parce qu'il est une gloire nationale[1016] », ainsi que le soulignait l'historienne Aline Angoustures en 1998. Pendant l'Occupation et dans les années qui ont suivi, Luis Mariano entretient, en effet, cette ambigüité. Il choisit son nom de scène à la Libération pour mettre en avant son hispanité et tirer parti de son « physique espagnol » et de son accent[1017]. En développant, dans ses chansons, dans les opérettes et les films auxquels il participe après-guerre, les référence à l'Espagne, il revendique son attachement à l'Espagne, s'appuyant sur le succès des espagnolades[1018] pour bâtir sa propre

[1016] Aline ANGOUSTURES, « Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965) », *loc. cit.*, p. 233.
[1017] Luis MARIANO, *La Chanson de ma vie*, Paris, Soc. d'éd. et de publ. en exclusivité, coll. « Bibliothèque France-Soir », 1950, p. 24 ; cité par Philippe TÉTART, « Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien », *loc. cit.*, p. 56.
[1018] Christine RIVALAN GUÉGO, « Et Viva España ! L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ? », *Atala*, 2008, nº 11, p. 287-300.

réussite. Ce faisant, comme l'a souligné l'historien Philippe Tétart, il s'inscrit dans une double tradition : des spectacles hispanisants en vogue depuis la fin du XIX^{e} siècle en France, et de la figure du « basque chantant »[1019]. Cependant, à mesure que sa carrière prend de l'ampleur et qu'elle s'internationalise, le chanteur et acteur Luis Mariano tend à multiplier les références exotiques et brouille cette image d'Espagnol, jusqu'à incarner une forme de cosmopolitisme parisien[1020]. Son parcours fait ainsi écho à ceux dont il est question dans *L'Épave* et dans *La Belle Otero* : une fois une notoriété acquise, il ne semble plus nécessaire à ces anciens immigrés de mettre en avant leur origine. Ils ont déjà fait leurs preuves et se trouvent assimilés aux autres artistes à succès de leur temps.

Les deux personnalités publiques que sont devenues Luis Mariano et René-Louis Lafforgue incarnent au petit écran des figures d'entre deux, dont le parcours migratoire est parfois évoqué, le plus souvent tu, au gré des questions posées par les présentateurs ou par les journalistes qui les interrogent. Car leur installation sur le sol français est assez lointaine pour qu'elle ne soit pas systématiquement évoquée : les deux chanteurs ont également en commun d'être arrivés en France dans leur enfance, avec leurs parents, qui ont pris la décision de la migration. Dans ces quelques émissions télévisuelles, l'immigration n'est évoquée qu'à la marge de récits biographiques : c'est un élément du parcours de personnalités auquel on n'accorde pas une importance centrale.

À la même période, les artistes Léonor Fini et Sergio Gobbi, venus pour leur part d'Italie, sont interviewés par des journalistes de télévision ou de presse filmée, mais cette fois leur migration est récente et présentée aux spectateurs comme un choix délibéré et professionnel de leur part.

D. La migration comme opportunité artistique

L'artiste peintre Léonor Fini, née en Italie et vivant en France depuis les années trente, fait l'objet d'un des numéros du magazine *L'Art et les hommes* en 1959[1021], tandis qu'en 1961 le jeune réalisateur Sergio Gobbi est invité à présenter son premier film, *L'Espace d'un matin*,

[1019] Philippe TÉTART, « Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien », *loc. cit.*, p. 57-59.
[1020] *Ibid.*, p. 59-65.
[1021] Jean-Marie DROT, *Léonor Fini ou l'insolite du quotidien*, *op. cit.*

devant les caméras du magazine de presse filmée consacrée à l'actualité cinématographique, *L'Écho du cinéma*[1022], évoquant alors son arrivée en France dans le courant des années cinquante. Dans ces reportages, l'installation en France des artistes italiens est décrite comme un choix professionnel. Léonor Fini évoque sa décision de s'installer à Paris après y avoir déjà voyagé :



Figure 94 – « Léonor Fini ou l'insolite du quotidien », L'Art et les hommes*, 1er mars 1959, à 17 minutes et 7 secondes*

> Je suis restée à Milan un an et demi. Je suis venue en voyage à Paris. La première fois je n'avais pas encore décidé d'[y] habiter mais j'aimais déjà beaucoup Paris. Oui, lorsque je suis revenue, un an après, à peu près, j'ai rencontré quelques surréalistes. D'abord Max Ernst, Man Ray. Puis même d'autres qui étaient à ce moment encore plus jeunes, comme Cartier Bresson, d'autres qui sont devenus surréalistes plus tard, comme Mandiargues. Mais c'était surtout Max Ernst et Éluard qui étaient mes amis.

La rencontre fortuite de Léonor Fini avec des membres éminents du groupe surréaliste aurait ainsi encouragé son choix de s'installer définitivement dans la capitale française, selon le récit qu'elle donne en 1959. Elle est alors filmée dans un intérieur chargé de cadres, de miroirs et d'objets insolites (Figure 94), rappelant le surréalisme évoqué sur la bande son.

Lorsque l'acteur et réalisateur Sergio Gobbi est interrogé par Claude Le Gacq devant la caméra des *Échos du cinéma,* là encore dans son propre intérieur spécialement sobre (Figure 95), le journaliste établit immédiatement un lien entre la migration de l'Italie vers la France et les débuts d'une carrière artistique :



Figure 95 – Sergio Gobbi interrogé par Claude Le Gacq pour « Les Échos du Cinéma », Les Actualités Françaises*, 1961*

> Claude Le Gacq : Sergio Gobbi vous êtes né en Italie, comme votre nom l'indique, et vous êtes arrivé en France, vous avez commencé par l'assistanat au théâtre, c'est à dire que vous avez été l'assistant de Raymond Rouleau.
>
> Sergio Gobbi : Oui
>
> Claude Le Gacq : Et comment êtes-vous venu à vouloir faire du cinéma, c'est à dire vouloir réaliser des films de cinéma ?

[1022] Jean GUILLON, *Les Échos du cinéma*, *op. cit.*

> Sergio Gobbi : C'est à dire quand j'ai connu Rouleau, je n'étais que comédien, donc à son contact il m'a appris à apprécier soit l'expression théâtrale, soit l'expression cinématographique parce qu'il a fait aussi des films. Donc je suis resté deux ans avec lui, je l'ai servi 2 ans comme assistant. Puis avec des amis on a décidé de faire un court métrage, donc on a fait ce court métrage. (...)

Sergio Gobbi, comme Leonor Fini, dans les récits qu'ils font de leurs parcours ou que les journalistes suggèrent par leurs questions, auraient trouvé à Paris l'effervescence culturelle nécessaire à leur processus de création. De cette manière, tout comme les interviews de René-Louis Lafforgue et Luis Mariano, en mettant en avant l'origine italienne ou espagnole des célébrités interrogées, ces échanges télévisés entretiennent le mythe d'un Paris capitale des arts, lieu de convergence des créateurs du monde entier devenus artistes grâce à la France et Français par leur art. De plus, la mise en avant de ces figures d'artistes venus d'Italie ou d'Espagne par les émissions de télévision et les magazines de presse filmé de la fin des années cinquante et du début des années soixante permet d'entretenir, auprès des spectateurs, l'idée que leurs caméras se font les témoins privilégiés des coulisses de cette scène artistique parisienne.

L'entretien croisé d'Amalia Rodrigues et de Juliette Greco par Michèle Arnaud pour l'émission *Chez vous ce soir* du 31 janvier 1959[1023] s'inscrit directement dans cette perspective : l'installation prochaine à Paris de la chanteuse portugaise est évoquée comme l'occasion pour les téléspectateurs de la voir plus souvent sur leur petit écran.

> Michèle Arnaud : Amalia Rodrigues, et bien les téléspectateurs l'ont certainement vue il y a quelques temps avec Jacqueline Joubert dans *Rendez-vous avec*, du reste les téléspectateurs ne la verront jamais assez parce que je crois que c'est la première fois que vous êtes passée à la télévision française, hein Amalia.
>
> Amalia Rodrigues : C'était la première fois oui.
>
> Michèle Arnaud : Et bien je pense que maintenant les téléspectateurs vous verront beaucoup plus souvent puisque je crois que vous allez vous installer à Paris.
>
> Amalia Rodrigues : Oui j'espère.
>
> Michèle Arnaud : C'est une très très bonne nouvelle. Mais, pourquoi vous installer à Paris ?
>
> Amalia Rodrigues : Parce que j'ai envie de connaître la langue française, et habiter un peu Paris c'est un peu le rêve de tout le monde.

La vedette portugaise n'émigrera finalement pas en France, contrairement à ce que suggère cet extrait retranscrit. Elle continuera, comme depuis l949, à se rendre régulièrement en France

[1023] François GIR, *[Juliette Greco]*, *op. cit.*

pour donner des concerts[1024], sans toutefois y installer son domicile. Il faut dire qu'elle tient une position particulière au Portugal. Depuis les débuts de l'Estado Novo, en 1927, le fado fait l'objet d'un contrôle rapproché par le pouvoir : il faut, pour le chanter, disposer d'une carte de chanteur, et le pratiquer dans des « Maisons du fado » [1025]. Dans ce contexte, Amalia Rodrigues, en tant que chanteuse de fado à la renommée internationale, est instrumentalisée par les autorités portugaises[1026] qui l'invitent à se produire dans des cérémonies officielles. Bien qu'elle ne franchisse pas le pas du départ, la façon dont son éventuelle migration est évoquée permet de souligner encore une fois l'une des fonctions attribuées aux récits télévisuels de la migration d'artistes étrangers vers la France, ces années-là : mettre en avant l'attractivité de Paris et son rayonnement à l'étranger.

Cette archive est également précieuse parce que c'est la seule évoquant la migration vers la France d'un artiste portugais avant 1965, et c'est aussi l'une des premières émissions de télévision suggérant la migration de Portugais avant 1962[1027]. L'image d'Amalia Rodrigues est alors à mille lieux des quelques rares figures de Portugais apparues au cinéma jusqu'à lors, donnant à voir uniquement des hommes, pauvres et seuls.

Les artistes reconnus du grand public ayant migré vers la France ne disparaissent pas des écrans à partir de 1962. Si Luis Mariano et René-Louis Lafforgue sont moins présents[1028], on verra que d'autres, tels Pablo Picasso[1029] Leny Escudero[1030] ou Gloria Lasso[1031], maintiennent la visibilité des Espagnols installés en France : le parcours migratoire de chacun

---

[1024] Victor PEREIRA, « Chanson et immigration portugaise en France : une musique du retour ? », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle*, 2015, vol. 12, n° 1, p. 101-121.

[1025] Agnès PELLERIN, « Le fado et la dictature : les figures de la "victime" », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos.*, septembre 2015.

[1026] Yves LÉONARD, *Histoire du Portugal contemporain de 1890 à nos jours*, *op. cit.*, p. 154.

[1027] Avec l'émission religieuse de Georges FOLGOAS, *[Journée nationale des émigrés]*, *op. cit.* ; en 1962, il sera fait plus spécifiquement mention de l'immigration portugaise dans un reportage de JT de Daniel CAZAL, *[Portugais clandestins interceptés]*, *op. cit.*, nous aurons l'occasion d'y revenir.

[1028] René-Louis Lafforgue ne fait plus que des apparitions brèves par la suite, jusqu'à sa mort en 1967. Quant à Luis Mariano, il reviendra souvent à la télévision dans la décennie suivante jusqu'à son décès en 1970. Tous deux ne parleront plus, toutefois, de leur migration devant les caméras – du moins, pas à ma connaissance.

[1029] *Picasso Vauvenargues 59-61*, *op. cit.* ; Adam SAULNIER, « Rétrospective de Picasso », *Actualités télévisées*, RTF, 31 janvier 1964, 20h30, 12 minutes 16 secondes ; Adam SAULNIER et Michel DRANCOURT, « [Picasso et son temps] », *Panorama*, ORTF 1, 21 octobre 1966, 21h15, 16 minutes 26 secondes.

[1030] Lise ÉLINA, *[Interview Lenny Escudero]*, *op. cit.* ; Dominique RETY, *[Émission du 22 janvier 1961]*, *op. cit.*

[1031] Dominique RETY, *[Émission du 22 janvier 1961]*, *op. cit.* ; Jean GUILLON, « Gloria Lasso », *Vedettes en pantoufles*, RTF, 1963, non diffusé, 24 minutes 23 secondes.

d'entre eux est raconté à plusieurs reprises aux téléspectateurs entre 1962 et 1964. Plus tard, ce seront notamment Yves Montand et Serge Reggiani, venus d'Italie, Paco Ibañez, venu d'Espagne, Luis Cilia et Germano Rocha, venus du Portugal, qui prendront la suite au petit écran. Par ailleurs, télévision et cinéma continueront de représenter Pablo Picasso et Pablo Casals jusqu'à leur mort en 1973.

Conclusion du Chapitre 6

Les migrants italiens et espagnols se voient régulièrement représentés sous les traits d'artistes dans les médias audiovisuels à partir de 1949. Ces représentations se nourrissent d'abord de la popularité des films musicaux et des opérettes exotiques. Dans ce cadre, on l'a vu, plusieurs films proposent le récit de parcours ascendants. Entre 1951 et 1962, la question de l'immigration espagnole, italienne et portugaise est principalement évoquée, à la télévision, à la marge d'émissions de télévision d'information et de variétés. Jusqu'en 1959, avec les peintres espagnols de France exposés à la Pergola en 1951 et surtout, avec Pablo Casals, les figures d'artistes espagnols en exil, réfugiés de la guerre civile, sont mises en avant. Cependant, à partir de 1958, priment les portraits longs d'artistes (connus ou inconnus), dont l'activité artistique est plus mise en avant que leur parcours migratoire, souvent raconté pour insister auprès des téléspectateurs sur l'ascension sociale qu'ont connu leurs vedettes. L'exil politique n'est alors plus évoqué. Dans ces films et émissions, l'accent est mis aussi bien sur la propension des migrants italiens, espagnols ou portugais à l'art que sur le rôle émancipateur joué par l'art dans leur parcours, professionnel ou amateur. La musique, la peinture, le cinéma et, dans un autre registre, le sport, apparaissent dans ces documents comme un moyen d'émancipation sociale dont ont pu se saisir certains migrants.

Bien que quelques émissions proposent alors des représentations et des évocations de l'immigration toutes autres, ces représentations d'artistes espagnols ou italiens sont majoritaires jusqu'en 1962. Comment interpréter cette prépondérance ? On peut supposer que l'évocation du parcours migratoire des vedettes et artistes connus sert à la fois les émissions qui les convoquent et les artistes eux-mêmes. Elle peut être d'abord considérée par ces artistes comme une ressource dans leur parcours artistique. Yves Borowice l'a souligné, depuis le milieu du XIX^{e} siècle, on note la présence constante, dans la chanson française, de « métèques ». Il définit ces derniers comme l'ensemble flou des immigrés, étrangers, descendants d'étrangers, mettant en avant ces aspects de leurs parcours dans leurs œuvres ou dans leurs apparitions et

interventions publiques)[1032]. Le fait de raconter cette migration peut leur permettre d'invoquer l'imaginaire que suscite leur pays ou leur région d'origine et, de cette manière, de se distinguer dans un univers concurrentiel. Son évocation à la télévision peut être un moyen, pour la RTF, de faire rêver les téléspectateurs en leur proposant le récit d'un parcours ascendant, tout en suscitant un imaginaire exotique, en bénéficiant de leur succès pour s'attirer un nouveau public.

[1032] Yves BOROWICE, « La chanson française, un art de métèques ? Première partie : Vision panoramique », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, 2007, n° 7.

Conclusion de la Partie 2

Ainsi, de 1945 à 1962, note-t-on plusieurs constantes dans la représentation des migrants italiens, espagnols et portugais : en premier lieu, ces derniers sont quasiment absents des écran, mis à part le court documentaire d'Éli Lotar de 1946, *Aubervilliers*, le film de Pierre Schoendoerffer sorti en 1959, *Ramuntcho*, et l'interview d'Amalia Rodrigues annonçant une migration qui n'aura finalement pas lieu.

Les Espagnols sont d'abord évoqués par la presse filmée en tant qu'exilés politiques, héritiers d'une guerre civile qui se poursuit hors de leur territoire national mais qui reste une affaire extérieure à la France. Ils sont représentés seuls ou en petits groupe, le plus souvent nommés. Ce type de représentation perdure au cinéma, dans *Les Distractions* comme dans *La Frontière*, et à la télévision, avec les émissions consacrées à Pablo Casals en 1955 et 1959 notamment. En parallèle, d'autres films puis émissions donnent à voir des Espagnols immigrés ouvriers et leurs familles, ainsi que des artistes, sans qu'il soit fait référence à leur position politique.

Les Italiens enfin sont d'abord érigés en exemple de l'immigration d'après-guerre, désignés comme des immigrés désirables. On les dépeint comme des immigrés économiques, souvent montrés en groupes. Dans les fictions, où ils sont de plus en plus nombreux à partir du début des années cinquante lorsque les coproductions franco-italiennes se développent, ils se trouvent surtout associés à des fonctions ouvrières.

Immédiatement après la guerre, leurs représentations portées par la presse filmées sont fortement marquées par l'héritage de l'Occupation, de la Résistance et de la guerre civile espagnole d'une part, ainsi que par les évolutions des relations diplomatiques entretenus par la France avec les pays de départ de ces immigrés, Espagne et Italie. Les revirements rapides des relations franco-espagnoles et franco-italiennes ont un impact direct sur les façons de représenter, ou de taire, la présence des immigrés espagnols et italiens en France. Ces évolutions se répercutent dans deux films de fiction produits tout de suite après la guerre et portant à l'écran des figures d'Espagnols. Mais sur le long terme, ils n'ont vraisemblablement que peu d'influence sur les représentations cinématographiques d'immigrés italiens et espagnols.

Dans le cinéma fictionnel et documentaire français de 1946 à 1962, ils apparaissent principalement dans deux types de films, deux catégories génériques : les films réalistes ou drame sociaux d'une part, les films musicaux et comédies d'autre part. Les premiers portent le plus souvent des figures d'ouvriers et de travailleurs, quand les seconds véhiculent l'image de migrants artistes.

Partie 3 / 1962-1974 Politisation et cristallisation des représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais

À partir de 1962, le nombre d'émissions de télévision mettant en scène des immigrés italiens, espagnols ou portugais augmente significativement. L'ampleur que prennent les représentations audiovisuelles de ces migrants jusqu'au milieu des années soixante-dix oblige à changer de focale pour mieux percevoir les évolutions qui se jouent alors sur les petits et grands écrans français.

De manière générale, à la télévision comme au cinéma, on observe à partir de 1962 une cristallisation des discours audiovisuels sur les migrations italiennes, espagnoles et portugaises vers la France. La différenciation de leurs modes de représentation, amorcée au cinéma depuis 1945, tend à s'accentuer, bien que des points communs puissent parfois être relevés. Il ne s'agit pourtant pas de perdre de vue, à ce point de notre cheminement, la dimension comparative inhérente à l'étude des représentations de ces trois groupes de population.

Nous commencerons, dans une première section de cette partie, par nous demander si l'on peut parler d'une représentation télévisuelle d'État de l'immigration italienne, espagnole et portugaise. En mobilisant les travaux d'histoire politique de la télévision française ainsi que les archives de l'ORTF et du ministère de l'Information pour les croiser avec les sources télévisuelles du début des années soixante, nous relèverons les traces d'une utilisation gouvernementale de la télévision pour relayer la politique d'immigration à l'œuvre à cette période.

Dans un second temps, nous passerons en revue tour à tour des figures de l'immigration espagnole, portugaise et italienne en France, mobilisées durablement, depuis le début des années soixante et jusqu'au milieu des années soixante-dix : travailleurs agricoles, bonnes espagnoles, Portugais clandestins ainsi qu'Italiens voisins et partenaires économiques. Il s'agit principalement de figures stéréotypées de travailleurs immigrés, entre lesquelles des points communs peuvent être identifiés mais qui sont le plus souvent mobilisées séparément, s'avérant ainsi relativement autonomes les unes des autres.

Dans un troisième temps, nous focaliserons notre attention sur les aspects politiques des représentations d'immigrés italiens, espagnols et portugais de 1962 à 1974. Il s'agira d'abord d'examiner les figures d'exilés politiques qui se multiplient et se diversifient à partir de 1963 sur les écrans, à la faveur de l'actualité de la lutte anti-franquiste et anti-salazariste, de la mémoire de la guerre d'Espagne et de celles des deux guerres mondiales. Elles se trouvent incarnée notamment par des artistes engagés immigrés, qui mettent alors leur art au service de leur engagement et contribuent à constituer l'immigration comme une cause à défendre. C'est sur l'affirmation de cette cause immigrée que nous terminerons ce dernier chapitre. Nous nous demanderons alors qui la porte dans les médias audiovisuels, et à quelles fins.

Chapitre 7 1962-1966 Une représentation d'État des migrants italiens, espagnols et portugais ?

Au début des années soixante, la télévision française se développe : le nombre d'heures de programmes diffusés par jour, par semaine et par an est en augmentation, notamment du fait de la création de la deuxième chaîne en 1964. Le réseau d'émetteurs se densifie, le parc de téléviseurs, et donc l'audience, augmente, ce qui se traduit notamment par l'émergence d'une presse spécialisée, témoin de la prise d'importance du média. De façon logique, il s'agit donc de la période durant laquelle le nombre de sources de mon corpus est le plus important. À partir de 1962, de plus en plus d'émissions laissent apparaître une figure de migrant ou immigré italien, espagnol ou portugais. Ces représentations télévisuelles apparaissent fortement marquées par les positions gouvernementales, dans un contexte de renforcement du contrôle de l'exécutif sur la RTF qui devient, en 1964, ORTF.

C'est un aspect bien connu de l'histoire de la télévision française : celle-ci a longtemps été étudiée par les historiens et les historiennes au prisme de l'histoire de ses relations avec le pouvoir, avant l'éclatement de l'ORTF et sous de Gaulle en particulier[1033]. Ceux-ci ont montré que, dans le prolongement des usages qui en avaient été faits par les ministres et présidents du conseil de la IV^e^ République, la télévision comme la radio sont considérées par les gouvernements de la V^e^ République comme un média à leur disposition. Placée directement sous la coupe de l'exécutif par l'entremise du ministère de l'Information qui se fait le relais des demandes de communication des autres ministères, la radio-télévision française peut être considérée, avec Aude Vassallo, comme un outil gouvernemental[1034]. Ces travaux permettent d'envisager le corpus télévisé de manière transversale, en se demandant dans quelle mesure les représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais peuvent être considérées comme

[1033] Jean-Pierre FILIU, *Mai 68 à l'ORTF : une radio-télévision en résistance*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, 347 p. ; Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.* ; Jérôme BOURDON, *Haute fidélité : pouvoir et télévision, 1935-1994*, Paris, Seuil, coll. « L'Épreuve des faits », 1994, 373 p. ; Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle*, *op. cit.* ; ces travaux présentent aujourd'hui les limites d'une histoire souvent évènementielle et centrée sur les témoignages directs des acteurs. Ceux, plus récents, d'Isabelle Gaillard, ont permis de renouveler l'approche historique de l'institution télévisuelle durant les Trente Glorieuses et au-delà, en se focalisant sur une histoire économique de la télévision et en la considérant comme un objet de consommation. Voir notamment sa thèse éditée : Isabelle GAILLARD, *La Télévision*, *op. cit.* Les travaux de Jérôme Bourdon, Aude Vassallo et, plus ponctuellement, celui de Jean-Pierre Filiu, restent toutefois incontournables pour qui cherche à comprendre l'histoire institutionnelle de la RTF et de l'ORTF.

[1034] Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 7.

des représentations télévisuelles d'État. De fait, l'information télévisée au sujet de la politique d'immigration que mènent conjointement les ministères du Travail, de l'Intérieur et de la Santé fait elle aussi l'objet d'interventions gouvernementales. Elles peuvent prendre des formes variées[1035] : présence en plateau de représentants des ministères ou d'institutions qu'ils ont en charge, suggestion de sujets de reportages, voire même proposition de magazines, coproduction ou production d'émissions… Nous chercherons, dans les prochaines pages, à en restituer les traces.

Dans un premier temps, nous partirons pour cela des images à notre disposition. Nous nous intéresserons à la façon dont le journal télévisé se fait le relais des positions gouvernementales et des dispositions administratives françaises envers les migrants italiens, espagnols et portugais. Nous nous pencherons ainsi sur trois reportages de journaux télévisés diffusés en 1962 évoquant tour à tour l'immigration italienne, espagnole et portugaise en France, symptomatiques à la fois de l'attitude gouvernementale vis-à-vis de ces populations et des discours tenus par la télévision à leur égard.

Dans un second temps, nous partirons des archives écrites laissées derrière lui par l'un des principaux outils de contrôle de la télévision mis en place par le ministère de l'Information à partir du 31 juillet 1963[1036], actif jusqu'au milieu de l'année 1968 : le Service de liaisons interministérielles pour l'information (SLII). Les archives de cet organisme s'avèrent riches d'enseignements pour l'historien des représentations télévisuelles françaises de 1963 à 1968. Lorsque l'on se focalise sur les seules archives du fonds faisant mention de l'immigration en France, se dessinent les enjeux liés à la médiatisation, par la télévision, d'une telle thématique, ce qui permet de prendre la mesure d'un éventuel contrôle gouvernemental en la matière. Ces archives seront mises en perspective avec celles de l'une des chargées de mission participant quotidiennement à l'activité du Service, Lucrèce Guelfi, qui, en sa qualité de représentante du ministère du Travail[1037], a le plus contribué à placer sur la table des discussions les questions migratoires. Ces deux fonds permettront d'éclairer d'un jour nouveau la production télévisuelle de l'époque au sujet des immigrés.

Enfin, au terme de ce chapitre, nous chercherons cette fois à identifier les limites du contrôle gouvernemental sur les représentations télévisuelles d'immigrés italiens, espagnols et

---

[1035] Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*
[1036] *Ibid.*, p. 98-99 ; Béatrice DONZELLE, *Le Journal parlé de France Inter dans les années 1960. Journalisme de service public et propagande en démocratie*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Christian Delporte, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2013, p. 109-111.
[1037] Elle entre dans le service dès sa création en 1963 et y travaille jusqu'à sa suppression en 1968.

portugais au début des années soixante. Nous nous pencherons ainsi sur les émissions qui, en filmant des personnes ou personnages italiens, espagnols ou portugais, en ne faisant pas de l'immigration leur sujet principal, contribuent à élaborer un discours audiovisuel français sur ces populations. Ce ne sera qu'une première approche de la production télévisuelle à ce sujet de 1962 à 1965, mais elle permettra de mieux cerner les enjeux politiques des représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais à la télévision dans les années soixante.

I - Les journaux télévisés nationaux de 1962 : relais de l'attitude gouvernementale et administrative de la France à l'égard des Italiens, des Espagnols et des Portugais.

Dans les années soixante, sous la présidence de Charles de Gaulle, le journal télévisé constitue l'une des « cibles favorites » du contrôle gouvernemental de la télévision[1038]. On peut ainsi supposer que les reportages qui y sont diffusés font, plus que toute autre émission, transparaître les positions gouvernementales au sujet de l'immigration, présentant et promouvant les mesures prises en la matière par le gouvernement et mises en œuvre par les agents de l'État et des collectivités. Et ce d'autant plus que c'est l'un des programmes qui traite le plus de la question à cette période. En introduction à sa thèse éditée, Édouard Mills-Affif relevait que « la présence des immigrés à l'écran se cantonne le plus souvent au secteur de l'information », avant d'exclure les reportages de journaux télévisés de son corpus d'étude parce qu'ils étaient trop nombreux à représenter les immigrés entre 1960 et 1986[1039].

Avant 1962, les journaux télévisés avaient évoqué, on s'en souvient, un Italien sportif, des Espagnols artistes ainsi que des Italiens et des Yougoslaves risquant leur vie pour arriver en France. En 1962, en plus de proposer des portraits d'immigrés espagnols axés sur leur activité professionnelle[1040], le journal télévisé rend successivement compte de l'arrivée de migrants italiens, en janvier, espagnols, en avril, et portugais, en novembre. Il présente à ses spectateurs les dispositifs de gestion de l'immigration spécifique à ces trois populations. Ce ne

---

[1038] Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 183.
[1039] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 8 ; Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés : les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française dans le documentaire et le reportage magazine (1960-1986)*, thèse de doctorat en Histoire dirigée par Myriam Tsikounas, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2002, p. 8-9.
[1040] Des employées de maison interrogées devant le patronage espagnol de la rue de la Pompe à Paris : Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, *Les employées de maison - L'Espagne à Paris*, *op. cit.* ; et un jeune chanteur à ses débuts, Leny Escudero : Lise ÉLINA, *[Interview Lenny Escudero]*, *op. cit.*

sont pas les seuls sujets de JT diffusés à leur sujet et le journal quotidien d'information n'est pas l'unique programme télévisé à les mettre en scène cette année-là, nous y reviendrons. Mais, étudiés ensemble, ces trois courts reportages mettent en lumière les différences de traitement médiatique des immigrés italiens, espagnols et portugais. En outre, celles-ci apparaissent corrélées à l'attitude différenciée de l'administration et du gouvernement français à leur égard.

Pour le journal de 20h du 20 janvier 1962 d'abord[1041], des ouvriers italiens sont filmés de leur sortie du train à leur installation dans un foyer de travailleurs étrangers, après un passage chez leur employeur, Renault, pour signer leur contrat et essayer leurs uniformes. Pour l'édition du 16 avril[1042], c'est cette fois la « mission française d'immigration en Espagne » installée à Irún qui fait l'objet d'un reportage. Le représentant de l'Office national d'immigration (ONI) qui gère l'antenne d'Irún y indique les enjeux du recrutement de travailleurs, portugais ou espagnols, pour la France. D'un bout à l'autre du reportage, sont également filmés les migrants, d'abord en attente devant l'antenne de l'ONI, puis au cours des différentes étapes de leur prise en charge par l'ONI et de leur départ, en train, pour la France. Enfin, dans le journal de 13h du 30 novembre 1962, un reportage rend compte de l'arrestation de Portugais voyageant clandestinement dans un camion de marchandises[1043]. L'absence de commentaire ne permet pas de savoir en quels termes est décrite l'affaire, mais la caméra donne à voir l'ouverture du camion par un gendarme, se promène dans ses moindres recoins, montre la trappe par laquelle communiquaient passeurs et passagers.

A. Favoriser l'arrivée d'Italiens, « immigration convoitée »[1044]

Le premier des reportages de journaux télévisés à rendre compte de la politique d'immigration menée par le gouvernement français est diffusé le 20 janvier 1962. À la lecture de son titre dans le conducteur du journal de 20 heures (« Arrivée d'ouvriers italiens chez Renault ») et après visionnage de l'image, puisque le son n'a malheureusement pas été conservé, on comprend que le reportage est consacré à l'arrivée d'ouvriers italiens en France. Les caméras des opérateurs, Robert Ruth et Albert Strilrever, suivent ces hommes de la gare de Lyon jusqu'à leur logement en foyer, en passant par le siège de Renault, leur employeur. On

[1041] Jacques POUX, « [Arrivée d'ouvriers italiens chez Renault] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 20 janvier 1962, 20h00, 1 minutes 37 secondes.
[1042] François BARNOLE, « L'émigrant », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 16 avril 1962, 20h09, 5 minutes 15 secondes.
[1043] Daniel CAZAL, *[Portugais clandestins interceptés]*, *op. cit.*
[1044] Alexis SPIRE, « Un régime dérogatoire pour une immigration convoitée... », *loc. cit.*

identifie clairement leur point de départ par un gros plan sur le panneau d'affichage du parcours d'un train (Figure 96). Il est suivi par trois plans plus larges de passagers déchargeant leurs bagages d'un train arrêté à quai (Figure 97), puis par une contre-plongée de l'emblématique horloge de la gare de Lyon parisienne. La caméra pivote ensuite pour donner à voir les Italiens se dirigeant vers un car sur le parking de la gare. Après une courte ellipse, un nouveau plan sur le fronton d'un immeuble où l'on distingue clairement le nom de l'employeur de ces Italiens, Renault, situe le lieu où ils sont emmenés – on peut également y lire le nom de la rue et de la ville, place Bir-Hakeim à Boulogne Billancourt. La caméra les suit alors à l'intérieur de ce bâtiment, jusqu'à une salle d'attente (Figure 98) où les attendent leurs contrats et leurs uniformes, comme le précisent deux panneaux écrits en italien et filmés en gros plan (voir Figure 99).

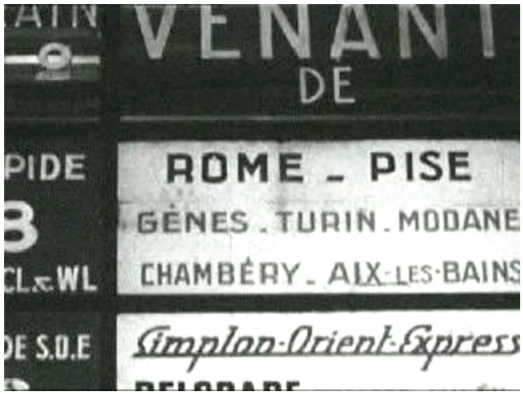


Figure 96 – Jacques Poux, « [Arrivée de travailleurs italiens...] », Journal télévisé : édition de 20 heures, *RTF, 20 janvier 1962, à la 1ère seconde*



Figure 97 – Jacques Poux, « [Arrivée de travailleurs italiens...] », Journal télévisé : édition de 20 heures, *RTF, 20 janvier 1962, à la 6e seconde*



Figure 98 – Jacques Poux, « [Arrivée de travailleurs italiens...] », Journal télévisé : édition de 20 heures, *RTF, 20 janvier 1962, à la 31e seconde*



Figure 99 – Jacques Poux, « [Arrivée de travailleurs italiens...] », Journal télévisé : édition de 20 heures, *RTF, 20 janvier 1962, à la 33e seconde*

Cette première partie de reportage exprime l'idée d'une prise en charge minutieuse de ces travailleurs italiens par l'employeur qui les a fait venir en France. Chaque étape de leur parcours fait l'objet de plans filmés. L'employeur en question étant Renault, société nationalisée en 1945

dans le cadre d'une mesure d'épuration, c'est le dispositif officiel de recrutement de main d'œuvre étrangère qui est au cœur de ce sujet de JT. Aussi en ressort-il l'idée que l'immigration serait la conséquence mécanique de mesures prises par l'État pour répondre à un besoin de main d'œuvre exprimé directement par les employeurs français. De fait, en ce début de l'année 1962, la Régie Renault est au début d'une période de production de masse. En juillet 1961, elle a lancé avec succès sur le marché son modèle de R4[1045], ce qui a entrainé un besoin sans cesse renouvelé de main d'œuvre pour répondre aux nombreuses commandes. Elle se tourne pour cela en grande partie vers la main d'œuvre coloniale et, plus encore dans un contexte de guerre d'Algérie[1046], vers des travailleurs étrangers, recrutés dans leur pays d'origine pour occuper une fonction de manœuvre ou d'ouvrier spécialisé[1047]. Les Italiens filmés par Robert Ruth et Albert Strilrever en 1962 ont probablement été recrutés dans ces conditions par la firme au cours de l'automne 1961, comme le suggère un article du *Monde* signé Joanine Roy[1048] et publié le jour même de la diffusion de ce reportage télévisé :

> (…) À Billancourt, lorsque la Régie Renault a voulu, à l'automne, embaucher des « O.S. » (ouvriers spécialisés, de faible formation professionnelle), elle n'a guère trouvé de candidats dans la région parisienne. Après avoir recruté péniblement 200 Bretons, elle a fait appel à un millier de montagnards des Abruzzes. (…)[1049]

La publication par *Le Monde*, dans ses pages sociales, d'un article évoquant le recours à des travailleurs étrangers par les entreprises françaises pour répondre à ses besoins français de main d'œuvre, concomitante de la diffusion par la RTF du reportage sur le recrutement d'Italiens par la Régie Renault, au cœur de son journal[1050], permet d'envisager qu'en ce début d'année 1962 les médias français et leurs journalistes commencent à présenter l'immigration comme un sujet

---

[1045] Jean-Louis LOUBERT, « Les stratégies industrielles et les hommes » *in* Jacqueline Costa-Lascoux, Genevieve Dreyfus-Armand et Émile Témime (dir.), *Renault sur Seine. Hommes et lieux de mémoires de l'industrie automobile*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 26.

[1046] Laure PITTI, « Ouvriers algériens à Renault-Billancourt de la guerre d'Algérie aux grèves d'OS des années 1970. Retour sur un itinéraire de recherche. » *in* Marie-Claude Blanc-Chaléard, Stéphane Dufoix et Patrick Weil (dir.), *L'Étranger en questions du Moyen âge à l'an 2000*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Manuscrit Université », 2005, p. 245.

[1047] Laure PITTI, « Carrières d'OS depuis 1945. Les Algériens à Renault-Billancourt » *in Renault sur Seine. Hommes et lieux de mémoires de l'industrie automobile*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 97-111.

[1048] Pseudonyme d'Yvonne Roy, journaliste spécialisée en droit du travail et société, entrée au Monde en 1957, auparavant attachée de presse de Germaine Poinso-Chapuis au ministère de la Santé et de la Population de 1947 à 1948, puis, à partir de 1949, de Paul Bacon, nommé ministre du Travail plusieurs fois. Voir Michel NOBLECOURT, « La mort de Joanine Roy, journaliste au "Monde" », *Le Monde.fr*, 8 sept. 2017.

[1049] Joanine ROY, « Comment faire face à la pénurie croissante de main-d'œuvre qualifiée ? », *Le Monde*, 29 janv. 1962.

[1050] Il est diffusé en septième position dans un journal comptant quinze sujets.

d'actualité. Du moins, on peut considérer que ce n'est pas un hasard si, au cours de l'année 1962, les journaux télévisés s'emparent pour la première fois et à plusieurs reprises de l'immigration en la traitant comme un phénomène de société.

La seconde partie du reportage met en avant les conditions de logement de ces travailleurs qu'a fait venir Renault en France : après un plan d'ensemble extérieur, filmé depuis le balcon (Figure 100) de l'immeuble où ils sont logés, on les voit défaire leur valise, visiter la cuisine et tous ses équipements (Figure 101), ainsi que leurs chambres où ils sont logés deux par deux, chacune étant pourvue d'une salle de bain avec baignoire et lavabo (Figure 102).



Figure 100 – Jacques Poux, « [Arrivée de travailleurs italiens...] », Journal télévisé : édition de 20 heures*, RTF, 20 janvier 1962, à la 56e seconde*



Figure 101 – Jacques Poux, « [Arrivée de travailleurs italiens...] », Journal télévisé : édition de 20 heures*, RTF, 20 janvier 1962, à 1 minute et 23 secondes*



Figure 102 – Jacques Poux, « [Arrivée de travailleurs italiens...] », Journal télévisé : édition de 20 heures*, RTF, 20 janvier 1962, à 1 minute et 35 secondes*



Figure 103 –Jacques Poux, « [Arrivée de travailleurs italiens...] », Journal télévisé : édition de 20 heures*, RTF, 20 janvier 1962, à 1 minute et 49 secondes*

L'intérieur a l'air propre, moderne et bien équipé. Cet ensemble de logements est, en effet, quasiment neuf en janvier 1962 : situé à Maule, en Seine-et-Oise, dans le nouveau quartier du Pré Rollet, sa construction a été lancée en 1957 par la société HLM « Le Foyer du fonctionnaire et de la famille », avec le soutien financier du ministère de la Construction dans le cadre d'un

programme d'économie de main d'œuvre[1051]. De fait, depuis le milieu des années cinquante, la Régie Renault mène une politique structurée de logement pour ses ouvriers, qui l'amène notamment à réserver des logements auprès des offices HLM, dans un périmètre resserré autour de l'usine de Billancourt – à moins de 45 minutes en transport de l'Île Seguin[1052]. C'est certainement dans ces conditions que les Italiens filmés dans ce reportage ont été installés à Maule. Du moins, à la fin de l'année 1962, on sait que la Régie continue de loger des Italiens au Pré Rollet, dépêchant chaque jour un car de la régie pour les amener sur leur lieu de travail et les raccompagner le soir. C'est ce que l'on peut comprendre d'un article du *Monde*, non signé cette fois, publié dans l'édition du 10 novembre 1962. On y apprend que 19 (selon la CGT) ou 10 (selon la Régie) ouvriers italiens auraient été licenciés pour avoir protesté après un accident de car à Maule[1053]. Peut-être s'agissait-il d'ouvriers installés en janvier devant les caméras de télévision ? Ce serait un détail. Cet article permet toutefois d'envisager sous un autre jour la situation des Italiens dont il est question dans ce reportage. On perçoit mieux, à sa lecture, la distance qui sépare l'usine où sont embauchés ces immigrés de leur lieu de vie : 35 kilomètres par la route, une cinquantaine de minutes de train de la gare de Maule à la gare de Meudon Bellevue qui dessert l'Île Seguin, plus vingt minutes marche. Pour réduire ce temps de transport à moins de 45 minutes, Renault affrète donc un car destiné spécifiquement à ces ouvriers italiens. De cette manière, ils sont maintenus dans la dépendance de leur employeur, isolés dans le territoire comme dans l'entreprise qui les accueille.

Le reportage télévisé du journal du 20 janvier 1962 montre la venue d'Italiens en France comme un phénomène à la fois souhaité et contrôlé, tant par le gouvernement que par leur employeur français. Il dépeint une immigration officielle, opposée à une entrée illégale sur le territoire telle qu'elle a pu être évoquée dans un autre reportage diffusé le même jour, tourné à la frontière franco-italienne, sur le Pas de la Mort fermé par les autorités, chemin de passage de clandestins déjà évoqué un an auparavant par les journalistes de la RTF.

[1051] Archives nationales, ministère de la Construction - Urbanisme, 19771088/10, DIRECTION DE L'HABITAT ET DE LA CONSTRUCTION, *Opération de construction HLM du programme « économie de main-d'œuvre » - Maule et Mézières (Seine-et-Oise) - Le Foyer du Fonctionnaire - 260 logements*, 1955–1963.

[1052] Nahid BOUAKLINE et Catherine OMNÈS, « Billancourt et la politique du logement de la Régie (1945-1992) » *in* Jacqueline Costa-Lascoux, Geneviève Dreyfus-Armand et Émile Témime (dir.), *Renault sur Seine. Hommes et lieux de mémoires de l'industrie automobile*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 198.

[1053] « La C.G.T. diffuse un tract protestant contre le licenciement d'ouvriers italiens », *Le Monde*, 10 nov. 1962.

Ce document se distingue dans le corpus à plus d'un titre : il est d'abord le seul à accorder une place si importante à l'employeur dans le processus migratoire. Dans les années suivantes, d'autres émissions donneront la parole à des patrons embauchant des immigrés italiens, espagnols ou portugais, sans pour autant que les journalistes centrent leur propos sur les dispositifs d'accueil mis en place par leurs entreprises. Par ailleurs, dans la continuité du reportage de presse filmée de 1946 montrant l'accueil d'Italiens par l'ONI à Montmélian[1054], ce sujet de JT est le premier diffusé par la télévision à dépeindre une immigration italienne de travail répondant aux besoins de l'industrie française.

B. Recruter des travailleurs en Espagne

Après avoir mis en avant l'arrivée d'Italiens en janvier, le journal télévisé expose en avril 1962 la procédure de recrutement d'étrangers menée, en Espagne, par l'Office national de l'immigration (ONI). À la fin du journal du 16 avril 1962 au soir, dans une section ouverte à des sujets plus longs et approfondis, un reportage d'une durée de 5 minutes et 15 secondes met à l'honneur le dispositif français de sélection des candidats espagnols à l'émigration. Le journaliste François Barnole, qui en assure la réalisation, décrit le fonctionnement de l'antenne de l'ONI installée à Irún en Espagne. Après quelques plans des rues attenantes, la caméra s'introduit dans l'Office, filme les files d'attentes, une visite médicale, les bureaux successifs où passent les Espagnols et les quelques Portugais – si l'on en croit le commentaire en *voice-over* – recrutés pour partir travailler en France. Un entretien avec le directeur de l'antenne, François Breton, est aussi inséré en montage alterné entre ces scènes. Il endosse ici le rôle d'expert, en tant que membre de l'administration de l'immigration. Le journaliste l'interroge sur l'activité de son organisme.

> « Dans certaines professions et dans certaines régions, la France a en permanence de très gros besoins, notamment dans la sidérurgie, dans les mines du Nord et du Pas de Calais, dans les mines de Lorraine, dans le bâtiment où l'on manque en permanence de maçons et de coffreurs et également lors des grandes campagnes saisonnières agricoles lorsqu'il s'agit d'aller biner la betterave dans le nord-est de la France ou de replanter le riz en Camargue ou de faire la vendange dans ... sur le littoral méditerranéen. »

L'homme est alors filmé de trois-quarts / face devant une carte géographique centrée sur la France, l'Espagne et le Portugal. Il est assis derrière son bureau, les mains jointes, répondant au journaliste, face à lui, dos à l'écran. Il apparaît ainsi légitime pour parler du fait migratoire,

[1054] *[Chômeurs italiens venant travailler en France]*, *op. cit.*

considéré de fait comme un phénomène suscité et ordonné par l'État français, pour répondre à un besoin de main d'œuvre. Le reportage s'attarde ensuite sur la procédure de recrutement mise en place par l'Office, avec examen des papiers et de l'état de santé des candidats.

Dans cet effort de présentation de la politique de recrutement de travailleurs à l'étranger mené par le journal télévisé, les individus migrants, avant tout des hommes (Figure 104, Figure 106, Figure 107), apparaissent nombreux à l'écran.



Figure 104 – « [L'Émigrant Office d'Irun] », Journal télévisé : édition de 20 heures, *RTF, 16 avril 1962*



Figure 105 - « [L'Émigrant Office d'Irun] », Journal télévisé : édition de 20 heures, *RTF, 16 avril 1962*



Figure 106 - « [L'Émigrant Office d'Irun] », Journal télévisé : édition de 20 heures, *RTF, 16 avril 1962*



Figure 107 - « [L'Émigrant Office d'Irun] », Journal télévisé : édition de 20 heures, *RTF, 16 avril 1962*

La faible luminosité ainsi que le cadrage en légère plongée sur les files d'attente et sur les jambes (Figure 105) des migrants et des rares migrantes présentes, accentue l'impression de nombre. À ce moment, on comprend qu'ils attendent pour faire signer leurs papiers d'identité. C'est ensuite la visite médicale. À cette occasion, les hommes sont filmés alignés, torse nu, regardant pour la plupart vers la caméra (Figure 107). On peut souligner l'importance que prend l'image de leur corps dénudé dans ce plan : leur anonymat et leur disposition les ramène à leur fonction d'« outils » utilisés par la France qui les accueille.

Avec ce sujet, le journal télévisé de la RTF prend la suite de la presse filmée publique pour présenter les dispositifs développés par l'ONI aux frontières françaises afin d'accueillir la main d'œuvre étrangère. En effet, il n'est pas sans rappeler le reportage des *Actualités Françaises* du 5 décembre 1946, montrant l'arrivée d'Italiens au centre de Montmélian dont la fin d'activité était annoncée[1055]. Mais alors qu'à Montmélian, dans l'immédiat après-guerre, le centre accueillait les Italiens après leur passage de la frontière, les services de l'ONI filmés par la RTF en 1962 effectuent une sélection des candidats espagnols ou portugais à l'émigration, avant leur entrée en France, sur le territoire espagnol. Dans l'antenne d'Irún sont filmées toutes les scènes centrales de ce reportage, de l'attente dans la rue jusqu'au départ pour la France. Le centre de l'ONI est ainsi présenté comme un passage obligé pour pouvoir travailler en France. Car c'est là le propos général de ce sujet de JT : les migrants apparaissent à la fois nombreux et soigneusement sélectionnés.

Comme en janvier, lorsqu'il rendait compte de l'arrivée d'Italiens, le journal télévisé se fait ici encore l'expression et le vecteur de la logique administrative de main d'œuvre qui constitue l'une des grandes orientations de la gestion des migrations par la France ces années-là[1056].

C. Limiter l'entrée illégale de Portugais sur le territoire

À l'inverse, lorsque, le 30 novembre 1962, le journal évoque l'immigration de Portugais en France, il est loin des représentations d'arrivées officielles des travailleurs italiens et espagnols. Dans sa version muette conservée par l'INA, le court reportage diffusé ce jour-là en huitième position de l'édition du soir donne seulement à voir un camion frigorifique, d'abord filmé de loin en plan général, puis, ouvert par un douanier (Figure 108), avec des plans rapprochés sur les différents aménagements intérieurs du camion rendant possible le transport de passagers clandestins (Figure 109).

[1055] *Ibid.*, voir Chapitre 4.
[1056] Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte*, *op. cit.*



Figure 108 - [Portugais clandestins interceptés], Journal télévisé : édition de 20 heures*, RTF, 30 novembre 1962, à la 8e seconde.*



Figure 109 - [Portugais clandestins interceptés], Journal télévisé : édition de 20 heures*, RTF, 30 novembre 1962, à la 15e seconde.*

Seul le titre, mentionné sur le conducteur du journal conservé également par l'INA, permet de comprendre la nationalité de ces passagers : « Portugais clandestins interceptés ». Le commentaire de Joseph Paletou n'est pas parvenu jusqu'à nous. Mais à partir des seules images, on peut constater que, comme dans le film *Ramuntcho* diffusé en salles de cinéma à partir de 1959, l'immigration portugaise est évoquée ici par le journal télévisé sous l'angle de sa répression par la gendarmerie, contrairement à l'arrivée d'Italiens et d'Espagnols en France cette même année 1962. Aucun Portugais n'est cependant filmé par les opérateurs de télévision Daniel Cazal et Henri Sauvage, qui ne montrent qu'un gendarme et l'outil de la contrebande, le camion où ont été trouvés des Portugais clandestins.

Avec ce reportage, le journal se fait l'écho de l'actualité de l'immigration portugaise en France, qui connait depuis 1959 une augmentation sans précédent[1057] : alors qu'ils n'étaient que 20.085 recensés en 1954, ils étaient 33.951 en 1959[1058]. À partir de la fin des années cinquante, le nombre de leurs entrées augmente chaque année, qu'elles soient régulières ou clandestines : en 1966, la préfecture de la Seine estimait qu'environ 44% des émigrants portugais s'étant installé en France en 1960 avaient quitté leur pays clandestinement[1059]. Plusieurs mois avant la diffusion du reportage télévisé du 30 novembre 1962, la presse généraliste nationale et régionale avait d'ailleurs commencé à s'emparer du sujet : dans *Le Monde*[1060] notamment, les

[1057] André LEBON, « L'immigration portugaise en France. Dossier statistique », *loc. cit.*
[1058] Selon une enquête de la préfecture de la Seine menée en 1965, citée par F. LA., « L'immigration portugaise », *Population*, 1966, vol. 21, n° 3, p. 575.
[1059] F. LA., « L'immigration portugaise », *loc. cit.*
[1060] Joanine ROY, « L'équilibre du marché du travail exige - Une politique d'immigration à long terme - La création d'un million d'emplois pour 1970 », *Le Monde*, 19 août 1960 ; Joanine ROY, « La procédure [d'arrivée en] France des travailleurs étrangers est assouplie et accélérée », *Le Monde*, 13

articles généraux sur la situation de l'immigration en France écrit par la journaliste Joanine Roy, spécialiste des questions sociales, mentionnaient les Portugais parmi les étrangers les plus nombreux à entrer dans l'Hexagone, tandis que les pages du *Monde* consacrées à la vie économique et sociale[1061], comme les rubriques régionales de *Sud-Ouest*[1062], avaient rendu compte à plusieurs reprises de l'interception de « clandestins » portugais par les douaniers ou les gendarmes. En diffusant des plans d'un gendarme devant un camion qui transporte ces fameux clandestins, la RTF met ainsi des images sur ces faits divers relatés brièvement par la presse écrite, sous une forme tout aussi brève.

Au travers de ces trois sujets de JT transparait une typologie des migrants arrivant en France en 1962, établie en fonction des conditions de la migration et du passage des frontières françaises. Ce ne sont pas les seuls reportages diffusés par le JT cette année-là qui soient intégrés au corpus[1063] mais, analysés ensemble, ils permettent de souligner les liens des discours télévisés avec la politique migratoire gouvernementale. Le recrutement par l'État français ou ses entreprises de main d'œuvre italienne, espagnole ou portugaise, en Espagne ou en Italie, est valorisé par les reportages de journaux télévisés. À l'inverse, l'entrée clandestine, sur le territoire français, des Portugais principalement, fait l'objet d'une dénonciation explicite. Ces trois documents donnent ainsi un aperçu partiel de l'action menée par les services de l'État en matière d'immigration en 1962, considérée alors comme un phénomène contrôlable – et

---

mars 1961 ; Joanine ROY, « Comment faire face à la pénurie croissante de main-d'œuvre qualifiée ? », *loc. cit.*

[1061] « Soixante-cinq ouvriers portugais venus clandestinement en France sont arrêtés et refoulés », *Le Monde*, 17 oct. 1962.

[1062] J. F., « Pas de "commando" anarchiste dans l'enclave de Llivia, mais, probablement, la découverte d'une chaine de passage clandestin à la frontière franco-espagnole », *Sud-Ouest*, 23 févr. 1961, p. 14 ; « Un Portugais appréhendé », *Sud-Ouest*, 4 mars 1961, p. 5 ; « Trop de jambons au pont international d'Hendaye (Basses-Pyrénées) », *Sud-Ouest*, 5 mars 1961, p. 2 ; « Cinq Portugais et leur "passeur" espagnol arrêtés en Dordogne », *Sud-Ouest*, 18 sept. 1961, p. 13 ; « 12.000 km pour rien... », *Sud-Ouest*, 10 avr. 1962, p. 14 ; « Ascain : Quatre clandestins portugais refoulés », *Sud-Ouest*, 24 avr. 1962, p. 12 ; « Dix-sept "clandestins" portugais et leurs "passeurs" interceptés à la frontière », *Sud-Ouest*, 5 oct. 1962, p. 16 ; « Qu'importe le flacon ! Les bouteilles vides dissimulaient soixante-cinq Portugais "clandestins". La douane de Saint-Jean-de-Luz les arrête », *Sud-Ouest*, 16 oct. 1962, p. 16 ; « En Gare Saint-Jean, deux travailleurs portugais sont appréhendés. 22 heures. », *Sud-Ouest*, 19 oct. 1962, p. 5 ; « Trois Portugais entrés clandestinement en France appréhendés dans un train », *Sud-Ouest*, 22 oct. 1962, p. 5 ; « Arrestation en France et en Espagne de Portugais clandestins », *Sud-Ouest*, 13 nov. 1962, p. 14 ; « Treize clandestins portugais et leur passeur arrêtés à Bayonne dans le rapide de Paris », *Sud-Ouest*, 17 nov. 1962, p. 1.

[1063] Nous y reviendrons dans le chapitre suivant, le journal de 1962 donne aussi à voir des employées de maison espagnoles en mai : Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, « Les employées de maison - L'Espagne à Paris », *loc. cit.* ; et une interview du chanteur d'origine espagnole Leny Escudero en décembre : Lise ÉLINA, « [Interview Lenny Escudero] », *loc. cit.*

contrôlé. Si les discours que relaient ces trois reportages correspondent aux choix politiques et aux décisions administratives prises en matière migratoire en ce début des années soixante, on ne peut toutefois que deviner l'influence gouvernementale sur le contenu de ces trois reportages, ne disposant pas d'archives écrites en attestant.

II - Le Service de liaison interministérielle pour l'information : espace d'influence gouvernementale sur les représentations télévisuelles de l'immigration

Dans les années qui suivent, les fonds d'archives de l'ORTF et, surtout, du Premier ministre, permettent de mieux comprendre les tractations émanant du gouvernement pour influencer les contenus des émissions de télévision ayant trait à la question de l'immigration. En effet, le 31 juillet 1963, sous l'impulsion du ministre de l'Information, Alain Peyrefitte[1064], est créé officiellement un Service de liaison interministérielle pour l'information (SLII) dont la mission est d'améliorer la communication entre les différents ministères et avec la population française, en centralisant notamment l'organisation de campagnes d'information gouvernementales. Il s'agit notamment de tisser des liens directs entre le gouvernement et les principales structures publiques de communication – la RTF puis l'ORTF, mais aussi La Documentation française et Les Actualités françaises – et de mieux faire communiquer ensemble les membres des différents ministères pour uniformiser leurs structures de communication interne[1065]. Dans ce but, les membres du SLII – son directeur ainsi que des représentants des principaux ministères – se réunissent chaque matin de juillet 1963 à 1968[1066]. Là, ils évoquent l'actualité à laquelle leurs structures sont confrontées et, notamment, les sujets qu'il leur semblerait pertinent d'aborder dans les programmes télévisés du jour ou des semaines à venir. Une plongée dans les archives de cette institution éphémère – elle prendra fin après le printemps 1968 – permet de constater que les positions gouvernementales sur les populations

---

[1064] *Ibid.*

[1065] *Ibid.* ; depuis 1960 déjà, le prédécesseur d'Alain Peyrefitte, Louis Terrenoire, organisait chaque semaine un « comité d'étude des problèmes d'actualité » avec une partie des ministres du gouvernement, voir à ce sujet Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 98 ; de fait, on trouve notamment dans les archives de Pierre Sabbagh des traces d'interventions ministérielles auprès de la direction de l'information de la RTF en 1960, mais rien concernant les thématiques migratoires. Voir à ce sujet aux Archives nationales, Fonds Pierre Sabbagh, 19950256/6, *Direction de l'information, Actualités télévisées - interventions ministérielles*, 1960.

[1066] Sur l'histoire et le fonctionnement du SLII, voir Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 98-108.

immigrées de France ne coïncident pas par hasard avec les discours relayés par les émissions produites par les Actualités Télévisées de la RTF puis de l'ORTF à cette période – tant les journaux que les magazines.

A. Qui met le sujet de l'immigration sur la table des discussions du SLII ? De quels immigrés parle-t-on ?

Au cours des réunions des années 1964 et 1965, les mieux documentées mais dont une part seulement des comptes rendus est conservée dans le fonds des services d'information du Premier ministre par les Archives nationales, l'immigration est évoquée par les représentants de plusieurs institutions différentes. Ceux qui interviennent à ce sujet parlent le plus souvent au nom des ministères du Travail et de l'Intérieur, plus rarement du secrétariat d'État aux Affaires algériennes, de la RTF ou l'ORTF ou bien encore, une fois seulement, du ministère de la Santé Publique et de la Population, comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous récapitulant le nombre d'interventions au sujet de l'immigration relevées dans les comptes rendus de réunions du SLII selon la désignation de la population migrante et l'institution de tutelle de l'intervenant.

	Ministère du Travail	**Ministère de l'Intérieur**	**Secrétariat d'État aux Affaires Algériennes**	**RTF ou ORTF**	**Ministère de la Santé Publique et de la Population**	**TOTAL**
Algériens	18	7	10			**35**
Portugais	7	7		3		**17**
Travailleurs étrangers	3	1		2		**6**
Marocains	3					**3**
Italiens	2					**2**
Turcs	2					**2**
Yougoslaves	2					**2**
Espagnol		1				**1**
Étrangers naturalisés					1	**1**
Nord-Africains	1					**1**
Travailleurs immigrants				1		**1**
Tunisiens	1					**1**
TOTAL	**39**	**16**	**10**	**6**	**1**	

Tableau 2 - Nombre d'interventions au sujet de l'immigration selon la désignation de la population migrante et l'institution représentée par l'intervenant, relevées dans les comptes rendus de réunion du SLII du 14 mars 1964 au 22 décembre 1965 conservés par les Archives nationales dans le fonds du ministère de l'Information,[1067].

[1067] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95 à 100, *Comptes rendus de réunions du SLII*, 1964–1965.

Ainsi retrouve-t-on, dans les réunions interministérielles pour l'information, les trois institutions se répartissant, depuis la fin du XIX^e^ siècle en France, l'encadrement étatique de l'immigration : ministères de l'Intérieur, du Travail et de la Population[1068]. Mais leurs représentants n'interviennent pas à parts égales.

Le ministre de la Santé Publique et de la Population envoie son chef de cabinet, Guy Villat, le représenter dans les réunions du SLII. Celui-ci devient ainsi, à partir de janvier 1965, correspondant permanent auprès du ministère de l'Information. Il remplace à ce poste le docteur Maumy, qui n'intervenait jamais au sujet de l'immigration. Guy Villat, lui, n'intervient qu'une fois (dans les réunions dont les comptes rendus sont conservés du moins) pour évoquer la question : le 15 juin 1965, il mentionne la présentation par Raymond Marcellin d'un projet de loi à l'Assemblée nationale proposant de faciliter la francisation des noms des Français naturalisés. Peut-être le sujet n'avait-t-il pas été évoqué par son prédécesseur au SLII jusqu'à décembre 1964, le docteur Maumy, parce que leurs domaines d'expertise différaient ? En effet, si monsieur Maumy, médecin, n'intervenait que sur des questions de santé publique, Guy Villat s'ouvre à des thématiques plus variées dès les premières réunions auxquelles il assiste.

De son côté, le représentant du ministère de l'Intérieur, Yves Burgalat, a la double casquette de chargé de mission au cabinet du ministre de l'Intérieur et de conseiller technique du ministère de l'Information. Il intervient plus d'une quinzaine de fois au sujet de l'immigration dans les réunions du SLII en tant que représentant du ministère de l'Intérieur. Il prend généralement la parole en début de rencontre et se concentre le plus souvent sur les populations algériennes et portugaises – quand il ne délivre pas de statistiques générales sur les travailleurs immigrés, ou d'informations spécifiques sur un immigré impliqué dans un fait divers.

Enfin, la représentante du ministère du Travail, Lucrèce Guelfi, est, de loin, la plus investie sur le sujet, évoquant plus fréquemment les questions migratoires et citant le plus de populations immigrées différentes. Elle aussi cumule la fonction de chargée de mission pour le ministère du Travail, dirigeant son service des relations publiques, et de conseiller technique du ministère de l'Information, en étant, à ce titre, membre permanent du SLII.

Quels liens entretiennent ces membres du SLII avec l'institution qu'ils représentent ? Et quelle part de responsabilité peut-elle leur être imputée dans l'influence de leurs ministères sur les contenus télévisuels produits et diffusés en ce milieu des années soixante au sujet des

[1068] Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte*, *op. cit.*, p. 46-50.

migrations italiennes, espagnoles et portugaises ? Si Guy Villat est passé dans sa carrière publique par plusieurs institutions[1069], on peut dire d'Yves Burgalat et de Lucrèce Guelfi qu'ils incarnent, par leurs parcours, l'institution qu'ils représentent au sein du SLII : le premier a travaillé toute sa carrière, commencée dans la Résistance pour la France libre en 1943, en préfecture[1070], tandis que la seconde, entrée au ministère du Travail en 1929, en a gravi tous les échelons jusqu'à y être nommée administratrice hors classe à la création du statut, en 1946[1071]. Ainsi tous trois apportent-ils aux discussions du SLII sur l'immigration un regard différent, rendant compte des orientations divergentes de leurs institutions.

Yves Burgalat intervient le plus souvent pour délivrer des statistiques qui pourraient s'avérer utiles aux préfets, premiers destinataires des notes d'information diffusées par le service interministériel[1072], ou pour rendre compte de l'action de ces mêmes préfets. L'immigration portugaise est notamment évoquée, au travers de la retranscription de ses propos tenus en réunion, sous l'angle sécuritaire, du contrôle des entrées clandestines aux frontières et des statistiques de délivrance de titres de séjour.

Lucrèce Guelfi, quant à elle, aborde logiquement l'immigration comme un problème de main d'œuvre : elle dénonce la contrebande dont font l'objet des Portugais clandestins et elle évoque les conditions de travail des immigrés, portugais notamment. Elle se fait aussi le relais des mesures d'action sociale menées par son ministère à leur endroit et cherche à communiquer au sujet de leurs conditions de vie – de logement et de loisirs notamment. Elle entend également,

---

[1069] Après la guerre, il passe par les cabinets du président de l'Assemblée de l'Union française (en 1950) et du Secrétariat d'État aux Beaux-Arts (à partir de 1951). Il est ensuite chargé de mission au cabinet du préfet de police en 1954 avant d'entrer au cabinet du ministre de la Santé publique. *Biographie de Guy Villat, Administrateur civil*, https://www.whoswho.fr/decede/biographie-guy-villat_20295, (consulté le 29 décembre 2018).

[1070] Il deviendra préfet après son passage au SLII en 1966. Voir René BARGETON, « Yves Bernard Burgalat » *in Dictionnaire biographique des préfets (septembre 1870-mai 1982)*, Paris, Archives nationales, 1994, p. 125.

[1071] Florence RENUCCI, « Le rôle des "anonymes" dans la réception et la production du droit. L'exemple de l'inspection du travail Outre-mer (1948-1952) » *in* Anne-Sophie Chambost et Alexis Mages (dir.), *La Réception du droit du travail par les milieux professionnels et intellectuels (XIX^e^-XX^e^ siècle)*, Paris, LGDJ, coll. « Contextes », 2017, p. 127-146 ; Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *Curriculum vitae pour les dossiers du C.E.S.A.O.*, [document dactylographié], 3 octobre 1964, 3 p. ; Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *[CV de] GUELFI Marie Lucrèce Madeleine. Conseiller technique du Gouvernement pour l'Information. Travail et Politique sociale*, [document dactylographié], 6 novembre 1964, 2 p.

[1072] Dans une réunion spécifiquement dédiée aux problèmes internes au SLII organisée le 10 avril 1964, il intervient au sujet des notes d'information : « M. BURGALAT confirme l'intérêt que portent les Préfets à ce type de documentation. D'ici quelques semaines une méthode de classement sera d'ailleurs proposée aux destinataires des notes. » Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 10 avril 1964 consacrée aux problèmes internes*, 10 avril 1964, p. 4.

grâce au SLII, mettre en place des dispositifs d'information, des émissions radiophoniques par exemple, à destination des populations immigrées – en particulier celles dont son ministère et, plus largement, le gouvernement, souhaitent favoriser la venue. Si l'on en croit ses dossiers personnels, elle est missionnée, en ce sens, par le ministre du Travail, Gilbert Grandval[1073], dont le parcours est assez proche du sien. Guelfi et son ministre de tutelle ont en commun des convictions – catholiques sociales et gaullistes –, une génération – ils sont tous deux nés en 1904 – et une expérience de la Résistance – si l'action de Gilbert Grandval dans le mouvement « Ceux de la Résistance » et à la tête des FFI de l'Est de la France est la plus connue, Lucrèce Guelfi a quant à elle œuvré plus discrètement comme agent de liaison pour le mouvement Combat[1074]. Lucrèce Guelfi rédige régulièrement à son endroit des notes dactylographiées sur le fonctionnement du SLII. Du fait de cette – relative – proximité, on peut supposer que Guelfi ait eu plus de facilités à représenter Grandval et rendre compte de ses choix au cours des réunions du SLII, du moins aux débuts de l'existence du service. Par la suite, à partir de janvier 1966, lorsque le ministère du Travail devient ministère des Affaires sociales dans le deuxième gouvernement Pompidou et que Jean-Marcel Jeanneney remplace Gilbert Grandval, les interactions directes entre Lucrèce Guelfi et le ministre cessent : elle n'a dès lors plus affaire qu'aux membres du cabinet pour déterminer les positions qu'elle aura à défendre au sein du SLII. Dans ce contexte, sur ses propres recommandations[1075], elle perd la direction du service des relations publiques du ministère des Affaires Sociales pour se consacrer à plein temps au ministère de l'Information. Cette évolution s'inscrit dans la perspective d'un changement d'ordre plus général du recrutement et de l'organisation de l'administration sociale, lié à une perte d'influence du personnel recruté avant-guerre, majoritairement féminin et en fin de carrière, remplacé peu à peu par des administrateurs plus jeunes, passés par la nouvelle École nationale d'administration[1076]. Lucrèce Guelfi est donc à partir de 1966 nettement moins bien informée de l'actualité du ministère qu'elle continue de représenter. Il y a fort à parier qu'à partir de ce moment-là, dans une période laissée dans l'ombre par les archives du Service de

[1073] Ministre du Travail du 16 mai 1962 au 8 janvier 1966, dans les deux premiers gouvernements dirigés par Georges Pompidou.
[1074] Linda L. CLARK et Inc EBRARY, *The Rise of Professional Women in France. Gender and Public Administration since 1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 270 ; dans ses différents CV que l'on peut retrouver dans ses archives de courrier envoyé entre 1963 et 1967, elle accorde une place importante à ce passage dans la Résistance qui lui aurait valu une évolution dans sa carrière après-guerre. Voir notamment Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *Fiche de renseignement*, [note dactylographiée], 11 mars 1965.
[1075] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/189, Lucrèce GUELFI, *Entretien avec Monsieur AUSSEIL. Ce qu'il faudrait réfuter et préciser*, [note dactylographiée], 14 février 1966, 1 p.
[1076] Sylvain LAURENS, *Une politisation feutrée*, *op. cit.*, p. 38-39.

liaison interministérielle pour l'information, sa mise à distance par les membres du cabinet du ministre Jean-Marcel Jeanneney a pesé sur ses interventions au cours des réunions hebdomadaires.

Enfin, aux côtés des représentants des ministères du Travail, de l'Intérieur et de la Santé, l'émissaire du Secrétariat d'État aux Affaires algériennes est également l'un des principaux intervenants au sujet de l'immigration dans les réunions du SLII. Son investissement de la question spécifique de l'immigration algérienne (il l'évoque à dix reprises dans les comptes rendus dépouillés) apparaît comme l'expression de l'héritage du passé colonial en matière de gestion des migrations : après la fin de la guerre d'Algérie, les institutions et administrations en charge de l'encadrement des Français musulmans d'Algérie se reconvertissent dans la gestion des populations immigrées, en commençant par les immigrés algériens[1077].

Ces derniers sont d'ailleurs de loin les plus cités dans les comptes rendus. L'importance du nombre d'entrées de ressortissants algériens en métropole française inquiète régulièrement les participants à ces réunions, dans un contexte de mise en application récente des accords d'Évian et de leur renégociation au sujet du statut des Algériens résidant en France métropolitaine[1078] : ils sont mentionnés dans 25 comptes rendus de réunions du SLII de 1964 conservés par les Archives nationales, puis dans 6 comptes rendus de réunions de 1965. Viennent ensuite les Portugais, que l'on retrouve cités dans 13 comptes rendus de mars à août 1964 et dans 2 comptes rendus de 1965, en mars et en avril ; puis les Marocains (lorsque s'ouvrent les discussions franco-marocaines pour un accord de main d'œuvre en mai 1964[1079]), les Italiens (mentionnés à deux reprises à presqu'un an d'intervalle, le 18 mars 1964 et le 17 février 1965, pour déplorer la diminution de leurs arrivées en France[1080]), les Turcs et les

[1077] *Ibid.*, p. 67-98.
[1078] Fin de la libre circulation des Algériens en France, puis problème des entrées sous visa touristique au cœur des négociations avec Bourguiba.
[1079] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 5 mai 1964*, 5 mai 1964, p. 4 ; Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 15 mai 1964*, 15 mai 1964, p. 3 ; Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/96, *Compte rendu de la réunion du SLII du 22 octobre 1964*, 22 octobre 1964, p. 2.
[1080] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 18 mars 1964*, 18 mars 1964, p. 3 : « Les travailleurs italiens se détournent de la France : 750 seulement en Janvier et Février. Des mesures ont été prises pour redresser la situation (édition de brochures, avantages sociaux). La concurrence allemande se fait très vive dans ce domaine. » ; Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/97, *Compte rendu de la réunion du SLII du mercredi 17 février 1965*, [document dactylographié], 17 février

Yougoslaves ; et enfin, plus rarement, un Espagnol (le 3 septembre 1964, cité pour avoir assassiné un gendarme français dans la Drôme[1081]) et des Tunisiens.

Dans le cadre de notre étude, ces statistiques sommaires permettent d'abord de souligner l'attention portée par le gouvernement à l'immigration portugaise, bien que moins scrutée que l'immigration algérienne. À l'inverse, les populations italiennes et espagnoles de France ne font qu'épisodiquement l'objet d'interventions gouvernementales, tout comme les autres groupes de population déjà cités. D'autre part, on peut lire dans ces archives les divergences de traitement de ces différentes populations migrantes par les représentants de ministères chargés de la médiation entre le gouvernement et la télévision française : si l'immigration algérienne apparaît comme la moins désirable aux yeux des membres du SLII réunis chaque jour pour uniformiser leurs discours, l'arrivée en France des Portugais n'est pas non plus présentée sous un jour favorable. Leurs conditions de migration semblent poser problème. En particulier, le 20 mars 1964, après avoir indiqué qu'« il y [avait] en France 104 000 travailleurs portugais », « Melle Guelfi s'indigne de la "contrebande d'hommes" qui sévit en ce moment »[1082]. Cette remarque ouvre une série de discussions des membres du SLII sur l'arrivée clandestine de Portugais. Pourquoi, à partir de la fin du mois de mars 1964, le ministère du Travail, par l'intermédiaire de Lucrèce Guelfi, s'intéresse-t-il au sort de ces immigrés-là ?

B. Les travailleurs portugais clandestins : un sujet récurrent pour le SLII entre mars et juin 1964

La question se pose d'autant plus que, sur les écrans de télévision sur lesquels le SLII porte en premier lieu son attention, on ne voit pas encore beaucoup les immigrés portugais. Il en a été question dans *Chez vous ce soir* avec Amalia Rodrigues le 31 janvier 1959, puis dans le *Jour du seigneur* du 13 novembre 1960 ; le journal télévisé en a évoqué le 30 novembre 1962 ; en 1964, deux reportages de journaux régionaux en mettent en scène[1083] ainsi qu'un sujet

1965, p. 1 : « On cherche par contre à encourager l'immigration italienne qui est à son niveau le plus bas. »

[1081] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/96, *Compte rendu de la réunion du SLII du 3 septembre 1964*, 3 septembre 1964.

[1082] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 20 mars 1964*, 20 mars 1964, p. 1.

[1083] « [Les Portugais clandestins] », *JT Aquitaine*, Antenne régionale de la RTF Bordeaux, 2 mars 1964, 19h34, 5 minutes 24 secondes, malheureusement non consultable à l'Inathèque ; Bernard ROSSIGNON et Jean-Claude EGÉE, « [Enquête sur les travailleurs portugais de Knutange] », *Lorraine soir*, Antenne

de magazine d'information[1084] et une dramatique[1085] ; puis plus rien avant 1966[1086]. Le relatif silence audiovisuel sur cette population immigrée avant 1966 contraste avec la labilité des archives du SLII à leur sujet à partir de mars 1964. Doit-on comprendre de ce paradoxe que le SLII a échoué à utiliser la télévision comme moyen de communication gouvernementale sur l'immigration portugaise ? Ou bien, au contraire, a-t-il freiné les initiatives des producteurs et journalistes de télévision en ce sens, signe qu'il s'agissait là d'un sujet sensible pour les ministres de Georges Pompidou, en particulier ceux en charge du Travail, de l'Intérieur et de la Santé ? Peut-être aussi les membres du SLII ont-t-ils été pris en tension entre ces deux options. Quelle que soit l'hypothèse la plus réaliste, si la question se posait pour eux, c'est aussi d'abord parce que l'arrivée de Portugais en France constituait un sujet d'actualité préoccupant leurs ministres de tutelle, et plus largement, le gouvernement français.

De fait, comme Lucrèce Guelfi le souligne auprès du SLII, les Portugais sont de plus en plus nombreux en France au début des années soixante. Depuis 1961, le nombre de leurs entrées sur le sol français a doublé chaque année – en 1963, l'ONI comptait 24.781 travailleurs portugais arrivés dans l'Hexagone[1087]. Plusieurs grands titres de presse – *Le Monde*, *L'Express* et *France-Observateur* – publient, en 1963, quelques longs articles qui leur sont consacrés[1088]. Au cours de cette même année 1963, les négociations franco-portugaises pour la signature d'un accord de main d'œuvre, sollicitées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale par la France,

---

régionale de l'ORTF Nancy, 25 novembre 1964, 19h04, 5 minutes 33 secondes, dans ce dernier document, les 200 Portugais dont il est question sont en majorité capverdiens et ceux qui sont interrogés ne se considèrent pas comme Portugais (voir à 4 minutes 36 secondes). Le commentateur insiste sur la légalité de leur arrivée : « ici il ne s'agit pas de trafic, les choses ne se sont pas déroulées comme pour d'autres Portugais ». Un Portugais, qui a commencé des études d'ingénieur à Lisbonne, qui travaille en usine à Knutange, les ayant aidés à leur arrivée dans la région, est interviewé dans le but de « rétablir la vérité » et pour qu'il ne soit pas assimilé à un passeur. L'arrivée clandestine de Portugais est ainsi évoquée en creux de ce reportage sans en être l'objet central.

[1084] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.*

[1085] Claude LOURSAIS, *Sans fleurs ni couronnes*, *op. cit.*

[1086] Au cinéma, après Eli LOTAR, *Aubervilliers*, *op. cit.* ; et Pierre SCHOENDOERFFER, *Ramuntcho*, *op. cit.* ; quelques reportages de presse cinématographique évoquent le sujet : BENNUYS, *Le mal des grandes villes*, *op. cit.* ; Rolf SCHMEER, *[En France, le problème des réfugiés portugais]*, *op. cit.* ; Paul BRAMI, *Les Clandestins*, *op. cit.* ; ainsi qu'un court-métrage fictionnel amateur : Louis CROS, *Azevedo*, UFOLEIS - Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son (France), 1964, 13 minutes 33 secondes.

[1087] Chiffres cités par Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les Portugais dans la région parisienne depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'en 1974 », *loc. cit.*

[1088] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les travailleurs immigrés portugais pendant les Trente Glorieuses », *Hommes & Migrations*, 2006, n° 1263, p. 71 ; voir notamment l'article de K. CHRISTITCH, « Un trafic d'hommes », *Le Monde*, 27 mai 1963.

sont finalement organisées en octobre avant d'aboutir à une signature officielle en décembre 1963, à Lisbonne[1089].

Dans les premiers mois de l'année 1964, à la suite de la signature de cet accord dont la nouvelle fait l'objet d'une discrète médiatisation[1090], les journaux continuent de publier, de plus en plus régulièrement, des brèves pour annoncer l'arrestation de clandestins portugais ou de leurs passeurs autour de la frontière franco-espagnole : dans les archives du quotidien *Le Monde*, on compte quatre brèves sur le sujet pour l'année 1963 (en mars, juin, juillet et octobre[1091]), alors qu'en 1964, une a été publiée au mois de janvier[1092], deux au mois de février[1093], six au mois de mars[1094]. Ces courts articles peuvent être considérés comme le signe d'un regain d'attention des journaux pour les traversées clandestines de la frontière par des Portugais, auxquelles l'accord franco-portugais de main d'œuvre signé le 31 décembre 1963 avait l'ambition de mettre fin. Ils peuvent aussi être vus comme l'une des traces secondaires de l'intensification de ces passages. Ils révèlent surtout leur importance dans notre étude parce qu'ils ont pu constituer des sources d'inspiration pour les journalistes.

À partir de la fin du mois de mars 1964 enfin, des articles plus longs et fouillés sur l'immigration portugaise sont publiés par la plupart des grands titres de presse (*Le Monde,* mais aussi *L'Aurore*, *La Croix*, *Combat*, *France-Soir*, *L'Humanité*, *Le Parisien Libéré*, *Paris-Presse*, *L'Express* ou *Paris Match*[1095]). Le placement de cette problématique sur les devants de la scène

---

[1089] Victor PEREIRA, *La Dictature de Salazar face à l'émigration*, *op. cit.*, p. 220-224.

[1090] Dans *Le Monde*, seule une courte dépêche de l'A.F.P. est publiée à ce sujet le 2 janvier 1964. « Un accord d'immigration a été signé entre la France et le Portugal », *Le Monde*, 2 janv. 1964.

[1091] « Un réseau clandestin de passeurs d'ouvriers portugais est arrêté en Espagne », *Le Monde*, 31 mars 1963 ; « Trente-six "clandestins" portugais sont arrêtés à la frontière franco-espagnole », *Le Monde*, 27 juin 1963 ; « Deux cents moutons saisis et neuf ouvriers portugais arrêtés à la frontière », *Le Monde*, 22 juill. 1963 ; « Une quarantaine de "clandestins" portugais appréhendés sur la côte basque », *Le Monde*, 9 oct. 1963.

[1092] « Un Portugais vendait de faux papiers à ses compatriotes venus clandestinement en France », *Le Monde*, 22 janv. 1964.

[1093] « Une centaine de Portugais sont interpellés près de Chatillon-sur-Indre », *Le Monde*, 8 févr. 1964 ; « Trois "passeurs" d'ouvriers portugais arrêtés en Espagne », *Le Monde*, 18 févr. 1964.

[1094] « Quatre-vingt-dix Portugais sont appréhendés dans les Basses-Pyrénées, puis refoulés Trois transporteurs arrêtés », *Le Monde*, mars 1964 ; « Cinquante-sept Portugais sont interceptés en Charente », *Le Monde*, 4 mars 1964 ; « Quarante-sept Portugais sont interceptés », *Le Monde*, 11 mars 1964 ; « Cinquante Portugais entrés clandestinement en France sont condamnés à vingt jours de prison », *Le Monde*, 13 mars 1964 ; « Plus de deux cents Portugais "clandestins" sont interpellés en France », *Le Monde*, 16 mars 1964 ; « Une centaine d'ouvriers portugais sont appréhendés dans la région parisienne », *Le Monde*, 20 mars 1964.

[1095] Titres cités par Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les travailleurs immigrés portugais pendant les Trente Glorieuses », *loc. cit.*, p. 71, reprenant les conclusions d'une étude de la préfecture de la Seine.

médiatique par la presse écrite a pu encourager les membres du SLII à discuter des modalités de son traitement par la télévision.

Plusieurs autres actualités ont pu contribuer à maintenir les immigrés portugais au centre de l'attention des journalistes et des photographes et, du même coup, des membres du SLII. En premier lieu, la proposition de loi déposée par Michel Debré en décembre 1963 pour faciliter l'expropriation des terrains sur lesquels sont bâtis des bidonvilles, discutée au mois de juin à l'Assemblée, a entrainé une série d'articles sur ces zones d'habitat insalubre, où trouvent à se loger une part importante des nouveaux arrivants portugais[1096]. Dans le même temps, en janvier 1964, l'effondrement d'un immeuble en construction sur le boulevard Lefebvre à Paris entraine la mort de quinze ouvriers, dont huit Algériens, un Marocain, deux Français, deux Portugais, un Espagnol et un Italien[1097]. Le drame suscite l'émotion, fait les Unes des journaux pendant plusieurs semaines et ouvre ainsi une nouvelle fenêtre sur les conditions de vie des travailleurs immigrés, notamment celles des immigrés portugais.

Ces campagnes de presse, non coordonnées et en ordre dispersé, ont-elles pu influencer les chargés de mission du SLII représentant les ministères du Travail et de l'Intérieur ? C'est vraisemblable, dans la mesure où le SLII gardait un œil attentif aux publications de la presse écrite. De plus, on sait notamment, grâce à ses archives personnelles, que Lucrèce Guelfi, en tant que chef de service des Relations publiques du ministère du Travail, effectuait un travail de veille sur tous les domaines d'intervention de son institution. À partir de mars 1964, elle s'est mise à collecter ainsi tous les articles qu'elle pouvait relever sur les travailleurs étrangers[1098], constituant ses premiers dossiers thématiques à ce sujet. Ses premières sources sont alors *Le Monde*, qui publie notamment dans ses pages consacrées à la vie économique et sociale, tout au long de la semaine du 23 juin 1964, une série d'articles consacrés aux « soutiers de l'Europe » que constituent les travailleurs étrangers, dont les Portugais auxquels est consacré tout particulièrement l'article du 26 juin[1099]. À leurs côtés, Lucrèce Guelfi conserve également dans ses archives des coupures de presse du *Figaro*, des *Échos* ou du quotidien gaulliste *La*

[1096] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 48-50.
[1097] « Des milliers d'ouvriers du bâtiment ont assisté aux obsèques de quinze victimes de la catastrophe du boulevard Lefebvre », *Le Monde*, 27 janv. 1964 ; On a déjà eu l'occasion d'évoquer cet événement tragique : il est mis en avant par Bernard Chouchan comme l'élément déclencheur de l'écriture de sa dramatique *Ici peut-être*, *op. cit.*, voir Chapitre 3.
[1098] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/49, Lucrèce GUELFI, *Documentation Travailleurs étrangers*, 1964–1972.
[1099] Alain MURCIER, « Les soutiers de l'Europe. IV. - Hémorragie mortelle ou investissement rentable ? », *Le Monde*, 26 juin 1964, p. 22-23.

Nation[1100] au sujet de l'immigration. Et l'on sait, par ailleurs, que le 17 mars 1964 elle a demandé à s'abonner aux quotidiens de gauche *Le Populaire*, socialiste, et *L'Humanité*, communiste[1101], ce dernier proposant, le 26 mars, un article sur les bidonvilles portugais de Saint-Denis menacés de destruction.

Dans ce contexte donc, le 21 mars 1964, le lendemain de la remarque de Lucrèce Guelfi en réunion du SLII sur l'augmentation du nombre de Portugais immigrés en France, Yves Burgalat, représentant du ministère de l'Intérieur, s'empare du problème, en annonçant qu'il « a demandé une enquête sur la main d'œuvre portugaise »[1102], dont les résultats seront présentés au Service de liaison interministérielle pour l'information le 25 mars en ces termes :

> « Sur 100 000 Portugais se trouvant actuellement en France, 65 000 sont en situation irrégulière ; cette main d'œuvre qui, le plus souvent, n'est pas suffisamment qualifiée, est employée au jour le jour, sans contrat de travail. M. BURGALAT suggère que l'obligation du contrat de travail soit abandonnée au profit d'une simple promesse d'emploi. M. BURGALAT rappelle que les Algériens entrent en France sans la moindre difficulté, et qu'ils sont actuellement 600 000. » [1103]

La lecture de ce passage de compte rendu amène à souligner la fonction corollaire d'échange intergouvernemental que tiennent les réunions régulières du SLII : les représentants des ministères, dans une logique tantôt concurrentielle, tantôt coopérative, œuvrent à coordonner les politiques publiques menées sur un même objet d'intervention. Le service contribue ainsi à créer un espace de discussion interministériel sollicitant un arbitrage politique, ce qui participe au processus de politisation de l'immigration à l'œuvre dès le début des années soixante[1104]. Ce qui sous-tend toutefois en premier lieu ces quelques lignes, c'est la nécessité d'informer les autres ministères de l'activité du ministère de l'Intérieur et de faire le point sur ce qui peut, ou non, être communiqué à ce sujet officiellement, dans le but d'assurer la principale mission dévolue au SLII : garantir la cohésion de la communication du gouvernement. De ces premières remarques, distillées d'une réunion à l'autre, naitra un projet de reportage télévisé au sujet des migrants portugais sur lequel nous allons maintenant nous pencher.

[1100] Dont l'article de Jean BOUCANIER, « Deux millions et demi d'étrangers travaillent en France (III) Lisboa-sur-Marne bidonville portugais », *La Nation*, 16 déc. 1964.
[1101] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *Note à l'attention de Mademoiselle PHILIPPE demandant abonnement aux journaux* L'Humanité *et* Le Populaire, [note dactylographiée], 17 mars 1964, 1 p.
[1102] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 21 mars 1964*, 21 mars 1964, p. 1.
[1103] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 25 mars 1964*, 25 mars 1964, p. 2.
[1104] Sylvain LAURENS, *Une politisation feutrée*, *op. cit.*, p. 57.

C. Quelques demandes d'émissions formulées par le SLII satisfaites par l'ORTF

De fait, les archives du service permettent de mettre au jour les demandes de reportages formulées par les différents ministères en charge des questions migratoires.

Au fil des comptes rendus de réunions du SLII, on voit se transformer un projet d'émission sur les immigrés portugais arrivant clandestinement en France. Celui-ci est d'abord rejeté par le ministère de l'Intérieur : dans le compte rendu de la réunion du 1er avril 1964, il est précisé que « l'Intérieur s'oppose à toute émission télévisée sur les Portugais. Melle GUELFI s'interroge toutefois sur les raisons qui pousseraient les Portugais à entrer clandestinement en France »[1105]. Il faut attendre le 14 avril 1964 pour qu'Yves Burgalat indique un changement de position à ce sujet de la part de son ministère de tutelle. Les réunions du SLII semblent avoir permis de différer la communication gouvernementale et, notamment, l'information télévisée sur un sujet qui ne fait pas consensus d'un ministère à l'autre. Après une première évocation, par Lucrèce Guelfi, d'entrées clandestines de Portugais sur le sol français le 20 mars, alors que le ministère de l'Intérieur hésitait encore à « faire barrage à l'illégalité ou l'assumer »[1106], Yves Burgalat temporise en sollicitant une réaction officielle de sa hiérarchie. C'est seulement une fois la position du ministère de l'Intérieur clarifiée, suite à l'intervention de Matignon favorable à une plus grande tolérance vis-à-vis des Portugais entrés clandestinement en France[1107], qu'Yves Burgalat autorise la télévision à préparer un reportage sur le thème de l'immigration portugaise. Le 7 avril en effet, le ministre de l'Intérieur Roger Frey transmettait aux préfets une circulaire les invitant à renoncer à poursuivre les Portugais arrivés clandestinement en France et à régulariser leur situation dès lors qu'ils présentent une pièce d'identité et sont pas concernés par des mesures d'expulsion ou d'interdiction du territoire[1108]. Yves Burgala présente ces mesures au Service interministériel le 9 avril[1109], le 14, il dit le ministère de l'Intérieur favorable

---

[1105] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 1er avril 1964*, 1 avril 1964.
[1106] Victor PEREIRA, « Une migration favorisée. Les représentations et pratiques étatiques vis-à-vis de la migration portugaise en France (1945-1975) », *loc. cit.*, p. 298.
[1107] Victor PEREIRA, *La Dictature de Salazar face à l'émigration*, *op. cit.*, p. 225.
[1108] Victor PEREIRA, « Une migration favorisée. Les représentations et pratiques étatiques vis-à-vis de la migration portugaise en France (1945-1975) », *loc. cit.*, p. 295.
[1109] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 9 avril 1964*, 9 avril 1964 : « INTERIEUR : De nouvelles directives ont été prises, à titre provisoire, en ce qui concerne l'emploi des Portugais. Elles ont été transmises au Préfet par télégramme chiffré : la plus grande bienveillance est réclamée à l'égard des Portugais, mais les Préfets devront être très sévères à l'égard des passeurs. »

à une émission sur l'arrivée clandestine de Portugais en France et le 20 avril, on voit en effet apparaître, dans les listes d'émissions de l'ORTF en projet, un sujet « sur les Portugais » préparé pour l'édition de *Cinq colonnes à la Une*[1110] du 8 mai suivant.

Celui-ci ne sera pourtant pas immédiatement réalisé. Dans les semaines qui suivent, l'idée se transforme : le 26 mai, la séquence « les Portugais » est devenue, dans la liste des sujets du « prochain "7 jours dans le monde" », « la main d'œuvre en France (avec les Portugais) »[1111]. Dans le même temps, l'intérêt des chargés de mission du SLII pour cette thématique s'est essoufflé : le bilan de l'activité du ministère du Travail, dressé dans le compte rendu de la réunion du 5 mai, précise qu'« il n'y a plus de passages clandestins de Portugais. On escompte que le chiffre des immigrants se fixera à 2 000 par mois »[1112]. L'intérêt du ministère du Travail et de sa représentante s'est alors déplacé : les immigrés portugais sont évoqués parmi les bénéficiaires du nouveau Fonds d'Action sociale pour les travailleurs étrangers (FASTE), créé par décret le 24 avril 1964, qui entérine l'extension des missions de l'ancien Fonds d'Action sociale (FAS) pour les travailleurs musulmans et leurs familles en métropole à tous les travailleurs étrangers[1113].

> « Melle GUELFI indique qu'un projet de loi portant sur le champ d'application du Fonds d'action sociale sera prochainement examiné par l'Assemblée. Il a pour objet d'étendre les avantages de ce fonds aux travailleurs étrangers (dont les portugais). Melle GUELFI fournira une note sur les conditions d'installation des étrangers en France. Il lui paraît souhaitable que la R.T.F. réalise une enquête sur ce problème. »[1114]

[1110] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 20 avril 1964*, 20 avril 1964.
[1111] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 26 mai 1964*, 26 mai 1964, p. 1.
[1112] *Compte rendu de la réunion du SLII du 5 mai 1964*, *op. cit.*
[1113] Sur le passage du FAS au FASTE, voir Patrick WEIL, *La France et ses étrangers : l'aventure d'une politique d'immigration de 1938 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2005 (1991), p. 93 ; Vincent VIET, *La France immigrée. Construction d'une politique, 1914-1997*, Paris, France, Fayard, 1998, 550 p. ; Vincent VIET, *Histoire des Français venus d'ailleurs de 1850 à nos jours*, Paris, Perrin, 2003, 373 p. ; Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, *Culture et immigration : de la question sociale à l'enjeu politique, 1958-2007*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2014, p. 47.
[1114] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 20 mai 1964*, 20 mai 1964.

1) Un reportage commandé par le SLII : « Trois millions de travailleurs étrangers… »

Le reportage final concerne, en effet, les étrangers venus travailler en France. D'une durée de 14 minutes et 48 secondes, il est diffusé dans le magazine *Sept jours dans le monde*, dans son édition du 12 juin 1964 à 20h, sous le titre « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers »[1115]. Mais ses deux principaux auteurs, le journaliste Michel Honorin et le réalisateur Pierre Mignot, ne font pas mention explicite du FASTE[1116]. Ils traitent de l'immigration comme d'un problème de société. On peut d'ailleurs considérer qu'il s'agit là du premier long reportage télévisé d'information traitant frontalement de l'immigration. Puisqu'il comprend des représentations d'immigrés espagnols et portugais, il s'agit également du premier reportage de mon corpus de sources à faire de l'immigration un sujet de société.

Comme l'a relevé Édouard Mills-Affif, dans leur exposé, les auteurs d'« Ils sont trois millions de travailleurs étrangers » « s'appliquent à dresser un ordre de désirabilité ethnique »[1117]. En effet, dès ses premières minutes, avec l'interview du directeur de l'Office national d'immigration, Pierre Bideberry[1118], le reportage oppose l'immigration d'étrangers européens (Espagnols, Grecs et, surtout, Portugais) organisée par l'ONI, à celle de « populations qui peuvent librement venir sur le territoire national », « ceux à qui la France est ouverte librement par les accords d'Évian, ou les accords de coopération », « ceux de nos anciennes colonies », qui sont désignés plus loin comme « Africains et Arabes », Tunisiens, Algériens et Marocains. Dans la suite du sujet, cette dichotomie se cristallise autour du mode d'entrée sur le territoire français : l'immigration organisée par les pouvoirs publics et sollicitée par les entreprises françaises – notamment SIMCA, dont le directeur de l'usine de Poissy, Pierre

---

[1115] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.* La RTF ne communique pas à son sujet : le bulletin de presse hebdomadaire n'en fait pas mention. Par conséquent, la presse de programmes non plus. Après diffusion, je n'ai trouvé trace d'aucun article à son sujet permettant d'éclairer sa réception.

[1116] Deux séquences du reportage pourraient faire référence aux activités qui lui seront dévolues : une scène filmée dans un foyer de travailleurs où vivent des Espagnols et un Grec, puis une autre montrant un cours d'alphabétisation. Mais le FAS tout comme l'extension de ses prérogatives, ne sont pas même évoqués par le commentateur.

[1117] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 112.

[1118] Pierre Bideberry connaît bien Lucrèce Guelfi : il a été son supérieur hiérarchique en 1944. Voir Archives nationales, Cabinet du ministre du Travail Gilbert Grandval, 20010183/1, *Fiche de Renseignements - Lucrèce GUELFI*, [document dactylographié annoté], s. d., 12 p. Dans son évaluation, il écrivait : « Mademoiselle Guelfi est un fonctionnaire de grande culture et de grande intelligence. Dirige avec compétence et autorité son bureau. Possède de grandes qualités d'initiative qu'il convient quelquefois de freiner, mais qui sont souvent précieuses. Son caractère ne laisse personne indifférent. Elle est au demeurant une précieuse collaboratrice. »

Henneguier, est interrogé par Michel Honorin – est valorisée, tandis que les arrivées incontrôlées, soit du fait de l'absence de restriction légale de circulation, soit du fait du passage clandestin des frontières françaises, est présentée comme une aberration, conduisant au chômage et au mal logement. Les auteurs du commentaire concluent sur cette idée :

> Que dire d'autre de ces 3 millions de travailleurs étrangers dont nous venons d'effleurer les problèmes ? Peut-être, et nous l'avons vu, que ceux qui sont sûrs de leur travail et de leur logement n'ont pratiquement pas de difficulté d'adaptation et ne vivent pas en marge de la société. Peut-être aussi que pour ceux qui bénéficient de la libre circulation entre leur pays et le nôtre il y a danger de saturation et qu'ils devraient, pour eux comme pour nous, venir avec toute garantie d'emploi et de logement. Alors peut-être disparaîtraient les bidonvilles et l'animosité qui les entoure[1119].

Cet aspect du reportage fait écho, non seulement aux appréciations des représentants du gouvernement au cours des réunions du SLII, mais à l'actualité des politiques de gestion des migrations menées par la France, dont la négociation et la signature des plus récents accords de main d'œuvre et la création du FASTE sur les ruines du FAS.

Dans ce tableau, les immigrés portugais occupent une place intermédiaire. L'un d'entre eux est interrogé dans la première partie du reportage, à l'occasion d'une séquence où sont filmés, dans leur foyer de travailleurs, des ouvriers étrangers de chez SIMCA, présentés comme des « ouvriers arrivés légalement et munis d'un contrat de travail leur assurant salaire, allocations et logis décent ». Après s'être adressés à un Espagnol (Figure 110) puis à un Grec filmés en plongée dans leur chambre d'un foyer de travailleurs, les journalistes demandent à un Portugais (Figure 111) de comparer son salaire à ce qu'il aurait pu gagner au Portugal.



Figure 110 – Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 4 minutes et 12 secondes*



Figure 111 – Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 4 minutes et 49 secondes.*

[1119] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.*.

Celui-ci est filmé en gros plan, de profil – il regarde en direction du traducteur, à qui il adresse directement sa réponse rapide. Dans les deux séquences qui suivent, les auteurs rendent compte de leurs visites dans un bidonville où logent des Algériens, Tunisiens ou Marocains, puis dans des immeubles vétustes et dans des caves où vivent des hommes noirs, désignés seulement comme « africains ». Les extraits d'entretiens montés dans ces deux séquences mettent en avant les difficultés qu'ont ces étrangers à trouver du travail en France. Elles se concluent par une nouvelle interview du directeur de l'ONI, Pierre Bideberry, sur le chômage des travailleurs étrangers. La transition avec la séquence suivante, entièrement consacrée à un bidonville où logent des hommes, des femmes et des enfants portugais, est formulée ainsi par le commentateur :



Figure 112 – Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 10 minutes et 19 secondes*



Figure 113 – Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 10 minutes et 30 secondes*

> Commentaire : Le chômage se retrouve surtout parmi ceux qui peuvent venir librement mais paradoxalement jamais chez ceux qui sont venus clandestinement comme ces Portugais avant qu'un accord soit signé entre nos deux pays.
>
> Michel Honorin : Vous êtes venu clandestinement ?
>
> Homme portugais : Oui oui.
>
> Michel Honorin : Pourquoi ? [*Figure 113*] Vous n'avez pas essayé d'avoir un passeport ?
>
> Homme portugais : Oui, mais pas de passeport non.
>
> Michel Honorin : Vous n'avez pas réussi à avoir un passeport ? [*silence*] Alors pour venir clandestinement est-ce que vous avez dû payer ?
>
> Homme portugais : J'ai payé 100 000 francs.



Figure 114 - Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 10 minutes 48 secondes*



Figure 115 - Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 11 minutes et 21 secondes*

Commentaire : Pour cette catégorie d'immigrants, les clandestins, la vie commence en France par la colère. [*Altercation (Figure 114)*] Oui par la colère. Pas contre la France, mais contre la vie clandestine et en conséquence misérable qu'ils doivent mener jusqu'à la régularisation [*Figure 115*] de leur situation. Pour les Portugais, je le répète, c'est fait depuis un mois. Sortis de là, ils sont venus pour gagner de l'argent et ils travaillent. Ils poussent souvent l'économie jusqu'à ses dernières limites avant le dénuement.



Figure 116 – Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 11 minutes et 41 secondes*



Figure 117 – Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 11 minutes et 51 secondes*

Michel Honorin : [*Figure 116*] Les conditions dans lesquelles elle vit ici sont meilleures que celles dans lesquelles elle vivait au Portugal ?

Une première femme portugaise : Oh si, much mejor !

Michel Honorin : Que pense cette dame des conditions dans lesquelles elle vit ? (...)

Le traducteur d'une deuxième femme portugaise : [*Figure 117*] Elle dit que la maison n'est pas très bien mais il y en a pire.

Commentaire : Il y a pire oui, et les riverains, ceux qui avaient fait construire avant la naissance des bidonvilles, le savent bien.

Tout au long de ce passage, la caméra capte des regards méfiants des Portugais qu'elle croise. Au milieu, est montée une scène où les membres de l'équipe de tournage se font invectiver en portugais par un groupe d'hommes. La séquence est montée de manière à ce que la colère de ces habitants du bidonville contre l'équipe de télévision, visible à l'image, illustre celle que sont censés ressentir les Portugais arrivés clandestinement sur le sol français. La clandestinité est ainsi présentée comme la cause du mal logement de ces étrangers-là, entrainant mécaniquement une réaction hostile de leur voisinage : dans les plans qui suivent, les auteurs du reportage tendent leur micro à des riverains mécontents, laissant libre court à leurs considérations xénophobes. Le reportage se clôt sur l'interview d'un immigré espagnol érigé en modèle d'intégration : « J'ai une voiture, j'ai un appartement, j'ai une femme, un enfant, je suis content. J'ai du travail, je suis heureux », affirme-t-il face à la caméra, qui le filme sur le pas de la porte de de son pavillon, en contre-plongée, d'abord en gros plan sur son visage avant qu'un plan plus large laisse apparaître sa maison en arrière-plan et le dos de la tête d'un des journalistes au premier plan (Figure 118). La réponse de l'interviewé comme la façon dont il est habillé, en costume, avec une cravate, ainsi que le cadrage et le décor, tout concourt à mettre en avant la réussite sociale de cet homme immigré espagnol, présentée comme la conséquence de son entrée régulière sur le territoire français.



Figure 118 – Michel Honorin et Pierre Mignot, « Ils sont trois millions de travailleurs étrangers », Sept jours dans le monde*, RTF, 12 juin 1964, 14 minutes et 27 secondes*

Ce reportage dresse ainsi un tableau de la situation de l'immigration et des travailleurs étrangers en France en 1964, dans lequel chaque groupe de population a ses spécificités. Les travailleurs portugais, malgré leur volonté, se trouvent condamnés à la clandestinité jusqu'à la récente signature d'accords de main d'œuvre franco-portugais le 31 décembre 1963, et leurs conditions de vie en France provoquent la xénophobie de leurs voisins. De leur côté, les Africains sont venus librement d'anciennes colonies en dépit d'une présumée incapacité à travailler en France. Enfin, toujours selon ce reportage, la venue des étrangers européens en France est organisée par les services de l'Office national de l'immigration et répond exactement aux besoins de l'économie, ceux qui arrivent par cette voie se trouvent ainsi bien logés, nourris et payés, voués à repartir dans leur pays d'origine s'ils ne s'intègrent pas. On retrouve ici la

démonstration de la nécessité et de la rationalité économique de l'immigration, dès lors qu'elle est contrôlée et prise en charge par l'État et les entreprises françaises, mais aussi, comme l'avait déjà souligné Édouard Mills-Affif[1120], l'affirmation d'une différence d'assimilabilité selon l'origine nationale et la catégorie ethnique des étrangers vivant en France. Dans cette hiérarchie, les Espagnols apparaissent comme les plus désirables tandis que les Portugais sont présentés comme facilement intégrables à la société française dès lors qu'ils sortent de la clandestinité.

Si ces positions rappellent certains pans des politiques migratoires françaises d'alors, elles ont été peu appréciées de Lucrèce Guelfi, représentante du ministère du Travail au sein du SLII et porteuse du projet d'émission pour le SLII depuis la fin du mois de mars 1964 sur le sujet. Elle en dresse un bilan peu glorieux devant le service de liaison, le 13 juin, le lendemain de la diffusion :

> « l'émission télévisée sur les travailleurs étrangers a été jugée mauvaise parce que mal construite et mal conduite. Melle GUELFI pense qu'il serait possible de reprendre le problème dans une nouvelle émission lorsque seront rendues officielles les dispositions concernant le Fonds d'Action Sociale en faveur des Étrangers »[1121]

À la lecture de ces quelques lignes, on peut supposer qu'aux yeux de Lucrèce Guelfi, les activités du FAS et futur FASTE n'ont pas été assez clairement présentées par Michel Honorin et Pierre Mignot dans leur reportage[1122]. Deux jours plus tard, le 15 juin, elle envoie un courrier sévère à Raymond Marcillac[1123], pour lui signifier ses regrets. Elle affirme avoir songé à demander l'annulation de la diffusion au moment du visionnage préalable dont elle a bénéficié dans la journée du 12 juin, ne changeant d'avis que parce qu'elle ne pensait pas possible de lui trouver un programme de substitution. Le contenu de cette lettre donne plus de précision sur les griefs de la chargée de mission du ministère de l'Information vis-à-vis de l'émission :

> Je vous serais reconnaissante de bien vouloir prévoir, pour toute émission présentant un caractère social pouvant avoir des répercussions politiques, une présentation suffisamment tôt pour permettre les rectifications et adaptations qui s'imposeraient.

[1120] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 112.

[1121] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/95, *Compte rendu de la réunion du SLII du 13 juin 1964*, 13 juin 1964.

[1122] Il faut dire qu'après la publication du décret étendant les prérogatives du Fonds d'Action Sociale à tous les étrangers le 20 avril 1964, le projet de loi visant à fixer les nouvelles fonctions de l'organisme était encore en projet au moment de la réalisation du reportage. Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *Projet de loi discuté cet après-midi devant l'Assemblée Nationale, prévoyant le financement du FONDS D'ACTION SOCIALE EN FAVEUR DES TRAVAILLEURS ETRANGERS (F.A.S.T.E.)*, [note dactylographiée], 16 juin 1964, 2 p. Il était certainement délicat pour les deux auteurs de faire mention de mesures avant leur officialisation.

[1123] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/162, Lucrèce GUELFI, *Note à l'attention de Monsieur Marcillac au sujet de l'émission télévisée sur les « Travailleurs étrangers » de Sept jours du monde*, [note dactylographiée], 15 juin 1964, 2 p.

> En tout état de cause, il convient de considérer que le problème des travailleurs étrangers n'a été traité que d'une manière superficielle, incomplète et sans qu'ait été utilisé l'ensemble des renseignements et documentation fournis.
>
> Je suis à votre disposition pour donner, à nouveau, à vos collaborateurs toutes les informations et documentation nécessaires à la préparation d'une nouvelle émission que vous envisageriez ultérieurement et vous demanderait instamment, dès lors, de veiller à ce qu'elle soit préparée en collaboration avec nous-même, cette collaboration se limitant, bien entendu, à la stricte information objective et aussi complète que possible des problèmes sociaux que pose l'emploi des travailleurs étrangers en France.

Guelfi juge l'émission « superficielle », « incomplète » et déplore le manque de sollicitation de ses services par les auteurs, les « collaborateurs » de Raymond Marcillac, directeur du service de l'Information télévisée. On comprend ainsi, entre les lignes, que Lucrèce Guelfi a transmis aux journalistes de la documentation au sujet de la situation des travailleurs étrangers en France, et qu'ils ne l'ont pas assez prise en considération à ses yeux. On peut noter l'insistance de la représentante du ministère du Travail à garder la main sur les informations sociales délivrées par l'Information télévisée, appelant de ses vœux une collaboration toujours plus étroite entre elle et les journalistes de télévision, exigeant notamment un visionnage bien en amont de la diffusion pour lui permettre d'exercer un droit de regard – tout en se gardant de toute intention d'ingérence.

Ainsi les archives personnelles de Lucrèce Guelfi au Service de liaison interministérielle pour l'information[1124] permettent-elles d'éclairer plus finement encore les archives du SLII et de mieux comprendre par quels mécanismes le ministère du Travail, par l'intermédiaire de sa représentante, tente d'exercer une influence sur la production de contenus audiovisuels au sujet de l'immigration, portugaise en particulier. L'évocation récurrente de cette thématique au cours des réunions quotidiennes ayant contribué à en faire un sujet d'actualité, elle a pu suggérer qu'une émission de télévision lui soit consacrée. Une fois la case de diffusion trouvée, elle a fourni aux journalistes en charge de sa réalisation la documentation qui lui semblait nécessaire à sa fabrication – cherchant ainsi à orienter le contenu. Dès lors que la réalisation de l'émission a été lancée à l'ORTF, aucune archive ne permet de penser que Lucrèce Guelfi est intervenue auprès des journalistes. Elle a seulement été conviée à un pré-visionnage, organisé le jour de la diffusion comme pour éviter toute demande de modification – mais aussi peut-être du fait du calendrier de production, dont on peut présumer qu'il aura été court. Mis à part les regrets de la représentante du ministère du Travail, exprimés en réunion du SLII et par courrier à Raymond

[1124] Déposées aux Archives nationales en 1979 mais ouvertes à la consultation en 2018 seulement.

Marcillac, la mauvaise réception de cette émission par le SLII ne semble avoir entrainé aucune conséquence.

2) L'émission *France… terre d'accueil*, un début de campagne d'information sur l'immigration ?

S'agissait-il de la seule intervention directe de représentants du gouvernement membres du SLII dans la production d'émissions de télévision donnant à voir des immigrés, en particulier italiens, espagnols ou portugais ? Une seule autre émission du corpus est peut-être évoquée dans les archives du SLII et de Lucrèce Guelfi – peut-être parce que seuls quelques indices pointent vers elles dans les archives écrites à notre disposition, sans qu'elle soit clairement mentionnée : il s'agit du magazine unitaire intitulé *France… terre d'accueil*, présenté par Léon Zitrone et réalisé par Georges Folgoas, diffusé en fin de soirée du mardi 16 février 1965[1125]. Présenté dès son introduction comme le premier opus d'une série, dont aucun autre épisode n'a pourtant été diffusé ensuite, il se donne pour objectif de…

> … tenter de répondre à quelques questions : d'abord, pourquoi l'étranger choisit-il la France comme terre d'accueil, comme terre d'asile de préférence à d'autres pays ? Deuxièmement, comment le Français de souche accueille-t-il le nouvel arrivant ? N'y a-t-il pas xénophobie, c'est-à-dire sentiment contraire à l'étranger ? Troisièmement, à quel moment peut-on dire, non pas sur le plan administratif mais sur le plan humain, que l'étranger s'est assimilé au pays qui l'a accueilli ? Et enfin, quel est l'apport possible des groupes ethniques étrangers au patrimoine culturel, scientifique ou littéraire français ?

L'angle est relativement neuf à la télévision française : c'est à ma connaissance la première émission à valoriser les étrangers vivant en France, qu'elle place sous les feux de ses projecteurs, tout en posant la question de leur assimilation et de leurs différences ethniques. Pour cela, sont interrogés quelques étrangers, connus ou inconnus, mais tous européens[1126], tandis qu'une séquence centrale revient sur les grandes figures d'étrangers ayant marqué l'histoire de France, son patrimoine, sa vie politique, culturelle, scientifique et militaire, au moyen de gravures, de noms de rues, de coupures de presse et de portraits. Figurent dans ce

[1125] Georges FOLGOAS, *France... terre d'accueil*, *op. cit.* Si l'on en croit la base de données de l'Inathèque, il s'agirait de la première partie d'une série en trois parties, dont les deux suivantes ne sont pas consultables et qui semblent n'avoir jamais été diffusées. Pourtant, dans l'avant-programme de la semaine du 14 février 1965 envoyé à la presse par l'ORTF, *France... terre d'accueil* est présenté comme une émission unitaire, sans suite, programmée le 16 février.

[1126] Ils sont venus d'Espagne et d'Italie, ou encore d'Allemagne, de Grèce, de Roumanie ou de Russie.

panthéon des personnalités variées, dont quelques Espagnols – Maria Casarès, Pablo Picasso – et Italiens – notamment Mazarin, Lulli, Gambetta ou la famille de Broglie.

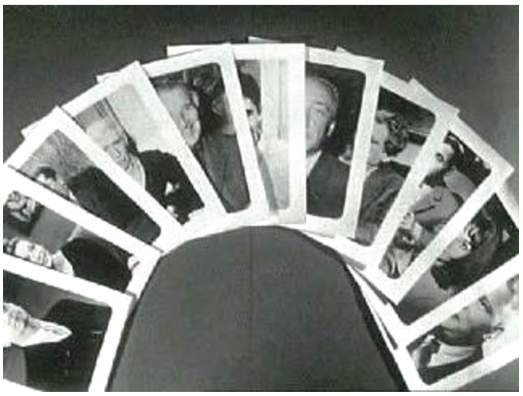


Figure 119 – Georges Folgoas, Léon Zitrone, France... terre d'accueil*, ORTF 1, 16 février 1965,21h59, 6e seconde.*

Dans le premier plan du magazine déjà (à la 6e seconde), les étrangers sont présentés comme des « atouts » dans le jeu de la France – la métaphore est filée à l'image, par des photographies d'immigrés célèbres rangées comme des cartes à jouer abattues sur une table filmée en plongée (Figure 119), et dans le texte (« La France a dans son jeu beaucoup d'atouts d'origine étrangère »), prononcé par Léon Zitrone en bande sonore. C'est sur les épaules de cette figure bien connue des téléspectateurs que repose toute l'émission. Il en prononce la *voice-over*, l'introduit face caméra, en assure les interviews. Il est lui-même né en Russie – il l'a quittée avec ses parents en 1920, à la suite de la révolution – mais si l'information peut être connue des téléspectateurs par l'intermédiaire des articles de presse spécialisée qui lui ont été consacrés, il ne le mentionne à aucun moment dans l'émission. Celle-ci débute par des entretiens d'étrangers vivant en France, d'abord des inconnus. Les premiers à témoigner, comme les derniers, sont en effet décrits comme des « français moyens » d'origine étrangère : ils ne sont *a priori* pas connus du public de la télévision selon les auteurs. Parmi eux, dans la toute première séquence après l'introduction, est présenté un couple d'Espagnols, interrogé face caméra en studio.



Figure 120 – Georges Folgoas, Léon Zitrone, France... terre d'accueil*, ORTF 1, 16/02/1965, 21h59, à 1 minute et 36 secondes*

Léon Zitrone (*off*) : Monsieur Roncero, pour quelles raisons avez-vous quitté l'Espagne ?

Monsieur Roncero : Pour des raisons politiques. (…)

Léon Zitrone (*off*) : Pourquoi avoir choisi la France plutôt qu'un autre pays ?

Monsieur Roncero : D'abord parce que la France m'attirait depuis longtemps, par tout ce que la France représente, surtout la liberté. La liberté et la culture naturellement.

Léon Zitrone (*off*) : Et est-ce que vous avez trouvé en France au cours de ce quart de siècle ce que vous y cherchiez ?

Monsieur Roncero : Oui je l'ai trouvé. Et encore plus que ce que je pensais parce que

j'ai pénétré plus dans la France, je connais les Français, je connais la France et ça me plait énormément.

Léon Zitrone (*off*) : Est ce que les Français vous ont bien accueillis ?

Monsieur Roncero : Excellemment.

Léon Zitrone (*off*) : On ne vous a jamais reproché d'être étranger ?

Monsieur Roncero : Non. (…)

Léon Zitrone (*off*) : Je voudrais demander à Mme Roncero, combien d'années Madame cela fait-il que vous êtes en France ?

Madame Roncero : Quarante-deux. (…)

Léon Zitrone (*off*) : Quelle est la raison alors pour laquelle votre famille est venue en France ?

Madame Roncero : Je suis née dans un pays assez pauvre n'est-ce pas, c'est Terruel. Mes parents sont venus... Mes parents sont venus travailler en France.

Léon Zitrone (*off*) : Madame vous parlez indifféremment les deux langues, quelle est celle que vous parlez le mieux ?

Madame Roncero : Peut-être le français parce que quand même j'ai fait mes études ici en France. Mais je parle espagnol sans accent et je le parle toujours à la maison.

Léon Zitrone (*off*) : Vous avez des enfants ?

Madame Roncero : Oui une petite fille (…)

Léon Zitrone (*off*) : À votre avis, est-elle Espagnole ou est-elle Française ?

Madame Roncero : Je crois qu'elle est Française plus qu'Espagnole.

On retrouve dans ce passage plusieurs des grandes idées du magazine : il s'agit de dresser le portrait d'étrangers qui aiment la France, en ont une image particulièrement positive, et sont reconnaissants de l'accueil qui leur a été fait par ses habitants. D'autres étrangers, dans les séquences suivantes, mentionneront qu'ils ont été confrontés à la xénophobie, mais celle-ci est principalement dépeinte comme le fait d'enfants, dans les cours d'école. Dans l'interview de monsieur et madame Roncero, plus qu'avec les autres témoins de l'émission, Léon Zitrone insiste sur les raisons du départ, politiques dans le cas de Monsieur, économiques dans le cas de Madame, les amenant ainsi à mentionner leur attachement à la France. De fait, en soulignant l'amour du pays, de ses habitants, l'apprentissage de sa langue et, pour finir, la transmission à leurs enfants de la culture française, Léon Zitrone insiste sur l'assimilation de ce couple à la société française. Le raisonnement sera poursuivi tout au long des vingt-cinq minutes d'émission. Ouverte avec l'entretien de monsieur et madame Roncero, elle se referme par l'entretien d'un couple franco-polonais, filmé chez lui cette fois, dans un appartement d'un grand ensemble. Lui est d'origine polonaise ; elle est née dans une famille française. Lui a acquis la nationalité française et ils élèvent leurs enfants dans la langue et la culture françaises.

De cette manière, *France… terre d'accueil* opère finalement une synthèse entre les représentations d'immigrés inconnus, venus en France par souci politique ou économique, dont il est démontré qu'ils peuvent parfaitement s'assimiler[1127] à la société française, et les représentations de célébrités, d'artistes ou sportifs, de grands hommes illustres dont on retrace le parcours migratoire pour souligner notamment l'ascension sociale et valoriser l'accueil comme une opération digne d'intérêt pour la France.

Ce programme n'a pas été directement préparé par le SLII. Il présente la particularité d'avoir été réalisé « avec le concours du Centre d'information civique », une association qui, à sa création en 1960, s'est donnée pour mission de « montrer la nation et d'expliquer l'État »[1128] – c'est du moins comme cela qu'elle s'est présentée alors à la presse. On trouve à sa tête Jean-Christian Barbé, membre du cabinet du ministre de l'Information Louis Terrenoire entre 1960 et 1962, gaulliste membre de l'UNR[1129]. Dans son conseil d'administration, en avril 1964[1130], siègent des hauts fonctionnaires tels Philippe Ragueneau, sous-directeur de l'information et futur directeur des programmes de l'ORTF à partir de juin 1964, ainsi que Michel Massenet, directeur du FAS puis du FASTE. Le Centre d'information civique (CIC) s'est investi, en premier lieu, dans la lutte contre l'abstention, dans la promotion du vote et des institutions. L'association est pour cela financée dès ses débuts par le ministère de l'Information dans le cadre de marchés publics de main d'œuvre[1131] – elle met à disposition du ministère des rédacteurs et sténodactylographes – et d'étude de documentation[1132] qui impliquent de diffuser dans les médias les études thématiques produites. Depuis 1961, elle prépare et diffuse ainsi à la RTF puis à l'ORTF des émissions unitaires, présentées à la presse, en janvier 1962, comme l'équivalent télévisuel de la collection « Que sais-je ? »[1133], alors déjà réalisées par Georges

[1127] C'est le terme utilisé par Léon Zitrone dès l'introduction du programme.
[1128] « Le Centre d'Information Civique ; d'abord, informer », *Le Monde*, 7 nov. 1960.
[1129] *Biographie Jean-Christian Barbé Président de société.*, https://www.whoswho.fr/decede/biographie-jean-christian-barbe_3197, (consulté le 12 janvier 2019).
[1130] « Au Centre d'Information Civique », *Le Monde*, 24 avr. 1964.
[1131] Voir notamment Archives nationales, Fonds Premier ministre - Service juridique et technique de l'information - Audiovisuel et action extérieure, 19870373/29, *Marché de main d'œuvre n°64.01.053.00.119.75.01 passé avec le Centre d'Information Civique*, 31 décembre 1963.
[1132] Archives nationales, Fonds Premier ministre - Service juridique et technique de l'information - Audiovisuel et action extérieure, 19870373/29, CABINET DU PREMIER MINISTRE, *Marché n°63.01.069.00.119.75.01 d'Étude de documentation générale et de Relations Publiques avec le Centre d'Information Civique*, 16 mai 1963 ; Archives nationales, Fonds Premier ministre - Service juridique et technique de l'information - Audiovisuel et action extérieure, 19870373/29, CABINET DU PREMIER MINISTRE, *Relevé des études faites par le C.I.C. dans le cadre du marché n°63.01.069.00.119.75.01*, janvier 1964.
[1133] « Information civique », *Le Monde*, 11 janv. 1962.

Folgoas. Avec *France… terre d'accueil,* les auteurs et producteurs utilisent le média de masse que devient la télévision pour relayer une campagne d'information citoyenne. En invitant des immigrés dont l'assimilation est mise en avant, en démontrant que la France s'est constituée, tout au long de son histoire, en terre d'accueil, et que cet accueil l'a enrichie, il s'agit vraisemblablement pour le CIC d'œuvrer contre la xénophobie.

Déléguée à une structure externe à l'ORTF, la production de l'émission *France… terre d'accueil* reste ainsi dans le giron du ministère de l'Information, plus proche encore que si elle avait été réalisée au sein du service de l'Information télévisée. Mais les rédacteurs du CIC ont-ils, seuls, participé à la préparation de l'émission aux côtés des réalisateur et présentateur de l'ORTF ? Ont-ils sollicité Michel Massenet, en tant que directeur du Fonds d'action sociale et membre du conseil d'administration de l'association ? Ou bien ont-ils sollicité des représentants des ministères du Travail, de l'Intérieur ou de la Santé ? Aucun d'entre eux ne figurant au générique, on ne peut, pour l'heure, répondre à ces questions.

Toutefois, quelques indices dispersés dans les archives du SLII et de Lucrèce Guelfi pourraient laisser entendre que la représentante du ministère du Travail aurait servi d'intermédiaire entre les agents de son service des Relations publiques au ministère du Travail et les auteurs de l'émission, pour orienter ces derniers dans leur travail préparatoire. D'abord, pour préparer d'autres émissions consacrées à des réalisations municipales en janvier 1965, le CIC avait fait appel au cabinet du ministère de l'Intérieur[1134]. On peut en déduire qu'il a procédé de la même manière pour préparer cette émission consacrée aux étrangers vivant en France, requérant les services des ministères en charge de la gestion de la politique d'accueil des immigrés. D'autre part, au milieu de la documentation diverse rassemblée par Lucrèce Guelfi sur la question des travailleurs étrangers, se trouve une note manuscrite sur papier à en-tête du cabinet du ministère du Travail signée de Ginette Lavigne, chargée de rédaction du service des Relations publiques au cabinet du ministre du Travail[1135], laissant entendre qu'en janvier 1965, celle-ci travaillait à rassembler la documentation nécessaire à un projet d'émission de télévision consacrée à l'action menée par l'administration française à destination des immigrés

[1134] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/162, DIRECTEUR GÉNÉRAL ADJOINT DE L'ORTF, *Note au sujet des émissions d'information à la télévision*, [note dactylographiée], 19 décembre 1964, 4 p.
[1135] Archives nationales, Fonds du ministère du Travail - Cabinet de Gilbert Grandval, 20010183/1, Lucrèce GUELFI, *Compte rendu de situation du service des relations publiques*, [document dactylographié], 20 novembre 1963, 8 p.

espagnols[1136]. Ce projet s'est-il transformé pour donner lieu à la réalisation de *France… terre d'accueil*, qui accorde une place notable à l'interview de deux Espagnols ? On peut en faire l'hypothèse. Mais si la collaboration du SLII avec le CIC dans la préparation de ce programme est probable, les indices pouvant en attester sont vagues.

D. Des projets portés par le SLII pas toujours achevés

D'autres demandes d'émissions émises au cours des discussions du SLII, au sujet de travailleurs étrangers, italiens, espagnols ou portugais, n'ont finalement pas été traitées par les producteurs, réalisateurs ou journalistes de l'ORTF. Les fonds d'archives du SLII et de Lucrèce Guelfi permettent là encore d'en repérer quelques-unes.

Ainsi, dans le compte rendu de la réunion du SLII du 6 avril 1965, trouve-t-on la trace d'une demande de reportage à Orly au sujet de l'arrivée, le jeudi 8 avril 1965, de 130 Portugais de manière officielle, émise par la représentante du ministère du Travail[1137]. De cette manière, elle cherche à placer sous les feux des projecteurs les effets concrets des accords de main d'œuvre franco-portugais pour rompre avec les séries de reportages portant sur l'arrivée clandestine de travailleurs échappant à la vigilance des autorités française et portugaises, qui se sont multipliées depuis le début de l'année 1964 dans la presse écrite. *A priori*, ce reportage-ci n'a pas été filmé puisqu'un tel sujet n'a pas été diffusé dans les jours qui ont suivi, si l'on en croit les conducteurs des journaux télévisés – mais un opérateur et un journaliste se sont cependant bien rendus à Orly le 8 avril pour un sujet sur la fréquentation de l'aéroport en période de vacances scolaires.

De manière plus générale, dans la plupart des listes de thèmes soumises par Lucrèce Guelfi au directeur du SLII, souvent suggérés par les membres du cabinet du ministère du Travail après qu'elle leur en a fait la demande, apparaît régulièrement la question des travailleurs étrangers à partir de 1964. En 1966 encore, parmi les dix-huit notes d'information diffusées par Lucrèce Guelfi pour présenter au SLII les thématiques sur lesquelles le ministère du Travail souhaiterait communiquer, on en trouve une consacrée aux travailleurs étrangers[1138].

[1136] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/49, Ginette LAVIGNE, *[Note à Lucrèce Guelfi au sujet de l'avancée des recherches de documentation pour une émission de télévision traitant de l'action publique à destination des Espagnols immigrés]*, [note manuscrite], 22 janvier 1965.
[1137] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 20010086/98, *Compte rendu de la réunion du SLII du mardi 6 avril 1965*, [document dactylographié], 6 avril 1965, 4 p.
[1138] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/162, *Les Étrangers*, [document dactylographié], mars 1966, 2 p.

Ce document, qu'il est difficile de dater plus précisément, détaille les angles et arguments que le ministère du Travail souhaiterait voir développer à propos des travailleurs étrangers, en proposant deux projets d'émissions. Le premier, intitulé « la France, terre d'assimilation », vise à mettre en avant « l'apport des "étrangers intégrés" dans la société française » par l'évocation de « généalogies de grandes familles ». Le second, sous le titre « immigration étrangère et développement », est pensé pour « mettre en évidence les causes » des « réticences et hostilités » à l'égard des étrangers pour mieux « aider à les surmonter », dans un but avoué d'éducation de l'opinion. Plus loin, est mise en avant une série d'arguments présentant l'arrivée d'étrangers comme une aubaine pour le marché du travail français. Ce document fait largement écho aux propos du magazine unitaire *France… terre d'accueil*, diffusé en février 1965. Pour autant, aucun des thèmes qu'il développe n'a, à ma connaissance, été repris dans les émissions de télévision de 1966 et 1967.

Les réponses opposées à ces propositions par le ministère de l'Information ou par les représentants de l'ORTF sont le plus souvent évasives, sans perspective de mise en application rapide : le travail et les loisirs sont considérés comme des problèmes « difficiles à traiter »[1139]. Les informations délivrées à l'initiative de la représentante du ministère du Travail au sujet des travailleurs étrangers par le SLII sont ainsi le plus souvent diffusées par d'autres médias que la télévision. Par exemple, l'un des principaux projets portés par Lucrèce Guelfi à ce sujet prend la forme d'émissions radiophoniques à destination des travailleurs étrangers[1140]. Au départ pensé par Lucrèce Guelfi pour attirer les travailleurs italiens vers la France[1141], le projet est ensuite repris à l'occasion d'une réunion interministérielle sur l'immigration tenue le 7 juillet 1964, poussé par le représentant du ministère des Affaires étrangères voyant là l'occasion de proposer aux ressortissants italiens les mêmes avantages que ceux que leur offrent les États

[1139] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/162, SLII, *Programmes à long terme*, 1964, 8 p.
[1140] Voir notamment Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *Projet du Directeur du SLII soumis au Directeur Général de l'ORTF au sujet de la création de nouvelles émissions radiophoniques*, [document dactylographié], 1 octobre 1964, 2 p. ; Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *Note à l'attention de Monsieur le Ministre au sujet des émissions radiophoniques pour les travailleurs étrangers*, [note dactylographiée], 17 mars 1965.
[1141] « Le Gouvernement français et italien étudient les moyens d'encourager la reprise d'une immigration italienne vers la France. Parmi ces moyens, l'information des conditions de vie et de travail en France est essentielle » Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *Note à l'attention de Monsieur Fromentin au sujet d'émissions de radio à destination de travailleurs italiens*, [note dactylographiée], 22 juin 1964, 1 p.

suisse et allemand, tout en en faisant bénéficier également les Espagnols et les Portugais[1142]. Cette thématique est également proposée aux Actualités françaises[1143].

Dans de rares cas seulement, à l'occasion des réunions du SLII sur les « Programmes à long terme », l'ORTF ou le ministère de l'Information répondent aux suggestions du ministère du Travail de communiquer sur les travailleurs étrangers par des propositions d'émissions télévisuelles. Ils suggèrent alors que la thématique soit abordée dans un feuilleton[1144] dont le projet est porté par le SLII, calibré pour traiter de questions économiques. Il est d'abord appelé *Le Couple* avant de devenir *Marc et Sylvie*[1145]. Il ne sera toutefois plus question de travailleurs étrangers dans la fiction finale.

E. Émissions censurées ?

Enfin, des émissions définitivement restées dans les cartons pour des raisons politiques, les discours qu'elles portent entrant en contradiction ou en décalage avec les positions gouvernementales au sujet des immigrés italiens, espagnols ou portugais, on ne sait que peu de choses. Elles sont difficilement identifiables dès lors qu'elles n'ont jamais été diffusées, que les archives du SLII ou de ses participants n'en font pas mention, et qu'elles n'ont pas été inventoriées dans la liste des programmes conservés par l'INA dans son « Enfer »[1146].

Le repérage des émissions annulées peut cependant donner quelques indices de censure – ou de l'autocensure en découlant – sur les thématiques qui nous intéressent, sans que l'on puisse cependant identifier les acteurs et les enjeux à l'œuvre dans ce processus. En particulier,

---

[1142] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/162, M.J. BOURRAS, *Note à Monsieur le Directeur de Cabinet à l'attention de Melle GUELFI au sujet des Emissions radiophoniques à l'intention des travailleurs étrangers en France*, [note dactylographiée], 12 janvier 1965, 1 p. ; Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/162, *Compte rendu de la Réunion présidée par X. Jean CEREZ le 23 février 1965, au sujet des émissions radiophoniques pour les travailleurs étrangers*, [note dactylographiée], 24 février 1965, 4 p.

[1143] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/162, J. CHAZELLE, *Note à l'attention de Mademoiselle GUELFI Chef du Service des Relations Publiques*, [note dactylographiée], 30 novembre 1964, 1 p.

[1144] SLII, *Programmes à long terme*, *op. cit.*

[1145] Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 103-104.

[1146] Étudié notamment par Évelyne COHEN, « Censures, contrôles, régulation dans les télévisions européennes des années 1970 aux années 1980 » *in* Laurent Martin (dir.), *Les Censures dans le monde XIX^e - XXI^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2016, p. 135-147 ; reproduit dans INATHÈQUE DE FRANCE - SERVICE DE LA DOCUMENTATION ÉCRITE, « Censure et télévision - Dossier documentaire - Première partie - Liste des sujets des actualités télévisées en enfer (inventaires ORTF 1974 et INA 1980), repères historiques, indications bibliographiques », janvier 2007 Aucune des émissions y figurant n'a, a priori, de lien avec le sujet de cette thèse.

on a pu repérer deux programmes mettant en scène des personnages italiens, espagnols et/ou portugais immigrés en France dont la production était amorcée en 1964, n'ayant pas donné lieu à une diffusion – voire à un tournage – avant 1969 : un reportage, « Terra da promissâo », et un feuilleton, *Chez Georges* devenu *Le Café du square*.

« Terra da promissâo » prend pour sujet l'arrivée à Bayonne, par voie maritime, d'hommes portugais. Le reportage est réalisé par Marc Chevillot[1147] et Jacques Sylvain[1148]. Il a été produit par l'antenne régionale de l'ORTF de Bordeaux-Aquitaine, et présenté par la chaîne au premier festival de télévision régionale organisé à Boulogne-sur-Mer par l'ORTF. Il est cité comme étant l'un des trois seuls programmes à avoir « su échapper à un style conventionnel et atteindre un langage universel » par Marcelle J. Michel[1149], journaliste culturelle du quotidien *Le Monde* envoyée sur place, dans un article publié le 31 octobre 1964. Deux jours plus tôt, le 28 octobre, elle annonçait que le reportage avait obtenu un « Prix de la critique », « [corrigeant] » la décision du jury, « discutée », de remettre le premier prix à un documentaire peu apprécié par les critiques. Malgré ces honneurs, l'émission primée ne fit l'objet d'aucune diffusion avant le mois d'avril 1969[1150], sous une forme remaniée, les auteurs étant retournés sur les lieux de leur premier tournage pour savoir ce qu'étaient devenues les personnes qu'ils avaient interrogées en 1964.

Dans le même temps, une autre émission du corpus fait l'objet d'un report de programmation : le feuilleton *Le Café du square*, dont une première version est proposée sous le titre *Chez Georges*, en janvier 1964, par le réalisateur Louis Daquin à Jean-Louis Horbette, directeur du service des coproductions[1151]. Le projet est lancé dans la foulée. Il faut dire que le recours à des réalisateurs prestigieux du cinéma est alors à l'ordre du jour à la télévision : le directeur des programmes, Albert Ollivier, cherche à leur ouvrir les portes de la RTF[1152]. Bien

---

[1147] Marc Chevillot est réalisateur de documentaires, de reportages d'actualités et de quelques dramatiques. Il fait ses débuts à l'antenne régionale de la RTF de Lyon en 1958, où il prépare notamment plusieurs numéros de l'émission *Dimanche en France*, diffusées sur l'antenne nationale. Tout en étant sollicité de temps à autres pour des émissions nationales – où il est opérateur puis réalisateur – il passe à l'antenne de Bordeaux en 1962. Là, il continue de travailler pour *Dimanche en France* mais diversifie son activité en se prêtant à la fiction, à des documentaires unitaires et à d'autres magazines de variétés, d'information régionale ou sport. Il réalise notamment un court documentaire sur la mémoire du peintre Goya dans la communauté espagnole de la ville, *Goyescas Bordelaises*, diffusée le 9 décembre 1962 à 17h01 en région aquitaine.

[1148] Marc Sylvain, quant à lui, est journaliste attaché uniquement à l'antenne bordelaise de la RTF puis de l'ORTF. Il réalise nombre de sujet du journal régional à partir de 1963.

[1149] Marcelle J. MICHEL, « Réflexions sur le Festival Régional de l'ORTF », *Le Monde*, 31 oct. 1964.

[1150] Marc CHEVILLOT et Jacques SYLVAIN, *Terra da promissâo (terre promise)*, ORTF 1, 13 avril 1969, 13h17, 23 minutes 36 secondes.

[1151] Jean-Louis HORBETTE, *Compte rendu de la rencontre avec Louis Daquin*, *op. cit.*

[1152] Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 155.

que communiste et syndicaliste, Louis Daquin correspond au profil ciblé. Jean-Louis Horbette confie donc le suivi de la production à son adjoint, Roland Gritti[1153]. Celui-ci relit attentivement les scénarios. Dans une note manuscrite apposée sur la couverture du deuxième épisode, dans sa version soumise au Comité des Programmes, il estime le feuilleton « Gentil, mais ... populiste, voire "poujadiste" »[1154]. Il juge en particulier le personnage de l'Italien, l'épicier Botti, « artificiel », tandis que d'autres personnages « ne sont pas assez mis en relief dans la note d'intentions »[1155]. René Gritti participe ainsi activement à la réécriture des scénarios auprès de Louis Daquin et des adaptateurs, Agnès Van Parys et Jean Marsan, avant la réalisation programmée pour décembre 1964[1156]. Mais, le 22 octobre 1964, le compte rendu d'une conférence sur les feuilletons mentionne l'abandon du projet, sans qu'aucune raison ne soit avancée[1157]. On peut supposer que le changement d'organisation de la télévision[1158] a mis un terme au projet porté par Jean-Louis Horbette et son supérieur, Jean-José Marchand[1159], ce dernier étant débarqué de son poste de direction du service des feuilletons. De fait, à son arrivée à la tête des programmes de l'ORTF en juillet 1964, Claude Contamine resserre la pression sur le contenu des programmes, ce qui a pu jouer en la défaveur d'un feuilleton réalisé par un

---

[1153] Roland Gritti est alors adjoint du service des coproductions. Il est mentionné à ce titre par Myriam TSIKOUNAS, « Cécilia, médecin de campagne... publicitaire », *Sociétés & Représentations*, 2016, n° 41, p. 189-200. À une date inconnue, certainement à la fin des années soixante, il passe de l'ORTF à la société de production Télécip. Selon Henri Viard, dans les remerciements de l'édition sous forme de roman de la série *La Cloche Tibétaine*, il aurait des origines vénitiennes. Voir Henri VIARD et Dominique EUDES, *La Cloche thibétaine*, Paris, Robert Laffont, 1975, p. 12.

[1154] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/170, Louis DAQUIN, Jean MARSAN et Agnès VAN PARYS, *Chez Georges - dossier présenté au comité des programmes*, [dossier dactylographié annoté], 15 avril 1964.

[1155] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/170, R. GRITTI, *Chez Georges*, [note dactylographiée annotée], 23 mars 1964.

[1156] Archives nationales, Fonds ORTF - Direction de la Télévision, 20130366/165, Roland GRITTI, *Projet de planning de réalisation de feuilletons*, [document manuscrit], juillet 1964 ; Roland GRITTI, *Projet de planning de réalisation de feuilletons sans avoir encore accord D.G.*, *op. cit.*

[1157] ORTF, *Conférence des feuilletons ORTF du jeudi 22 octobre 1964*, *op. cit.*

[1158] Avec la démission d'Albert Ollivier en janvier, et sa mort en juillet des suites d'une longue maladie, mais aussi avec la création de l'ORTF en juillet et l'arrivée concomitante de Claude Contamine à la direction de la télévision.

[1159] Né en 1920, Jean-José Marchand commence une carrière de critique d'art en 1942, qu'il poursuit jusqu'à la fin des années cinquante. Il entre à la radio puis à la télévision en 1958, grâce à ses affinités gaullistes notamment. Il y est le protégé d'Albert Ollivier, directeur des programmes. D'abord intégré au secrétariat général de la Direction de la RTF, il est placé à la tête du service Cinéma en 1959. À ce titre, il choisit notamment quels films seront projetés à l'antenne, et quels feuilletons seront produits puis programmés. Voir la biographie dressée par Yves CHEVREFILS-DESBIOLLES, « Jean José Marchand et *Les Archives du XX^e siècle* » *in* François Albera, Valentine Robert et Laurent Le Forestier (dir.), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2015, p. 261-271.

communiste notoire[1160]. Il faudra attendre le mois d'août 1968 pour que la réalisation du *Café du square* soit lancée, pour trois mois. Il sera diffusé aux mois d'octobre et novembre 1969, à un moment de relatif relâchement du contrôle politique de l'ORTF.

***

L'étude des archives du SLII et de l'une de ses membres, Lucrèce Guelfi, la plus investie au sujet de l'immigration dans les débuts du service, est riche d'enseignements. Elle permet de mieux comprendre les modalités d'intervention du gouvernement auprès de la télévision au sujet des immigrations italienne, espagnole et portugaise. D'abord, ces interventions, provoquées à la fois par les agendas des ministères de l'Intérieur et du Travail, principaux intervenant au sein du SLII à ce sujet, par l'actualité des négociations bilatérales avec les pays d'origine de ces immigrés ainsi que par la presse écrite, sont somme toute peu nombreuses. Leur influence n'est pas directe sur les programmes : à de rares exceptions près, les propositions d'émissions télévisées de Lucrèce Guelfi et Yves Burgalat au sujet de l'immigration restent lettre morte ou prennent des formes différentes de celles qu'ils suggéraient. De plus, les représentations de toutes les populations immigrées étudiées ne constituent pas le même enjeu pour les membres du SLII : l'immigration portugaise est plus souvent évoquée que les deux autres. Enfin, les deux cas repérés de non diffusion d'émissions à ce sujet ne permettent pas de penser que les membres du SLII ou les ministères aient pu faire obstacle ouvertement à leur diffusion – on a alors certainement plus à faire à des formes d'autocensure de la part des directions de l'ORTF, pas nécessairement liées aux discours portés par ces émissions sur la situation des migrants en France.

En outre, si l'on peut se fier aux seules archives dépouillées, l'influence, indirecte donc, du SLII sur les programmes de l'ORTF au sujet des migrations italiennes, espagnoles et portugaises vers la France est également limitée dans le temps. Elle semble s'exprimer surtout à partir de mars 1964 et jusqu'en 1966. On l'a déjà brièvement évoqué, plusieurs changements institutionnels peuvent expliquer le moindre investissement par le SLII de ces questions. Le changement de gouvernement, la création d'un ministère des Affaires sociales en lieu et place du ministère du Travail, la marginalisation en son sein de Lucrèce Guelfi, qui continue de le représenter aux réunions du SLII, mais aussi la création de la Direction de la Population et des

[1160] Claude Contamine, lorsqu'il arrive à la direction de la télévision, resserre la pression sur le contenu des programmes. Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 199-206.

Migrations qui, bien que sous la tutelle du ministère de la Santé, constitue un nouvel espace de discussion intergouvernemental sur les migrations [1161]; toutes ces transformations peuvent laisser supposer que le SLII, à partir de la fin de l'année 1966, n'est plus le lieu privilégié par les membres des ministères pour exprimer leur avis sur les émissions de télévision au sujet de migrants, *a fortiori* italiens, espagnols ou portugais.

III - Loin des interventions gouvernementales, des figures de migrants variées

Certes, les discours télévisuels produits par la télévision de 1962 à 1965 sur les migrants italiens, espagnols et portugais sont en partie tributaires des positions prises par le gouvernement français en matière migratoire. À la même période pourtant, apparaissent également sur le petit écran des représentations de migrants italiens, espagnols ou portugais qui s'inscrivent en décalage avec ces positions, voire s'en affranchissent de façon plus ou moins affirmée. Ces émissions proposent des portraits individuels de migrants, sans ambition affichée de traiter de l'immigration en général comme d'un problème public.

Mais, selon leur format et leur genre, Italiens, Espagnols et Portugais ne font pas l'objet d'un traitement identique. Quelques fictions, dramatiques ou feuilletons, intègrent à leurs scénarios des personnages d'Italiens et de Portugais, ceux-là même auxquels s'intéressent particulièrement les conseiller techniques du SLII quand ils évoquent l'immigration étrangère en France, tant comme objet que comme cible de communication. Dans le même temps, les journaux télévisés de la période et quelques magazines de variétés ou à destination de la jeunesse mettent en scène des figures d'Espagnols immigrés, sans considération de leur prise en charge par l'administration française ni remise en perspective avec l'état de l'immigration en France. Ces émissions contribuent pourtant, elles-aussi, à la construction d'un discours télévisuel sur les immigrés et sur l'immigration. Quelles sont les spécificités de ces représentations ? Peut-on dégager des points communs entre elles ?

[1161] Sylvain LAURENS, *Une politisation feutrée*, *op. cit.*, p. 55-57.

A. Des fictions plus libres de leurs propos que les émissions d'information ?

En novembre 1964, nous l'avons vu, les ministères de l'Intérieur et du Travail portent, depuis quelques mois déjà, leur attention sur la façon dont l'immigration clandestine de travailleurs portugais en France et les bidonvilles portugais peuvent être représentés à la télévision. Le 28 de ce mois-là, la dramatique de la série *Les Cinq dernières minutes,* « Sans fleurs ni couronnes »[1162], place un Portugais clandestin, habitant d'un bidonville, au cœur de son intrigue.

Plus encore, elle évoque l'activité de passeur d'hommes menée par un éleveur de porcs de la banlieue parisienne, Malbosc. Ce dernier est assassiné. L'inspecteur Bourrel et son adjoint Dupuis enquêtent pour élucider son meurtre. Leurs premiers indices sont de l'argent portugais et « une pièce d'identité en portugais » au nom de Miguel Golega. Partis à la recherche de ce Portugais mystérieux, les policiers trouvent sa trace dans un bidonville voisin.

C'est l'occasion, pour les scénaristes et réalisateurs de la dramatique, de dépeindre le lieu marginal que constitue le bidonville, dont les extérieurs sont filmés en décor réel[1163], contrairement aux intérieurs tournés en studio. L'inspecteur adjoint est accueilli dans le quartier par des femmes faisant leur lessive sur le pas de leur porte, ne parlant pas un mot de français. Il doit s'adresser à des enfants jouant dans le terrain vague attenant pour trouver son chemin. On voit ici ressurgir des modes de représentation audiovisuelle des logements insalubres bien connus, installés par Éli Lotar dans *Aubervilliers* en 1946, et surtout, Édouard Luntz dans *...Enfants des courants d'air* en 1959. Au bout de ce chemin tortueux, le policier ne trouve pas Miguel Golega mais son frère, Pedro.

Au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue, se dévoile ensuite le trafic d'êtres humains auquel se livrait le mort : on découvre qu'il avait transporté des émigrants du Portugal jusqu'en France à l'arrière d'un camion, que Miguel Golega était mort au milieu du voyage, et que Malbosc avait obligé ses compagnons d'infortune à l'enterrer « sans fleur ni couronne » avant de les abandonner. Pedro n'a cependant pas tué Malbosc[1164].

[1162] Claude LOURSAIS, *Sans fleurs ni couronnes*, *op. cit.*.

[1163] Il est situé le long d'un canal et l'on distingue vaguement des grues et ponts qui pourraient suggérer qu'il s'agit du bidonville situé le long du canal d'Aubervilliers, à Aubervilliers même ou à Saint-Denis. Mais les plans larges ne sont pas assez précis et longs pour que l'on puisse en être certains il me semble.

[1164] Le Portugais n'est pas le seul suspect de la dramatique : une autre intrigue se noue autour de la figure d'un concurrent direct de Malbosc. On découvre toutefois, au terme du programme, que l'assassin est le beau-fils de Malbosc.

Le scénariste, Henry Grangé, construit ses personnages de Portugais comme les grandes victimes du drame : le mort était le véritable coupable, il les a exploités, traités comme des animaux – comme les cochons qu'il élève – et ne peut être puni pour ce qu'il a fait. C'est alors la situation de clandestinité dans laquelle Pedro Golega se trouve qui le pousse à ne pas chercher de l'aide auprès des autorités, et ensuite à leur cacher la vérité quand celles-ci viennent à lui.

En condamnant moralement le passeur plutôt que les immigrés portugais, en dépeignant leur clandestinité comme l'outil de leur asservissement, les auteurs de cette dramatique délivrent aux téléspectateurs un message cohérent avec les positions gouvernementales : ce sont surtout les modalités d'entrée sur le territoire des Portugais qui constituent alors, aux yeux des autorités, un problème. L'évocation frontale de la question de l'immigration clandestine de travailleurs portugais en 1964 sur la première chaîne de l'ORTF peut toutefois étonner. L'utilisation d'un véritable bidonville comme décor de la rencontre de Dupuis avec Golega est osée : alors que, dans le reportage de *Sept jours dans le monde* diffusé en juin, le commentaire insistait sur la fin prochaine de la clandestinité portugaise, qui mettrait logiquement fin à leurs conditions de logement déplorables montrées à l'image, il n'est question dans les dialogues de « Sans fleur ni couronne » ni d'un changement prochain de la situation des travailleurs portugais en France, ni d'une éventuelle résorption du bidonville montré ou encore d'un relogement de ses habitants. Or, on sait que la question est sensible en ce milieu des années soixante pour le gouvernement et qu'une grande attention est portée par le SLII à la façon dont sont montrés les bidonvilles, dans les émissions d'information tout au moins. Un an plus tard, apprenant, par exemple, qu'un reportage de *Cinq colonnes à la Une* est en cours de réalisation dans le bidonville de Gennevilliers au sujet de sa destruction, Lucrèce Guelfi intervient auprès du directeur de l'Information télévisée d'alors, Édouard Sablier, pour lui suggérer d'insister sur les travaux et constructions mis en œuvre par ailleurs[1165] par l'État et les collectivités territoriales.

Cette même année 1964, quelques mois plus tôt, *Les Cinq dernières minutes* avaient également intégré à l'un de leurs scénarios, « Fenêtre sur jardin »[1166], un personnage d'immigré, italien cette fois. Celui-ci mettait en scène un photographe italien séducteur, jaloux et meurtrier. Parce qu'il est placé du côté des « méchants » dans l'intrigue, ce personnage ne coïncide pas

[1165] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *Note pour Monsieur SABLIER au sujet d'une émission spéciale de « Cinq colonnes » sur le bidonville de Nanterre*, [note dactylographiée], 20 juillet 1965, 1 p.
[1166] Claude LOURSAIS, *Fenêtre sur jardin*, *op. cit.*

avec les discours gouvernementaux relayés en réunion du SLII. On peut même souligner qu'il rompt avec les discours portés par l'ORTF, depuis ses débuts, sur l'immigration italienne : comme on l'a vu, celle-ci est jusque-là évoquée plutôt comme sujet de société, comme un phénomène positif ou, sous l'angle de faits divers, par l'interventions de figures d'ouvriers sans considération négative. Dans cette dramatique, surgit donc à la télévision, pour la première fois à ma connaissance, une représentation négative d'un immigré italien. Ce type de figuration ne naît pourtant pas en 1964 : elle fait largement écho aux représentations cinématographiques d'immigrés italiens meurtriers ou voyous, véhiculées par les films français ou franco-italiens des années cinquante (*Thérèse Raquin*, *Obsession*, *Le Piège*), mais aussi par quelques œuvres cinématographiques du début des années soixante. En particulier, dans « Fenêtre sur jardin », le personnage du photographe, Renato Buzzani, fait écho à celui de l'amant de Lucie, prénommé lui aussi Renato, dans *Du mouron pour les petits oiseaux*[1167], film réalisé par Marcel Carné, sorti sur les écrans parisiens le 15 février 1963. Le Renato de Carné, inspiré du personnage de Fernand dans l'œuvre originale adaptée[1168], n'était pas meurtrier, mais séducteur, vivant au crochet d'une jeune femme à qui il mentait pour lui soutirer de l'argent.

Deux ans après la diffusion de « Fenêtre sur jardin », le 4 juin 1966, un autre épisode des *Cinq dernières minutes*, « La rose de fer »[1169], intègre deux personnages d'Italiens à son intrigue dont l'action se situe sur la Tour Effeil. Le premier Italien, l'amant de la victime dans le meurtre qui occupe cette fois Bourrel et Dupuis, est encore prénommé Renato. Il est dépeint sous un jour peu reluisant par chacun des témoins qui l'évoquent : jaloux, sanguin, bagarreur, machiste – toutes ces « qualités » sont associées à son origine italienne. Le premier témoin, le serveur Prosper Bouchard, souligne : « Avec les macaronis, ça rigole pas. Et puis celui-là, c'est pire, il est Sicilien ». Les scènes dans lesquelles il est présent, loin de démentir les témoins, confirment qu'il possède bien tous ces traits de caractère. Quant à l'autre Italien figurant dans le scénario (nommé tantôt Alfredo, tantôt Bernardino), un tailleur de pierre, il aide Renato à se cacher lorsqu'il est soupçonné par la police. Interrogé par Dupuis, il baragouine dans un français approximatif surjoué par l'acteur français qu'il ne sait rien.

Dans cet épisode, Renato, longtemps considéré comme principal suspect, n'est pas le meurtrier recherché par les héros et les téléspectateurs. Mais les propos des témoins à son encontre, comme le portrait dépeint dans les scènes où il intervient, le discréditent. Ils feront

[1167] Marcel CARNÉ, *Du mouron pour les petits oiseaux*, *op. cit.*
[1168] Albert SIMONIN, *Du mouron pour les petits oiseaux*, *op. cit.*
[1169] Jean-Pierre MARCHAND, *La rose de fer*, *op. cit.*

réagir une téléspectatrice italienne qui prend la plume pour s'adresser directement au réalisateur à ce sujet :

> Monsieur,
>
> Je suis une passionnée des « 5 Dernières Minutes ». Pour la première fois j'ai été très déçue, non par la qualité des comédiens mais ces mots contre les Italiens, nous les avions oubliés depuis la guerre. Comment se fait-il que la TV permet un tel langage il n'y a pas que des siciliens et ces paroles vont droit au cœur à chaque Italien et le blesse.
>
> Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.[1170]

Ce type de réaction, celle d'une téléspectatrice étrangère au sujet de la représentation de l'un de ses compatriotes immigrés, est rare – d'autant plus rare que, de manière générale, dans les archives de production, les courriers de téléspectateurs sont peu nombreux. Elle ne saurait résumer la réception de la dramatique par tous les Italiens et toutes les Italiennes de France ayant assisté à la diffusion de cette dramatique. Elle permet toutefois de mesurer l'impact de la représentation sous un mauvais jour de personnages d'Italiens immigrés sur les populations pouvant s'identifier avec eux.

En offrant sur les écrans de télévision la figure de l'Italien beau parleur, jaloux, violent, voire meurtrier en 1964 puis en 1966, en délivrant une représentation de l'arrivée de travailleurs portugais clandestins dans les bidonvilles de banlieue parisienne, *Les Cinq dernières minutes* s'inscrivent en léger décalage avec la communication gouvernementale sur l'immigration italienne et portugaise.

Une autre fiction reprend et associe ces deux figures. Le troisième épisode du feuilleton *Cécilia médecin de campagne* diffusé le 23 avril 1966[1171] met ainsi en scène deux Italiens à la tête d'un réseau de trafic clandestin de main d'œuvre étrangère, ce qui « se fait beaucoup avec l'Espagne en ce moment [et] surtout avec le Portugal » comme le précise un personnage de gendarme dans l'avant-dernière scène. L'héroïne Cécilia est appelée au chevet d'un homme étranger (dont on ne sait s'il est Italien, Espagnol ou Portugais) atteint de la typhoïde, dans la ferme de deux Italiens, les frères Pozzoni, qui refusent de l'amener à l'hôpital. Cécilia insiste

[1170] INA, Fonds Jean-Pierre Marchand : versement 2011, 22978-0002, MADAME CALLIGARO, *[La Rose de Fer - Lettre de téléspectatrice]*, [lettre manuscrite], 6 juin 1966, 1 p. Les erreurs de syntaxe et de typographie sont retranscrites telles quelles.
[1171] André MICHEL, *Un homme en trop*, *op. cit.*

auprès d'eux et revient quelques heures plus tard avec un gendarme, ce qui permet de découvrir au terme de l'épisode le trafic des deux frères.

Les premières versions d'« Un homme en trop », écrites sous le titre « La ferme aux morts vivants » en 1964, sont inspirées d'un fait divers s'étant déroulé cette année-là, comme le mentionne le synopsis présenté à l'ORTF : « un fait divers tout récent authentifie cet épisode : la découverte dans la Nièvre d'une officine qui "importait" du Portugal de la main d'œuvre clandestine »[1172]. Là encore, les articles de presse écrite qui se multiplient au début de l'année 1964 au sujet des immigrés clandestins portugais constituent une source d'inspiration pour la représentation de migrants, bien qu'ils ne soient pas directement associés, dans le feuilleton, à des Portugais.

Il a fallu attendre deux ans entre la proposition de cet épisode par le scénariste Gérard Sire et la société de production Pilote au service des coproductions de l'ORTF et sa diffusion. En effet, il s'agit là de la troisième mouture du projet, la première proposition de Gérard Sire, sous le titre de *Monique, médecin de campagne*, datant de la fin de l'année 1962[1173]. Pourtant, rien, dans les archives, ne peut laisser penser que l'évocation de cette thématique ait pu poser problème – le long délai de production de la série s'explique plus simplement par la volonté de répondre aux exigences des sponsors réunis par les producteurs pour financer le projet[1174].

B. Représenter la société dans les émissions de variété et à destination de la jeunesse

Plusieurs émissions de variété et magazines spécifiquement destinés aux enfants proposent quant à eux des portraits plus approfondis de migrantes ou de migrants italiens, espagnols ou portugais entre 1962 et 1966.

Les 29 juin et 13 juillet 1962, le magazine pour la jeunesse *Soyez les bienvenus* offre, en fin d'émission, deux reportages mettant en scène une petite espagnole immigrée en France, voyageant à travers l'Espagne qu'elle ne connaît pas[1175]. Ils sont diffusés dans le cadre de la rubrique récurrente intitulée « Il était une fois… », dont le principe est de filmer le voyage d'un ou plusieurs enfant(s), voyage qui lui tient à cœur (pour rencontrer ses grands-parents en

[1172] Archives nationales, Fonds ORTF - Directions de l'ORTF, 20130366/224, Gérard SIRE, *Cécilia médecin de campagne [Synopsis]*, 1964, p. 20.
[1173] Myriam TSIKOUNAS, « Cécilia, médecin de campagne... publicitaire », *loc. cit.*, p. 195.
[1174] *Ibid.*, p. 197-200.
[1175] Anne-Marie ULLMANN, *Il était une fois...*, *op. cit.* ; Anne-Marie ULLMANN, *Il était une fois...*, *op. cit.*

Argentine, visiter le pays d'Andersen à la suite d'un jeu concours, découvrir l'école de mousse de Lisbonne ou les fêtes foraines de Bohême…). Dans ce numéro, il s'agit ainsi moins de raconter l'histoire d'une petite fille immigrée que de faire découvrir l'Espagne aux jeunes téléspectateurs à travers ses monuments et ses paysages les plus célèbres, « sous le patronage du Commissariat général au Tourisme et avec le concours de la compagnie Air France », partenaires de l'émission. Le premier épisode consacre toutefois une courte séquence au quotidien de l'enfant, pour présenter celle qui est désignée comme « l'héroïne » d'un reportage en forme de conte narré par Jean Nohain, dont le commentaire en *voice-over* accompagne chaque plan.

> Il était une fois… Il était une fois une petite fille qui se nommait Dolores, vous allez voir. Cette petite Dolores habite dans un grand faubourg, pas très gai, de la grande banlieue de Paris, dans les coulisses d'une ville célèbre et laborieuse, Saint-Denis. Oui, c'est ici que vit notre petite héroïne Dolores, elle y connait tous les habitants, elle y rencontre tous les jours des bons vieux travailleurs en retraite comme ceux-ci, et tous les jours, Dolores va retrouver au patronage espagnol de la rue Cristino Garcia ses petites camardes, espagnoles comme elle. Oui, pour toutes sortes de raisons, elles habitent Paris et elles sont contentes de se retrouver entre elles, et de rire et de jouer sans penser aux problèmes, ou même aux drames, de leurs familles. Et le conte de fée va commencer maintenant. Attention, hop, ça y est, Dolores, la plus gentille, la plus aimée des petites élèves du patronage espagnol de Paris, s'est trouvée brusquement dans l'avion de *Soyez les bienvenus*. Son rêve c'était de voir son pays, et ce rêve, regardez, va se réaliser devant vous. Et oui, Madrid, c'est ici. Madrid, ce pays où ses parents sont nés, Madrid dont on parle sans cesse dans le petit patronage espagnol de Saint Denis, Madrid, capitale de l'Espagne en nouvelle Castille, sur le Manzanares, 2 millions d'habitants (…).

Dans cette introduction, Jean Nohain présente l'école un peu spéciale où les auteurs de l'émission vont chercher leur prochaine « héroïne » : le patronage espagnol de Saint-Denis, institution du quartier de la Plaine. Dans les numéros précédents, c'étaient le cours des Arts décoratifs, la maison des enfants de bateliers à Conflans-Sainte-Honorine ou bien l'école des Forains. Comme à chaque fois, l'élève choisi(e) est présenté(e) comme la/le meilleur(e), la/le plus méritant(e) : ce voyage a vocation de récompense. Comme dans le sujet consacré au voyage d'un enfant de batelier de Conflans Sainte-Honorine à Lisbonne pour visiter l'école des mousses, un parallèle est dressé entre le patronage espagnol de La Plaine Saint-Denis et le lycée français de Madrid dont la visite par Dolores constitue une séquence importante du sujet du 29 juin.

En s'adressant à des enfants destinataires de l'émission, le commentateur édulcore ses propos sur l'immigration des parents de la petite Dolores et ceux de ses camarades, de l'Espagne vers la France. Il use d'euphémismes pour évoquer les raisons de leur départ, mettant toutefois bien en avant le malheur que l'émigration constitue aux yeux des auteurs. En faisant de Dolores

leur héroïne, ils valorisent sa jeunesse, ses rires et ses jeux, qu'ils font contraster avec la tristesse du décor populaire dans lequel elle évolue, dépeint comme « un faubourg pas très gai » où leurs parents sont arrivés suite à des « drames », une ville « laborieuse », où vivent des « vieux travailleurs » et dont seuls les trottoirs sales et le canal industriel apparaissent à l'écran. Le récit du voyage de Dolores dans *Soyez les bienvenus,* plus encore que les sujets antérieurs de la rubrique « Il était une fois… », apparaît ainsi comme un véritable de conte de fée, permettant à la jeune fille de s'extraire, pour un temps, grâce à la magie de la télévision et du montage, de son morne quotidien. Il faut également souligner à quel point, dans ces séquences cherchant à susciter l'envie d'un voyage en famille chez les téléspectateurs, l'Espagne apparaît ensoleillée et accueillante, regorgeant de trésors artistiques et patrimoniaux – bien loin des énigmatiques drames ayant pu pousser les familles des enfants du patronage sur les routes de l'exil, jamais explicitement décrits.

De leurs côtés, quelques émissions de variétés continuent, dans la droite ligne des émissions de 1958 à 1962, à rendre visibles des artistes espagnols. Alors que, on l'a vu, c'était surtout Pablo Casals, Luis Mariano et René-Louis Lafforgue qui incarnaient ces années-là la figure de l'artiste espagnol à la télévision, Leny Escudero, Gloria Lasso et, étonnement, Caroline Otero, prennent leur suite. Le premier, découvert par le grand public à la sortie de son deuxième disque en mai 1962, se voit consacrer un reportage de l'émission *Au-delà de l'écran* du 23 juin 1963, où on lui demande quand il est arrivé en France. Pour Gloria Lasso, dans l'émission *Vedette en pantoufle* (tournée en 1963 qui ne sera finalement pas diffusée)[1176], le récit de sa carrière commence à son arrivée en France, tout comme celui de Caroline Otero, que l'équipe du *Magazine Féminin* est allée filmer dans les rues de Nice où vit la vieille danseuse[1177].

C. Espagnols du journal télévisé national

Les journaux télévisés de 1962 à 1966, quand ils ne présentent pas les dispositifs administratifs mis en place par le gouvernement pour gérer l'immigration de travailleurs italiens, espagnols ou portugais, s'inscrivent notamment dans la continuité de la période

[1176] Jean GUILLON, *Gloria Lasso*, *op. cit.*
[1177] Jeanne DUBREUIL, *Variétés*, *op. cit.*

précédente. Ils privilégient ainsi la mise en scène d'artistes espagnols et montrent également des travailleurs immigrés sur leur lieu de travail.

À deux reprises, à un an d'intervalle, le journal télévisé invite au cours des mois de décembre 1962 et 1963 le chanteur Leny Escudero sur son plateau pour présenter son parcours et chanter quelques chansons. Le 28 décembre 1962 d'abord, sept mois après la sortie de son premier 45 tours lui ayant valu un franc succès, et quelques jours après s'être produit sur la scène de l'Olympia, il est interrogé par Lise Élina devant les caméras du journal de 20 heures au sujet de son parcours [1178]. Après qu'il a interprété « Pour une amourette », la chanson qui l'a fait connaître, le plan se resserre sur son visage et la journaliste le pousse à évoquer la migration qu'il a vécue enfant, le parcours de ses parents et le sien :

> Lise Élina : Alors vous êtes Espagnol mais je crois que vous avez vécu en France vous avez été élevé en France ?
>
> Leny Escudero : C'est cela oui je suis né en Espagne et je suis arrivé en France j'avais deux ans.
>
> Lise Élina : Qu'est-ce que font vos parents ?
>
> Leny Escudero : Mon père lorsqu'il est arrivé en France a été bûcheron, ensuite il a travaillé dans le bâtiment et maintenant… on vit ensemble.
>
> Lise Élina : Et vous, qu'est-ce que vous faisiez à ce moment-là ?
>
> Leny Escudero : J'travaillais également dans le bâtiment j'ai été très longtemps carreleur.

De façon presque typique, comme le feront les journalistes d'*Au-delà de l'écran* l'année suivante[1179], en insistant sur le passage par Leny Escudero d'un milieu populaire, laborieux, celui de son père et le sien, à la chanson et au vedettariat, Lise Élina résume l'itinéraire du chanteur espagnol à une ascension et à une extraction sociale. Lorsqu'elle le recevra de nouveau, le 19 décembre 1963, elle fera de nouveau référence à sa naissance en Espagne dans une interview plus courte cette fois.

L'autre personnalité espagnole des journaux télévisés de ce début des années soixante, c'est Pablo Picasso. Il occupe toujours l'attention des journalistes[1180], à qui il arrive de temps à autres de rappeler aux téléspectateurs son histoire personnelle marquée par l'exil. Le 31 janvier

---

[1178] Lise ÉLINA, *[Interview Lenny Escudero]*, *op. cit.*
[1179] Dominique RÉTY, *[Émission du 23 juin 1963]*, *op. cit.*
[1180] Ceux de la presse filmée également : en 1962 déjà, à l'occasion d'une exposition, le *Journal Éclair* évoquait l'installation de Picasso au château de Vauvenargues, « pour retrouver peut-être le souvenir de l'Espagne ». *Picasso Vauvenargues 59-61*, *op. cit.*

1964, un reportage d'Adam Saulnier au sujet d'une prochaine rétrospective de son œuvre déroule ainsi sa biographie :

> Il s'appelle Pablo Picasso. De tous les artistes il est certainement celui dont le nom est le plus universellement connu. Son œuvre se vend en cartes postales. La collection commence avec le siècle. C'était à Paris en 1904. Il avait 23 ans. Il venait d'Espagne où il était né le 25 octobre 1881. Il y avait exposé pour la première fois à l'âge de 16 ans. Il avait déjà fait un séjour à Paris en 1900, il y avait vendu deux dessins à Madame Berthe Veille. Il fut, quatre ans plus tard, un des promoteurs du cubisme et ne cessa depuis d'être le plus surprenant des artistes.

La présentation, devenue classique, des différentes étapes de la carrière du peintre et sculpteur est suivie par une séquence réalisée aux environs de son domicile, à Vallauris. L'équipe de tournage n'ayant pas été invitée à y entrer ni à rencontrer directement l'artiste, elle s'est rabattue sur son lointain entourage : on assiste ainsi à l'interview de son barbier, espagnol lui aussi.

> Adam Saulnier : Vous êtes espagnol, naturellement, ça s'entend. Picasso est andalou. Et vous ?
>
> M. Arias : Oui je suis castillan.
>
> Adam Saulnier : Vous évoquez donc l'Espagne de manière générale et pas une province en particulier.
>
> M. Arias : Oui.
>
> Adam Saulnier : Quand vous évoquez l'Espagne, et que vous coiffez Picasso, vous voyez son regard dans la glace. Est-ce que vous voyez dedans une certaine mélancolie ?
>
> M. Arias : Non, des fois non, des fois oui, mais enfin quand nous parlons d'Espagne nous sentons toujours un peu la mélancolie de l'absence, de notre pays, bien entendu.

La séquence est tournée à l'intérieur du salon de monsieur Arias, occupé à coiffer un client en même temps qu'il répond aux questions du journaliste. Si elle rend ainsi visible aux yeux des téléspectateur un artisan espagnol installé dans le Sud de la France, ce n'est ni son activité ni son parcours propre qui intéressent les auteurs. Ils cherchent principalement, à travers les questions qu'ils lui posent, à dévoiler l'intimité de Picasso, à la fois par le témoignage du coiffeur sur les attitudes et les propos de son prestigieux client, et par l'évocation rapide de leur expérience commune de l'exil. Continue ainsi à se bâtir à cette période l'idée d'un exil politique moteur de création pour Picasso et, plus généralement, pour les artistes espagnols ayant fui la dictature franquiste en France. Mais de façon plus originale, ce reportage associe également la figure de l'exilé à celle du travailleur étranger espagnol.



Figure 121 – Bernard Père, « [Bucheron solitaire] », Actualités télévisées, *RTF, 01/01/1964, 20h, 20e seconde*

Le 1er janvier 1964, un reportage signé Bernard Père est consacré à un bûcheron espagnol travaillant dans les forêts de l'Aude[1181]. Seule son interview est sonorisée, mais on comprend, en visionnant l'image, plusieurs des partis pris par les auteurs : l'homme, vêtu d'une peau de mouton (Figure 121), est dépeint en sauvage, isolé, vivant seul dans une modeste cabane. Alternent des plans filmés en extérieur, où le bûcheron, à la force impressionnante, coupe et transporte des troncs d'arbres, et des plans resserrés à l'intérieur de la cabane, faisant état de l'exiguïté et de la rusticité des lieux. Ainsi, par le montage, les journalistes mettent-ils en avant le corps, l'endurance et la force, physique et morale, d'un Espagnol dont la seule activité est le travail.

D'autres figures espagnoles immigrées apparaissant au journal télévisé national entre 1962 et 1966 sont plus neuves. Des femmes espagnoles ont droit à plusieurs évocations plus ou moins longues. Le 21 mai 1962, pour la première fois à la télévision, un premier reportage tourné au patronage espagnol de la rue de la Pompe à Paris[1182] donne ainsi à voir des employées de maison, interrogées à l'occasion d'une séquence en micro-trottoir sur les raisons de leur arrivée en France et sur leurs projets. En 1963, un reportage sur la contrebande au Pays Basque fait mention du passage clandestin de la frontière par des bonnes sœurs espagnoles guidées par des hommes du pays pour venir s'installer dans un hospice à l'abandon[1183]. En 1965 enfin, un long reportage du journal du soir du 28 août propose aux téléspectateur le récit du retour en Espagne, le temps des vacances, d'une employée de maison immigrée à Paris[1184]. Par ailleurs, à la faveur de manifestations de soutien au militant communiste Julian Grimau, prisonnier politique et condamné à mort en Espagne, des exilés politiques espagnols font leur apparition au petit écran[1185]. Nous reviendrons sur ces émissions plus en détail dans les chapitres suivants,

---

[1181] Bernard PÈRE, « [Bucheron solitaire] », *Actualités télévisées*, RTF, 1 janvier 1964, 20h00, 2 minutes 30 secondes.
[1182] Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, *Les employées de maison - L'Espagne à Paris*, *op. cit.*.
[1183] François BARNOLE, « [Ramuntcho, dernier épisode. La Fin de la contrebande] », *Journal télévisé - Édition spéciale*, RTF, 7 octobre 1963, 20h30, 6 minutes 40 secondes.
[1184] Robert SESE, « Les vacances de Conchita », *Actualités télévisées*, ORTF 1, 28 août 1965, 20h00, 7 minutes 35 secondes.
[1185] François BARNOLE, « [Manifestation à la Bourse du Travail à l'occasion de l'exécution de Grimau] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 23 avril 1963, 20h00, 1 minute.

mais leur simple évocation permet de souligner la diversité des représentations de migrants espagnols par le JT à l'heure où le SLII tente d'exercer son influence.

Conclusion du Chapitre 7

Tous ces reportages contribuent à l'élaboration et à la circulation de figures stéréotypées, dont on cherchera à reprendre le fil dans le chapitre prochain. Mais les mentionner ici nous permet de mettre en avant les limites du contrôle du discours télévisuel par le gouvernement. Les émissions produites par les sections jeunesse, variétés, cinéma et fiction, apparaissent nettement plus éloignées du giron du SLII, tant au travers des archives du service que si l'on se penche sur le contenu des émissions diffusées. Ces dernières délivrent une vision de l'immigration italienne, espagnole ou portugaise en léger décalage avec les ambitions de communication gouvernementale exprimées par les membres du SLII.

Malgré l'évidence de l'usage de la télévision, plus particulièrement de ses émissions d'information, par le gouvernement pour communiquer sur ses actions en matière de gestion de l'immigration et tenter de transmettre aux citoyens français un discours officiel sur les migrations italiennes, espagnoles et portugaises vers la France, on a pu constater que le journal télévisé, dans ses rubriques de variétés notamment, contribue à enrichir parallèlement des représentations ne se limitant pas aux flux de travailleurs étrangers pris en charge par l'Office national de l'immigration, les fonctionnaires des ministères du Travail et de l'Intérieur.

Chapitre 8 1962-1974 Fixations – figures audiovisuelles des migrants économiques

Les chapitres précédents ont permis d'identifier quelques formes stéréotypées de représentations mais, à partir de 1962, ces stéréotypes et leurs déclinaisons s'affirment plus encore : le travailleur agricole ou l'employée de maison pour les Espagnols, le mafieux, le commerçant ou l'entrepreneur pour les Italiens, et pour les Portugais le clandestin sous ses aspects les plus variés… Toutes ces figures, faisant tantôt l'objet de portraits approfondis, tantôt l'objet de caricatures, deviennent des images imposées lorsqu'il s'agit de porter à l'écran, petit ou grand, des personnes ou personnages d'immigrés italiens, espagnols ou portugais.

Qu'implique d'en faire ici l'étude ? L'objet de ce travail n'est pas de déconstruire pour dénoncer les formes figées que prennent les récits audiovisuels des années soixante et soixante-dix sur les migrants[1186] mais, dans une perspective culturaliste comme y invitait Jean-Christophe Geslot en 2018[1187], de les considérer comme des éléments d'un système de représentation dont il paraît nécessaire de retracer l'historicité, de cerner les conditions d'élaboration et d'adaptation aux changements de la société française de cette période. Parce que l'on s'intéresse plus spécifiquement à des figures rattachées à des communautés nationales, on gardera en tête que les stéréotypes peuvent être étudiés par leur fonction d'affirmation de la distinction entre soi et l'autre, comme outils de domination et d'intériorisation de cette distinction[1188]. Cela implique de rester attentif aux variations formelles que connaissent ces figures stéréotypées dans le temps, de faire l'inventaire de leurs caractéristiques considérées comme indices, à la fois d'une adaptation à la réalité des migrations[1189] dans la société française à laquelle elles font référence, et d'une évolution du statut social[1190] octroyé aux personnes migrantes qu'elles entendent représenter.

[1186] On se souviendra ainsi de la réponse mesurée et négative apportée par Robert Frank à la question qu'il posait en 2000 en introduction de sa définition historique de la notion de stéréotype - « L'historien peut-il distinguer un bon et un mauvais usage des stéréotypes nationaux ? », proposée dans « Qu'est-ce qu'un stéréotype ? » *in* Jean-Noël Jeanneney et Friedrich-Ebert-Stiftung (dir.), *Une idée fausse est un fait vrai : les stéréotypes nationaux en Europe*, Actes du colloque organisé par l'association Europartenaires, le Bureau français de la Friedrich-Ebert-Stiftung et la Fondation Jean-Jaurès à l'Unesco, le 4 décembre 1999, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 17-26.

[1187] Jean-Charles GESLOT, « Stéréotypes et histoire culturelle », *Hypothèses*, 2018, vol. 21, n° 1, p. 164.

[1188] Jean-Pierre GUILHEMBET, « Déconstruire les stéréotypes, déstéréotyper... » *in* Hélène Ménard et Cyril Courrier (dir.), *Stéréotypes, politique et société dans le monde romain*, Paris, M. Houdiard, coll. « Miroir des autres, reflet de soi », 2012, p. 289.

[1189] Hélène MÉNARD et Cyril COURRIER (dir.), *Stéréotypes, politique et société dans le monde romain*, Paris, M. Houdiard, coll. « Miroir des autres, reflet de soi », 2012, 341 p.

[1190] Marcel GRANDIÈRE et Michel MOLIN (dir.), *Le Stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, PUR, 2004, 286 p.

Nous nous attacherons donc à examiner séparément ces figures pour identifier à la fois les temps forts de leurs apparitions audiovisuelles, les évènements qui vont les marquer de façon temporaire ou durable ; et les grandes tendances à l'œuvre durant cette petite quinzaine d'années, de 1962 à 1974, celles qui s'installent durablement, mobilisant des représentations antérieures, les actualisant et les confondant parfois.

Pour construire ce chapitre, il a fallu faire des choix. C'est principalement sur des figures d'immigration économique que j'ai décidé d'axer ici mon raisonnement, d'abord parce qu'elles permettent de saisir la continuité et les ruptures avec la période de 1945 à 1961 étudiée précédemment, ensuite parce que les figures d'exil politique, que nous évoquerons plus en détail dans le chapitre prochain, semblent plus fortement marquées par l'actualité. Il ne s'agit pas ici de dresser de façon exhaustive l'inventaire des stéréotypes attachés aux migrants italiens, espagnols ou portugais, mais de tenter de comprendre comment ceux-ci se forment, de quoi ils se nourrissent et comment ils circulent d'un objet à l'autre, d'un média à l'autre.

Pour cela, nous évoquerons d'abord des figures audiovisuelles phares de l'immigration espagnole, qui reviennent de façon récurrente tout au long des années soixante et, encore, au début des années soixante-dix. Dans un second temps, nous nous attarderons sur les motifs associés durablement aux migrants portugais représentés à la télévision et au cinéma, des années soixante à 1974. Les Italiens feront l'objet d'une troisième section : proportionnellement bien moins représentés que les Espagnols ou les Portugais à cette période, ils n'en demeurent pas moins associés à des thématiques bien spécifiques. Enfin, pour clore ce chapitre, nous prendrons le temps de présenter un aspect commun aux trois groupes de population tels qu'ils sont dépeints à la télévision et au cinéma entre 1962 et 1974 : leur catholicisme.

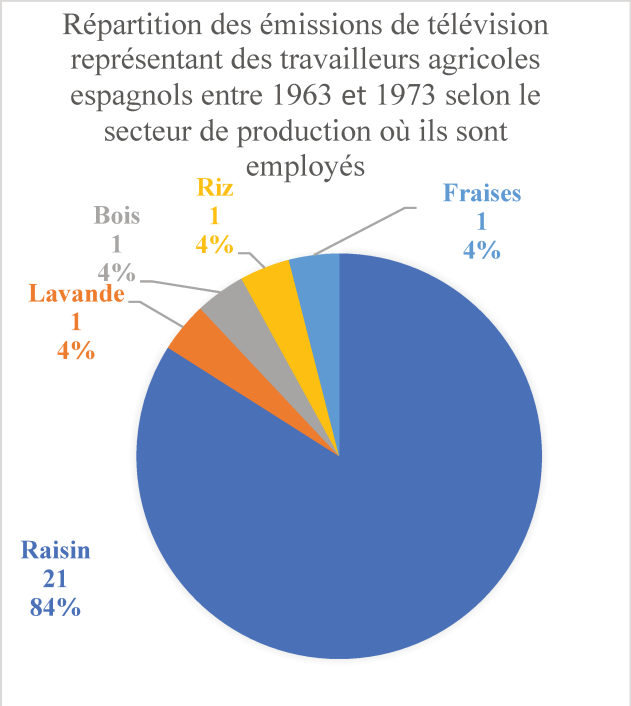
I - Deux figures récurrentes de travailleurs espagnols : le saisonnier et la bonne

Parmi les Espagnols immigrés représentés à la télévision et au cinéma entre 1962 et 1974, deux figures typiques s'affirment : celle du travailleur agricole saisonnier, et celle de l'employée de maison. Elles présentent la particularité d'être fortement genrées : les premiers sont principalement des hommes, les secondes des femmes. En les étudiant tour à tour, il s'agira dans les prochaines pages de comprendre comment se sont forgés ces stéréotypes audiovisuels et d'identifier leurs évolutions. Ils ne sont pas hégémoniques : d'autres Espagnols immigrés apparaissent à la télévision ou au cinéma, avec des caractéristiques bien différentes, nous y

reviendrons notamment dans le chapitre suivant. Mais ceux-ci se distinguent par l'importance quantitative des émissions et des films où ils figurent. On commencera par étudier les saisonniers, dont les représentations sont plus concentrées dans les années soixante, tandis que celles des employées de maison perdurent jusqu'en 1974.

A. Espagnols vendangeurs, travailleurs agricoles et saisonniers

Le bûcheron[1191] représenté en 1964 par le JT de la RTF, évoqué en fin de chapitre précédent (Figure 121, page 403), est loin d'être le seul immigré espagnol à être filmé dans ses fonctions de travailleur agricole par la télévision après 1962. Vingt-cinq émissions diffusées entre 1963 et 1973 donnent à voir des Espagnols travaillant pour des agriculteurs de l'Hexagone. Déjà, à la charnière des années cinquante et soixante, étaient apparues sporadiquement, au petit écran, des figures d'Espagnols travaillant dans les champs français, employés aux exploitations rizicoles du sud de la France[1192] ou bien journaliers[1193]. À partir de 1963, ils sont toujours régulièrement représentés, mais n'apparaissent plus employés dans les mêmes secteurs : les magazines ou journaux télévisés tournent plus volontiers leurs caméras vers les Espagnols venus faire les vendanges. Vingt-et-un reportages diffusés entre 1963 et 1973 donnent ainsi à voir des Espagnols récoltant les raisins d'exploitations viticoles françaises, ou se dirigeant vers les régions viticoles pour y être employés à la saison, comme le souligne le graphique ci-contre. L'apparition d'un bucheron dans un journal télévisé de 1964 se révèle marginale, comme celles des cueilleurs de lavande[1194] et des ouvriers des rizières de



[1191] Bernard PÈRE, *[Bucheron solitaire]*, *op. cit.*
[1192] Jean FAUREZ, *Passant par Paris*, Tadié Cinéma (France), 1957, 16 minutes ; Max LECLERC, *Romaine, Romane, Mistralienne…*, *op. cit.*
[1193] Claude BARMA, *Le drame du Petit Condom*, *op. cit.*
[1194] « [La cueillette de la lavande] », *Provence Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 5 août 1967, 19h14, 1 minute 29 secondes.

Camargue[1195] dans le journal de l'antenne régionale marseillaise de l'ORTF respectivement en 1967 et 1969, ainsi que celle des familles d'Espagnols saisonniers filmées en train de cueillir des fraises dans un champ du Lot-et-Garonne en 1972[1196].

Parmi tous ces travailleurs agricoles espagnols auxquels un reportage télévisé est consacré, la majeure partie est constituée de saisonniers. Mais quelques-uns sont employés plus durablement : outre le bucheron déjà évoqué, qui vit dans les bois de l'Aude à l'année, deux travailleurs agricoles espagnols sont présentés par un reportage du magazine *L'Avenir est à vous* de 1967, où ils sont interrogés par un étudiant en sociologie. Ils possèdent eux-mêmes des parcelles de terrain viticole, qu'ils exploitent les jours où ils ne travaillent pas pour d'autres propriétaires[1197].

Ces représentations font référence à une réalité sociale : en effet, parmi les immigrés espagnols vivant en France dans les années soixante et au début des années soixante-dix, une proportion non négligeable trouve à s'employer dans les champs français. En 1964, plus de la moitié des 9.033 travailleurs immigrés permanents comptabilisés par l'Office national de l'immigration dans le secteur de l'agriculture ou de la pêche étaient Espagnols[1198]. Quant aux migrants saisonniers de la même année, 88,5% étaient Espagnols, travaillant principalement à la récolte du raisin et des betteraves[1199]. Huit ans plus tard, en 1972, la proportion n'a pas beaucoup changé : 85% des travailleurs immigrés temporaires recrutés officiellement sont encore Espagnols – mais, cette année-là, s'amorce une baisse du nombre total du recrutement de travailleurs migrants saisonniers[1200]. De fait, en 1973, si l'édition charentaise des journaux régionaux rend compte de la présence d'Espagnols dans les vignobles aquitains, c'est leur absence qui est déplorée par l'édition marseillaise[1201]. Après 1974, d'autres reportages de journaux télévisés leur seront consacrés mais de manière moins régulière[1202]. Quelles sont les caractéristiques formelles de ces représentations audiovisuelles ?

[1195] Denis ROUGET, « [Le repiquage du riz en Camargue] », *Provence Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 12 juin 1969, 19h15, 1 minute 2 secondes.
[1196] Jacques SEGUI, « [L'école pour enfants espagnols] », *Télé Soir*, ORTF 1, 22 juin 1972, 19h45, 5 minutes 8 secondes.
[1197] Françoise DUMAYET, *Ethnologues sur le terrain*, *op. cit.*
[1198] Ils étaient 5.725 Espagnols immigrés travaillant dans l'agriculture ou la pêche en 1964, selon les chiffres de l'ONI mentionnés par Georges TAPINOS, « Chronique de l'immigration », *Population*, 1965, vol. 20, n° 4, p. 682.
[1199] *Ibid.*
[1200] Catherine GOKALP, « Chronique de l'immigration », *Population*, 1974, vol. 29, n° 4, p. 902.
[1201] « [L'armée au secours des viticulteurs] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Marseille, 28 septembre 1973, 19h14, 1 minute 34 secondes.
[1202] J'en ai repéré un seul à ce jour : Bernard JOYEUX, « [Cognac : les vendanges] », *Télé Poitou-Charentes actualités*, France Régions 3 Poitiers, 15 octobre 1975, 19h15, 3 minutes 10 secondes ; par

1) Filmer l'arrivée des saisonniers espagnols : un marronnier de l'information télévisuelle régionale

La majorité de ces évocations télévisuelles du travail saisonnier effectué par des migrants espagnols en France est portée par la télévision régionale entre 1963 et 1973. On retrouve de grandes similarités entre elles. Dans les sujets dévolus à des vendangeurs, leur arrivée en train, par la gare la plus proche de leur zone d'emploi, constitue le plus souvent la première séquence. Les imagettes ci-dessous, extraites de quatre documents différents diffusés pendant la période, dans les émissions locales *JT Montpellier* et *Midi Pyrénées Magazine*, donnent un aperçu de ces motifs récurrents.



Figure 122 – « [Hérault : Arrivée en gare de Béziers des vendangeurs espagnols] », JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 17/09/1965, 19h22*



Figure 123 – « [Arrivée de vendangeurs espagnols de Béziers] », JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 12/09/ 1967, 19h22*



Figure 124 – « [Vendangeurs espagnols dans les vignobles de l'Aude] », Midi-Pyrénées Magazine*, Antenne Régionale de la RTF Toulouse, 28/09/1963, 13h35*



Figure 125 – « [Les vendangeurs espagnols arrivent en train, Béziers et Montpellier] », JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 13/09/1968, 19h22*

---

la suite, jusqu'en 1980, ce sont principalement les émissions consacrées entièrement aux immigrés qui se penchent sur les travailleurs migrants saisonniers et montrent, à cette occasion, des travailleurs espagnols. C'est le cas de l'émission *Immigrés parmi nous* en 1976 (Jean-Paul TENAY, « Le travail saisonnier », *Immigrés parmi nous*, France Régions 3, 6 juin 1976, 11h31, 13 minutes 45 secondes) mais aussi *Mosaïques*, plusieurs fois entre 1976 et 1980.

Parfois, ces plans illustratifs de gare (Figure 122), de trains, de voyageurs chargés de bagages, filmés alternativement avec un cadre large (Figure 123) puis plus resserré (Figure 124), se dirigeant vers des cars qui les achemineront dans le domaine viticole où ils seront engagés (Figure 125), forment la totalité du sujet[1203]. Si l'on ne dispose pas de la bande sonore de ces reportages stéréotypés, diffusés chaque année par l'antenne régionale de la RTF puis de l'ORTF du Languedoc-Roussillon entre 1963 et 1969, on devine la valeur illustrative des images. Elles dénotent l'importance quantitative de ces migrations saisonnières, soulignant au passage leur rôle dans la production de vin régionale, centrale dans l'économie locale.



Figure 126 – « [Main d'œuvre espagnole pour vendanges à Cognac] », Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 09/10/1970, 19h15*



Figure 127 - « [Main d'œuvre espagnole pour vendanges à Cognac] », Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 09/10/1970, 19h15*

La parole n'est pas toujours donnée aux Espagnols saisonniers dans ces reportages. Dans les séquences centrées sur leur arrivée, ce n'est jamais le cas : l'accent est mis sur leur nombre. Dès lors que les journalistes les suivent dans les exploitations où ils sont employés, ils sont interrogés directement une fois sur deux. Ces interviews ont lieu dans les champs où ils travaillent, comme on peut le voir sur la Figure 126[1204], ou pendant leurs temps de pause, dans les réfectoires où ils sont assis pour déjeuner – mais jamais dans les gares où ils sont filmés arrivant dans le sud de la France. On leur demande pour quelles raisons et depuis combien de temps ils viennent en France, s'ils sont bien

[1203] « [Hérault : Arrivée en gare de Béziers des vendangeurs espagnols] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 17 septembre 1965, 19h22, 1 minute 18 secondes ; « [Vendangeurs espagnols arrivant à Béziers] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 7 septembre 1966, 19h21, 43 secondes ; « [Arrivée de vendangeurs espagnols de Béziers] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 12 septembre 1967, 19h22, 38 secondes ; « [Grève SNCF et vendangeurs espagnols bloqués à la frontière à Cerbère - Port-Bou] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 12 septembre 1969, 19h21, 37 secondes ; « [Arrivée des vendangeurs espagnols] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 23 septembre 1969, 19h21, 40 secondes.

[1204] « [Main d'œuvre espagnole pour vendanges à Cognac] », *Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 9 octobre 1970, 19h15, 4 minutes 26 secondes ; mais aussi dans Fernand

rémunérés, bien traités… Lorsqu'ils vendangent aux côtés d'étudiants, français ou étrangers, c'est à ces derniers que la parole est plus facilement donnée[1205]. Plus souvent, ce sont à leurs employeurs que les journalistes et réalisateurs de ces reportages s'adressent. Ceux-ci commentent alors la récolte en train de se faire, en arrière-plan (Figure 127). Enfin, pour dresser, face à la caméra, le bilan de la situation des récoltes dans une région, il est parfois fait appel aux édiles locales, tels les représentants de fédérations de viticulteurs[1206]. Aux viticulteurs et à ces notables régionaux, il est notamment demandé pour quelles raisons on emploie de la main d'œuvre étrangère – souvent pour répondre à la disparition de la main d'œuvre locale constatée par les exploitants depuis le milieu des années soixante. Le 28 décembre 1973, un reportage de l'antenne régionale provençale donne la parole à un député de la Drôme. Il déplore l'absence de saisonniers espagnols, cette année-là, dans son département, l'ayant poussé à recourir à l'armée pour les remplacer. Les Espagnols apparaissent ainsi comme une main d'œuvre nécessaire, avec laquelle la population, les acteurs politiques et économiques locaux ont tissé des habitudes, des liens.



Figure 128 - « [Vendangeurs espagnols dans les vignobles de l'Aude] », Midi-Pyrénées Magazine*, Antenne Régionale de la RTF Toulouse, 28/09/1963, 13h35*

Comme toutes les vendanges, celles auxquelles participent les immigrés espagnols sont le plus souvent illustrées par des images de la récolte, dans les vignes, des précieuses grappes – c'est le cas de 14 des 22 reportages diffusés sur le sujet. Entre deux plans généraux laissant apparaître des dos courbés, la caméra s'octroie quelques rapprochements sur les mains et les visages, ainsi que sur les outils utilisés par les vendangeurs (Figure 128). Au travers de ces images, apparaît l'une des fonctions de ces reportages : faire œuvre pédagogique en présentant les gestes ancestraux des cueilleurs de raisin. Les ouvriers espagnols apparaissent au second plan de ces gestes, ils n'en sont que les vecteurs muets, sans personnalité propre. Ils sont des corps au travail, parmi d'autres.

LERÉEC, « Vendanges », *Télé Ouest Panorama*, Antenne régionale de la RTF Rennes, 16 novembre 1963, 19h25, 3 minutes 50 secondes.

[1205] Bernard LION, *Les vignes*, *op. cit.* ; Bernard BOUTHIER, *La vendange*, *op. cit.*

[1206] « [Vendanges Cognac] », *Télé Midi*, ORTF 1, 29 octobre 1969, 13h00, 2 minutes 49 secondes ; Alain WEILLER, « Magazine de la vie rurale - Vin délimité de Qualité supérieure », *24 heures sur la Une... 13 heures...*, ORTF 1, 12 octobre 1972, 13h00, 9 minutes 38 secondes.

La présence d'Espagnols, employés le temps de quelques semaines ou quelques mois, pour aider les agriculteurs français, est associée à la temporalité des cultures, rythmée par les saisons et les rites de passage qui les annoncent. Ces représentations cycliques de travailleurs agricoles espagnols, faisant office de marronniers de l'automne pour les journaux télévisés 1963 à 1973, sont principalement ancrées dans leur époque.

2) Un « marronnier » en mutation : d'une actualité locale à une tradition folklorique dont les caractéristiques évoluent

Par l'entremise de fictions télévisuelles, ces représentations stéréotypées se trouvent toutefois de temps à autre rattachées à un passé plus ou moins proche. On a déjà évoqué la façon dont ont été dépeints les travailleurs journaliers et saisonniers de la fin du XIX^{e} siècle dans un épisode d'*En votre âme et conscience* diffusé en août 1959[1207]. En avril 1967, c'est à la période de la guerre civile espagnole et de la Seconde guerre mondiale en France que fait référence la dramatique en deux épisodes *L'Espagnol*[1208]. Le personnage d'Enrique et, surtout, celui de Pablo, le héros de la dramatique comme de l'œuvre de Bernard Clavel dont elle est adaptée[1209], se trouvent employés par une famille de vignerons du Jura comme ouvriers agricoles. On suit, tout au long des deux épisodes diffusés les 11 et 18 avril 1967 sur la première chaîne de l'ORTF, l'acclimatation du personnage de Pablo à la petite société jurassienne qui l'accueille. Alors qu'il exerçait la profession d'architecte en Espagne avant la guerre civile, il se fait progressivement au travail physique, devenant, au fil de la guerre et de l'Occupation, le seul homme dans l'exploitation, perpétuant chaque saison le travail de la terre et de la vigne auprès de la propriétaire. La dramatique, en plus de revêtir une fonction didactique en présentant une à une les différentes étapes de la vendange et de la production de vin aux téléspectateurs, raconte l'histoire d'un exil prenant la forme d'un enracinement. Au fil du récit, par le travail de la terre, au prix d'efforts quotidiens et de bonne volonté, le personnage d'Espagnol réfugié incarné par Jean-Claude Rolland s'attache au pays qui l'accueille jusqu'à s'y installer définitivement. Serait-ce là l'une des premières représentations audiovisuelles associant, aux vendanges françaises traditionnelles, la figure du travailleur agricole espagnol, celui-ci n'étant plus une figure proprement étrangère mais à sa place dans les vignes jurassiennes ?

[1207] Claude BARMA, *Le drame du Petit Condom*, *op. cit.*
[1208] Jean PRAT, *op. cit.*
[1209] Bernard CLAVEL, *L'Espagnol*, *op. cit.*

On peut, en effet, repérer, dans les reportages de journaux et magazines télévisés présentant des migrants espagnols saisonniers diffusés à compter de 1969, une mutation du regard. Cette année-là, la présence saisonnière des migrants espagnols commence à être associée au folklore traditionnel des récoltes : apparaissent alors des séquences de repas partagés par les migrants espagnols[1210], tandis que, lorsqu'ils sont filmés à table (Figure 129), dans les champs ou dans les vignes, on les entend désormais chanter[1211]. Leurs personnalités émergent de leurs représentations télévisuelles, ils ne se résument plus aux corps qu'ils louent le temps des récoltes. Par ailleurs, dans le même temps, les sujets se limitant à rendre compte de l'arrivée de vendangeurs par le train, jusque-là produits exclusivement par le journal régional montpelliérain, disparaissent.



Figure 129 – Jacques Sudan, « [Région, les étrangers aux vendanges] », JT Toulouse, *Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 21/10/1972, 19h09, 5 minutes 16 secondes*

Ainsi, derrière l'apparente uniformité des représentations des travailleurs agricoles espagnols de 1963 à 1973, avec la fin des reportages sur l'arrivée en train des saisonniers, avec l'émergence de scènes de vie en marge des vendanges, quelques changements se font-ils jour dans ces représentations.

Une autre des évolutions notables des images audiovisuelles de travailleurs agricoles étrangers des années cinquante à soixante-dix peut être observée dans l'apparition d'autres immigrés dans les champs : si ces travailleurs sont généralement espagnols, le cinéma comme la télévision ont également porté à l'écran des figures d'Italiens ou Portugais travaillant eux-

---

[1210] Bernard LION, *Les vignes*, *op. cit.* ; Henri SANNIER, « [Charly sur Marne : petit village dans l'Aisne consacré à la viticulture] », *Picardie Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Amiens, 1 octobre 1971, 19h02, 8 minutes 41 secondes ; Bernard BOUTHIER, *La vendange*, *op. cit.* ; Alain WEILLER, *Magazine de la vie rurale - Vin délimité de Qualité supérieure*, *op. cit.* ; Jacques SUDAN, « [Région, les étrangers aux vendanges] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 21 octobre 1972, 19h09, 6 minutes 43 secondes ; « [Mon vignoble à l'heure Espagnole...] », *Télé Poitou-Charentes actualités*, ORTF 3 Poitiers, 23 octobre 1973, 19h15, 6 minutes.

[1211] Bernard LION, *Les vignes*, *op. cit.* ; *[Vendanges Cognac]*, *op. cit.* ; *[Main d'œuvre espagnole pour vendanges à Cognac]*, *op. cit.* ; Édouard LOR, « [Les vendanges] », *Télé Soir*, ORTF 1, 28 septembre 1971, 20h00, 3 minutes 38 secondes ; Bernard BOUTHIER, *La vendange*, *op. cit.* ; Jacques SEGUI, *[L'école pour enfants espagnols]*, *op. cit.* ; Alain WEILLER, *Magazine de la vie rurale - Vin délimité de Qualité supérieure*, *op. cit.* ; *[Mon vignoble à l'heure Espagnole...]*, *op. cit.*

aussi dans l'agriculture. Avant que n'apparaissent sur les écrans d'après-guerre les premières représentations d'Espagnols dans les champs français, le film de Léonide Moguy, sorti en novembre 1953 au cinéma, *Les Enfants de l'amour*[1212], avait ainsi mis en scène, dans un rôle secondaire mais néanmoins crucial pour le déroulement de l'intrigue, un Italien saisonnier employé par le père de l'héroïne. À la fin de la période étudiée enfin, à la télévision du début des années soixante-dix, on voit apparaître également des représentations de Portugais employés dans les vignes et les champs français. Dans un numéro du magazine *Signe des temps* dédié à la Sologne, diffusé le 29 mai 1972[1213], une séquence est consacrée à une équipe de bûcherons portugais, tandis que le 18 mars 1973, l'émission *Les Gens d'ici*, sur la région de la Basse Auvergne[1214] évoque l'emploi de Portugais dans le secteur agricole. À ces représentations documentaires, diffusées dans le cadre de magazines régionaux, s'en ajoute une autre, fictionnelle cette fois : dans « Ici peut-être », la dramatique d'inspiration documentaire réalisée par Gérard Chouchan en 1974[1215], le personnage principal trouve à se faire employer un temps à la récolte des betteraves, entre autres activités.

On peut ainsi retracer les mutations de la figure du travailleur agricole au gré des évolutions de l'actualité migratoire et médiatique. Elle est d'abord sporadiquement associée à l'immigration italienne au cinéma alors que celle-ci est majoritaire en France au début des années cinquante. Elle est plus fortement et durablement attachée aux migrants saisonniers espagnols, qui forment les migrants temporaires les plus nombreux entre 1963 et 1973. Elle s'étend enfin pour s'appliquer à quelques Portugais, au moment où, au début des années soixante-dix, ceux-ci constituent progressivement le groupe le plus important d'étrangers dans l'Hexagone. Mais sur l'ensemble de la période, les immigrés espagnols n'en restent pas moins les plus représentés dans cette fonction.

B. Bonnes espagnoles

À partir de 1962 et jusqu'à la fin de la période étudiée, une autre figure immigrée espagnole incontournable s'impose sur les écrans français : celle de l'employée de maison, de

[1212] Léonide MOGUY, *Les Enfants de l'amour*, *op. cit.*
[1213] Jean-Pierre GALLO, *Promenons-nous dans les bois*, *op. cit.*
[1214] Jean-Loup BERGER et Jean-René VIVET, *La Basse Auvergne*, *op. cit.*
[1215] Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.*

la bonne à tout faire fraichement débarquée de la péninsule ibérique pour se mettre au service d'une famille bourgeoise française.

Si les ouvriers agricoles espagnols représentés à la même époque par la télévision sont majoritairement masculins, cette autre figure de l'immigration espagnole est, elle, presque exclusivement féminine. De fait, la domesticité en France a connu un phénomène de féminisation amorcé au XVIII^e siècle[1216] et qui s'est accentué à la fin du XIX^e siècle[1217]. L'emploi de femmes espagnoles comme bonnes à tout faire dans la France des Trente Glorieuses n'y déroge pas, et les documents télévisuels et cinématographiques y faisant référence s'en font l'écho. J'ai pu toutefois repérer une apparition fugace d'un employé de maison espagnol dans un reportage de *Panorama* du 12 février 1966[1218], puis une autre, plus importante, dans la dramatique *Contrecoups* diffusée en toute fin de période étudiée, le 19 janvier 1974, dans lequel un rôle secondaire est donné à un couple d'Espagnols, employés pour s'occuper de la maison de campagne où logent les personnages principaux. Malgré ces deux exceptions, force est de constater que les documents audiovisuels français des années soixante et soixante-dix présentent principalement des femmes espagnoles employées de maison. Cette figure va à l'encontre de la première apparition d'employé de maison italien dans un film français d'après-guerre, un homme sicilien au service du héros du film de Jean Boyer *J'avais sept filles*, sorti en 1955[1219]. L'employée de maison espagnole est, elle, une figure presque exclusivement féminine. Elle est, en outre, le plus souvent représentée seule, sans mari ni enfant.

Il s'agit d'une figure tant télévisuelle que cinématographique, que l'on retrouve dans des documents de genres variés. Elle fait sa première apparition dans la rubrique féminine du JT en 1962[1220], à l'occasion d'un sujet sur les domestiques fréquentant le patronage espagnol de la rue de la Pompe à Paris. Puis des employées de maison espagnoles apparaissent dans des petits rôles secondaires de longs-métrages fictionnels à diffusion cinématographique

---

[1216] Isabelle ROBIN, « Le phénomène de la domesticité en Europe, XVI^e-XX^e siècles », *Annales de démographie historique*, 1998, n° 1998-1, p. 264-265.
[1217] Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes : la domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2004 (1979), p. 35 ; Jules FALQUET et Nasima MOUJOUD, « Cent ans de sollicitude en France. Domesticité, reproduction sociale, migration & histoire coloniale » *in* Thierry Disceplo et Gilles Le Beuze (dir.), *Comment le genre trouble la classe*, Paris, Agone, coll. « Revue Agone », 2010, p. 169-195.
[1218] Jacqueline DUBOIS, « [Les rallyes mondains] », *Panorama*, ORTF 1, 12 février 1966, 12 minutes 48 secondes.
[1219] Jean BOYER, *J'avais sept filles*, *op. cit.*
[1220] Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, *Les employées de maison - L'Espagne à Paris*, *op. cit.*

commerciale (dans *Clémentine chérie* en 1963[1221], *La Tête du client* en 1965[1222], *Les Stances à Sophie* en 1971[1223], *La Mandarine* en 1972[1224]) mais aussi dans un reportage d'actualités filmées Gaumont (« Paris à l'heure espagnole », diffusé en 1964[1225]). À la télévision, les programmes d'information continuent de donner à voir des bonnes espagnoles (dans des journaux de 1965 et 1973[1226], dans des magazines spécialisés en 1967 et 1970[1227]) comme les jeux (*Bonsoir Paris* en 1965) et, côté fiction, les dramatiques (*L'Oubli* en 1966, *Les Cinq dernières minutes* en 1967, *Contrecoups* et *Messieurs les jurés* en 1974) et les feuilletons (*Vive la vie* en 1966, *Rue barrée* en 1967, *Le Provocateur* en 1973). Dans sa thèse de lettres consacrée à *L'Immigration espagnole à Paris dans les années soixante*, Bruno Tur montre que cette figure s'est rapidement diffusée hors de la télévision et du cinéma, dans les romans et les chansons des années soixante et soixante-dix[1228]. Ces dernières, en particulier, accompagnent la mutation du stéréotype exotique de « Conchita », femme andalouse dansant le flamenco avec sa mantille[1229], en celui de la « Conchita » bonne à tout faire au service d'une famille bourgeoise française[1230]. Comme tout stéréotype, celui de la bonne à tout faire espagnole tel qu'il est véhiculé dans les années soixante et soixante-dix s'avère, en effet, résilient[1231], agglomérant et synthétisant des caractéristiques issues de figures antérieures différentes, les fixant un temps avant d'évoluer. Au-delà de cette résilience, quelles caractéristiques formelles permettent de considérer que toutes ces apparitions audiovisuelles constituent un stéréotype ? De quels traits saillants sont-elles composées ? À quoi reconnaît-on les bonnes espagnoles à l'écran ? D'abord, à leur manière de s'exprimer, en espagnol ou en français approximatif, mais aussi aux mœurs qu'on leur attribue, dans les œuvres fictionnelles ou à vocation documentaire. Cette particularité de la figure audiovisuelle de la bonne espagnole accentue son exotisme, son décalage avec la

---

[1221] Pierre CHEVALIER, *Clémentine chérie*, *op. cit.*
[1222] Jacques POITRENAUD, *La Tête du client*, *op. cit.*
[1223] Moshé MIZRAHI, *Les Stances à Sophie*, *op. cit.*
[1224] Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, *op. cit.*
[1225] Rolf SCHMEER, *Paris à l'heure espagnole*, *op. cit.*
[1226] Robert SESE, *Les vacances de Conchita*, *op. cit.* ; Maurice BRUZEK, Jacques-Gérard CORNU et François GAULT, « Dites-moi - Nouveau pour les employés de maison », *13h magazine*, ORTF 1, 9 avril 1973, 13h00, 11 minutes 4 secondes.
[1227] Jean-Pierre CHARTIER, *Les jeunes travailleurs étrangers*, *op. cit.* ; Claude SOUEF, *Le long voyage d'Esperanza*, *op. cit.*
[1228] Bruno TUR, *L'Immigration espagnole à Paris dans les années 1960*, *op. cit.*
[1229] *Ibid.*
[1230] Bruno TUR, « "Et viva Conchita !" Le stéréotype de la "bonne à tout faire" espagnole dans la chanson française (années 1960-1970) », *loc. cit.*
[1231] Voir notamment Jean-Pierre GUILHEMBET, « Déconstruire les stéréotypes, déstéréotyper... », *loc. cit.* ; mais aussi Robert FRANK, « Une idée fausse est un fait vrai », *loc. cit.*, qui insiste sur la dynamique évolutive des stéréotypes malgré leur fixation.

société française. On peut y déceler un lointain écho aux figures de femmes espagnoles typiques, souvent andalouses, placées au cœur des espagnolades développées en France depuis le milieu du XIX^e^ siècle. Ce premier aspect sera développé dans les prochaines pages. Mais nous verrons ensuite que ces mêmes caractéristiques inscrivent également la figure audiovisuelle de la bonne espagnole dans la continuité directe des représentations stéréotypées des domestiques et bonnes à tout faire venues de régions rurales françaises aux XIX^e^ et début du XX^e^ siècles : il s'agit encore, pour les auteurs des œuvres audiovisuelles où elles apparaissent de 1962 à 1974, de rendre compte et d'asseoir la domination des employeurs bourgeois sur leur employée, voire sur le prolétariat qu'elle représente au sein de leur foyer[1232].

1) Une figure d'étrangère

Les bonnes espagnoles des fictions et documentaires sont d'abord dépeintes comme des étrangères. Dans les fictions où elles apparaissent, leurs employeurs se plaisent à évoquer, auprès d'elles ou à leur sujet, leurs souvenirs et fantasmes d'Espagne[1233]. Par ailleurs, selon les commentaires des reportages qui les mettent en scène, elles font voyager ceux qui les croisent dans les rues de Paris. Ils se croient transportés sur les places madrilènes, sévillanes ou barcelonaises, en Catalogne, en Castille ou sur la Costa Brava[1234]. Elles voyagent d'ailleurs parfois elles-mêmes devant les caméras de télévision : deux reportages mettent en scène le trajet d'employées de maison espagnoles. Le premier, diffusé dans le journal télévisé du 28 août 1965, donne à voir le voyage en car de Paris à l'Espagne d'une employée de maison, Conchita, puis son séjour dans son village d'origine. Le second, diffusé dans le magazine *Les Femmes aussi* du 21 janvier 1970, suit une autre Espagnole, Esperanza, dans son retour en train de l'Espagne à Paris, entrecoupé de plans filmés en Espagne et d'images de son quotidien à Paris auprès d'autres employées de maison espagnoles.

Mais c'est généralement simplement leur façon de parler, en espagnol ou en français avec un fort accent, qui permet le voyage. Les Espagnoles employées de maison représentées

---

[1232] Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes : la domesticité féminine à Paris en 1900*, *op. cit.*
[1233] Par exemple, dans Joseph DRIMAL, *[32^e^ épisode]*, *op. cit.* ; Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, *op. cit.*
[1234] Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, *Les employées de maison - L'Espagne à Paris*, *op. cit.* ; Rolf SCHMEER, *Paris à l'heure espagnole*, *op. cit.* ; Pierre TCHERNIA, *11^e^ et 17^e^ arrondissement de Paris*, *op. cit.* ; Gérard PIGNOL, André PERGAMENT et Maurice BEUCHEY, *16^e^ et 12^e^ arrondissement de Paris*, *op. cit.*

par les émissions de télévision et les films français entre 1962 et 1974 partagent, en effet, au moins un point commun, qui les rend immédiatement reconnaissables aux yeux des spectateurs : leur façon de s'exprimer qui complexifie le dialogue avec les autres personnes ou personnages représentés à leurs côtés.

Dans le premier reportage que le journal télévisé consacre à des bonnes espagnoles, en 1962[1235], la première des six femmes interrogées parle un français très approximatif – son accent espagnol est très fort, elle cherche ses mots, ne comprend pas ce que lui dit la journaliste ; elle se fait aider d'un homme qui traduit certaines questions. Les cinq suivantes parlent un français correct avec un accent nettement perceptible mais leurs réponses sont très brèves. La dernière, quant à elle, parle uniquement espagnol, ses propos étant traduits en *voice-over* par la journaliste. En 1964, dans *Paris à l'heure espagnole*, reportage diffusé par Pathé dans son journal filmé dressant un bilan des liens entre Paris et l'Espagne, une séquence pleine d'ironie est consacrée à l'emploi des bonnes espagnoles, soulignant l'incompréhension récurrente entre maîtresses de maison et employées.



Figure 130 – Pierre Chevalier, Clémentine chérie, *1963, 40 minutes et 8 secondes*

C'est d'ailleurs sur le mode comique que les fictions cinématographiques et télévisuelles font apparaître, dans des personnages très secondaires, les employées de maison espagnoles à partir de 1963. En les résumant souvent à leur incapacité à maitriser le français, les auteurs de fictions audiovisuelles les utilisent systématiquement pour le ressort humoristique qu'elles apportent à l'intrigue. Ainsi, dans *Clémentine chérie*, comédie de Pierre Chevalier sortie en 1963[1236], la bonne espagnole jouée par Jacques Dufilho (Figure 130) roule ostensiblement les « r » et n'est vraisemblablement pas toujours comprise de son employeuse. Par le travestissement de l'acteur qui l'incarne, elle est, en outre, virilisée. Dans un épisode du feuilleton *Seule à Paris*[1237], l'héroïne, Cécile, employée comme enquêtrice pour faire une étude de marché sur les réfrigérateurs dans le XVI^{e} arrondissement de Paris, rencontre deux bonnes espagnoles. La première fait entrer Cécile sans comprendre son discours de présentation et se fait ensuite réprimander par son employeuse

[1235] Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, *Les employées de maison - L'Espagne à Paris*, *op. cit.*
[1236] Pierre CHEVALIER, *Clémentine chérie*, *op. cit.*
[1237] Robert GUEZ, *[Enquête de marché]*, *op. cit.*

parce qu'elle a ouvert « à n'importe qui », ce qui tend à l'infantiliser. La seconde est seule dans l'appartement et prend Cécile pour une réparatrice de réfrigérateurs. Elle ne s'arrête pas de lui parler espagnol et ne comprend pas un mot de français.

De tels dialogues de sourds, entre une employée (ou future employée) espagnole qui s'exprime dans sa langue natale et des employeurs ou des invités de ces employeurs parlant français, sont plusieurs fois mis en scène, à la télévision ou au cinéma. Ainsi, dans le 32e épisode du feuilleton *Vive la vie*[1238], diffusé sur la deuxième chaîne de l'ORTF au printemps 1966, lorsque le grand-père accueille la nouvelle bonne espagnole :

> Benjamin : Mademoiselle.
> Teresa : Por favor senore, esta qui casa Vincent ?
> Benjamin : Vincent, oui oui ! C'est ici oui ! Vous désirez ?
> Teresa : Teresa Dominguez, io.
> Benjamin : Ah vous êtes la bonne espagnole !
> Teresa : Si si !
> Benjamin : Enchanté mademoiselle ! Mais, vous ne parlez pas français ?
> Teresa : Ah ! no !
> Benjamin : Aie, aie, aie... C'est que... moi, non parler espagnol. Habla espagnol, no. [*rires*] Bah, ça s'arrangera, allez ! Vous permettez ? [*Il lui prend sa valise*]. Tenez, par ici s'il vous plaît.

L'année d'après, l'épisode des *Cinq dernières minutes* diffusé sur la première chaîne de l'ORTF le 16 septembre 1967, « Un mort sur le carreau »[1239], contient lui aussi une scène de ce type. Lorsque l'inspecteur Dupuis se rend dans un château de Monfort-l'Amaury pour interroger un témoin, il est accueilli par une bonne qui ne s'exprime qu'en espagnol. En 1972 enfin, dans le film réalisé par Édouard Molinaro *La Mandarine*, lorsque l'héroïne Séverine emménage seule pour la première fois dans une maison du XVIe arrondissement parisien, elle engage une bonne espagnole incarnée par Marthe Villalonga qui s'exprime uniquement en espagnol – un espagnol approximatif, mêlé d'italien et de français – tant auprès de sa maîtresse malade que lorsqu'elle accueille des visiteurs[1240].

On retrouve également l'une de ces scènes dans le film de Jacques Poitrenaud *La Tête du client*, sorti en 1965. Cette fois, l'incapacité de la bonne de la famille du héros, Gaston, à s'exprimer en français n'est que l'un des aspects faisant du personnage une étrangère bien peu adaptée pour rendre service à un foyer français. Son principal défaut, aux yeux de Gaston, est plutôt sa cuisine. Dans la première séquence où Maria apparaît, Gaston, après avoir goûté le

[1238] Joseph DRIMAL, *[32e épisode]*, *op. cit.*
[1239] Roland BERNARD, *Un mort sur le carreau*, *op. cit.*
[1240] Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, *op. cit.*

café qu'elle lui a servi, s'écrie : « Pardon, pas bueno, pas bueno le café, ignobla, ignobla, ignobla, ignobla, pas bon le café, non pas bon ». À la fin du petit déjeuner, la femme de Gaston, Françoise, vient lui parler, suivie par Maria :



Figure 131 – Jacques Poitrenaud, La Tête du client, *1965, 5 minutes et 27 secondes*

Au premier plan à gauche, Gaston, au second au centre, Françoise, au troisième à droite, Maria.

À cet instant, Gaston dit « Et comment veut-elle son argent, en dollars ? », voir retranscription ci-contre.

Françoise : Tu m'excuseras de passer du coq à l'âne, mais Maria voudrait que tu lui paies son mois d'avance, si du moins je comprends son petit nègre. [*Elle se tourne vers Maria*] Eh eh eh.

Gaston : Et comment veut-elle son argent, en dollars ? Écoute Françoise, que tu écrives des romans policiers complètement idiots pendant que moi j'me crève à vendre des chapeaux c'est déjà quelqu'un. Mais que tu importes une bonne du fin fond de l'Espagne, pour qu'elle vienne me faire ici, à Vaucresson, Seine-et-Oise (…), un café qui mériterait que je porte plainte au commissariat, que tu oublies d'engager un interprète pour traduire son charabia, et que cette fille exige mon argent dès qu'elle met les pieds chez moi, alors ça je dis non, jamais, jamais. »

On l'aura compris, la cuisine, au même titre que la langue, constitue dans ce film un fossé entre elle et ses employeurs, prétexte à des dialogues comiques. Le trop grand exotisme de la cuisine espagnole à l'huile d'olive est également utilisé comme ressort humoristique dans l'épisode du feuilleton *Vive la vie* déjà évoqué, diffusé en mai 1966[1241]. En 1967, au cœur de la discussion qui suit la diffusion du film *Papa, maman, la bonne et moi* dans le cadre de l'émission *Les Dossiers de l'écran* du 30 août, il est également question de l'incapacité généralisée des employées de maison espagnoles à faire la cuisine et de la présenter convenablement : il semble convenu qu'à leur entrée en service, elles doivent être éduquées à préparer autre chose que la paëlla, seul plat dont on leur reconnaît le mérite[1242].

À plusieurs reprises dans les documents audiovisuels de la période, le goût des bonnes espagnoles pour les loisirs, la danse, la musique, sont également mis en avant. Dans *Paris à l'heure espagnole*[1243], juste après la séquence sur les employées de maison, sont montés des plans filmés dans un café-concert parisien dont le public est composé d'hommes et de femmes

[1241] Joseph DRIMAL, *[32e épisode]*, *op. cit.*
[1242] Guy LABOURASSE, *Les gens de maison*, *op. cit.*
[1243] Rolf SCHMEER, *Paris à l'heure espagnole*, *op. cit.*



Figure 132 – Rolf Schmeer, « Paris à l'heure espagnole », Gaumont Actualités – La Revue du monde, *mai 1964, à 2 minutes 47 secondes.*



Figure 133 – Roland Bernard, « Un mort sur le carreau », Les Cinq dernières minutes, ORTF 1, *16/09/1967, 21h, à 42 minutes 30 secondes.*

assis les uns sur les autres (Figure 132). Dans la dramatique *L'Oubli*, diffusée en première partie de soirée du 10 septembre 1966 sur la deuxième chaîne[1244], le désordre est entré dans la maison du héros quand son employée espagnole, Conception, a découvert le bal de la marine. Sans que cela soit assorti d'un jugement moral cette fois, « Le Long voyage d'Esperanza », reportage du magazine *Les Femmes aussi*, diffusé le 21 janvier 1970[1245], consacre plusieurs séquences aux bals où se rendent les employées de maison le dimanche. Ainsi, les mœurs particulières de ces jeunes femmes font-elles l'objet d'évocations plus ou moins explicites. Dans « Un mort sur le carreau » (1967), lorsque l'inspecteur Dupuis est accueilli et conduit dans un salon par une Espagnole dont il ne comprend pas un mot, affublée d'une jupe cintrée, d'un pull et d'un tablier blancs (Figure 133) et d'escarpins, les répliques du policier laissent entendre qu'il croit entrer dans une maison close. Ce n'est qu'à son arrivée dans une salle de classe qu'il comprend, avec le téléspectateur, le quiproquo. Dans les années soixante, à la télévision, comme dans la littérature française étudié par Bruno Tur dans sa thèse[1246], l'évocation des bonnes espagnoles s'accompagne parfois de sous-entendus sur ses mœurs volages, que l'on peut mettre en perspective avec la figure fantasmée de l'Espagnole typique forgée au milieu du XIX^{e} siècle. Dans le même temps cependant, deux émissions de télévision documentaires, en donnant à voir des bonnes espagnoles filmées autour de l'église du patronage espagnol de la rue de la Pompe dans le 16^{e} arrondissement de Paris et en présentant l'église qu'elles

[1244] André TEISSEIRE, *L'Oubli*, *op. cit.*
[1245] Claude SOUEF, *Le long voyage d'Esperanza*, *op. cit.*
[1246] Bruno TUR, *L'Immigration espagnole à Paris dans les années 1960*, *op. cit.*, p. 389-397.

fréquentent comme « un bout d'Espagne à Paris », mettent en avant leur religion[1247] et suggèrent une pratique spécifique du catholicisme. Nous reviendrons sur le sujet.

Nombreuses sont ainsi les allusions à l'étrangeté des bonnes espagnoles lorsqu'elles apparaissent à la télévision ou au cinéma en France, à partir de 1962 et jusqu'au début des années soixante-dix. Leurs mœurs volages, plus ou moins explicitement évoquées, ou bien leur religion, pratiquée dans une situation d'entre-soi, leur cuisine étrange et indigeste et, surtout, leur façon de s'exprimer, tous ces marqueurs d'hispanité qui leur sont associés à l'écran contribuent à en dresser une image exotique. Les employées de maison espagnoles mises en scène par la télévision ou le cinéma suscitent ainsi un imaginaire de l'Espagne fantasmée. Mais ces caractéristiques, qui confinent souvent à la caricature, contribuent également à les faire apparaître sous un jour comique et, en faisant rire d'elles les spectateurs, les infantilisent[1248] et assoient leur statut de dominées dans la société française – dominées parce qu'étrangères, mais pas seulement…

2) Une figure de domestique héritière de représentations antérieures

Ces caractéristiques ne sont, en effet, pas spécifiques aux représentations des seules domestiques venues d'Espagne. On retrouve, dans la façon de présenter des bonnes espagnoles, à la télévision ou au cinéma, nombre de similarités avec les discours sur les employées de maison diffusées au travers de la presse et de la littérature depuis la fin du XIX^{e} siècle, qu'elles soient françaises ou étrangères. L'évocation de mœurs volages fait ainsi écho à la fonction symbolique de représentation du corps, de la chair, que revêt la bonne dans le foyer, comme le suggère l'historienne Anne Martin-Fugier :

> « À travers la bonne se joue le rapport au propre, au sale, au désirable, au répugnant, à l'ordure, au sexe, à ce qui, tout à la fois, attire et repousse. Le corps de la bonne tient une place importante dans l'économie symbolique de la famille bourgeoise. »[1249]

[1247] Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, *Les employées de maison - L'Espagne à Paris*, *op. cit.* ; Gérard PIGNOL, André PERGAMENT et Maurice BEUCHEY, *16^{e} et 12^{e} arrondissement de Paris*, *op. cit.*

[1248] Bruno TUR, « "La Conchita" : un regard parisien sur les employées de maison espagnoles des beaux quartiers » *in* Natacha Lillo (dir.), *Histoire des immigrations en Ile-de-France de 1830 à nos jours*, Paris, Publibook, coll. « Essai », 2012, p. 141-147.

[1249] Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes : la domesticité féminine à Paris en 1900*, *op. cit.*, p. 9.

De plus, leur façon de s'exprimer, avec un accent régional ou dans un langage familier, a pu lui aussi faire l'objet de traits d'humour par le passé. Le personnage de bonne espagnole qu'incarne Jacques Dufilho dans *Clémentine chérie* n'est qu'une déclinaison de son célèbre rôle de « Victorine » endossé dans plusieurs sketchs depuis 1951 sur les scènes de cabaret[1250] comme à la télévision[1251]. Pour l'incarner, il se travestissait déjà, s'habillant d'un costume de bonne – une coiffe blanche et un tablier (voir Figure 130, page 418) – et parlant d'une voix aigüe à « l'accent patoisant »[1252]. La version espagnole de Victorine qu'il campe dans *Clémentine chérie* diffère seulement par la couleur de son costume et de sa coiffe – passés du blanc au noir – et par l'évocation de son origine espagnole auprès de sa nouvelle employeuse.

En d'autres termes, on peut considérer que la mise en avant de la langue étrange ou étrangère des employées de maison espagnoles, de leurs mœurs et de leur cuisine exotique, et le ressort comique que constituent souvent ces caractéristiques dans les documents audiovisuels où elles sont figurées, relèvent d'une tradition de représentation des domestiques, moqués et infantilisés. Dans ce cadre, les marqueurs de leur extranéité constituent un motif supplémentaire de leur statut de dominées.

La continuité entre recrutement de bonnes françaises et bonnes espagnoles est parfois plus explicite encore. Dans le reportage du journal télévisé consacré, en 1962, aux bonnes espagnoles fréquentant l'église du patronage de la rue de la Pompe, celles-ci apparaissent comme les seules à pouvoir se substituer aux Bretonnes et autres provinciales qui, elles, n'acceptent plus les conditions de travail contraignantes et les faibles rémunérations qu'exige encore, à cette période, ce type d'activité. Ce document est, en effet, diffusé dans le cadre d'une série de la page spéciale du journal télévisé consacrée, tous les lundis pendant six semaines, aux employées de maison, qui avait d'abord dressé le constat d'un désintérêt des jeunes Bretonnes pour les places de bonnes à Paris (le 30 avril 1962). Deux sujets sur les problèmes traversés par des employées de maison en poste (venues de Vendée, du Cantal et de Bretagne,

---

[1250] En premier lieu sur la scène du cabaret de L'Écluse, où il présente pour la première fois le 24 avril 1951 son sketch de « La Visite du château », dans lequel il campe une bonne, Victorine, faisant visiter un château provincial. Voir à ce sujet Marine WISNIEWSKI, *Le Cabaret de l'Écluse (1951-1974) : expérience et poétique des variétés*, Lyon, PUL, coll. « Théâtre et société », 2016, p. 314 ; ainsi que les annexes consultables en ligne au format PDF : Marine WISNIEWSKI, *Le Cabaret de l'Écluse (1951-1974) : annexes*, http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=101 , 2016, (consulté le 3 juillet 2019). À partir de 1957, toujours au cabaret de l'Écluse, il reprend le personnage de Victorine dans le sketch « Victorine à Paris ».

[1251] Jacques DUFILHO, *Victorine faisant visiter le château*, *op. cit.*

[1252] Marine WISNIEWSKI, *Le Cabaret de l'Écluse (1951-1974)*, *op. cit.*, p. 314.

diffusé le 7 mai) et des maîtresses de maison (le 14 mai) avaient suivi. L'édition du 21 mai ouvre la présentation des solutions s'offrant aux employeuses pour trouver, malgré tout, à recruter, avant que les éditions des 28 mai et du 4 juin ne présentent les dispositifs de recours à des travailleuses familiales et des jeunes filles au pair. Parmi les employées interrogées le 7 mai, celle venue de Bretagne s'exprime dans un français mâtiné d'expressions régionales, aux « r » roulés, rappelant la Victorine de Jacques Dufilho.

Les bonnes espagnoles, comme celles qui les ont précédées, sont représentées dans les deux médias à l'aune de leur relation à leurs employeurs, dont le point de vue est généralement adopté par les émissions et films qui les mettent en scène.

Les documents à vocation documentaire, émissions télévisuelles d'information ou magazines, s'adressent souvent directement à ces patrons et patronnes. La série de la page spéciale du journal diffusée du 30 avril au 4 juin 1962 sur « Les employées de maison » prend ainsi la forme d'un guide destiné aux ménagères pour engager une aide à domicile. C'est du moins sur cette idée que conclut la journaliste Jeanne Dubreuil le 4 juin 1962 :

> « Arrivés au terme de cette série d'émissions, nous voudrions insister sur quelques points qui nous paraissent essentiels : les congés hebdomadaires, l'horaire et les gages. (…) Nous vous avons proposé trois solutions : les bonnes espagnoles, les travailleuses familiales, qui ne sont toutefois qu'une aide provisoire, et aujourd'hui même, les jeunes filles au pair. »[1253]

Cinq ans plus tard, dans son introduction de la soirée des *Dossiers de l'écran* consacrée aux « Gens de maison », Armand Jammot s'adresse, quant à lui, directement aux chefs de familles et maîtresses de maison faisant appel à ces domestiques :

> « Mesdames Mesdemoiselles Messieurs bonsoir, et bien je crois que maintenant les vacances sont terminées ou en train de se terminer puisque nous sommes ce soir le 30 août, et vous allez maintenant rejoindre le chemin du bureau, le chemin de vos occupations quotidiennes, celles qui vous tiennent occupés toute l'année. Et vous allez vous trouver confrontés avec un certain nombre de problèmes, et parmi ceux-ci, celui, peut-être très important pour certains d'entre vous, de la femme de ménage et de la bonne à tout faire et les rapports qui peuvent exister entre employés de maison et patron donnent parfois lieu à des situations cocasses »

Les producteurs et auteurs de ces programmes pouvaient d'ailleurs avoir recours, eux-mêmes, à du personnel espagnol dans leur foyer. On sait par exemple, grâce aux archives de Lucrèce Guelfi, représentante du ministère du Travail au Service de liaison interministérielle pour

[1253] Jeanne DUBREUIL, « Quelques précisions sur les employées de maison », *La Page spéciale du Journal Télévisé - La Femme*, RTF, 4 juin 1962, 19h01, 1 minute 42 secondes.

l'information, que Jacques Siclier, directeur adjoint de l'information de l'ORTF depuis 1963, disposait d'une employée de maison étrangère en février 1965[1254]. Bien sûr, tous les journalistes chargés de réaliser ces différents reportages n'étaient peut-être pas dans le même cas que leur supérieur. Mais ils s'adressent néanmoins plus généralement aux employeurs français qu'aux employées étrangères.

Dans les fictions qui mettent en scène des domestiques espagnoles, le point de vue adopté est, là encore, celui de leurs patrons. Ce sont eux qui occupent des fonctions centrales dans l'intrigue, voire en sont les protagonistes : outre les films *Clémentine chérie* (1963) et *La Tête du client* (1965), ainsi que les fictions télévisuelles *Vive la vie* et *L'Oubli* (1966) déjà cités, dont les personnages de bonnes espagnoles travaillent pour les héros ou leur famille, c'est le cas également du feuilleton *Rue barrée* (1967), dans l'intrigue duquel la famille d'un médecin occupe plus de place que leur employée de maison espagnole, Maria. Le point de vue est aussi celui de la maîtresse de maison dans le film *Les Stances à Sophie*, sorti en 1971, où l'héroïne, Céline, recrute une femme espagnole pour se décharger de ses obligations domestiques, ainsi que dans *La Mandarine*, sorti en 1972, où la protagoniste, Séverine, en achetant une maison du XVI^{e} arrondissement pour s'émanciper de la pression de sa famille, se retrouve à cohabiter avec une domestique espagnole à son service. Dans toutes ces œuvres cinématographiques ou télévisuelles, les domestiques espagnoles se trouvent prises en charge principalement par des femmes. Ce sont les patronnes qui entrent en contact avec elles le plus souvent.

De fait, lorsqu'il s'agit d'évoquer l'emploi de bonnes espagnoles à la télévision ou au cinéma, sur un mode fictionnel ou documentaire, réalisateurs, journalistes et scénaristes en font une question d'ordre féminin.

À la télévision, les émissions d'information de l'ORTF évoquent la question dans leurs rubriques féminines, destinées aux femmes téléspectatrices en tant que maîtresses de maison. C'est ainsi qu'est réalisé le reportage déjà plusieurs fois cité de 1962, réalisé par une femme et diffusé avant le journal du lundi soir, dans la rubrique « La Femme » gérée par la productrice Maïté Célérier de Sannois. De même, en 1973, les cotisations retraites des employées de maison espagnoles font l'objet de la rubrique magazine du journal de 13h du 9 avril 1973, présentée comme un guide pratique apportant des réponses à des questions administratives « pour tous

[1254] Archives nationales, Fonds Lucrèce Guelfi, 19790738/188, Lucrèce GUELFI, *[Lettre à Monsieur Sablier au sujet de la carte de travail de son employée de maison étrangère]*, [lettre dactylographiée], 17 février 1965, 1 p.

les âges, pour tout le monde (…) et, noblesse oblige, surtout pour vous Mesdames »[1255]. En 1967, dans *Les Dossiers de l'écran* consacré aux « Gens de maison », les rapports entre employeurs et bonnes à tout faire sont présentés comme relevant avant tout du domaine d'expertise des femmes, mais un homme, Philippe Bouvard, est également invité à donner son avis sur le plateau[1256].

Dans les fictions, ce sont les femmes qui gèrent le recrutement, voire les relations avec l'employée de maison espagnole. Dans la dramatique *L'Oubli* diffusée le 10 septembre 1966, le héros, veuf depuis peu, trouve un jour chez lui, frappant à la porte de sa chambre, une jeune femme espagnole venant lui servir son repas. Il découvre qu'elle a été embauchée par sa plus proche collègue et amie comme domestique. Quelques scènes plus loin, cette collègue prend l'initiative de la renvoyer lorsqu'elle découvre l'état de la cuisine.

Là encore, ce mode de représentation des employées de maison espagnoles fait écho à celui dont usent les écrivains français à la même période. Selon Bruno Tur, les évocations du stéréotype de « Conchita » en bonne à tout faire « se construisent, d'une façon ou d'une autre, sur la rivalité entre la maîtresse de maison et son employée »[1257].

L'apparition d'un personnage de bonne espagnole, aussi brève soit-elle, est assortie le plus souvent de considérations sur l'incompréhension entre la bonne espagnole et ses employeurs d'une part, entre la bonne et les connaissances de ses employeurs d'autre part. Cette incompréhension est due, le plus souvent, à la méconnaissance de la langue française par l'employée de maison et à ses habitudes différentes de celles de ses patrons, comme on l'a vu. Elle est d'autant plus problématique qu'elle entre en contradiction avec la fonction de représentation que revêtent ces employées de maison, mises en avant dans les fictions télévisuelles et cinématographiques comme des attributs distinctifs de ménages bourgeois.

En effet, « se faire servir est un insigne de classe »[1258], pour ceux qui emploient des bonnes comme pour ceux qui les représentent à la télévision et au cinéma : en attribuant à des personnages de fiction une employée de maison, il s'agit de signifier leur statut social, de les

---

[1255] Maurice BRUZEK, Jacques-Gérard CORNU et François GAULT, *Dites-moi - Nouveau pour les employés de maison*, *op. cit.*

[1256] Guy LABOURASSE, *Les gens de maison*, *op. cit.* ; Il est invité parce qu'il a publié récemment un livre sur les rapports entre patrons et domestiques : Philippe BOUVARD, *Madame n'est pas servie, dictionnaire des patrons et des domestiques*, Paris, Éditions de la Pensée moderne, 1965, 224 p.

[1257] Bruno TUR, *L'Immigration espagnole à Paris dans les années 1960*, *op. cit.*, p. 459.

[1258] Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes : la domesticité féminine à Paris en 1900*, *op. cit.*, p. 36.

identifier clairement à la petite-bourgeoisie, à la bourgeoisie voire à la noblesse. Ainsi l'inspecteur Dupuis, dans « Un mort sur le carreau », se demande-t-il où il a mis les pieds lorsque, au milieu d'une enquête sur la mort d'une figure des Halles[1259], il se fait accueillir dans un château par une bonne espagnole (Figure 133, page 421) ; ou bien dans les films *Les Stances à Sophie*[1260] et *La Mandarine*[1261], où les héroïnes ont recours à des employées de maison espagnoles dès lors qu'elles adoptent un mode de vie bourgeois ou s'installent dans une maison bourgeoise.

Héritière d'une figure plus ancienne diffusée notamment par la littérature, la figure de la bonne espagnole s'inscrit dans un rapport de classe ; elle se construit en opposition à une autre réalité sociale, bourgeoise. Elle évolue dans un décor riche, assujettie au bon vouloir de ses employeurs. Quels sont, à ce propos, les espaces qui lui sont réservés ? Dans quels lieux est-elle mise en scène ? Quelle place occupe-t-elle à la télévision et au cinéma ?

3) La place des bonnes espagnoles

Lorsqu'elles ne partent pas en vacances dans leur pays d'origine, les employées de maison espagnoles sont principalement mises en scène, à la télévision comme au cinéma, dans les beaux quartiers parisiens où elles sont embauchées.

En 1962, dans le premier reportage du journal télévisé de la RTF à se pencher sur le sujet, les bonnes espagnoles sont filmées à la Mission catholique espagnole de la rue de la Pompe dans le XVI^{e} arrondissement de Paris, décrit en ces mots par la commentatrice, Jeanne Dubreuil :

> (…) nous ne sommes pas en Espagne, mais dans le foyer de l'église espagnole de la rue de la Pompe, où chaque dimanche après-midi se réunit toute la main d'œuvre domestique espagnole de Paris. Un bureau de placement y a également été mis sur pied.

La « main d'œuvre domestique espagnole de Paris » apparaît ainsi dans son élément rue de la Pompe. Ce reportage met également en avant que ces beaux quartiers sont investis par l'Église catholique espagnole, chargée par le régime franquiste de l'encadrement de ces femmes émigrées, « de leur tutelle morale et professionnelle »[1262].

[1259] Roland BERNARD, *Un mort sur le carreau*, *op. cit.*
[1260] Moshé MIZRAHI, *Les Stances à Sophie*, *op. cit.*
[1261] Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, *op. cit.*
[1262] Ana Fernández ASPERILLA, « Femmes espagnoles émigrées dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. Discours et vie quotidienne », *Histoire@Politique*, 2016, n^{o} 29, p. 11.



Figure 134 – Pierre Tchernia, « 11e et 17e arrondissements de Paris », Bonsoir Paris, *22/10/1965, à 1 heure 20 minutes 27 secondes.*

Dans le XVIe arrondissement comme dans tous les quartiers bourgeois où elles sont employées, les bonnes espagnoles semblent faire partie du décor, visuel et sonore. Pierre Tchernia, qui réalise pour la soirée de jeu et de variétés *Bonsoir Paris* un reportage sur le XVIIe arrondissement, en concurrence ce soir-là avec le XIe arrondissement, filme ainsi en plongée puis en panoramique de bas en haut, de droite à gauche, les Espagnols (Figure 134) rassemblés autour de la bouche de métro de la place de l'Étoile. Il clôt ainsi une séquence sur l'arrivée du métropolitain dans ce quartier de Paris jusque-là composée essentiellement de photographies d'archives : ce montage fait s'enchainer une séquence sans bande sonore avec une autre dans laquelle les bruits des conversations en espagnol sont accentués, tandis que le commentaire, dit par le réalisateur, se focalise lui aussi sur le son produit par ce groupe :

> « Sortons du métro à l'Étoile, un dimanche après-midi. Les Espagnols du XVIIe s'y réunissent, et le Parisien, entendant ce gazouillis ibérique, évoque avec nostalgie ses vacances sur la Costa Brava. »



Figure 135 – Édouard Molinaro, La Mandarine, *1972, à 50 minutes 46 secondes.*

On retrouve un procédé similaire dans le film *La Mandarine* : pour introduire la séquence d'installation de Séverine dans une belle maison d'une villa du XVIe arrondissement de Paris[1263], plusieurs plans de sa rue tranquille s'enchaînent pour présenter son quartier, accompagnés de quelques notes de piano, lentes et mélancoliques. L'un de ces plans, le dernier (Figure 135), donne à voir pendant quelques secondes quelques femmes discutant devant la porte d'un pavillon. C'est le seul plan sonorisé : on entend le bruit de conversations en espagnol en son d'ambiance. Il est cadré en plongée et avec une focale s'allongeant rapidement, pour mieux zoomer sur le groupe de femmes. Il est immédiatement suivi d'un nouveau zoom, en contre plongée cette fois, sur Séverine à la fenêtre du pavillon, scrutant

[1263] Certainement la Villa de la Réunion, que l'on peut reconnaitre sur le premier plan de la séquence à sa grille d'entrée.

l'extérieur – peut-être ces femmes – tandis que le bruit des conversations laisse place aux violons dans la bande sonore. Le spectateur, au travers des yeux de l'héroïne du film, se trouve alors placé dans une position extérieure et surplombante vis-à-vis de ce groupe d'employées de maison. À cette séquence présentant le XVI^e^ arrondissement, comme à celle de *Bonsoir Paris*, qui faisait l'inventaire des figures et lieux caractéristiques du XVII^e^ arrondissement, on peut comprendre la place incontournable que tiennent les domestiques dans les quartiers bourgeois de la capitale.

Mais ces Espagnoles filmées par les caméras de télévision et de cinéma ne restent pas aux seuils des logements bourgeois : comme les vendangeurs espagnols filmés dans les champs, on résume le plus souvent les bonnes espagnoles à leur fonction d'employées de maison, en les montrant sur leur lieu de travail, dans les appartements bourgeois et les maisons de leurs employeurs[1264]. Dans ces espaces toutefois, elles occupent une place marginale, à moins que le décalage avec leur position attendue soit utilisé pour susciter le rire du spectateur[1265]. De fait, comme le souligne Anne Martin-Fugier dans son étude de la domesticité féminine à Paris à l'orée du XX^e^ siècle :

> « La question de [l']identité [de la bonne] se joue dans l'ambiguïté de son rapport à l'espace familial. Elle est l'extérieur qu'on introduit à l'intérieur. De là les tentatives pour l'assimiler à l'être familial ; de là les angoisses devant l'extérieur menaçant. »[1266]

Cette ambiguïté se retrouve dans les représentations des bonnes espagnoles à la télévision et au cinéma de 1962 à 1974, dans les fictions notamment. Dans le feuilleton *Rue barrée*, par exemple[1267], on ne voit jamais Maria, la domestique espagnole de la famille du médecin, dans son logement. Elle est toujours mise en scène dans la rue, sur le chemin des commissions, ou bien dans la maison bourgeoise de ses patrons (Figure 136). Mais il lui est bien signifié qu'elle

---

[1264] Dans Pierre CHEVALIER, *Clémentine chérie*, *op. cit.* ; Rolf SCHMEER, *Paris à l'heure espagnole*, *op. cit.* ; Jacques POITRENAUD, *La Tête du client*, *op. cit.* ; Robert GUEZ, *[Enquête de marché]*, *op. cit.* ; Joseph DRIMAL, *[32^e^ épisode]*, *op. cit.* ; André TEISSEIRE, *L'Oubli*, *op. cit.* ; André VERSINI, *Rue barrée*, *op. cit.* ; Roland BERNARD, *Un mort sur le carreau*, *op. cit.* ; Moshé MIZRAHI, *Les Stances à Sophie*, *op. cit.* ; Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, *op. cit.* ; Maurice BRUZEK, Jacques-Gérard CORNU et François GAULT, *Dites-moi - Nouveau pour les employés de maison*, *op. cit.* ; Bernard TOUBLANC-MICHEL, « [11^e^ épisode] », *Le Provocateur*, ORTF 2, 1 juin 1973, 19h43, 13 minutes 18 secondes, elles restent cantonnées à l'espace de leur employeur.

[1265] Pierre CHEVALIER, *Clémentine chérie*, *op. cit.* ; Rolf SCHMEER, *Paris à l'heure espagnole*, *op. cit.* ; Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, *op. cit.*

[1266] Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes*, Paris, LGF - Livre de Poche, 1985.

[1267] André VERSINI, *Rue barrée*, *op. cit.*



Figure 136 – André Versini, « [5e épisode] », Rue barrée, *14/07/1967, à 7 minutes 15 secondes.*

n'est pas chez elle dans cet environnement qui l'accueille : la maitresse de maison la soupçonne un temps d'un vol commis par l'enfant de la famille.

Dans la page spéciale du journal du 21 mai 1962 consacrée à « L'Espagne à Paris », les bonnes filmées rue de la Pompe sont présentées par la journaliste Jeanne Dubreuil en commentaire comme des « servantes [qui] jouissent des avantages d'un environnement bourgeois », tandis que dans le reportage du magazine filmé diffusé par *Gaumont* en 1964, « Paris à l'heure espagnole », une employée de maison est mise en scène en train de profiter du confort du salon bourgeois qu'elle est censée nettoyer, illustrant le cauchemar de tout employeur. Elle est filmée seule, assise sur le canapé, buvant un verre d'alcool et lisant le journal (Figure 139). Le téléphone sonne et elle décroche (Figure 137) :



Figure 137 – Rolf Schmeer, « Paris à l'heure espagnole », Gaumont Actualités – La Revue du monde, *mai 1964, à 2 minutes 18 secondes.*

Bonne espagnole : Allo.

Interlocuteur : Allo, est-ce que Monsieur Gramont est là je vous prie ? [*silence*] Mais est-ce que vous pourriez lui laisser un message ?

Bonne espagnole : Oh, Monsieur n'est pas là.

Interlocuteur : Mais ici c'est Monsieur Gramont qui téléphone est-ce que vous ne pourriez pas lui dire quelque... [*la bonne raccroche*]

Commentaire : Certains en sont arrivés à renoncer à ce genre d'expérience [*Une domestique entre avec sa valise dans un appartement bourgeois, une autre en sort*]. À Paris, si on aime l'Espagne, on change de domestique six fois par mois.

Cette séquence est bien sûr mise en scène : on entend distinctement l'interlocuteur au bout du fil. Elle met principalement en avant l'incapacité des bonnes espagnoles à maitriser la langue française et, par le quiproquo que cela engendre, dépeint ces employées de maison comme des femmes incompétentes et légères. Le renversement qu'elle opère permet de comprendre que la place des bonnes n'est pas dans le canapé du salon à se détendre, mais au travail, sous l'œil attentif de la maîtresse de maison.

Ces documents mettent en avant, en l'explicitant ou en la détournant, la ségrégation spatiale à l'œuvre dans les foyers bourgeois, qui vient matérialiser la distinction sociale entre employées et employeurs[1268].

La caméra s'aventure plus rarement dans les espaces dévolus spécifiquement aux employées de maison. Quand c'est le cas, émissions ou films donnent à voir la cuisine où elles préparent, seules, les repas (dans l'épisode « Enquête de marché » du feuilleton *Seule à Paris*) ou bien montrent les chambres de bonnes où elles sont logées. Deux documents les rendent visibles : le reportage « L'Émigration économique des travailleurs espagnols », diffusé dans le magazine filmé de Gaumont en 1964, et un sujet du magazine *Les Femmes aussi*, « Le Long voyage d'Esperanza », diffusé le 21 janvier 1970[1269]. Les procédés filmiques utilisés par leurs auteurs contribuent à figurer la marginalité de ces lieux de vie, sous les toits des immeubles haussmanniens de l'Ouest parisien. Dans le premier, après quelques plans sur des noms de rues du XVI^{e} arrondissement ainsi que sur des Espagnols attroupés près du métro de l'Étoile ou de l'église de la rue de la Pompe, sont montées des vues en contre-plongée puis en plan droit des fenêtres des chambres de bonne.



Figure 138 - Jean Claude Cassigneul, « L'Émigration économique des travailleurs espagnols », Les Actualités Françaises - Regards sur le monde*, 24/02/1965, à 2 minutes et 37 secondes*



Figure 139 - Jean Claude Cassigneul, « L'Émigration économique des travailleurs espagnols », Les Actualités Françaises - Regards sur le monde*, 24/02/1965, à 2 minutes et 47 secondes*

[1268] Laura OSO CASAS, Nicole LILLO MARQUÉS et Vicente LILLO MARQUÉS, « Bonnes et concierges espagnoles à Paris : immigration et rapports de domination de classe dans le secteur professionnel du service domestique », *Exils et migrations ibériques au XX^{e} siècle*, 2006, vol. 3, n^{o} 2, p. 269.
[1269] Claude SOUEF, *Le long voyage d'Esperanza*, *op. cit.*



Figure 140 - Jean Claude Cassigneul, « L'Émigration économique des travailleurs espagnols », Les Actualités Françaises - Regards sur le monde, 24/02/1965, à 2 minutes et 48 secondes,

De fait, c'est seulement le montage qui associe populations espagnoles et chambres de bonne : on ne voit personne par ces fenêtres. Les logements qu'elles cachent ont cependant l'air habité, grâce aux vêtements qui sèchent et à leur ouverture (Figure 139 et Figure 140). La caméra, qui zoome dans le plan dont est tirée la Figure 138, et opère un changement d'échelle similaire entre le plan de la Figure 139 et celui de la Figure 140, semble être utilisée comme une longue vue pour pénétrer dans l'intimité de ces habitations. D'autre part, le linge qui sèche et la fenêtre ouverte paraissent aussi suggérer un certain manque de place à l'intérieur même des logements, leurs habitants seraient ainsi forcés d'étendre leur lieu de vie à ses seuils[1270].

Quand, six ans plus tard, le magazine *Les Femmes aussi* donne à voir, à son tour, les chambres de bonnes logeant des employées de maison espagnole, la caméra de Claude Soueff pénètre cette fois à l'intérieur. Après le voyage en train d'Esperanza de l'Espagne à Paris qui occupe toute la première partie du reportage, plusieurs séquences sont consacrées au quotidien des employées de maison espagnoles à Paris. Elles sont interrogées dans leurs propres chambres, assises sur leurs lits – mise à part l'une d'entre elle qui habite avec son mari et son enfant : c'est d'ailleurs la première fois à la télévision qu'une bonne espagnole déroge au célibat. Chaque entretien est introduit par des plans situant l'action au dernier étage d'un immeuble haussmannien : la première fois, la caméra opère une plongée complète au-dessus des escaliers de service gravis par l'employée de maison (Figure 141). Suit un plan subjectif qui effectue un travelling avant et sera repris avant chaque entretien. Il commence par un gros plan sur ce qui paraît être le seul robinet d'eau du palier avant de traverser le couloir qui dessert

[1270] C'est là un mode de représentation classiquement attaché aux classes populaires. Myriam TSIKOUNAS, « À l'écran, les bidonvilles », *loc. cit.*

les chambres de bonne, dans un plan qui sera repris pour ponctuer le reportage, entre deux séquences (Figure 143). Comme le reportage du magazine *Gaumont* de 1964, « Le Long voyage d'Esperanza » met en scène la marginalité de l'habitat de ces employées de maison espagnoles. Situés au plus haut de l'immeuble où elles n'accèdent qu'à la force de leurs jambes, leurs logements se ressemblent tous puisque c'est le même plan générique qui est utilisé avant chaque entretien.



Figure 141 - Claude Soueff, « Le Long voyage d'Esperanza », Les Femmes... aussi, *ORTF 1, 21/01/1970, 21h26, à 23 minutes et 16 secondes.*



Figure 142 - Claude Soueff, « Le Long voyage d'Esperanza », Les Femmes... aussi, *ORTF 1, 21/01/1970, 21h26, à 25 minutes et 34 secondes.*



Figure 143 - Claude Soueff, « Le Long voyage d'Esperanza », Les Femmes... aussi, *ORTF 1, 21/01/1970, 21h26, à 33 minutes et 45 secondes*



Figure 144 - Claude Soueff, « Le Long voyage d'Esperanza », Les Femmes... aussi, *ORTF 1, 21/01/1970, 21h26, à 43 minutes et 43 secondes.*

D'autre part, la manière dont ces femmes sont filmées accentue l'exiguïté de leur lieu de vie. Il y a par exemple peu de profondeur de champ dans la Figure 142. Dans la Figure 144, la porte ouverte en premier plan permet de déduire que le cameraman a été obligé de se placer dans le couloir pour effectuer un plan d'ensemble. La famille qui en constitue l'objet apparait par ailleurs à l'étroit, chacun de ses membres vaquant à ses occupations dans un espace réduit par l'embrasure de la porte.

Les auteurs de ces deux reportages ne sont cependant pas les seuls à filmer les chambres de bonne de la capitale dans les années soixante et soixante-dix. Dans le feuilleton *Seule à Paris* par exemple, l'héroïne Cécile s'installe un temps au sixième étage d'un immeuble, où elle a bien pour voisins une femme espagnole (dont l'activité professionnelle n'est pas spécifiée), mais aussi une vieille dame, un couple de jeunes parents, des artistes ou une Américaine[1271]. Dans le seizième épisode, les habitants du sixième cherchent d'où vient la musique qu'ils entendent de chez eux : ils se pressent à la porte de la chambre de la jeune Espagnole, qui écoutait un disque (Figure 146).



Figure 145 – Julien Duvivier, Boulevard*, 1961, à 4 minutes et 13 secondes.*



Figure 146 – Robert Guez, « Michel part et revient », Seule à Paris*, ORTF 1, 2 novembre 1965, 19h40, à 11 minutes 38 secondes.*



Figure 147 – Guy Demoy, « Portugais à Paris », Seize millions de jeunes, ORTF 2, 08/11/1966, 20h29, à 9 minutes 36 secondes.

Rappelons-nous également du film *Boulevard* de Julien Duvivier, sorti en 1961[1272], qui prenait pour décor principal le dernier étage d'un immeuble de Pigalle (Figure 145). En 1966, dans un reportage de l'émission *Seize millions de jeunes*, le journaliste Guy Demoy interroge le jeune

[1271] Robert GUEZ, « [Michel part et revient] », *Seule à Paris*, ORTF 1, 18 octobre 1965, 19h40, 13 minutes ; Robert GUEZ, *[La mauvaise réputation]*, *op. cit.*
[1272] Julien DUVIVIER, *Boulevard*, *op. cit.*

chanteur portugais Luis Cilia dans la chambre de bonne où il vit chichement (Figure 147)[1273]. Et quand Jean-Pierre Gallo et Michel Spinelli consacrent un reportage de l'émission d'information *Cinq colonnes à la une* à ceux qui vivent « sous les toits de Paris » (une vieille dame, une écrivaine, un musicien, des étudiants, deux jeunes couples), ils présentent ces logements comme…

> « … des chambres de bonne, même si les bonnes, qui se nomment maintenant les employées de maison, s'y font de plus en plus rares. Et ceux qui vivent ici, sous les toits de Paris, on les appelle, quel que soit l'étage réel où ils sont nichés, locataires du sixième. Parmi eux, on trouve des étudiants qui ne sont pas forcément des violoncellistes, on trouve des vieillards, on trouve des isolés, et beaucoup d'étrangers. Mais on trouve aussi des couples qui sont seulement des mal-logés. Les locataires du sixième ce sont des provisoires ou des marginaux »[1274].

En représentant ces employées de maison sous les toits et en utilisant des procédés filmiques qui les confinent dans des espaces marginaux hors de leur temps de travail, les reportages « L'émigration économique des travailleurs espagnols » et « Le long voyage d'Esperanza » inscrivent ainsi les représentations de cette population dans la lignée d'un imaginaire des « gens de peu », étudié par Myriam Tsikounas et Sébastien Le Pajolec en 2005 :

> « (...) les "gens de peu", comme s'ils avaient conscience d'être sans cesse épiés par l'œil de l'artiste ou de la caméra, qui musarde sur chaque orifice, ne ferment jamais leur porte à clef et l'on pénètre souvent chez eux sans frapper »[1275]

On verra dans les prochaines pages que ce n'est pas spécifique aux représentations des espaces de vie des bonnes espagnoles : nombre de représentations du logement d'immigrés ont recours à ces dispositifs visuels.

Mais avant cela, concluons cette analyse des représentations des bonnes espagnoles en insistant sur les quelques évolutions qu'elles connaissent à la fin de la période étudiée. Elles constituent un ensemble étonnement homogène, comme on l'a vu, qui permet de considérer qu'elles composent et relaient un stéréotype depuis 1962 jusqu'au milieu des années soixante-dix. Pourtant, la façon dont ce stéréotype est convoqué par les auteurs de films et d'émissions change doucement. Il y est encore présent sous une forme similaire aux années précédentes[1276] mais plusieurs sources audiovisuelles semblent annoncer quelques-unes de ses évolutions.

[1273] Guy DEMOY, *Portugais à Paris*, *op. cit.*
[1274] Jean-Pierre GALLO et Michel SPINELLI, « Sous les toits de Paris », *Cinq colonnes à la une*, ORTF 1, 2 février 1968, 20h55, 25 minutes 22 secondes.
[1275] Myriam TSIKOUNAS et Sébastien LE PAJOLEC, « Hors les murs ou non-lieux ? Le peuple de Paris au grand écran » *in* André Bruston (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 2005, p. 319-339.
[1276] Bernard TOUBLANC-MICHEL, *[11e épisode]*, *op. cit.* ; André MICHEL, *L'Affaire Hamblain*, *op. cit.*

Le point de vue adopté pour le mobiliser se déplace notamment, à deux reprises, de celui de l'employeur à celui de l'employée. Les auteurs du « Long voyage d'Esperanza », en janvier 1970, puis, dans un autre registre, de la rubrique « Dites-moi » du journal télévisé dédié à la retraite des employées de maison en 1973, se placent ainsi au niveau des bonnes espagnoles qu'ils filment. Ce n'est pas étonnant de la part de Claude Souef, réalisant son reportage pour le magazine *Les Femmes aussi* : l'ambition générale de l'émission, à cette période, est de donner la parole aux femmes que l'on n'entend et on ne voit que peu ailleurs. Cela tient également, dans le reportage de 1973, au concept même de la rubrique « Dites-moi », qui répond à des sollicitations téléphoniques de téléspectateurs. Ici, suite à l'appel d'une employée de maison se demandant si elle a droit à une retraite, une Espagnole syndiquée est filmée sur son lieu de travail, un appartement bourgeois parisien. Mais on peut aussi y voir le signe d'une évolution sociale, à la fois des publics destinataires de l'ORTF[1277] et de la domesticité, dont le statut est de plus en plus réglementé dans la deuxième partie du XX^{e} siècle et dont l'activité se transforme dans les années soixante-dix[1278].



Figure 148 – Nicole André, Ado Kyrou, « Étrangers en pays étranger », Aujourd'hui madame*, ORTF 2, 31/10/1974, 14h30*

On peut en trouver un autre indice dans un reportage de l'émission *Aujourd'hui madame* diffusé le 31 octobre 1974, « Étrangers en pays étrangers » où, aux côtés de quatre autres familles immigrées, apparaît un couple d'Espagnols parisiens, les Benetto, dont la femme, plus longuement interrogée que son mari par la journaliste Nicole André, est concierge dans un immeuble haussmannien du XVII^{e} arrondissement. Installée sur une chaise dans sa loge, filmée en plan américain (Figure 148), elle raconte son arrivée à Paris, en 1963, sa rencontre avec son mari, ouvrier chez Citroën, ses débuts comme employée de maison pour une famille espagnole puis pour une famille française, sa reprise de la loge de concierge dans l'immeuble où elle travaillait et, depuis, les ménages qu'elle fait et les services qu'elle rend en plus de son activité principale. Madame Benetto, en racontant son parcours, témoigne de la mutation des métiers de service à la personne et de l'emploi des

[1277] Étudiée par Géraldine Poels dans sa thèse, *La Naissance du téléspectateur*, *op. cit.*
[1278] Karine VASSELIN, « Faire le ménage : de la condition domestique à la revendication d'une professionnalité » *in La Révolution des métiers*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Lien social », 2002, p. 85-86.

femmes immigrées, en l'occurrence espagnoles, à la fin des années soixante et soixante-dix, et rend visible, pour la première fois à ma connaissance, cette évolution à la télévision.

Par ailleurs, alors que les employées de maison étrangères représentées par la télévision et le cinéma entre 1962 et 1968 étaient toutes espagnoles, à partir de 1968 le constat est moins net. Une Italienne bonne à tout faire est employée par les parents du héros du film franco-italien *Le Souffle au cœur* réalisé par Louis Malle sorti en 1971[1279], la mère étant italienne et ayant amené avec elle, après son mariage, sa nourrice. La significativité de cette figure est toutefois à relativiser, l'action du film étant censée être située en 1954. Ce sont surtout les employées de maison portugaises dont les représentations et les évocations se développent sur les écrans à partir de 1968. Dans la rubrique « Enquête » du *Magazine féminin* du 28 octobre 1968 d'abord, est diffusé l'interview d'une jeune employée de maison portugaise pendant lequel elle dresse la table d'une salle à manger sur son lieu de travail. En 1970, le film *Céleste* de Michel Gast place au cœur de son intrigue un personnage de jeune femme portugaise exilée politique trouvant à s'employer comme bonne à tout faire chez un journaliste[1280]. Plus remarquable, pas tant pour l'importance du document dans la production audiovisuelle française que pour la spécificité de son contenu, le 24 juin 1972, l'émission de variétés *Samedi Loisirs* tend le micro à une chanteuse présentée comme espagnole andalouse, que le présentateur appelle seulement par son prénom, Sara. Elle interprète une chanson comique intitulée « Filomena », consacrée à une bonne, récemment arrivée du Portugal enceinte alors que son mari l'attendait depuis deux ans en France[1281]. On retrouve mêlée, dans cette brève séquence d'une émission de variété de l'ORTF du samedi après-midi, plusieurs figures évoquées dans cette partie de chapitre et, en premier lieu, celle de la femme espagnole exotique et sensuelle convoquée par le présentateur Robert Beauvais pour décrire la chanteuse :

> Robert Beauvais : Alors vous Sara, votre type anglo-saxon est beaucoup moins prononcé, qu'on vous regarde[1282], l'accent aussi d'ailleurs.
> Sara : Oui
> Robert Beauvais : Et votre folklore est différent
> Sara : Oui, andalou, espagnol
> Robert Beauvais : [*il imite l'accent espagnol*] Andalouse, vous êtes la belle Andalouse dans toute sa splendeur, coruscante, qui plait aux hommes, hein ?
> Sara : [*gênée*] oui… (…)

[1279] Louis MALLE, *Le Souffle au cœur*, *op. cit.*
[1280] Michel GAST, *Céleste*, *op. cit.* Malheureusement, je n'ai pas été en mesure de le visionner, aucune copie n'étant consultable à la BnF, à la Cinémathèque française, à l'INA ou aux Archives françaises du film.
[1281] Jean LAVIRON, *[Sara - Filomena]*, *op. cit.*
[1282] Le présentateur demande alors à son invitée de se tourner vers la caméra.

Le présentateur évoque ensuite le décalage provoqué par le fait qu'une Espagnole chante l'histoire d'une bonne portugaise qu'elle employait, rappelant qu'« en France les Français ont des bonnes espagnoles, pas des bonnes d'ailleurs, des bonnes de compagnie ». Le stéréotype de la bonne espagnole est ainsi invoqué bien qu'il ne soit pas exactement au cœur de la chanson de la jeune femme. Enfin, image fantasmée d'une Espagnole à la beauté exotique et image stéréotypée de la bonne espagnole se trouvent associées à la caricature de bonne portugaise naïve que dépeint la chanson, mariée à un ouvrier du bâtiment plus naïf encore, venu en France deux ans avant elle, profitant de sa crédulité pour lui faire croire que ses lettres l'ont mise enceinte. En 1972, Robert Beauvais s'attend à évoquer dans son émission des bonnes, « employées de maison » ou « dames de compagnies », espagnoles plutôt que portugaises. Pourtant, ces dernières sont de plus en plus présentes sur les écrans, petits et grands[1283], comme dans les foyers bourgeois français[1284]. Et l'on peut voir dans ce court extrait – dont il ne faudrait cependant pas majorer l'effet – l'explicitation d'une continuité entre chacune de ces figures.



Figure 149 – Jean Prat, Contrecoups*, ORTF 1, 19/01/1974, 20h34, à 15 minutes 3 secondes.*

Enfin, une dernière représentation télévisuelle d'employés de maison espagnols rend compte d'une autre évolution du stéréotype de la bonne espagnole au milieu des années soixante-dix. Dans la dramatique *Contrecoups* diffusée le 19 janvier 1974[1285], dont le scénario est signé par Andrée Chedid et la réalisation par Jean Prat, le héros passe ses vacances, avec ses parents, dans la résidence secondaire d'amis de la famille dans le sud de la France. La maison est entretenue par un couple d'Espagnols, exilés politiques ayant fui la guerre d'Espagne, qui assurent également le service auprès de leurs employeurs et de leurs invités (Figure 149, ils accueillent le fils de la

[1283] Parmi les émissions non encore citées, on peut relever que dans Jean-Loup BERGER et Jean-René VIVET, *La Basse Auvergne*, *op. cit.*, il est précisé que les femmes Portugaises s'installant dans la région trouvent à s'employer comme femmes de ménage - là encore, cela traduit une évolution des activités de service à la personne au milieu des années soixante-dix. On trouve également des serveurs et domestiques portugais, des hommes cette fois, dans Alain JESSUA, *Traitement de choc*, *op. cit.*, mais ils sont alors embauchés par un centre de Thalasso plutôt que par une famille.

[1284] Les femmes portugaises sont de plus en plus nombreuses à travailler dans le secteur du service domestique à cette période. Voir notamment Stéphanie CONDON, « L'activité des femmes immigrées du Portugal à l'arrivée en France, reflet d'une diversité de stratégies familiales et individuelles ? », *Population*, 2000, vol. 55, n° 2, p. 301-330, proposant des statistiques sur l'emploi des femmes portugaises à leur arrivée en France. .

[1285] Jean PRAT, *Contrecoups*, *op. cit.*

famille). Ces deux personnages d'employés de maison espagnols sont bien différents de ceux que l'on a pu observer précédemment dans les productions télévisuelles ou cinématographiques : il s'agit d'un couple, relativement autonome de ses employeurs, accueillant leurs invités comme chez eux. L'homme, Antonio, est en outre présenté dans les dialogues comme un réfugié, ayant quitté l'Espagne enfant après l'exécution de son père par les franquistes, s'étant ensuite engagé dans la lutte armée anarchiste en Espagne depuis la France. On ne sait pas grand-chose du parcours de sa femme, peu explicité dans le scénario. Mais ces deux personnages opèrent une forme de synthèse entre deux figures incontournables de l'immigration espagnole telle qu'elle est figurée en France dans les médias audiovisuels : celle de l'employée de maison, et celle de l'exilé politique espagnol, dont Antonio est un avatar vieillissant. Les réfugiés espagnols de la guerre d'Espagne n'ont, en effet, pas quitté les écrans français, petits ou grands, depuis le début des années soixante. Nous y consacrerons quelques pages du chapitre suivant.

II - Portugais clandestins, mal logés, anonymes

Les représentations cinématographiques et télévisuelles des Portugais venus s'installer en France, quant à elles, se multiplient à partir du début des années soixante seulement. Elles donnent alors une place centrale à la figure de l'immigré clandestin, qui avait déjà été portée brièvement au cinéma par Pierre Schoendoerffer dans *Ramuntcho* en 1959[1286] et qui, on l'a vu précédemment, préoccupe les représentants du gouvernement réunis dans le Service de liaison interministérielle pour l'information en 1964[1287]. Le motif de la clandestinité, qui correspond à ce que connaissent beaucoup d'immigrés portugais de la période, est décliné à tous les aspects de leur vie en France tels qu'ils sont dépeints par les médias audiovisuels – à l'arrivée dans l'Hexagone, au logement et au travail – à tel point qu'on peut le considérer comme un stéréotype récurrent dans les médias audiovisuels des années soixante et soixante-dix.

[1286] Pierre SCHOENDOERFFER, *Ramuntcho*, *op. cit.*
[1287] Voir Chapitre 7 II - B. page 364.

A. Des hommes seuls, arrivés clandestinement

Un groupe plus ou moins grand d'hommes – jamais de femmes ou d'enfants –, habillés de pantalons larges et courts, affublés de chapeaux et portant chacun sa valise, quittant leur village et traversant l'Espagne, marchant sur les routes et les sentiers des Pyrénées, se cachant à l'arrière de camions ou dans le coffre de voitures, à moins qu'ils ne débarquent de bateau ou ne prennent le train pour rejoindre la France et, le plus souvent, la région parisienne : voilà un motif qui revient régulièrement dans la production audiovisuelle française lorsqu'il s'agit d'évoquer l'immigration portugaise entre 1963 et 1974.



Figure 150 – Christian de Chalonge, O Salto*, 1967, scène du départ vers l'Espagne.*

Après être apparu discrètement au cinéma en 1959[1288], puis, plus brièvement encore, à la télévision en 1962[1289], il est davantage mobilisé à partir de 1964[1290], quelques semaines ou mois après que la presse écrite a fait ses gros titres de l'arrivée clandestine de Portugais, comme on a déjà eu l'occasion de le souligner dans le Chapitre 7. Mais l'ORTF n'est pas seule à s'emparer du sujet : à partir de cette même année 1964, au cinéma, quelques magazines filmés et fictions cinématographiques, de court ou long métrage, accordent une place plus ou moins importante au motif de l'arrivée de clandestins portugais.



Figure 151 – Jean-Louis Cros, Azevedo*, 1964, à 2 minutes 14 secondes.*

Le premier d'entre eux est un court-métrage fictionnel, le seul du corpus : *Azevedo*[1291]. Il est réalisé en 1964 par Jean-Louis Cros, un instituteur du Tarn devenu formateur de la Ligue de l'enseignement, fervent défenseur d'un cinéma amateur indépendant. Celui-ci s'entoure, pour le tournage, d'une équipe de cinéastes amateurs eux-

[1288] Voir Chapitre 5 III - A. 1) page 296.
[1289] Daniel CAZAL, *[Portugais clandestins interceptés]*, *op. cit.*
[1290] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.* ; Claude LOURSAIS, *Sans fleurs ni couronnes*, *op. cit.* ; André MICHEL, *Un homme en trop*, *op. cit.*
[1291] Louis CROS, *Azevedo*, *op. cit.*

aussi, et s'appuie sur les moyens mis à sa disposition par l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS) dont il est un des principaux éducateurs dans le Tarn[1292]. Dans ce film, on suit le parcours d'un homme portugais nommé Azevedo après sa sortie du coffre de la voiture de son passeur (Figure 151), qui l'abandonne en France, à quelques centaines de mètres de la frontière suisse qu'il avait promis de lui faire passer. Azevedo marche le long d'un lac – certainement le lac Léman – au milieu des vacanciers et des pêcheurs sur la promenade. Il cherche à se faire employer par un entrepreneur au nom portugais, qui refuse. La déambulation d'Azevedo s'achève lorsqu'il traverse à un carrefour sans respecter la signalisation, se faisant ainsi remarquer d'un policier qui vient à sa rencontre. Le film se clôt sur un face à face entre Azevedo et cet agent de la circulation.

Il semble qu'avec ce court-métrage, le réalisateur, Jean-Louis Cros, ait cherché à mettre en application l'ambition qu'il formulait en 1960 de « sacrifier le pittoresque et les idées préconçues pour aller à l'homme »[1293] de proposer, en tant que cinéaste amateur, un regard sur l'une des « réalités profondes » de cette année 1964, du moins sur ce qu'il constitue comme tel, par son film : la migration clandestine de travailleurs portugais. Cette position est notamment explicitée par une séquence où un homme, portant une légère caméra amateur dans la main, dit d'Azvedo, qui vient de passer près de lui (Figure 152), à sa compagne :



Figure 152 - J.-Louis Cros, Azevedo*, 1964, à 12 minutes 4 secondes*

Azevedo est au centre de l'image, le cinéaste amateur au premier plan à droite.

> « C'est sûrement un Portugais. Il me rappelle cette vallée si merveilleuse où les gens étaient encore vêtus de peaux de chèvres. Tu ne te souviens pas ? Mais si voyons, c'est là que j'avais filmé le battage au fléau. Une des bobines était légèrement surexposée. »

Le locuteur de ces quelques lignes de texte, c'est le cinéaste amateur non éclairé, celui à qui Jean-Louis Cros cherche à tourner le dos en opposant à ses préjugés la détresse d'un homme errant dans la ville balnéaire à la recherche d'un emploi. Le contraste est accentué par le costume porté par le personnage d'Azevedo – un pantalon large et court, un chapeau, des chaussures grossières –

[1292] Sébastien LAYERLE, « Défense et promotion d'un cinéma "libre" et "indépendant" dans la revue *Image et son* et les réseaux de l'UFOLEIS (1956-1969) » *in* Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie et Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2016, p. 276-291.
[1293] *Ibid.*, p. 284.

ainsi que par son mouvement – il marche à contre-courant des autres promeneurs – et par le montage qui suggère le regard insistant de ceux qu'il croise.

Cette errance clandestine est ainsi présentée par le réalisateur comme un problème social de son temps, que le cinéma amateur, au lieu de détourner le regard, doit pouvoir montrer à ses spectateurs. Qui sont-ils d'ailleurs ? Comme pour sa production, la diffusion d'*Azevedo* a profité de la structure de l'UFOLEIS, et notamment de son réseau de ciné-clubs, le plus important de France jusqu'au milieu des années soixante-dix[1294]. Du fait de sa circulation dans ce circuit parallèle, ce film n'a peut-être pas été beaucoup vu dans l'année qui a suivi son entrée au catalogue de l'UFOLEIS, mais il a pu continuer à circuler tout au long de la deuxième partie des années soixante, contribuant à la diffusion en France de l'image de Portugais clandestins, errant en France à la recherche de travail. La vision qu'il en propose s'inscrit toutefois en décalage avec les représentations véhiculées par les articles de presse ou les quelques films et émissions de télévision s'étant emparé du sujet avant l'été 1964. Pour mieux opposer deux modèles de cinéastes amateurs – le touriste obnubilé par ses idées reçues, et l'observateur des problèmes sociaux qui l'entourent – Jean-Louis Cros, d'une part, donne le rôle de passeur à un touriste sur la route de ses vacances et, d'autre part, choisit un décor de villégiatures estivales qui contraste avec l'errance de son personnage principal. Le procédé est aussi efficace qu'original : le film est le seul à représenter l'entrée (ou la sortie ?) clandestine du territoire français par des Portugais à la frontière franco-suisse.

En mars 1965, un court reportage du journal filmé *Gaumont – La Revue du monde* intitulé « Les Clandestins »[1295] continue de faire de l'arrivée clandestine de Portugais un sujet d'actualité. En montrant leur passage de la frontière franco-espagnole, il s'inscrit cette fois dans la continuité de la séquence introductive de *Ramuntcho* et des représentations télévisuelles antérieures. Il y est question, dans les deux premières séquences, de la contrebande d'hommes portugais à laquelle se livrent des « passeurs d'homme », « gibier nouveau » pour les douaniers de la région qui n'arrêtent plus les immigrés clandestins mais leurs « convoyeurs » de part et d'autre de la frontière franco-espagnole. Transparaît ainsi la position gouvernementale française vis-à-vis de l'immigration clandestine portugaise transmise à son administration depuis le mois d'avril 1964 :

[1294] Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, Pascal LABORDERIE et Léo SOUILLÉS-DEBATS (dir.), « L'UFOLEIS, le cinéma éducateur et les ciné-clubs : une rencontre par et pour le cinéma », *loc. cit.*, p. 22-23.
[1295] Paul BRAMI, *Les Clandestins*, *op. cit.*

> « L'exceptionnel est que les patrouilles de frontières ne cherchent pas à arrêter ces hommes. Seuls sont visés les "convoyeurs" qui exigent que chaque clandestin paie jusqu'à deux cent mille anciens francs le prix de son passage en France. Sur ces bases, les services de police estiment que les organisateurs de ce trafic ont gagné plus de dix milliards d'anciens francs au cours de ces quatre dernières années.
>
> Pourquoi ces passages puisqu'il y a un accord de main d'œuvre entre Paris et Lisbonne ? Parce que les dispositions de cet accord demeurent inopérantes devant le chômage qui sévit au Portugal, d'autant que ceux qui sont sans travail risquent d'être envoyés en Angola. Devant l'ampleur de ce mouvement migratoire, le Gouvernement a dû intervenir sans toutefois pouvoir l'arrêter car, pour les passeurs, les profits sont plus importants que les amendes. »

Cet extrait du commentaire est dit par un homme sur un ton didactique pour accompagner les deux premières séquences, filmées à la frontière franco-espagnole. Il souligne l'inefficacité de l'accord de main d'œuvre franco-portugais signé en décembre 1963 et présente l'attitude tolérante des forces de l'ordre française vis-à-vis des Portugais entrant clandestinement en France, actée par circulaire du ministre de l'Intérieur depuis le mois d'avril 1964. Quand le reportage de Gaumont est tourné et monté, au début du mois de mars 1965[1296], la situation à la frontière franco-espagnole n'a, en effet, pas beaucoup évolué – les douaniers et gendarmes continuent de régulariser les Portugais qui la franchissent clandestinement. Pourtant, les discussions ont repris depuis janvier 1965 entre le ministère français des Affaires étrangères et son homologue portugais. Le quai d'Orsay cherche à mettre en place les commissions mixtes paritaires prévues au titre de l'accord de main d'œuvre de 1963 dans le but, notamment, de faire revenir les autorités portugaises sur les décisions prises les mois précédents pour freiner l'émigration légale à laquelle ils s'étaient auparavant engagés[1297]. La description par le commentaire de l'attitude de l'administration et du gouvernement français vis-à-vis des Portugais entrés illégalement sur le territoire français est accompagnée, à l'image, de séquences filmées par Paul Brami aux côtés des douaniers puis des clandestins eux-mêmes, à leur passage de la frontière. Après quelques plans illustratifs permettant de situer le décor dans les Basses-Pyrénées – des plans d'ensemble sur les montagnes et des plans plus resserrés sur des panneaux de signalisation indiquant la frontière et le village le plus proche, Urugne – on est amenés à suivre, avec l'opérateur, les gendarmes dans leur ronde. On les voit gravir une route sinueuse de montagne dans leur jeep, s'arrêter en haut d'une côte et observer les environs à la jumelle (Figure 153).

[1296] Gaumont Pathé Archives, 6512GJ 00008 ds, Paul BRAMI, *Doop-sheet [ou dope-sheet, liste des plans utilisés pour le montage du reportage « Les Clandestins »]*, [formulaire dactylographié], mars 1965, 3 p.

[1297] Victor PEREIRA, *La Dictature de Salazar face à l'émigration*, *op. cit.*, p. 229-231.



Figure 153 - Paul Brami, « Les Clandestins », Gaumont La Revue du monde*, 1965, 35e seconde*



Figure 154 - Paul Brami, « Les Clandestins », Gaumont La Revue du monde*, 1965, 38e seconde*



Figure 155 - Paul Brami, « Les Clandestins », Gaumont La Revue du monde*, 1965, 1 minute 7 secondes*

Dans les plans suivants, on voit cette fois des Portugais passer clandestinement la frontière franco-espagnole, gravissant une montagne (Figure 154), marchant, alignés et courbés, dans les sous-bois, se dépêchant lorsqu'ils sont à découvert et traversant à la hâte une rivière (Figure 155). L'alternance de ces deux séquences produit l'effet d'un face-à-face entre douaniers et clandestins, les premiers observant les seconds de loin.

L'illégalité de la traversée de la frontière par ces hommes est ainsi suggérée par le montage. Elle est également accentuée par les choix de l'opérateur associant la frontière aux obstacles naturels auxquels sont confrontés les marcheurs, dont l'importance est décuplée par les choix de cadrage. Elle est d'abord matérialisée par un relief abrupt, dont rend compte le premier plan du reportage où interviennent les migrants. En filmant la scène en plan droit, en très longue focale, avec un cadre resserré laissant le ciel en hors champ (Figure 154), l'opérateur donne l'impression d'une pente très raide gravie par des migrants en difficulté. La traversée de la frontière les amène ensuite à parcourir une forêt hors des sentiers battus, puis une rivière agitée (Figure 155). Ces plans ne manquent pas de faire écho à la séquence centrale du film de

Pierre Schoendoerffer sorti en 1959, *Ramuntcho*. On y retrouve les mêmes façons de montrer la frontière – non pas seulement comme une ligne de passage mais comme une zone accidentée et boisée – associée à une représentation de la contrebande basque, insérée dans un rapport de force avec les gendarmes. La différence principale avec les représentations audiovisuelles antérieures réside dans la façon de montrer l'issue de ce rapport de force : il ne s'agit plus, dans ce reportage, de donner à voir la répression mais de démontrer l'attitude bienveillante des autorités françaises vis-à-vis des clandestins. Immédiatement après qu'on les a vus traverser la rivière, les mêmes hommes apparaissent dans le plan suivant dans la cour d'une gendarmerie, sortant d'une estafette, le sourire aux lèvres, embrassant les compagnons d'infortune qu'ils retrouvent-là. On les suit dans un centre d'accueil, où on leur sert à manger, puis au guichet de la gendarmerie, où on leur donne des papiers, puis, enfin, dans le bidonville de Champigny, à des centaines de kilomètres du Pays Basque.

Plus que le seul passage de la frontière franco-espagnole, ce reportage propose ainsi une représentation d'un parcours migratoire de Portugais clandestins. Il commence illégalement à leur traversée de la frontière franco-espagnole, se poursuit avec leur prise en charge par l'administration française qui les régularise, et se termine dans les bidonvilles.



Figure 156 - Christian de Chalonge, O Salto*, 1967*



Figure 157 - Christian de Chalonge, O Salto*, 1967*



Figure 158 - Christian de Chalonge, O Salto*, 1967*



Figure 159 - Christian de Chalonge, O Salto*, 1967*

Deux ans plus tard, le réalisateur Christian de Chalonge cherche à son tour à retracer le parcours d'un immigré portugais, avec les moyens d'un long-métrage fictionnel cette fois : c'est l'objet de son film *O Salto*, sorti en salles le 29 novembre 1967. Le cheminement de son héros, tel qu'il le retrace à l'écran, commence au Portugal, dans son village d'origine, et ne s'achève qu'une fois qu'il a trouvé un logement et un travail.

Le passage de la frontière à pied, *a salto,* [en sautant au-dessus des Pyrénées], occupe une place centrale de l'intrigue de ce film. Sur les quatre-vingt-cinq minutes du long-métrage, la première demi-heure représente le départ du héros, Antonio, du Portugal vers la France. On le voit quitter son village et ses amis, rejoindre sur les routes d'autres hommes portugais faisant le même voyage, jusqu'à ce qu'ils arrivent tous à un point précis où un camion les attend. Mais ses conducteurs sont avertis, en cours de route, de la présence de gardes civils espagnols. Alors ils font sortir leur centaine de passagers, et les abandonnent sur le bord de la route, en rase campagne, emportant avec eux l'argent qu'ils avaient récolté pour leur faire passer la frontière. Antonio décide de reprendre la route à pied, suivi par trois autres passagers du camion. C'est à ce moment-là seulement que se déroule le générique, tandis qu'à l'écran on les voit traverser l'Espagne et commencer l'ascension des Pyrénées.

Comme dans *Ramuntcho* sorti en 1959, comme dans « Les Clandestins » filmé et diffusé en mars 1965, la traversée de la frontière franco-espagnole est représentée dans *O Salto* comme une épreuve. Antonio et ses trois compagnons de voyage se trouvent confrontés à de multiples obstacles physiques avant d'atteindre la France. On les voit gravir les reliefs pyrénéens, traverser une rivière **(**Figure 156**)**, prendre des chemins de traverses en dehors des grandes villes (Figure 157**)**. L'arrivée à la frontière (Figure 158**)** est présentée par un plan en plongée sur le sommet d'un pic rocheux, surplombant une vallée. On aperçoit, au centre de l'image, le petit groupe de Portugais marchant sur le flanc de cette montagne aride. Barrière naturelle, elle est aussi contrôlée : dans les plans qui suivent cette dernière figure, un contre-champ dévoile la présence d'un garde-frontière espagnol, qui tire sur eux avec sa mitraillette (Figure 159). Les quatre migrants se dispersent. Trois d'entre eux s'effondrent. Le héros sort seul de cette épreuve, redescendant les Pyrénées côté français pour rejoindre une route, de nuit, où il prend place dans un camion aux côtés de dizaines de ses compatriotes.

Le récit d'émigration porté par *O Salto* est déjà daté, en 1967, lorsqu'il est diffusé pour la première fois dans les salles de cinéma. Depuis 1965, et plus encore depuis 1966, les autorités

espagnoles ne répriment plus les Portugais ayant quitté clandestinement leur pays[1298]. Elles leur fournissent, au contraire, un laisser-passer temporaire. Et une fois qu'ils sont arrivés en France, ils n'ont plus à se cacher des autorités françaises en voyageant dans des camions de marchandise, puisque, depuis avril 1964, celles-ci régularisent presque systématiquement leur situation.

Néanmoins, le film fera date pour qui s'intéresse à l'immigration portugaise en France. Son influence se fait sentir dans les différentes émissions et films évoquant l'arrivée en France de Portugais après 1967. Il y est notamment fait référence, de façon explicite, par l'usage de sa bande sonore. C'est le cas dans le reportage *Terre promise (Terra da promissâo)* diffusé le 13 avril 1969[1299], nous y reviendrons, mais aussi dans le reportage « Le Village des Français » diffusé le 28 avril 1972 dans l'émission *Troisième œil*[1300], dans le cadre d'une soirée thématique sur la vie quotidienne des immigrés. Pour accompagner la dernière séquence de ce sujet de 22 minutes, consacrée au départ des hommes d'un village portugais vers la France, les auteurs choisissent la musique composée par Luis Cilia pour *O Salto*. La même année, le 3 décembre, un long reportage diffusé à la fin du journal de 13h de la deuxième chaîne[1301] sur des enfants portugais et espagnols de Saint-Denis, commence par un extrait d'O *Salto* (un passage où s'ouvrent les portes du camion transportant Antonio et ses compagnons de voyage, sur une route de France) tandis que la musique du film scande ses différentes séquences tout au long de ses 12 minutes 20 secondes.

D'autres fois, on peut voir dans la construction narrative utilisée pour rendre compte au petit écran de l'arrivée de migrants portugais des liens avec le film de Christian de Chalonge. On retrouve, en effet, dans plusieurs émissions, un reportage fortement fictionnalisé et deux fictions « du réel », le récit de la quête de travail et de logement par des jeunes hommes portugais, sous forme d'errance silencieuse et anonyme. Ainsi dans « L'Histoire de Joaquim », reportage de Maurice Failevic finalement non diffusé pour des problèmes techniques[1302], le réalisateur a demandé à son personnage principal de rejouer son arrivée à Paris et la période d'errance qu'il a connue depuis. Joaquim commente lui-même certaines des images de cette

[1298] Victor PEREIRA, « (Faire) passer les frontières dans le Portugal des années 1960 », *Sigila*, 2017, vol. N° 40, nº 2, p. 38.
[1299] Marc CHEVILLOT et Jacques SYLVAIN, *op. cit.*
[1300] Philippe NOURRY, Jacques DARRIBEHAUDE, Jacques ALEXANDRE, Joël VAILLANT, Claude BARNIER et Charles MILLE, *Le pain amer : Le village des Français*, *op. cit.*
[1301] Françoise GILLES, « Ces enfants d'ailleurs », *Inf2 Dimanche*, ORTF 2, 3 décembre 1972, 13h30, 12 minutes 21 secondes.
[1302] Maurice FAILEVIC, *L'histoire de Joaquim*, *op. cit.*

reconstitution, mais l'ensemble est majoritairement silencieux avant l'arrivée dans un foyer de travailleurs. Par la suite, Maurice Failevic reprendra le même sujet et le même motif de l'errance dans Paris par un jeune homme portugais dans la dramatique *L'Engrenage,* diffusée le 12 avril 1974 (Figure 160)[1303]. Enfin, la dramatique « Ici peut-être », réalisée pour *Temps libre* du 26 septembre 1974 par Gérard Chouchan[1304] (dont la femme était la monteuse de *L'Engrenage*) développe encore une fois la figure de l'immigré portugais anonyme balloté en France au gré des recherches de travail et de logement (Figure 161), sans laisser de trace derrière lui. Si l'auteur se défend d'avoir volontairement fait référence au film de Christian de Chalonge, on peut toutefois souligner la continuité entre les deux œuvres, qui permet d'entrevoir la façon par laquelle le voyage silencieux d'hommes portugais, de leur village vers la France, qui se poursuit à leur arrivée, vient constituer lui-même une sorte de stéréotype.



Figure 160 – Maurice Failevic, L'Engrenage*, ORTF 2, 12/04/1974, 20h38, à 2 minutes 11 secondes*



Figure 161 – Gérard Chouchan, « Ici peut-être », Temps libre*, ORTF 1, 26/09/1974, 20h34, à 5 minutes 32 secondes*

De plus, l'œuvre de Christian de Chalonge elle-même continue être vue par les spectateurs et téléspectateurs français : à la suite de sa diffusion dans le circuit commercial des salles de cinéma, à la fin de l'année 1967 et au début de l'année 1968, des copies sont encore en circulation, dans les ciné-clubs notamment.

Après *O Salto* donc, la traversée de la frontière franco-espagnole par des Portugais clandestins n'est plus montrée qu'une fois à la télévision, une autre au cinéma. On en trouve, à ma connaissance, une déclinaison télévisuelle dans le reportage *Terra da promissâo*, réalisé par Jacques Sylvain et Marc Chevillot entre 1964 et 1969, diffusé à l'antenne le 13 avril 1969[1305]. Ce passage constitue l'objet du film : les auteurs sont allés à la rencontre de Portugais installés

[1303] Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, *op. cit.*
[1304] Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.*
[1305] Marc CHEVILLOT et Jacques SYLVAIN, *op. cit.*

en France pour leur demander comment ils étaient arrivés dans le pays ; ils ont rencontré, au Pays Basque français, des personnes impliquées sur le terrain, soit dans la contrebande, soit dans la vie locale – maire, prêtre ; à Bayonne, ils ont interrogé un Portugais arrivé en bateau, et un marin local. Au travers de toutes ces interviews, les deux auteurs s'intéressent aux conditions dans lesquelles s'organisent les passages clandestins de Portugais. On en a un aperçu, en milieu de film, dans une courte séquence où l'on voit, comme le dit le commentaire :

> « Dans la nuit qui s'achève, un convoi de Portugais. En tête, le passeur. »



Figure 162 - Marc Chevillot et Jacques Sylvain, Terra da promissao*, ORTF 1, 13 avril 1969, à 10 minutes et 52 secondes*



Figure 163 - Marc Chevillot et Jacques Sylvain, Terra da promissao*, ORTF 1, 13 avril 1969, à la 12e minute.*

Cette séquence, comme celle qui conclut le reportage, est accompagnée par la musique composée et interprétée par Luis Cilia pour *O Salto*, un morceau lent et mélancolique de guitare seule. Le film de Marc Chevillot et Jacques Sylvain présente la particularité d'avoir connu deux versions, l'une présentée au festival de télévision régionale de 1964[1306], l'autre diffusée à la télévision nationale, le 13 avril 1969, cinq ans plus tard, augmentée de nouvelles images filmées au début de l'année 1969 et prenant en considération l'évolution des conditions de circulation des travailleurs portugais. Le commentaire introduisant le reportage dans sa version diffusée sur la première chaîne de l'ORTF en avril 1969 le mentionne ainsi :

> Pour tenter de freiner cet exode sans précédent dans son histoire, le Portugal avait pris de sévères mesures. Jusqu'en 1968, la délivrance des passeports était limitée à certaines catégories de la population. Tous ceux qui ne réussirent pas à obtenir ce précieux viatique sont devenus des clandestins. Réunissant toutes leurs économies, ils ont pris le chemin de la terre promise. Jusqu'en 1964, la France a refoulé tous ceux qui ne possédaient pas de passeport. Puis, une convention a été signée entre les deux pays pour assouplir ce régime. Ce n'est que depuis cette année que les candidats à l'émigration sont libres. Il n'y a plus aujourd'hui de clandestin, il n'y a que des passeurs en chômage.

[1306] Marcelle J. MICHEL, « Réflexions sur le Festival Régional de l'ORTF », *loc. cit.*

De fait, quand Marcello Caetano a remplacé Antonio de Oliveira Salazar à la tête de l'État portugais, en 1968, il a fait évoluer la politique portugaise vis-à-vis de l'émigration : désormais, celle-ci n'est plus considérée comme un crime (c'était le cas depuis 1961) mais de nouveau comme un délit, passible non plus de peine de prison mais d'amende. Les passages clandestins de la frontière franco-espagnole par des Portugais ne se sont pourtant pas arrêtés aussi brutalement que ne le présentent les auteurs de ce reportage. Ils étaient déjà devenus moins fréquents depuis le changement d'attitude de l'Espagne à l'égard des migrants portugais, à partir de 1965, et ils ne cessent pas tout à fait après 1968. En dépit de ce relâchement de la répression de la migration, ceux qui traversent les frontières luso-espagnole et franco-espagnole adaptent leur parcours à ce changement d'attitude des autorités : les chemins qu'ils empruntent ne sont plus les mêmes dès lors qu'il n'est plus nécessaire de fuir la police ou la gendarmerie.

Cette évolution des conditions de l'émigration des Portugais vers la France semble avoir mis du temps à être prise en considération par les auteurs français de films et d'émissions de télévision s'emparant du sujet. Les raisons de ce décalage touchent certainement autant à la difficulté de se renseigner sur un réseau clandestin pour des journalistes et auteurs, qu'à la temporalité induite par les conditions de production et de circulation de ces programmes : le temps de fabrication d'un long-métrage comme *O Salto* s'étend généralement sur plusieurs mois, voire années, depuis l'écriture du scénario jusqu'à la sortie du film ; quant à *Terra di promissão*, bien qu'il soit diffusé à l'antenne de l'ORTF en 1969, c'est bien un film de 1964, traitant principalement d'une situation propre à l'année 1964. En témoigne notamment la première séquence et l'une des dernières, consacrées à l'arrivée par bateaux de groupes de Portugais partis de Leixoes (ou de Póvoa de Varzim ?) et filmées à Bayonne, en octobre 1964 selon un carton introductif. Or, comme le souligne Victor Pereira, les arrivées de Portugais en France par voie maritime se sont faites rares passé 1964[1307].

En 1972, un document cinématographique propose à son tour une dernière séquence montrant le passage de Portugais en France : le reportage « Train 4.044 », réalisé par Georges Remoué et Jacques Dupont, diffusé dans le magazine filmé Pathé[1308]. Cette fois, la traversée des Pyrénées à pied par des hommes seuls dans la pénombre (Figure 164) est accompagnée du récit d'un habitant de la région, à l'imparfait.

[1307] Victor PEREIRA, *La Dictature de Salazar face à l'émigration*, *op. cit.*, p. 131 ; il l'évoque plus précisément encore à l'occasion d'un débat suivant la projection du film de Marc Chevillot et Jacques Sylvain le 31 janvier 2019 à la bibliothèque de Mériadeck à Bordeaux : *Débat-projection « Terra da Promissao »*, 2019, 1 heure et 10 minutes consultable en ligne à l'adresse suivante : https://www.facebook.com/MemoireBdx/videos/233950247549420 (consulté le 25 juillet 2019) .
[1308] Georges REMOUÉ et J. DUPONT, *Le Train 4.044*, *op. cit.*



Figure 164 - Georges Remoué, Jacques Dupont, « Train 4.044 », Pathé Magazine*, 02/08/1972, à 1 minute 48 secondes.*

Pas mal de cadavres de Portugais ont été retrouvés, soit dans la Bidassoa, noyés, ou bien dans la montagne. Ils étaient sans identité et on les a enterrés dans les cimetières des villages qui bordent la frontière.

La séquence, soutenue par un extrait mélancolique du fado d'Antonio Dos Santos « Partir é morrer um pouco », se clôt dans un cimetière. Ainsi, cette pratique est reléguée dans le passé, et avec elle, tous les accidents mortels qu'elle engendrait. Lui succèdent les transports en train, libres de tout contrôle, présentés dans la première séquence par des plans d'entrée en gare d'Hendaye.

À partir de 1969, on observe ainsi une mutation des discours audiovisuels, qui semblent ainsi s'adapter aux évolutions des conditions de migration des Portugais. Le passage clandestin de la frontière franco-espagnole est présenté comme de l'histoire ancienne. Ce que l'on expose aux spectateurs après 1969 c'est surtout leur arrivée en France, leur voyage en train (Figure 166)[1309] ou leur débarquement gare d'Austerlitz à Paris[1310] ; c'est leur départ du Portugal en voiture (Figure 165)[1311] ou leur arrivée en taxi devant un bidonville (voir Figure 160 et Figure 161 page 448)[1312]. De plus en plus, dans les médias audiovisuels français, les migrants portugais traversent donc la frontière franco-espagnole comme les migrants espagnols, sans s'y arrêter. En effet, ces derniers, lorsqu'ils sont filmés dans leur migration vers la France, sont principalement représentés dans le train, qu'ils soient filmés à leur départ d'Espagne[1313], dans

---

[1309] Philippe NOURRY, Jacques DARRIBEHAUDE, Jacques ALEXANDRE, Joël VAILLANT, Claude BARNIER et Charles MILLE, *Le pain amer : Le village des Français*, *op. cit.* ; Georges REMOUÉ et J. DUPONT, *Le Train 4.044*, *op. cit.* ; Viviane JUNGFER et Denis GOLDSCHMIDT, *France [Travailleurs immigrés]*, *op. cit.*

[1310] Maurice FAILEVIC, *L'histoire de Joaquim*, *op. cit.* ; Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, *Étranges étrangers*, *op. cit.* ; Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, « [Avec les travailleurs étrangers en France] », *Pathé Magazine*, juin 1971, 5 minutes 39 secondes ; Phillippe HARROUARD, « [Les immigrés] », *Inf2*, ORTF 2, 21 mai 1973, 20h00, 3 minutes 46 secondes.

[1311] Philippe NOURRY, Jacques DARRIBEHAUDE, Jacques ALEXANDRE, Joël VAILLANT, Claude BARNIER et Charles MILLE, *Le pain amer : Le village des Français*, *op. cit.*

[1312] Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, *op. cit.* ; Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.*

[1313] François BARNOLE, *L'émigrant*, *op. cit.*

les rames en mouvement[1314] ou bien à leur arrivée en gare, dans le sud de la France[1315] ou à Paris où ils passent eux aussi gare d'Austerlitz[1316].

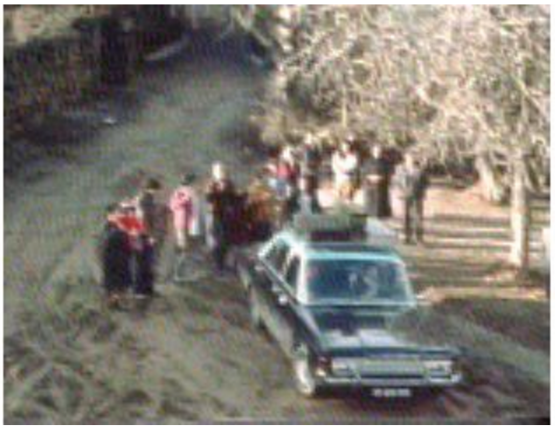


Figure 165 – « Le Pain amer – Le Village des Français », Troisième œil*, ORTF 2, 28/04/1972, 21h36, à 20 minutes 39 secondes*



Figure 166 - « Le Pain amer – Le Village des Français », Troisième œil*, ORTF 2, 28/04/1972, 21h36, à 22 minutes 43 secondes*

Cependant, bien qu'elle ne corresponde plus à ce que pratiquent les migrants portugais arrivant en France, bien qu'elle ne soit plus montrée dans les médias audiovisuels français, la traversée clandestine de la frontière franco-espagnole continue d'être mentionnée régulièrement à la télévision de 1968 à 1974, notamment au travers de récits de migrations portés par des Portugais ayant vécu l'expérience plusieurs années auparavant. Les mots prennent le relais des images. Par exemple, si la première chaîne avait diffusé, le 22 juillet 1968, le reportage « L'histoire de Joaquim » comme prévu, à 20h50[1317], les téléspectateurs auraient pu entendre le parcours d'Antonio, qu'il raconte en introduction du reportage, commentant des images où il est mis en scène errant dans la gare d'Austerlitz :

> « J'ai quitté mon pays le Portugal pour des raisons politiques, je venais d'avoir vingt-et-un ans, j'ai passé la frontière clandestinement et après avoir payé mon billet de chemin de fer à Bordeaux, je suis arrivé à Paris sans argent, je ne connaissais personne, je ne parlais pas un mot de français »

Le même récit sera repris par Maurice Failevic six ans plus tard, dans sa dramatique *L'Engrenage*[1318]. Dans le film militant de Robert Bozzi *Les Immigrés en France – Le Logement*, un jeune immigré raconte également sa traversée clandestine des Pyrénées, à pied[1319] :

[1314] Claude SOUEF, *Le long voyage d'Esperanza*, *op. cit.* ; Georges REMOUÉ et J. DUPONT, *Le Train 4.044*, *op. cit.*, 4.
[1315] Voir en début de chapitre.
[1316] Jean-Claude CASSIGNEUL, *[L'Émigration économique des travailleurs espagnols]*, *op. cit.*
[1317] Maurice FAILEVIC, *L'histoire de Joaquim*, *op. cit.*
[1318] Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.*
[1319] Robert BOZZI, *Les Immigrés en France*, *op. cit.*, à la 5e minute.

Robert Bozzi : Comment tu es venu en France ?

Jeune homme portugais : Je suis venu clandestinement, par la campagne, par la montagne.

Robert Bozzi : Tu es venu comment ?

Jeune homme portugais : À pied.

Robert Bozzi : À pied ?

Jeune homme portugais : Toute l'Espagne, toute la… jusqu'à la frontière de France à pied. Et à Hendaye on prenait le train.

Robert Bozzi : Et tu as payé pour venir ?

Jeune homme portugais : Ah oui.

Robert Bozzi : Combien tu as payé ?

Jeune homme portugais : Pour de l'argent français, 120 000[1320] à peu près.

Et dans le reportage du journal télévisé de la première chaîne diffusé à 20h le 10 mai 1971, un reportage sur l'immigration comporte la brève interview d'un immigré portugais racontant lui aussi sa migration clandestine.

Le passage clandestin de la frontière peut aussi faire partie de l'histoire d'un personnage de fiction, comme dans *L'Engrenage*, dans la dramatique « Ici peut-être » [1321] de Gérard Chouchan, par exemple, ou dans le feuilleton *Le Café du Square*, diffusé sur la deuxième chaîne de l'ORTF du 3 novembre au 13 décembre 1969. Dans ses dix-huitième et dix-neuvième épisodes, le maçon espagnol amoureux de l'employée du bistrot fait venir deux hommes dont on apprend, de la bouche du cafetier qui accepte de les héberger, que ce sont…

> « Deux ouvriers portugais. Ils ont passé la frontière en fraude. Pas de papiers, pas de passeport, pas de travail (…) ils se sont fait avoir les pauvres gens. Ce ne sont pas les premiers. »[1322]

Dans cette série également, on peut considérer que la référence au passage clandestin de la frontière guidé par des passeurs ou autres « convoyeurs »[1323] est encore une fois légèrement datée : alors qu'elle est diffusée en octobre et novembre 1969, ses dialogues ont été écrits en 1964 pour la plupart. Mais, dans *Le Café du Square* comme dans les émissions précédemment citées, l'évocation régulière, à la télévision, de la traversée de la frontière « en fraude » ou clandestinement par des Portugais continue de véhiculer, à la télévision, le stéréotype du clandestin portugais jusqu'en 1974.

[1320] Il ne précise pas s'il parle d'anciens ou de nouveau francs, créés en 1958.
[1321] Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, *op. cit.*
[1322] Louis DAQUIN, *[18e épisode]*, *op. cit.*
[1323] C'est le terme utilisé dans les dialogues.

Dans la production audiovisuelle de 1959 à 1974, cette figure est essentiellement fictionnelle. Elle émerge dans des œuvres cinématographiques, et elle est ensuite reprise par les journalistes de télévision ou de presse filmée. Assez vite, après 1966, films et émissions relaient un phénomène révolu. La figure prend sa source dans le passé, un passé qui ressurgit par la parole des migrants ou bien par la mise en scène des réalisateurs représentant une réalité pourtant dépassée.

B. Des travailleurs portugais et leurs familles logés dans les marges

Les représentations télévisuelles et cinématographiques des clandestinités portugaises ne se cantonnent pas au cadre et au décor restreints de la frontière et du voyage migratoire. Bien souvent, les films et émissions qui les mettent en scène insistent sur leurs conditions de logement, que ce soit pour les dénoncer, pour présenter les dispositifs mis en place par les pouvoirs publics pour les améliorer ou pour pointer du doigt l'entre-soi qu'elles produisent. Ces mises en scène audiovisuelles s'inscrivent dans le même univers que celles ayant figuré le passage clandestin de la frontière, notamment parce que des Portugais dont on a vu ou évoqué le passage de la frontière en fraude terminent leur voyage dans un bidonville[1324]. Ces « constructions spontanées »[1325] de fortune sont alors assimilées à des logements aménagés hors du cadre légal et du bâti traditionnel, dans une forme de « clandestinité urbaine » induite par leur dissimulation à la marge de la ville et par l'entre-soi qu'ils produisent[1326]. Il y a toutefois une différence de taille entre les représentations de Portugais passant la frontière et habitant les bidonvilles : les premiers ne sont que des hommes, tandis que, parmi les seconds, femmes et enfants sont visibles.

Si des Espagnols continuent d'y être mis en scène jusqu'en 1964[1327], après cette date les bidonvilles deviennent un décor spécifiquement associé aux représentations de Portugais dans le corpus. Cette année-là, d'autres décors typiques de l'habitat immigré portugais apparaissent

---

[1324] Par exemple, parmi celles qui ont montré le passage : Rolf SCHMEER, *[En France, le problème des réfugiés portugais]*, *op. cit.* ; Christian DE CHALONGE, *O Salto*, *op. cit.*
[1325] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 21.
[1326] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Migration clandestine et bidonvilles. Les immigrants portugais des années soixante » *in* Sylvie Aprile et Emmanuelle Retaillaud-Bajac (dir.), *Clandestinités urbaines : les citadins et les territoires du secret, XVI^e^-XX^e^*, Actes du colloque international « Clandestinités urbaines », tenu à l'Université François-Rabelais de Tours, les 20 et 21 janvier 2006, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2008, p. 277-293.
[1327] Jean-Claude CASSIGNEUL, *[L'Émigration économique des travailleurs espagnols]*, *op. cit.*

également : les foyers de travailleurs et les villages ruraux. La question du logement des immigrés, à laquelle les Portugais sont souvent associés, ne semble pas, ou plus, se poser pour les Italiens ou les Espagnols.

1) Bidonvilles, l'autre décor des Portugais à l'écran

Ces émissions de télévision, ces reportages et ces fictions cinématographiques donnant à voir des immigrés portugais installés dans des bidonvilles se trouvent héritiers de représentations antérieures, des bidonvilles et du mal logement. Celles-ci ont d'abord été marquées, dans l'immédiat après-guerre, par la sortie du film *Aubervilliers* en 1946[1328]. Ses images seront notamment reprises à la télévision pour illustrer le problème du mal logement[1329]. Plusieurs documentaires[1330] ou fictions[1331] cinématographiques ont ensuite traité, de près ou de loin, de la crise du logement qui préoccupe la société française d'alors, plus encore après l'allocution radiophonique de l'Abbé Pierre de l'hiver 1954. La télévision n'est pas en reste et propose, dès la fin des années cinquante, des émissions faisant le point sur cette crise, utilisant des images de bidonvilles en illustration de ce qu'il reste à faire aux pouvoirs publics pour améliorer les conditions de logement en France[1332]. Dans ces documents, les bidonvilles comme les taudis se trouvent opposés, par le récit comme par les images, aux constructions nouvelles et notamment aux grands ensembles qui commencent à se bâtir, qui incarnent alors une certaine forme de modernité. Le confort, la verticalité, la clarté et la propreté des nouveaux immeubles tranchent ainsi avec la boue, l'exiguïté et la vétusté qui se dégagent des bidonvilles[1333], souvent

---

[1328] Eli LOTAR, *Aubervilliers*, *op. cit.*

[1329] Jean-Loup BERGER, « Construire », *Problèmes d'aujourd'hui*, RTF, 12 décembre 1957, 22h05, 14 minutes 48 secondes.

[1330] Notamment Jean DEWEVER, *La Crise du logement*, Oka Films (France), 1956, 25 minutes ; Edouard LUNTZ, *...Enfants des courants d'air*, *op. cit.*

[1331] À titre d'exemple, Jacques BECKER, *Antoine et Antoinette*, S.N.E. Gaumont (France), 1947, 1 heure 24 minutes ; Robert DARÈNE, *Les Chiffonniers d'Emmaüs*, Les Films de l'Abeille (France) / Cocinor - Comptoir Cinématographique du Nord (France) / Nordia Films (France), 1955, 1 heure 38 minutes.

[1332] Claude JOUBERT, « [Construction dans la Seine (II)] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 27 juin 1956, 2 minutes 33 secondes ; Claude JOUBERT, « [Construction dans la Seine (III)] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 29 juin 1956, 4 minutes 53 secondes ; ROLAND-BERNARD, « Entretien avec Monsieur Pierre Sudreau, ministre de la Construction », *Logement... notre honte*, RTF, 30 octobre 1958, 20h35, 36 minutes 33 secondes. Dans cette dernière émission, est diffusé le film de Jean Dewever ; *La Crise du logement*, *op. cit.* ; Dans les journaux télévisés aussi le problème du logement est évoqué, et des reportages montrent des images de bidonvilles. Par exemple, celui de Noisy le Grand : Jean DARRON, « [Bidonville à Noisy le Grand] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 23 décembre 1961, 2 minutes 45 secondes.

[1333] Camille CANTEUX, *Villes rêvées, villes introuvables. Histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles à la télévision, au cinéma et dans les films institutionnels du milieu des années*

filmés en plongée ou en gros plan, là où les grands ensembles nécessitent contre-plongées et grands angles[1334]. Comme le souligne Marie-Claude Blanc-Chaléard, avec les bidonvilles « c'est la cité comme lieu de "civilisation" qui est en débat »[1335].

Cette mise en opposition n'est pas spécifiquement appliquée à la France : on compte, entre 1955 et 1960, autant de reportages faisant mention de bidonvilles à l'étranger – en Afrique du Sud, aux Philippines, au Mexique ou au Portugal[1336] par exemple, dont on retient le contraste entre développement moderne des immeubles et archaïsme de la misère des bidonvilles – que de sujets sur les bidonvilles de France métropolitaine. De fait, représenter ces quartiers informels à l'écran implique souvent d'invoquer leur exotisme. On s'étonne, comme Léon Zitrone dans le magazine *Problèmes d'aujourd'hui* du 12 décembre 1957, qu'ils puissent exister en France : « Ici vivent des hommes. Ici, c'est-à-dire en France, chez nous, aux abords même de la capitale qui plus est » annonce-t-il en introduction de la séquence intitulée « Construire ». Ainsi, quand *Les Actualités françaises* consacrent pour la première fois un reportage à un bidonville habité par des Portugais, en 1963, l'introduisent-elles en le plaçant en perspective avec des images de bidonvilles de villes étrangères :

> Hong-Kong : un port riche aux frontières de deux mondes et, tout autour, des baraques entassées, des « bidonvilles ».
>
> Rio, une capitale ultra-moderne, avec des buildings et une route qui dessine ses tracés futuristes sous un bidonville… C'est là un phénomène général, international. New-York ou Moscou, les bidonvilles n'épargnent aucune capitale… Paris pas plus que d'autres… (…)
>
> À Nanterre ou à la Courneuve les bidonvilles ressemblent à ceux de toutes les latitudes (ils se ressemblent tous) : quelques planches mal jointes, des toits faits de n'importe quoi…

Parmi les sujets de presse filmée ou télévisée consacrés à des bidonvilles français depuis 1946 et jusqu'au milieu des années soixante, on trouve une part non négligeable de reportages tournés dans les colonies françaises du Maghreb. Le terme même de « bidonville » est utilisé à la télévision ou dans les journaux filmés jusqu'à la fin des années cinquante seulement pour les

---

1930 au début des années 1980, thèse de doctorat en histoire dirigée par Annie Fourcaut, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2008, p. 228-234 ; voir également à ce sujet Myriam TSIKOUNAS, « À l'écran, les bidonvilles », *loc. cit.*

[1334] On retrouve notamment ce mode de représentation du bidonville d'Aubervilliers dans le film militant d'Alain Corbineau, *Portugal 2*, *op. cit.*

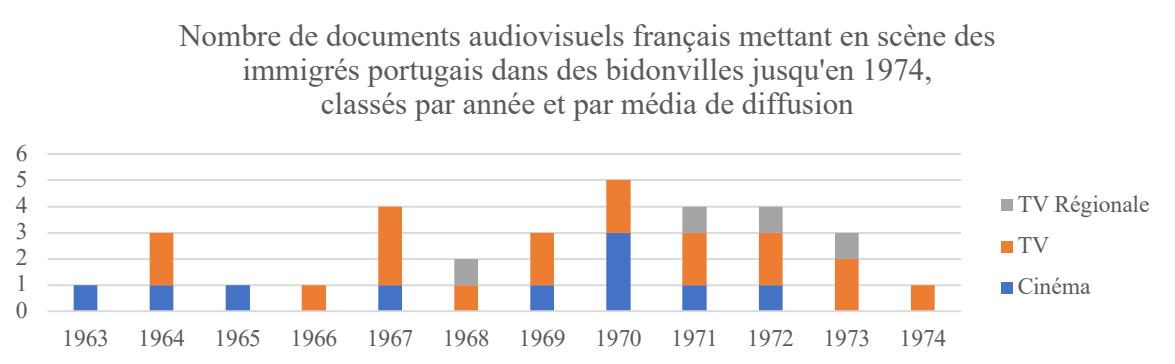
[1335] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 50.

[1336] Claude LOURSAIS, « Portugal : ça bouge », *Cinq colonnes à la une*, RTF, 7 juillet 1961, 20h49, 15 minutes 48 secondes.

quartiers de baraquements installés à l'étranger et au Maghreb. Il faudra attendre 1960 pour qu'on désigne de ce vocable, hérité du contexte colonial[1337], un ensemble de baraques en France métropolitaine : le bidonville de Gennevilliers, où vivent « trois mille Nord Africains, Algériens pour la plupart », dont fait l'objet un reportage de *Cinq colonnes à la Une* (Figure 164)[1338]. Pendant la guerre d'Algérie, de 1954 à 1962, les bidonvilles français dont il est principalement question à la télévision sont ceux qui abritent des Algériens, des Marocains ou des Tunisiens, à quelques rares exceptions près[1339]. Pourtant, une fois l'indépendance obtenue, le mot est progressivement « décolonisé »[1340], son usage ne se limitant plus, dans les médias, à la désignation des seuls quartiers maghrébins. À partir de 1963, la presse filmée, puis la télévision à partir de 1964, s'intéressent à des bidonvilles portugais. En quelques mois, le bidonville de référence dans la presse française change. Le bidonville de Nanterre perd sa place hégémonique. Désormais, c'est à Champigny que les journalistes préfèrent tendre micros et caméras[1341]. Le nombre de documents audiovisuels représentant des immigrés portugais dans des bidonvilles augmente alors progressivement, comme le met en avant le graphique ci-dessous permettant de visualiser leur évolution quantitative, de 1963 à 1974.



Figure 167 – Jean-Claude Bergeret, « Document [Le bidonville de Gennevilliers] », Cinq colonnes à la Une*, 04/03/1960, à 21h58 et 29 secondes.*



[1337] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 44.
[1338] Jean-Claude BERGERET, « Document [Le bidonville de Gennevilliers] », *Cinq colonnes à la une*, RTF, 4 mars 1960, 20h41, 18 minutes 12 secondes ; émission étudiée en détail par Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 36-49.
[1339] François CHALAIS, *Cinépanorama*, RTF, 22 juillet 1960, 21h30, 31 minutes 35 secondes. Dans cette émission, à l'occasion d'un reportage sur Saint-Tropez à la basse saison, sont montrées des images d'un bidonville installé dans la commune portuaire.
[1340] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 55.
[1341] *Ibid.*, p. 205.



Figure 168 – Bennuys, « Le mal des grandes villes », Les Actualités Françaises – Regard sur le monde*, 09/01/1963, à 19 secondes.*

Filmé à Nanterre ou La Courneuve.



Figure 169 – Rolf Schmeer, « [En France, le problème des réfugiés portugais] », Gaumont Actualités – La Revue du monde*, avril 1964, 3e plan de la séquence.*

Filmé dans le bidonville de Champigny

Les trois documents cinématographiques diffusés en 1963, 1964 et 1965 sont des reportages de presse filmée. Le premier, filmé en décembre 1962 par l'opérateur Bennuys[1342] dans les bidonvilles de Nanterre et La Courneuve, est diffusé à partir du 9 janvier 1963 dans le journal des *Actualités Françaises*. Il est intitulé « Le mal des grandes villes »[1343], tandis que le commentaire désigne les bidonvilles comme la « plaie des grandes cités ». En assimilant de cette manière le phénomène urbain que constituent les bidonvilles à une maladie, les auteurs prennent la suite de ceux qui, dans les années 1920, déploraient la « maladie des lotissements », et ce ne seront pas les derniers : en 1964, la même rhétorique sera utilisée dans les débats parlementaires autour de la loi Debré sur les bidonvilles[1344], et on la retrouvera régulièrement dans les documents audiovisuels faisant état du phénomène[1345]. Le second reportage cinématographique de la période est diffusé par le journal de Gaumont le 27 avril 1964. Il comprend des images filmées par l'opérateur allemand Rolf Schmeer[1346] dans le

[1342] On ne sait rien de cet opérateur, qui n'est mentionné ni dans les archives du ministère de l'Information chargé de délivrer les cartes de travail des opérateurs de presse filmée, ni dans l'historiographie de la presse filmée française.
[1343] BENNUYS, *Le mal des grandes villes*, *op. cit.*
[1344] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 172-173.
[1345] Dans le reportage cinématographique de Paul BRAMI, *Les Clandestins*, *op. cit.*, les bidonvilles sont désignés comme la « lèpre des grandes villes », par exemple.
[1346] Archives nationales, ministère de l'Information, F/41/2152, J. BRUNSCHWIG-BORDIER (directeur du cabinet du ministre de l'Information, par délégation du ministre), *Attribution du coupe-fil d'opérateur cinématographique Presse Filmée [à Rolf Schmeer]*, [lettre dactylographiée], 17 mars 1960, 2 p.

bidonville de Champigny autour du 24 avril[1347], où l'accent est mis sur la saleté des lieux, contrastant avec les sourires d'enfants filmés en gros plans (Figure 169) ainsi qu'avec les images fleuries illustrant l'arrivée du printemps montée juste avant elles. Le troisième enfin, c'est le reportage « Les clandestins », diffusé également par *Gaumont* en mars 1964, dans lequel, on l'a déjà mentionné, une séquence filmée dans le bidonville de Champigny clôt le récit du parcours de migrants clandestins portugais.

La télévision commence à mentionner l'existence de bidonvilles habités par des Portugais à partir de 1964. Cette année-là, alors que, on l'a vu, l'arrivée clandestine de Portugais fait l'actualité, les deux émissions évoquant le sujet montrent également les bidonvilles comme l'issue du voyage clandestin des nouveaux arrivants. C'est le cas du personnage portugais Pedro Golega dans l'épisode des *Cinq dernières minutes* du 28 novembre 1964[1348], ainsi que dans le reportage de *Sept jours dans le monde* du 12 juin 1964 réalisé par Michel Honorin sur les travailleurs étrangers[1349]. La séquence que ce dernier consacre à un bidonville portugais entre en opposition avec celle mettant en scène, quelques minutes plus tôt, des immigrés tunisiens et algériens dans un autre bidonville de banlieue parisienne. Alors que la misère des bidonvilles rencontrée par les anciens colonisés d'Afrique du Nord est présentée comme une fatalité subie, conséquence de l'absence de barrière légale à leur venue en France, celle que connaissent les Portugais apparaît comme un choix :



Figure 170 - Michel Honorin, « [Ils sont trois millions de travailleurs étrangers] », Sept jours dans le monde*, 12/06/1964, 20h35, à 11 minutes 25 secondes.*

Bidonville non identifié – certainement celui de Champigny.

> (…) ils sont venus pour gagner de l'argent et ils travaillent. Ils poussent souvent l'économie jusqu'à ses dernières limites avant le dénuement.

Ce discours défavorable à l'arrivée légale d'immigrés venus des anciennes colonies mais favorable à celle de Portugais clandestins venus illégalement, correspond alors, on l'a vu, à la position officielle française à l'égard de ces différentes migrations. Il est prononcé alors que

[1347] Gaumont Pathé Archives, 6418GJ 00007 ds, *[Fiche de montage au Journal Gaumont-Actualités au sujet « Bidonville portugais » d'une bobine de 106m de l'opérateur Schmeer]*, [formulaire dactylographié], 24 avril 1964, 1 p.
[1348] Claude LOURSAIS, *Sans fleurs ni couronnes*, *op. cit.*
[1349] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.*

l'image montre une allée de bidonville pleine de boue (Figure 170). Il est repris à l'identique, trois ans plus tard, lorsque l'émission pour enfants *Les Chevaliers*[1350] rediffuse des extraits du reportage pour susciter les vocations de ses jeunes téléspectateurs et les encourager à aider les migrants, désignés comme « ceux qui ne savent où aller ».

Dans cette première période, cinéma et télévision montrent principalement le bidonville de Champigny : il est filmé dans au moins six des douze documents sortis de 1963 à 1968[1351]. Parmi les six autres, aucune indication ne permet d'identifier les bidonvilles apparaissant dans *Sept jours dans le monde* et *Les Cinq dernières minutes*, comme dans les séquences de *Les Chevaliers* reprenant les images de *Sept jours dans le monde* (où il est tout juste précisé en commentaire qu'il s'agit d'un bidonville « aux portes de Paris, à Cherbourg par exemple »). La dernière séquence de cette dernière émission est présentée comme ayant été filmée à Nanterre, tout comme le reportage des *Actualités françaises* de 1963 et le sujet de l'émission *Pour le plaisir* consacré au « Théâtre des Amandiers » le 5 janvier 1965. De fait, le bidonville de l'ouest parisien reste l'un des plus importants malgré la focalisation progressive sur Champigny. Et s'il accueille une majorité de Nords-Africains, quelques Portugais l'occupent également[1352]. Quant au bidonville de La Campa à La Courneuve, où l'opérateur Bennuys filme des Portugais en 1962 et où, en 1966, vivent des familles portugaises mais aussi des familles espagnoles (les plus nombreuses), des célibataires algériens et des Français dont des forains gitans[1353], il sera de nouveau filmé le 24 décembre 1970 par une équipe de journalistes de la deuxième chaîne de l'ORTF menée par Gaston Bounoure, qui s'invite le soir de Noël dans une roulotte habitée par une famille portugaise. À cette date, il ne reste plus pourtant que très peu d'habitants dans ce bidonville, en voie de disparition après les mesures de relogement mises en œuvre de 1966 à 1969[1354]. Mais le propos de Gaston Bounoure n'est pas d'évoquer la résorption, ni les conditions de vie des Portugais dans les bidonvilles : il se concentre sur les traditions portugaises de Noël, sur le contraste entre un cadre de vie misérable et la joie d'une famille. La séquence, filmée dans la nuit noire, ne donne à voir que des ombres de baraques. La lumière n'est mise que sur la porte de la roulotte s'ouvrant à l'équipe de tournage.

[1350] Pierre MAHO, *Les chevaliers de ceux qui ne savent pas où aller*, *op. cit.*
[1351] Rolf SCHMEER, *[En France, le problème des réfugiés portugais]*, *op. cit.* ; Paul BRAMI, *Les Clandestins*, *op. cit.* ; Frédéric CZARNES, *Enclave portugaise*, *op. cit.* ; François LONCLE, « Où en est le logement ? », *Télé Soir*, ORTF 1, 26 janvier 1967, 20h20, 10 minutes ; Christian DE CHALONGE, *O Salto*, *op. cit.* ; Léon NERVILLE et Baudouin COMTE OFFENBACH, *[Logement des travailleurs portugais en France (les bidonvilles... etc.)]*, *op. cit.*
[1352] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 190.
[1353] *Ibid.*, p. 219.
[1354] *Ibid.*, p. 223.

Une diversification des images de bidonvilles portugais à partir de 1969

À partir de 1969, les bidonvilles filmés se diversifient : les journalistes et réalisateurs font entrer leurs caméras dans d'autres quartiers insalubres et informels, ceux d'Aubervilliers[1355] ou de Sartrouville[1356] notamment. Cette diversification est corrélée à l'émergence de films militants sur la question : le bidonville d'Aubervilliers est filmé, en 1969, par le Service cinématographique de l'UNEF pour le court-métrage *Portugal 2*[1357], tandis que le groupe Dynadia, émanation du Parti communiste, donne à voir en 1970 celui de Sartrouville pour le film *Vivre à Sartrouville*[1358]. Dans le même temps, la télévision régionale s'empare également du sujet et rend visible des bidonvilles hors de la capitale et de sa région : ceux de Montbéliard ou de Rennes apparaissent ainsi dans les reportages d'antennes régionales de l'ORTF de Franche-Comté en 1968[1359] ou de Bretagne en 1971[1360]. En 1972 et 1973, l'ORTF de Dijon puis de Lyon donnent à voir ceux de Bourgogne[1361] et de l'Ain[1362].

En région parisienne, ce sont les bidonvilles portugais de Massy et de Saint-Denis qui retiennent désormais l'attention des journalistes. Massy devient la troisième ville d'Île-de-France comptant le plus de bidonvilles en 1970[1363]. Ils s'y étaient développés à partir du début des années soixante. L'un d'entre eux en particulier, habité par une majorité de Portugais, fait l'objet d'une médiatisation télévisuelle et cinématographique sur une courte période, en 1971 et 1972. Un reportage des *Femmes aussi* y consacre une séquence le 28 avril 1971[1364]. Deux semaines plus tard, le journal de la première chaîne y envoie un journaliste pour réaliser un reportage sur « les immigrés »[1365] ; enfin, un film militant, diffusé à partir de 1972, est filmé en son sein en 1971[1366]. Ce bidonville s'est distingué par la forte mobilisation politique qu'il a

[1355] Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, *op. cit.*, 2.
[1356] DYNADIA, *Vivre à Sartrouville*, *op. cit.*
[1357] Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, *op. cit.*
[1358] DYNADIA, *Vivre à Sartrouville*, *op. cit.*
[1359] Claude ESCURET, « [Le foyer des jeunes travailleurs étrangers à Montbéliard] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 21 novembre 1968, 19h15, 6 minutes 33 secondes.
[1360] Jeanne ROTH, « [Rennes : Travailleurs émigrés] », *Bretagne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Antenne régionale de l'ORTF Rennes, 10 décembre 1971, 6 minutes 55 secondes.
[1361] Jean-Paul GARNIER, « [Décisions en faveur des travailleurs immigrés en Bourgogne] », *Bourgogne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Dijon, 10 février 1972, 19h22, 3 minutes 2 secondes.
[1362] Gérard MOULINET, « [Les foyers de travailleurs étrangers de l'Ain] », *Rhône Alpes actualités*, ORTF 3 Lyon, 6 juillet 1973, 19h26, 5 minutes 13 secondes.
[1363] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*
[1364] Jean-Claude BERGERET, *Mon mari et moi, deux étudiants à Antony*, *op. cit.*
[1365] Jacques IDIER, « [Les immigrés] », *Télé Soir*, ORTF 1, 10 mai 1971, 20h00, 5 minutes 7 secondes.
[1366] Dominique DANTE, *Lorette et les autres*, *op. cit.*

suscité à gauche[1367] et qui n'est certainement pas étrangère à sa médiatisation. Du moins retrouve-t-on trace des engagements militants qu'il a suscités dans deux des documents audiovisuels qui le prennent pour décor, « Mon mari et moi, deux étudiants à Antony », reportage des *Femmes aussi* diffusé le 28 avril 1971, et *Lorette et les autres*, film militant de 1972. Dans le premier, le réalisateur Jean-Claude Bergeret accompagne ses deux personnages principaux dans leurs activités d'aide aux habitants du bidonville de Massy. La femme anime des ateliers pour les enfants, tandis que l'homme délivre des cours d'agronomie auprès d'hommes du bidonville, faisant écho aux clubs « Sciences et services » organisés par ATD Quart-Monde dans le bidonville de la Campa à partir de 1967[1368]. Dans le second, Dominique Dante rend compte, quant à lui, de la mobilisation d'une femme portugaise, Laurette Fonseca, pour négocier les conditions de mise en œuvre de la résorption du bidonville et du relogement de ses habitants, et, surtout de la mobilisation autour d'elle, menacée d'expulsion après ses actions politiques. Déjà, en avril 1971, Jean-Claude Bergeret avait rencontré Carlos Fonseca, le mari de Lorette, dans les séquences qu'il avait filmées dans le bidonville. Monsieur Fonseca jouait le rôle d'intermédiaire entre le couple d'étudiants et les habitants, et rédigeait, avec eux, une affiche en portugais appelant à la mobilisation. Il n'était toutefois pas nommé.

En 1970, le film de Robert Bozzi *Les Immigrés en France – Le Logement*[1369], produit par Dynadia avec l'aide du Parti communiste et en particulier de ses militants sur le terrain, donne quant à lui à voir des habitants du bidonville de Saint-Denis[1370]. Ce sera également le bidonville de Saint-Denis qui constituera le décor de l'arrivée du héros de la dramatique de Gérard Chouchan *Ici peut-être* diffusé en 1974. Entre les deux, le journal télévisé annonce, le 17 octobre 1972, la « fin des bidonvilles » dans les deux ans, en illustrant la séquence d'images du bidonville des « Franco-Moisins » selon le commentaire[1371], précisant que « 35 000 personnes vivent encore aujourd'hui dans le carton et la tôle ondulée, (…) un million de noirs,

---

[1367] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 334.
[1368] *Ibid.*, p. 223.
[1369] Robert BOZZI, *Les Immigrés en France*, *op. cit.*
[1370] Le réalisateur reviendra sur ce film dans un autre documentaire tourné vingt-cinq ans plus tard : Robert BOZZI, *Les Gens des baraques*, JBA Production (France) / la Sept-Arte (France) / Périphérie production (France), 1995, 1 heure 27 minutes. L'auteur, qui était guidé par un militant communiste portugais, Joao alias René, lors du tournage de son film de 1970, revient ici sur ses pas, recherche la localisation du bidonville où il s'était rendu ainsi que les personnes qu'il y avait croisées. Voir aussi l'interview de l'auteur en 2001 : ATELIER « DÉSIR DE FILM », « Robert Bozzi, Les Gens des baraques », 2001.
[1371] Il écorche ainsi le nom du quartier du Franc-Moisin à Saint-Denis.

d'Algériens, de Portugais et de Français vivent encore dans des taudis »[1372]. Le bidonville de Saint-Denis voit, en effet, sa population portugaise grandir au fur et à mesure des opérations de résorption du bidonville de Champigny : tous les habitants de ce dernier ne sont pas relogés dans des HLM ou des cités de transit après la destruction de leur baraque et viennent s'installer dans d'autres bidonvilles à proximité[1373]. Deux ans après, comme l'envisageait le commentateur du reportage de journal télévisé du 17 octobre 1972, le bidonville de Saint-Denis a disparu. Les dix dernières familles sont évacuées et leurs baraques détruites le 10 novembre 1973[1374].

L'investissement du sujet par les films militants, à partir de 1969, engendre d'autres formes de représentations, donnant l'occasion d'une parole sans doute plus libre aux habitants portugais des bidonvilles. Dans la plupart des reportages télévisuels ou de presse filmée, ces habitants sont filmés sans qu'on leur donne la parole : ils regardent l'objectif, silencieux, parfois souriants, souvent méfiants, voire exprimant une franche hostilité à l'égard des journalistes et de la caméra[1375]. Lorsqu'ils sont interrogés, les réponses sont généralement brèves[1376]. Dans quelques documents pourtant, en particulier militants, des habitants de ces bidonvilles semblent accepter plus volontiers de se livrer devant la caméra. C'est le cas dans le magazine de la rédaction du journal télévisé de la première chaîne *Rond-point,* de 1968, mais leur parole est alors très encadrée – les auteurs de ce reportage adoptent le point de vue de l'administration, recueillant la parole des habitants dans une réunion publique et délivrant auprès d'eux des informations sur le relogement.

Dans le film de Robert Bozzi déjà cité, *Les Immigrés en France*, ainsi que dans *Lorette et les autres*, le dialogue se fait plus naturel, les habitants des bidonvilles filmés plus souriants – peut-être du fait de la présence d'un intermédiaire familier et servant de guide à l'équipe de tournage dans le premier ? Ou du fait de la participation de l'équipe de tournage au mouvement de contestation contre l'expulsion de Laurette Fonseca dans le second ?

[1372] Pierre CHAMPETIER, « [Fin des bidonvilles] », *Inf2*, ORTF 2, 17 octobre 1972, 20h00, 1 minute 25 secondes.
[1373] Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles*, *op. cit.*, p. 218.
[1374] *Ibid.*, p. 334.
[1375] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.* ; Carlos DIEGUES, *Carnets de voyage en France - Carnet d'un voyageur brésilien Carlos Diegues - Un séjour*, *op. cit.*
[1376] François LONCLE, *Où en est le logement ?*, *op. cit.*



Figure 171 – Alain Corbineau, Portugal 2, *1969, à 5 minutes 6 secondes*

Bidonville de Saint-Denis



Figure 172 – Alain Corbineau, Portugal 2, *1969, à 3 minutes 38 secondes.*

Portugal 2, quant à lui tourné en 1969[1377], propose des images filmées en plans resserrés sur des Portugaises et des Portugais dans leurs travaux quotidiens – des hommes renforcent la structure des baraques (Figure 171) tandis que des femmes lavent ou plient du linge (Figure 172), font la cuisine, cousent ou repassent dans des tenues soignées, à l'intérieur de pièces propres et rangées – entrecoupées de dessins d'enfants et de plans d'enfants souriants à la caméra. L'accent, à l'écran comme dans la voix *off* d'un jeune homme portugais disant s'appeler Miguel, n'est pas mis sur la poussière ou sur la boue, mais sur l'effort fourni par les habitants du bidonville pour vivre décemment. Tout le film est réalisé et monté pour démontrer que les Portugais ne sont pas sales, contrairement aux idées reçues exprimées à l'école notamment, rapportées par la voix *off*.

Dans *Point Contrepoint* également, magazine d'information de l'ORTF du 11 novembre 1969 consacré à l'opposition portugaise au régime salazariste[1378], des habitants portugais immigrés d'un bidonville délivrent un discours perceptiblement différent de ceux portés habituellement dans de telles conditions. D'une part, les questions sont posées aux interviewés en portugais, certainement par Isidro Romero qui co-signe le reportage et apparaît régulièrement dans le champ de la caméra, et sont traduites en voix *off*[1379]. D'autre part, lorsque, dans la première partie de la séquence, il est question du départ du Portugal et de l'arrivée en France, les conditions de vie dans les bidonvilles ne sont pas du tout mentionnées, si ce n'est pour évoquer la fonction d'accueil du quartier :

> Journaliste : Et vous êtes venu directement au bidonville, pourquoi ? Vous connaissiez déjà quelqu'un ici ?

[1377] Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, *op. cit.*
[1378] Isidro ROMERO, *Critiques - Oppositions - Résistances*, *op. cit.*
[1379] Ce sont les traductions que l'on retranscrit ici.

> Habitant du bidonville 1 : J'ai ici un cousin, je suis venu voir si je le trouvais, et je l'ai trouvé. Mais malgré ça c'est très difficile de trouver du travail parce que j'ai demandé dans beaucoup d'usines et ils ne donnent pas du travail sans que j'ai les papiers.
>
> Habitant du bidonville 2 : Je gagnais tout juste à manger, la vie là-bas est très chère. Alors je suis venu clandestinement ici, je suis venu par la montagne, j'ai dû payer 1300 francs en argent portugais, je suis ici depuis presque deux ans, ici au moins, je peux mettre un peu d'argent de côté.

Dans les dialogues suivants, dans la deuxième partie de la séquence, les questions posées par Isidro Romero portent sur la guerre en Angola. En leur demandant de se positionner politiquement vis-à-vis de la politique coloniale portugaise, les auteurs rompent avec les autres reportages tournés, depuis 1962, dans les bidonvilles français auprès de Portugais présentés comme les victimes consentantes mais passives d'un système oppresseur.

Un habitat en voie de disparition

La destruction des baraques est régulièrement montrée depuis 1967 : c'est chaque fois l'occasion d'annoncer la fin imminente de ces habitats insalubres, sur lesquels la modernité est en train de triompher. Le 26 janvier 1967, le journal télévisé montre la destruction de cabanes du bidonville de Champigny, dans l'une des trois séquences de la rubrique « Le Point sur… », au sujet du mal logement[1380]. Le 2 mars 1968, le magazine *Rond-Point*, dédié à l'urbanisme et à la politique de la ville, consacre son édition entière à la politique de résorption des bidonvilles en prenant comme exemple celui de Champigny[1381], dont la destruction et le relogement des habitants sont alors bien avancés. C'est, en effet, l'une des premières cibles des opérations de résorption à la fin des années soixante, notamment du fait de la volonté de Roland Nungesser, ministre de la Construction en 1966 et 1967, mais aussi maire de Nogent-sur-Marne, ville voisine de Champigny. Ce bidonville est porté en exemple à la télévision en ce sens, contribuant encore à renforcer la visibilité de ses habitants portugais.

L'édition de *Rond-Point* lui étant consacrée confronte les invités qui se succèdent en plateau – Roland Nungesser, puis Marc Roberrini, chef du Service de liaison et de promotion des migrants (SLPM) auprès de la préfecture de région parisienne – à trois séquences filmées à Champigny.

[1380] François LONCLE, *Où en est le logement ?*, *op. cit.*
[1381] Léon NERVILLE et Baudouin COMTE OFFENBACH, *[Logement des travailleurs portugais en France (les bidonvilles... etc.)]*, *op. cit.*



Figure 173 – Léon Nerville et Baudouin Comte Offenbach, « [Logement des travailleurs portugais en France (les bidonvilles… etc.)] », Rond Point*, 02/03/1968, à 13h30 et 50 secondes*

Bidonville de Champigny



Figure 174 – Ibid.*, à 13h39 et 34 secondes*



Figure 175 - Ibid.*, à 13h47 et 28 secondes*



Figure 176 – Ibid.*, à 13h32 et 21 secondes*

La première est entièrement muette, sans commentaire, les images du bidonville – plans généraux (Figure 173), gros plans sur la boue, les voitures, l'eau, les valises, les poules, les aménagements des baraques, sur les mains et les visages des habitants – sont seulement mis en musique. La mélodie, en mode mineur, plaintive et lancinante, est d'abord interprétée par une guitare puis déclinée, crescendo, par un saxophone et un ensemble à cordes, toujours accompagnée d'une basse descendante. Le morceau, en jouant sur les contrastes entre instruments aigus et graves, suggère un clair-obscur que l'on observe aussi à l'image, entre les visages des enfants et la misère qui les entoure notamment (Figure 176).

La seconde séquence de l'émission tournée dans un bidonville donne la parole à ses habitants, réunis dans un bâtiment commun, assis le long des murs (Figure 174). Ils exposent leurs conditions de vie, les aménagements effectués par la mairie et la préfecture, les propositions de relogement qui leur sont faites, se montrant critiques : ils dénoncent les promesses en l'air, les engagements non tenus, le rejet auquel ils sont confrontés dans les administrations. S'en suit l'intervention de Marc Roberrini, qui présente des statistiques mettant en évidence l'« action directe de l'administration ».

Enfin, avant une dernière intervention de Roland Nungesser, une séquence de reportage met en avant les dispositions prises pour reloger les habitants du bidonville. Dans une courte scène, une femme maintenue hors-champ donne un papier à une habitante portugaise pour qu'elle constitue un dossier de demande de relogement (Figure 175) ; puis les journalistes vont à la rencontre de personnes récemment installées dans des HLM.

Tout ce numéro du magazine *Rond-Point* tend ainsi à prouver l'efficacité des mesures prises par l'État et les administrations territoriales pour mettre fin aux bidonvilles : commencé par un constat déplorable, il se termine avec des images de destruction et de relogement. Il faut dire que l'émission est utilisée, depuis sa première diffusion le samedi 2 décembre 1967, comme un outil de popularisation de l'action menée par l'État en Île-de-France, notamment au travers de la Préfecture et du nouveau district. Elle est présentée par Charles Finalteri, directeur de la rédaction de l'antenne régionale parisienne de l'ORTF, un journaliste connu pour sa proximité avec le pouvoir[1382]. Son numéro du 2 mars 1968 répond ainsi à la volonté des producteurs et journalistes de promouvoir l'action gouvernementale contre les bidonvilles.

En 1974, on ne montre plus seulement la destruction des bidonvilles mais leur disparition progressive. C'est l'un des ressorts de la dramatique de Maurice Failevic *L'Engrenage*[1383]. Dans sa première scène, son héros, arrivé en taxi devant l'emplacement d'un ancien bidonville, ne trouve plus qu'un chantier (voir Figure 160, page 448) et des travailleurs du bâtiments, dont un qui lui dit, en montrant les immeubles qui l'entourent :

> « Non, c'est fini, il n'y a plus personne, non, non, tout est fini c'est terminé, c'est terminé ils sont tous partis. Non, non, non, c'est fini, il n'y a plus rien, c'est fini, voilà. »

De cette absence découle l'errance, le nouvel arrivant ne pouvant plus s'appuyer pour l'accueillir sur la communauté de ses compatriotes rassemblée dans le bidonville. Accueilli un temps par un instituteur croisé sur sa route, qui se démènera pour tenter de lui obtenir travail et logement, il ne trouvera au bout du film qu'un nouveau bidonville, seule solution aux yeux de son protecteur pour l'aider durablement.

[1382] Thibault LE HÉGARAT, *Télévision et patrimoine, des origines à la fin des années 1990*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Christian Delporte, Université Versailles Saint-Quentin, 2015, 891 p. ; Jean-Jacques LEDOS, *L'Âge d'or de la télévision 1945-1975*, Paris, L'Harmattan, coll. « Audiovisuel et communication », 2007, 284 p. ; Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle*, *op. cit.*, p. 149.
[1383] Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, *op. cit.*

Ainsi, les représentations audiovisuelles des Portugais clandestins installés dans les bidonvilles connaissent-elles deux périodes : de 1963 à 1969, elles se concentrent autour des bidonvilles de Champigny et de Nanterre, tandis que les années suivantes, les caméras des journalistes nationaux et régionaux et celles de réalisateurs militants investissent des espaces plus variés. Elles se cristallisent aussi, tout de même, sur les bidonvilles de Massy et de Saint-Denis, qui ont récupéré une partie des habitants de Champigny. Ces émissions d'après 1969 rendent principalement compte de la résorption des bidonvilles et y associent des séquences sur les solutions de relogement mises en place par les pouvoirs publics. Dans quelques programmes télévisuels également, la présence de Portugais dans les bidonvilles n'est alors plus que suggérée : dans la bande sonore, un commentaire les mentionne parmi les immigrés installés en France, tandis que, sur l'écran, défilent des images de baraques, avec des grands ensembles en arrière-plan qui, au fil des émissions, se rapprochent[1384]. Ainsi, le nombre d'émissions mettant en scène des Portugais installés dans des bidonvilles et l'importance de leur représentation décroit-il à mesure que ces quartiers informels et insalubres eux-mêmes disparaissent.

2) Solutions de relogement

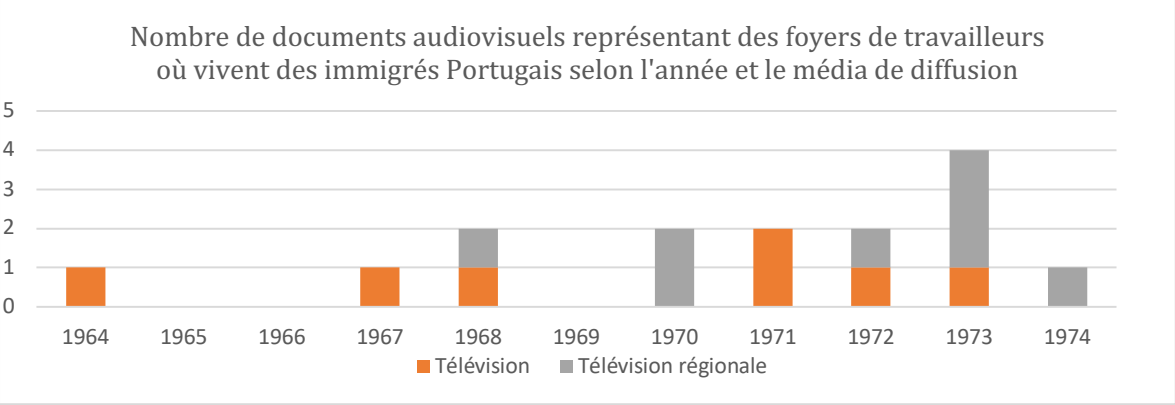
Alors qu'à partir de 1970 le nombre d'émissions de télévision et de films représentant des Portugais dans des bidonvilles baisse, les reportages les donnant à voir dans d'autres types de logement se développent. Ceux-ci sont alors présentés comme des solutions alternatives aux bidonvilles proposées par les pouvoirs publics pour accompagner leur résorption. Deux formes de logement se trouvent ainsi associées aux représentations de Portugais : les foyers de travailleurs d'une part, les villages ruraux d'autre part.

Portugais en foyers de travailleurs

En premier lieu, l'augmentation du nombre de documents audiovisuels les montrant dans des foyers de travailleurs étrangers s'accélère. La télévision présente les foyers de travailleurs comme l'une des principales solutions au mal logement des immigrés dont les

[1384] Alain FERNBACH, « [Enquête sur le SMIG - Monsieur Joseph Fontanet] », *24 heures sur la 2*, ORTF 2, 25 novembre 1969, 20h00, 6 minutes 25 secondes ; Bernard OLIVIER, « Hebdo-midi Affaires - Les Soutiers de la France », *Télé Midi 72*, ORTF 1, 8 février 1972, 13h21, 20 minutes 12 secondes ; Phillippe HARROUARD, *[Les immigrés]*, *op. cit.* ; « Les travailleurs immigrés », *Les Trois vérités*, ORTF 1, 23 mai 1973, 20h34, 1 heure 55 minutes.

bidonvilles étaient le symptôme. Les représentations de Portugais habitant dans ces établissements sont d'abord portées par la télévision nationale, à partir de 1964 ; puis par la télévision régionale, à partir de 1968.



L'augmentation de telles représentations, visible sur le graphique ci-dessus, est à relativiser : elle suit en partie la hausse générale des programmes produits et diffusés par l'ORTF sur ses antennes nationales et régionales. Il semble toutefois que la généralisation de ce décor, au début des années soixante-dix, témoigne de l'affirmation d'une politique du logement des immigrés amorcée dans les années cinquante[1385] et d'une volonté de communiquer sur la question.

Aussi, le plus souvent, les reportages qui leur sont consacrés dressent un portrait des immigrés qui les habitent correspondant aux attentes officielles vis-à-vis de l'immigration. Dans ces documents – on en compte 15 de 1964 à 1974 – se dessine, en creux, un portrait d'une immigration portugaise masculine, temporaire et laborieuse. Les Portugais mis en scène en foyer sont, en effet, exclusivement des hommes, célibataires ou venus travailler en France sans leur famille restée au Portugal, contrairement à ceux filmés dans les bidonvilles, souvent des femmes et leurs enfants, interrogés et filmés généralement en journée lorsque les hommes sont partis travailler.

[1385] Vincent VIET, « La politique du logement des immigrés (1945-1990) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1999, n° 64, p. 91-103 ; Choukri HMED, « L'encadrement des étrangers "isolés" par le logement social (1950-1980) », *Genèses*, 2008, n° 72, p. 63-81 ; Choukri HMED, « La création des foyers Sonacotra en 1956 » *in Histoire de l'Algérie à la période coloniale 1830-1962*, Paris, La Découverte, coll. « Poche / Essais », 2014, p. 586-589.

À la différence des représentations de Portugais en bidonville, vivant le plus souvent entre eux, les habitants des foyers de travailleurs, parmi lesquels sont représentés des Portugais, viennent le plus souvent d'horizons variés. Dans les chambres et les cuisines exiguës de ces foyers, les immigrés portugais sont filmés aux côtés d'autres immigrés. Certains d'entre eux sont venus d'Espagne[1386], comme dans le numéro de *Sept jours dans le monde* diffusé en juin 1964 et dans cinq autres reportages diffusés jusqu'en 1972. Des travailleurs italiens également sont encore associés à deux de ces représentations en 1968 et 1970[1387]. Mais surtout, à partir de 1967, ils cohabitent avec des Tunisiens, Marocains ou Algériens, dans dix émissions de télévision montrant des foyers de travailleurs étrangers[1388].



Figure 177 – Claude Escuret, « [Le foyer des jeunes travailleurs étrangers à Montbéliard] », Franche Comté Actualité*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 21/11/1968, 19h17 et 20 secondes*

Comme dans le reportage du journal télévisé de 1962 consacré à l'arrivée d'ouvrier italiens de Renault dans un foyer nouvellement construit[1389], ceux-ci font également la démonstration de la modernité des équipements mis à la disposition des travailleurs immigrés, par des gros plans sur les cuisines (Figure 177), par des mouvements de caméra balayant les chambres (Figure 178), qui soulignent l'espace dont dispose chaque pensionnaire. La présentation des locaux se limite parfois à des

[1386] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.* ; Jean-Pierre CHARTIER, *Les jeunes travailleurs étrangers*, *op. cit.* ; « [Les migrants foyer étranger] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 16 novembre 1968, 19h17, 1 minute 6 secondes ; Claude ESCURET, *[Le foyer des jeunes travailleurs étrangers à Montbéliard]*, *op. cit.* ; François DAVY, Alain DESCORMIERS, M. NICOLAS et A. GENOUDET, « Les immigrants », *Nationale 4*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 13 juin 1970, 13h31, 23 minutes 13 secondes ; Charles LAMBROSCHINI, « [Mesures gouvernementales à destination des travailleurs étrangers] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 16 octobre 1972, 19h46, 3 minutes 50 secondes.

[1387] Claude ESCURET, *[Le foyer des jeunes travailleurs étrangers à Montbéliard]*, *op. cit.* ; François DAVY, Alain DESCORMIERS, M. NICOLAS et A. GENOUDET, *Les immigrants*, *op. cit.*

[1388] Jean-Pierre CHARTIER, *Les jeunes travailleurs étrangers*, *op. cit.* ; François DAVY, Alain DESCORMIERS, M. NICOLAS et A. GENOUDET, *Les immigrants*, *op. cit.* ; Jean-Pierre FRICOURT, « [Le problème des travailleurs étrangers] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 29 octobre 1970, 12 minutes 29 secondes ; Raymond VIDONNE et Patrice CHAGNARD, *Carême 1971 - Les migrants du travail*, *op. cit.* ; Jacques IDIER, *[Les immigrés]*, *op. cit.* ; Jean-Marie BELIN, « [Les immigrés à Nancy] », *Lorraine soir*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 18 février 1972, 19h05, 8 minutes 42 secondes ; Charles LAMBROSCHINI, *[Mesures gouvernementales à destination des travailleurs étrangers]*, *op. cit.* ; *Les travailleurs immigrés*, *op. cit.* ; Gérard MOULINET, *[Les foyers de travailleurs étrangers de l'Ain]*, *op. cit.* ; Richard TRIPAULT, « [Un nouveau foyer pour migrants à Osny] », *Journal de Paris*, ORTF 3 Paris, 30 mars 1974, 19h21, 5 minutes 2 secondes.

[1389] Voir Chapitre 7 I - A. à partir de la page 348.



Figure 178 – Richard Tripault, « [Un nouveau foyer pour migrants à Osny] », ORTF 3 Paris, 30/03/1974, à 12h21 et 48 secondes



Figure 179 – Gérard Moulinet, « [Les foyers de travailleurs étrangers de l'Ain] », Rhône Alpes actualités*, ORTF 3 Lyon, 06/07/1973, à 19h30 et 44 secondes*

plans sur les nouveaux bâtiments, présentés par un responsable officiel – représentant de la SONACOTRA[1390], représentant de la mairie ou du département (Figure 179)[1391], etc. C'est particulièrement le cas dans les dernières émissions. La présence de Portugais se trouve alors seulement évoquée.

Dans les reportages donnant à voir l'inauguration de foyers et mentionnant des travailleurs portugais comme les destinataires de ces logements, le contexte de tournage, devant et dans des bâtiments tout juste sortis de terre hors des centres villes, accentue l'idée d'un isolement de ces travailleurs étrangers du reste de la population, d'une mise au ban volontaire. Cette mise à l'écart est évoquée directement dans les commentaires et entretiens de plusieurs sujets de JT diffusés en fin de période étudiée[1392] : se pose la question des rapports de ces habitants immigrés avec le reste de la population. Les journalistes interrogent alors les habitants des villes où sont implantés ces nouveaux logements, ainsi que les responsables locaux, pour leur demander leur avis sur l'installation prochaine d'étrangers à côté de chez eux. C'est le cas en particulier dans le reportage consacré à l'ouverture d'un foyer à Osny pour accueillir les bâtisseurs étrangers de la ville nouvelle de Cergy-Pontoise. Leur arrivée est décrite comme un « petit évènement » pour la communauté locale.

[1390] Par exemple, dans *Les travailleurs immigrés*, *op. cit.*
[1391] Par exemple dans Gérard MOULINET, *[Les foyers de travailleurs étrangers de l'Ain]*, *op. cit.*
[1392] *Ibid.* ; Richard TRIPAULT, *[Un nouveau foyer pour migrants à Osny]*, *op. cit.*

Villages de Portugais

Aux côtés des bidonvilles et des foyers de travailleurs, une autre forme de logement est associée aux représentations de Portugais, entre 1966 et 1973 : les villages ruraux ou les petits bourgs. Plusieurs reportages s'intéressent à des villages ou des quartiers où se sont installés, en groupe, des Portugais : en Corrèze, en Saône-et-Loire, ou dans le Puy-de-Dôme. Ils sont moins nombreux – j'en ai relevé cinq diffusés entre 1966 et 1972 – mais ils constituent un ensemble de représentations similaires. Dans ces sujets, on retrouve alors les idées de mise à l'écart et des rapports difficiles avec la population française environnante.



Figure 180 – André de Forgeac, « [Les Portugais en Corrèze] », Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 20/09/1966, à 19h22 et 29 secondes*

Le journaliste André de Forgeac signe d'abord un sujet de *Limousin actualités*, diffusé par l'antenne régionale de l'ORTF le 20 septembre 1966[1393], sur le village de Figeac en Corrèze, où, précise-t-il en introduction, plus de la moitié de la population est portugaise. Après l'interview d'un ouvrier portugais sur son lieu de travail, des carrières de la région, il dépeint Figeac comme un « village portugais » : il invoque les lavandières du Portugal[1394] en filmant les femmes au lavoir et portant le linge sur leur tête (Figure 180), puis les hommes se rejoignant sous les marronniers de la place centrale pour jouer le soir venu. On ne sait pas où ils se sont installés, mais ils paraissent avoir investi le village dont on ne voit pas l'autre moitié des habitants.

Le 14 décembre 1971, dans le journal régional de *Bourgogne Actualités*, l'arrivée de Portugais à Bourgvilain fait l'objet d'un reportage[1395] où l'on voit cette fois leur logement : des maisons neuves, construites sans doute spécifiquement pour accueillir les travailleurs portugais

---

[1393] André DE FORGEAC, « [Les Portugais en Corrèze] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 20 septembre 1966, 19h20, 3 minutes 25 secondes.

[1394] Figure popularisée au cinéma par le film de Pierre GASPARD-HUIT, *Les Lavandières du Portugal*, Les Films Univers (France) / Pathé Production (France), 1957, 1 heure 40 minutes dont l'action se situe au Portugal ; rappelée également en introduction du reportage de Claude LOURSAIS, *Portugal : ça bouge*, *op. cit.* : « Le Portugal vous le savez, c'est un pays où il y a du linge à laver, un pays où l'on chante le fado, un pays aussi où l'on marche souvent pieds nus. »

[1395] Henri GALLAIS et Philippe ABOUT, « [Une cité d'immigrés cohabite avec le village de Bourgvilain] », *Bourgogne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Dijon, 14 décembre 1971, 19h29, 6 minutes 29 secondes.

de la région. La question du logement n'occupe cependant qu'une petite partie du sujet. Celui-ci commence par une séquence filmée dans l'école, où des questions sont posées par le journaliste à un garçon portugais d'une dizaine d'années. Dans les séquences suivantes, la parole est alternativement donnée à des Portugais et leurs enfants, et à des figures du village : l'instituteur, l'épicière, le maire et, pour finir, le prêtre. Il est demandé à ces derniers comment se comportent les étrangers – à l'école, au travail, à l'épicerie, à l'église –, comment ils mangent, et comment ils pratiquent leur foi… Le procédé tend à opposer pratiques françaises et portugaises, à désigner les nouveaux arrivants comme des étrangers. Il est utilisé également par les auteurs d'un sujet consacré à la Basse Auvergne par le magazine de la 2e chaîne *Les Gens d'ici*, diffusé le 18 mars 1973[1396]. Une femme portugaise y est interrogée sur le pas de sa maison (Figure 181), mais c'est surtout l'entretien des journalistes avec le maire qui est au cœur de la brève séquence filmée à La Roche Blanche, ainsi que les interviews de l'épicier, du garde champêtre et de quelques habitants. On leur demande ce que les Portugais apportent au village, comment ils consomment, comment se passent les relations avec eux, notamment entre enfants. Dans l'ensemble, ils répondent que tout se passe bien, malgré les quelques frictions présentées comme naturelles entre jeunes.



Figure 181 – Jean-Loup Berger et Jean-René Vivet, « La Basse Auvergne », Les Gens d'ici*, ORTF 2, 18/03/1973, à 16h21 et 20 secondes*

Ces tensions liées à la cohabitation de Français avec un groupe d'immigrés portugais nouvellement installé, vivant entre eux, avaient fait l'objet d'un reportage du journal de la première chaîne le 31 janvier 1972[1397]. Jacques Segui recueillait, dans une séquence filmée en micro-trottoir, la parole des habitants français et portugais d'une rue de centre-ville. Certains expliquent que l'arrivée en nombre de Portugais dans le quartier[1398] a entraîné des réactions de rejet, et même des déménagements d'anciens habitants.

Mais dans la séquence de « La Basse Auvergne », comme dans les sujets de journaux régionaux consacrés à Figeac ou Bourgvilain d'ailleurs, prime plutôt l'idée que l'arrivée de Portugais est salvatrice pour les quartiers et les villages vidés par l'exode rural. Le maire de

[1396] Jean-Loup BERGER et Jean-René VIVET, *La Basse Auvergne*, *op. cit.*
[1397] Jacques SEGUI, « [Le racisme : 1er volet] », *Télé Soir*, ORTF 1, 31 janvier 1972, 20h00, 3 minutes 22 secondes.
[1398] Le quartier en question n'est pas localisé dans l'espace.

Bourgvilain déplore ainsi que les maisons construites pour les accueillir ne soient pas toutes remplies et que les immigrés portugais choisissent plutôt Mâcon pour travailler et s'installer avec leur famille. En guidant les auteurs du reportage des *Gens d'ici* dans les rues de son village, Léon Lepetit, le directeur d'école de La Roche Blanche, s'attache à montrer les travaux de réfection mis en œuvre par les Portugais depuis 1960[1399]. C'est également le cas d'un autre reportage reprenant ce même motif dans le journal de 20 heures de la première chaîne diffusé le 6 août 1972[1400]. Après quelques plans d'enfants dans les rues et de femmes aux lavoirs, le secrétaire de mairie de Romagnat montre aux journalistes et, avec eux, aux téléspectateurs, les bâtiments rachetés et remis en état par des Portugais dans le village. Cette fois, il n'est pas question de xénophobie ou de difficultés de cohabitation entre nouveaux et anciens habitants. Le journaliste, Michel Thoulouze, pose bien la question à un habitant, mais celui-ci répond en garantissant que « les étrangers vivent avec les Français, les Français vivent avec les étrangers ».

Loin de la capitale, de sa banlieue et des bidonvilles, ces quelques reportages diffusés entre 1966 et 1973, à la fois sur les chaînes nationales et sur les antennes locales de l'ORTF, délivrent une autre image du logement immigré. Les Portugais semblent sauver de l'oubli, de l'abandon, ou simplement rajeunir, les quartiers et les villages où ils s'installent. À partir de 1971, la construction de ces reportages en « face à face » entre Français et Portugais souligne toutefois la permanence de l'extranéité de ces groupes d'immigrés. Que l'on figure le logement de travailleurs portugais célibataires ou de familles immigrées, il s'agit toujours de mettre en scène l'entre-soi dans lequel ils vivent.

C. Travailleurs anonymes du bâtiment

Un dernier aspect de la représentation des Portugais à la télévision et au cinéma entre 1963 et 1974 mérite d'être évoqué ici : leurs secteurs d'activité. On a vu précédemment qu'ils se voyaient associés à une immigration masculine de travail lorsqu'on les montrait dans des foyers de travailleurs immigrés. Les représentations de l'arrivée en France, du franchissement clandestin de la frontière étaient-elles aussi uniquement masculines. Même lorsque l'on

[1399] C'est en effet à cette date que les premiers Portugais s'installent dans le village qui compte alors seulement 300 habitants. Voir à ce sujet Jacques BAROU, « En Auvergne, une immigration portugaise en milieu rural », *Hommes & Migrations*, 1997, n° 1210, p. 49 et suivantes.
[1400] Michel THOULOUZE, « [Les Portugais de Clermont] », *Télé Soir*, ORTF 1, 6 août 1972, 19h45, 3 minutes 24 secondes.

montrait leurs familles, les émissions et films sur le logement d'immigrés portugais insistaient sur le fait qu'elles étaient venues pour travailler et pour gagner de l'argent. Mais à quelles tâches sont employés les immigrés portugais portés à l'écran ?

Les Portugais affectés aux champs et aux forêts, ouvriers agricoles, saisonniers, bûcherons, sont rarement représentés par la télévision ou le cinéma. Deux documents mettent en scène des bûcherons portugais[1401], trois autres évoquent l'emploi de Portugais aux travaux de la vigne et des champs[1402]. Quelques représentations audiovisuelles de Portugais les désignent comme artisan[1403], menuisier[1404], mécanicien[1405] ou apprenti[1406]. On a déjà évoqué l'émergence de figures d'employées de maison portugaises à partir de la fin des années soixante[1407]. Il arrive également que les femmes interrogées dans les bidonvilles disent faire des ménages pour aider leur mari – mais la question de leur activité ne leur est pas toujours posée. On compte bien aussi quelques émissions mettant en scène des artistes portugais, des chanteurs et musiciens en particulier[1408], on aura l'occasion d'y revenir.

Mais le plus souvent, les travailleurs portugais mis en scène pendant la période étudiée sont ouvriers ou manœuvres. Dans quatre documents cinématographiques diffusés entre 1966 et 1971, ils sont embauchés dans des carrières[1409], prenant la suite, dans ces décors, des Espagnols qui y avaient été représentés dès 1937 au cinéma dans *Toni*, puis dans *Le Val d'enfer* en 1943. Mais, alors que ces deux films voyaient leur action située dans le sud de la France, les carrières où sont employés des Portugais à la fin des années soixante filmées par les caméras de télévision ou de cinéma sont localisées plus au nord, en Corrèze, en Ariège, et même en région parisienne[1410].

[1401] Jean-Pierre GALLO, *Promenons-nous dans les bois*, *op. cit.* ; Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.*

[1402] Georges FABRE, « La montagne blanche - Les hommes », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 26 octobre 1971, 19h06, 8 minutes 1 seconde ; Jean-Loup BERGER et Jean-René VIVET, *La Basse Auvergne*, *op. cit.* ; Jean-Paul GROB, *Portugais de Bourgogne*, ORTF 3 Dijon, 27 octobre 1973, 19h30, 25 minutes 48 secondes ; Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.*

[1403] Frédéric CZARNES, *Enclave portugaise*, *op. cit.*

[1404] Jean-Pierre CHARTIER, *Les jeunes travailleurs étrangers*, *op. cit.*

[1405] Jean-Philippe LEMAIRE, *[Un ouvrier portugais gagne le gros lot de la loterie nationale]*, *op. cit.*

[1406] Carlos DIEGUES, *Carnets de voyage en France - Carnet d'un voyageur brésilien Carlos Diegues - Un séjour*, *op. cit.*

[1407] Christiane DELACROIX, *Enquête*, *op. cit.* ; Michel GAST, *Céleste*, *op. cit.* ; Jean LAVIRON, *[Sara - Filomena]*, *op. cit.*

[1408] Frédéric CZARNES, *Enclave portugaise*, *op. cit.* ; Guy DEMOY, *Portugais à Paris*, *op. cit.*

[1409] André DE FORGEAC, *[Les Portugais en Corrèze]*, *op. cit.* ; André CAYATTE, *Les Risques du métier*, *op. cit.* ; Jean-Claude PICHARD, « [Village portugais en Corrèze] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 14 mars 1970, 19h20, 6 minutes 24 secondes ; Georges FABRE, *La montagne blanche - Les hommes*, *op. cit.*

[1410] Dans le cas du film d'André Cayatte sorti en 1967, *Les Risques du métier*, *op. cit.*



Figure 182 – André Cayatte, Les Risques du métier, *1967, à 1 heure, 7 minutes et 4 secondes.*

L'ouvrier portugais (à gauche) a trouvé à s'employer dans une carrière après avoir été renvoyé d'une exploitation agricole pour avoir flirté avec la fille du patron (à droite).



Figure 183 – « [Cerizay : problèmes de la main d'œuvre portugaise] », Télé Poitou-Charentes actualités, *05/01/1973, 19h21 et 22 secondes.*

Les Portugais sont plus nombreux à être ouvriers dans l'industrie. Dix-sept documents évoquent ou montrent des immigrés portugais dans ce cas[1411]. Lorsque la caméra des reporters s'introduit dans les usines, elles enregistrent les gestes des ouvriers à la chaîne, les rouages des machineries auxquelles ils sont soumis (Figure 183). On les voit alors surtout dans l'industrie automobile – notamment chez Renault ou Heuliez (où est filmée la figure ci-contre) – ou bien dans le secteur textile[1412].

[1411] Bernard ROSSIGNON et Jean-Claude EGÉE, *[Enquête sur les travailleurs portugais de Knutange]*, *op. cit.* ; Pierre MAHO, *Les chevaliers de ceux qui ne savent pas où aller*, *op. cit.* ; Jean-Pierre CHARTIER, *Les jeunes travailleurs étrangers*, *op. cit.* ; J.-M. THOMAS, « [Le monde du travail : l'industrie] », *Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 4 novembre 1969, 19h15, 8 minutes 50 secondes ; Isidro ROMERO, *Critiques - Oppositions - Résistances*, *op. cit.* ; François DAVY, Alain DESCORMIERS, M. NICOLAS et A. GENOUDET, *Les immigrants*, *op. cit.* ; Krsto PAPIC, *Carnets de voyage en France - Carnet d'un voyageur yougoslave Krsto Papic - À propos des étrangers en France*, *op. cit.* ; Jean-Pierre FRICOURT, *[Le problème des travailleurs étrangers]*, *op. cit.* ; Raymond VIDONNE et Patrice CHAGNARD, *Carême 1971 - Les migrants du travail*, *op. cit.* ; Frédéric VARIOT, *L'autre faim, l'autre soif*, *op. cit.* ; « [Cerizay : problèmes de la main d'œuvre portugaise] », *Télé Poitou-Charentes actualités*, ORTF 3 Poitiers, 5 janvier 1973, 19h15, 6 minutes 46 secondes ; Jean-Loup BERGER et Jean-René VIVET, *La Basse Auvergne*, *op. cit.* ; Gilbert DENOYAN, « [Conflit Renault] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 10 avril 1973, 20h08, 3 minutes 23 secondes ; Jean-Paul GROB, *Portugais de Bourgogne*, *op. cit.* ; Roger MULLET, « [Problèmes de logement pour travailleurs broderie mécanique] », *Nord actualités télé*, ORTF 3 Lille, 6 février 1974, 19h20, 1 minute 14 secondes ; André DE FORGEAC, « [Des jeunes et les travailleurs émigrés] », *Limousin actualités*, ORTF 3 Limoges, 14 février 1974, 19h15, 6 minutes 20 secondes ; Nicole ANDRÉ et Ado KYROU, « Étrangers en pays étranger », *Aujourd'hui Madame*, ORTF 2, 31 octobre 1974, 14h30, 43 minutes.

[1412] Roger MULLET, *[Problèmes de logement pour travailleurs broderie mécanique]*, *op. cit.*

La part la plus importante des travailleurs portugais montrée à la télévision et au cinéma est, enfin, employée dans le bâtiment et les travaux publics. Trente documents audiovisuels évoquent ainsi des Portugais ouvriers du BTP[1413], tandis que huit autres montrent des images de chantiers de travaux publics en mentionnant, dans le commentaire, la présence de Portugais parmi les travailleurs immigrés vivant en France[1414]. Dans ces émissions, ils apparaissent en tenue de travail, avec parfois des casquettes (Figure 184), des casques de chantier ou des lunettes de protection. Ils manient des outils – pioches, marteaux piqueurs, pelles – ou conduisent des machines qui caractérisent leur activité. Ils peuvent être filmés de loin, depuis le sol lorsqu'ils travaillent en hauteur, ou bien en plan rapproché sur leurs gestes. Comme dans les carrières ou les usines, comme dans les champs où sont mis en scène les saisonniers espagnols, la parole n'est pas souvent donnée aux ouvriers



Figure 184 – Jean-Paul Grob, Portugais de Bourgogne*, ORTF 3 Dijon, 27/10/1973, à 7 minutes et 47 secondes.*

[1413] [MAURICE FAILEVIC] et [MARC MAURETTE], *Ouvriers 64*, *op. cit.* ; Louis CROS, *Azevedo*, *op. cit.* ; François LONCLE, *Où en est le logement ?*, *op. cit.* ; Pierre MAHO, *Les chevaliers de ceux qui ne savent pas où aller*, *op. cit.* ; Jean-Pierre CHARTIER, *Les jeunes travailleurs étrangers*, *op. cit.* ; Christian DE CHALONGE, *O Salto*, *op. cit.* ; Maurice FAILEVIC, *L'histoire de Joaquim*, *op. cit.* ; Francis BOUCHET, *[France terre d'accueil ?]*, *op. cit.* ; Marc CHEVILLOT et Jacques SYLVAIN, *op. cit.* ; Bernard AUDAS et Guy CHAFFIN, « [La communauté portugaise de La Roche Blanche] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 20 juin 1969, 19h27, 6 minutes 24 secondes ; Louis DAQUIN, *[18e épisode]*, *op. cit.* ; Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, *op. cit.* ; Jean-Pierre FRICOURT, *[Le problème des travailleurs étrangers]*, *op. cit.* ; Raymond VIDONNE et Patrice CHAGNARD, *Carême 1971 - Les migrants du travail*, *op. cit.* ; Jacques IDIER, *[Les immigrés]*, *op. cit.* ; Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, *[Avec les travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.* ; Georges FABRE, *La montagne blanche - Les hommes*, *op. cit.* ; Jeanne ROTH, *[Rennes : Travailleurs émigrés]*, *op. cit.* ; Gilbert DENOYAN, « [Les travailleurs immigrés] », *24 heures sur la 2*, ORTF 2, 23 décembre 1971, 20h00, 5 minutes 35 secondes ; Jean-Marie BELIN, *[Les immigrés à Nancy]*, *op. cit.* ; Frédéric VARIOT, *L'autre faim, l'autre soif*, *op. cit.* ; Gilbert DENOYAN, André WEINFELD, Daniel HENNEVEUX, Claude GALAND, Claude GOURIOU et Colette LAMOUROUX, *Le pain amer : Amar, je vivrai demain*, *op. cit.* ; « Quand le bâtiment va... une interview de Francis Bouygues », *Gaumont - La Revue du monde*, 1972, 4 minutes 49 secondes ; Jean-Loup BERGER et Jean-René VIVET, *La Basse Auvergne*, *op. cit.* ; Jean-Paul GROB, *Portugais de Bourgogne*, *op. cit.* ; Richard TRIPAULT, *[Un nouveau foyer pour migrants à Osny]*, *op. cit.* ; Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, *op. cit.* ; Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.* ; Nicole ANDRÉ et Ado KYROU, *Étrangers en pays étranger*, *op. cit.* ; Clayde PAUL-KAAN, « [Les travailleurs immigrés en Picardie] », *Picardie Actualités*, ORTF 3 Amiens, 6 novembre 1974, 19h20, 5 minutes 12 secondes.

[1414] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.* ; Alain FERNBACH, *[Enquête sur le SMIG - Monsieur Joseph Fontanet]*, *op. cit.* ; Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, *Étranges étrangers*, *op. cit.* ; Robert BOZZI, *Les Immigrés en France*, *op. cit.* ; Bernard OLIVIER, *Hebdo-midi Affaires - Les Soutiers de la France*, *op. cit.* ; Charles LAMBROSCHINI, *[Mesures gouvernementales à destination des travailleurs étrangers]*, *op. cit.* ; Phillippe HARROUARD, *[Les immigrés]*, *op. cit.* ; *Les travailleurs immigrés*, *op. cit.*

portugais sur leur lieu de travail. Et quand les journalistes les interrogent, les réponses qu'ils apportent sont moins développées que celles de leurs patrons, d'édiles locaux ou de spécialistes de l'immigration.

Lorsque les employeurs de ces Portugais ouvriers sont filmés, il leur est demandé quel intérêt ils ont à employer de la main d'œuvre étrangère. Sont alors saluées la facilité d'adaptation et la volonté de travailler à tout prix de ces immigrés. C'est ce l'on peut comprendre des propos de Francis Bouygues, chef de l'une des plus grosses entreprises du bâtiment, qui revendique d'avoir recours à une majorité d'étrangers. Devant la caméra de Marcel Trillat et Frédéric Variot au moment du tournage d'*Étranges étrangers*, il affirme :

> Francis Bouygues : Je dois vous dire que cette main d'œuvre étrangère, est une main d'œuvre que j'aime beaucoup parce qu'il y a vingt ans que je travaille avec une majorité d'étrangers alors je les connais bien, les étrangers sont des gens qui ont beaucoup de qualités. Et ils ont une qualité fondamentale pour moi employeur, qui a toute ma sympathie c'est que si ils viennent chez nous, c'est pour travailler. Et à la base ce sont des gens très courageux, que ce soit des Nord-Africains, des Portugais, des Espagnols, ils viennent, ils savent qu'ils viennent pour travailler, ils cherchent à travailler et ils sont très courageux.

Cet extrait permet également de souligner que les Portugais ne sont pas les seuls à être représentés parmi les travailleurs immigrés du bâtiment. Ils prennent notamment la suite des Italiens[1415] et des Espagnols[1416] mis en scène à ces fonctions avant 1964, qui continuent ensuite d'être mentionnés parmi les travailleurs étrangers du bâtiment dont font partie les Portugais, mais de façon plus sporadique[1417]. De plus, au début des années soixante-dix, la différence se creuse entre les petits entrepreneurs italiens, maçons à leur propre compte[1418], et les ouvriers portugais qui, comme les travailleurs algériens, tunisiens ou marocains, sont représentés sur de gros chantiers, employés par des grosses entreprises du bâtiment, apparaissant comme des travailleurs anonymes. Les documents audiovisuels qui les mettent en scène sur les chantiers insistent en effet particulièrement sur leur interchangeabilité, sur la masse de travailleurs dans laquelle ils ne représentent individuellement qu'une part négligeable.

[1415] Georges LACOMBE, *Prélude à la gloire*, *op. cit.* ; Jean-Paul LE CHANOIS, *Papa, maman, ma femme et moi*, *op. cit.* ; Yves ALLÉGRET, *La Meilleure part*, *op. cit.* ; Michel PÉRICARD, *[Trésor de Chelles]*, *op. cit.*

[1416] Yves ALLÉGRET, *La Meilleure part*, *op. cit.* ; Dominique RÉTY, *[Émission du 23 juin 1963]*, *op. cit.*

[1417] Par exemple dans *Quand le bâtiment va... une interview de Francis Bouygues*, *op. cit.* ; Par ailleurs, on trouve également des Espagnols travailleurs du bâtiment dans les trois émissions suivantes : Jean-Pierre CHARTIER, *Les jeunes travailleurs étrangers*, *op. cit.* ; André VERSINI, *Rue barrée*, *op. cit.* ; Louis DAQUIN, *Le Café du Square*, ORTF 1, novembre–décembre 1969, 19h30, 13 minutes ; quant à Pierre NIVOLLET, *Odile et les chansons*, *op. cit.*, dans l'une de ses séquences le personnage principal rencontre un maçon italien.

[1418] *[Interview d'un maçon italien héritier de tableaux de maîtres]*, *op. cit.* ; « [Maçon italien devenu entrepreneur] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Provence Alpes, 27 septembre 1974, 19h40.

Cet anonymat des travailleurs portugais est le motif de plusieurs films de cinéma et émissions de télévision, au début des années soixante-dix. On peut notamment considérer l'intrigue du film de 1973 d'Alain Jessua, *Traitement de choc*[1419], comme une métaphore de l'exploitation des Portugais en tant que main d'œuvre interchangeable et corvéable à merci. La scène d'ouverture montre l'arrivée en camionnettes de Portugais venus travailler dans un centre de thalassothérapie installé à Belle-Île. Ces employés se révèlent, au fil de l'intrigue et de l'enquête du personnage principal venu en cure, être la matière première du sérum de rajeunissement proposé par le médecin joué par Alain Delon. Celui-ci a, en effet, mis en place un procédé d'empoisonnement progressif puis d'exécution et de broyage de ces hommes seuls, venus du Portugal pour travailler.

Cette idée ressort également d'*Ici peut-être*, la dramatique de Gérard Chouchan diffusée en 1974. Elle retrace, en montage parallèle, le parcours d'un jeune Portugais à travers la France, et celui de son frère parti à sa recherche plusieurs mois après sa disparition. Le jeune homme va de place en place, de région en région, tour à tour embauché dans le bâtiment en Île-de-France, dans les champs de Beauce, à Fos-sur-Mer et dans les forêts des Alpes. Son frère aîné finira par découvrir qu'il est mort dans un incendie, dans l'anonymat complet. Le réalisateur exprime ainsi la solitude de ces travailleurs portugais, que l'exil maintient isolés de la société française, comme de leurs propres familles.

En 1967, le constat transparaissait déjà dans le film *O Salto*. Celui-ci faisait, au fond, le récit de la progressive désillusion du héros, Antonio, venu en France chercher un travail de menuisier, finalement contraint à accepter de chercher un poste dans le bâtiment et de se loger dans le bidonville de Champigny. Christian de Chalonge dressait ainsi le portrait d'un immigré happé par un système qui le dépasse. Ce film, plusieurs fois primé à sa sortie[1420], s'avère emblématique de la production audiovisuelle française traitant de l'immigration portugaise.

Qu'elle soit filmée à la frontière, à la marge des villes, dans des foyers construits spécifiquement pour l'accueillir ou dans des quartiers désertés par les Français, qu'elle se résume à des hommes travailleurs venus seuls ou qu'elle soit familiale, cette immigration apparaît bien souvent comme une ombre sur les écrans français. Bien sûr, de nombreux

[1419] Alain JESSUA, *Traitement de choc*, *op. cit.*
[1420] Il a obtenu le Prix Jean Vigo 1968 et celui de l'Office du cinéma catholique, selon Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, *Portugais à Champigny : le temps des baraques*, Paris, Autrement, coll. « Français d'ailleurs, peuple d'ici », 1995, p. 50.

Portugais sont interrogés dans ces décors et quelques réalisateurs, militants ou non, s'attachent à adopter leur point de vue ou à en rendre compte de manière plus approfondie. Mais, à l'issue de cette section de chapitre, l'impression que dégagent les représentations de Portugais à la télévision ou au cinéma en France de 1962 à 1974 est lointaine. Pourtant, à cette, période, à la télévision spécialement, les émissions y faisant référence se sont multipliées.

III - Italiens voisins, acteurs de l'économie française

De leur côté, les immigrés italiens sont bien moins nombreux que les Espagnols ou les Portugais sur les écrans des années soixante et soixante-dix, contrairement à la période précédente. Ils sont toujours régulièrement mis en scène dans les fictions cinématographiques, en particulier grâce à la poursuite des coproductions franco-italiennes. Mais la télévision leur accorde nettement moins de place qu'aux Espagnols ou aux Portugais.

Dans les quelques documents audiovisuels où ils apparaissent, ils prennent le plus souvent les traits d'acteurs de l'économie française (légale ou illégale), de ressortissants d'un pays voisin et proche diplomatiquement. Nous nous attarderons moins sur leurs représentations qui s'inscrivent pour beaucoup dans la continuité des figures des années cinquante déjà évoquées. Mais elles n'échappent pas au processus de cristallisation déjà observé dans les cas espagnol et portugais. En outre, elles se trouvent marquées par l'évolution des rapports diplomatiques franco-italiens et par l'avancée de la construction européenne.

A. Médiatisation de l'action des institutions italiennes en France

1) Des Italiens immigrés encadrés par les institutions italiennes en France

Au petit écran, dans les années soixante, l'immigration italienne en France apparaît d'abord au prisme de son encadrement par diverses institutions italiennes présentes sur le sol français.

Au milieu des années soixante, en 1964 et 1966, des journaux régionaux de la RTF puis de l'ORTF diffusent des reportages filmés à l'occasion de festivités organisées dans le cadre de semaines ou de journées franco-italiennes. Ainsi, le journal d'*Alsace Actualités* du 21 janvier

1964 diffuse-t-il un reportage sur un énigmatique « Gala des Italiens »[1421], tandis que le *Journal de Paris* du 14 mai 1964 rend compte d'une fête franco-italienne organisée à la manufacture des Gobelins[1422]. Dans ce dernier reportage, hélas muet, on peut voir un cortège composé d'officiels, de danseurs et danseuses, musiciens et musiciennes en costume traditionnel italien, ainsi que des hommes en costume délivrant des discours. Un gros plan sur une affiche permet d'avoir une idée du contexte. Elle indique : « Grande quinzaine des produits italiens organisée par la Chambre de commerce italienne ».

De ces évènements, on ne sait pas grand-chose. On présume, au visionnage des images, la présence dans l'assistance d'Italiens vivant en France, en particulier de commerçants italiens. La mention de la Chambre de commerce italienne permet de le confirmer : l'institution fondée en 1886 dans le but de favoriser les échanges commerciaux franco-italiens rassemblait, au début des années 1920, 1500 adhérents dont 332 Italiens installés en France. Elle est, en outre, dirigée par un Italien installé dans la région parisienne[1423]. Comme l'a souligné dans sa thèse Stéphane Mourlane, cette chambre de commerce, au même titre que son homologue française en Italie, participe du « rapprochement progressif des politiques économiques »[1424] des deux pays, dans le cadre du Marché commun.

Les deux reportages précédemment cités en témoignent, les opérations menées dans ce cadre par l'Italie en France en matière de diplomatie économique après le Traité de Rome sont souvent couvertes par la radio et la télévision françaises. Celles-ci adaptent leur programmation à l'occasion de journées, soirées ou semaines dites italiennes, diffusant parfois des reportages ou des fictions mettant en scène des Italiens installés en France. Une autre trace du relais médiatique de ces évènements peut être trouvée dans le journal de Noël Calef du 25 avril 1954 :

> « Hier soir, me suis précipité avidement – une fois n'est pas coutume – sur la radio : Gala de la chanson italienne. Hélas, mauvaises chansons, piètres chanteurs et médiocre, plus que médiocre présentation, à l'accoutumée, du grand couple radiophonique Pierre Havet et Anne Marie Duvernet. (…) Étrange constatation hier soir en écoutant les Italiens faire semblant de chanter. »[1425]

[1421] « [Gala des Italiens] », *Alsace Actualités*, Antenne régionale de la RTF Strasbourg, 21 janvier 1964, 19h06, 2 minutes 30 secondes, malheureusement non consultable pour le moment à l'INA.
[1422] « [Fête franco-italienne à la manufacture des Gobelins] », *Journal de Paris*, Antenne régionale de la RTF Paris, 14 mai 1964, 19h29, 1 minute 14 secondes.
[1423] Laurent COUDER, « Les Italiens de la région parisienne dans les années 1920 », *Publications de l'École française de Rome*, 1986, vol. 94, n° 1, p. 514.
[1424] Stéphane MOURLANE, *Une certaine idée de l'Italie. Attitudes et politique françaises 1958-1969*, *op. cit.*, p. 449 et 452-454.
[1425] BnF Manuscrits, Fonds Noël Calef, NAF 28809 (14) 3, Noël CALEF, *Journal. 06/01/1954 – 17/04/1955*, [manuscrit sur cahier A4], 1955 1954.

Le jugement est lapidaire et sans appel, mais il permet de constater que les « semaines » ou « journées » italiennes étaient déjà organisées en 1954, et constituaient alors un événement médiatique, en particulier pour l'exilé de nationalité italienne qu'était Noël Calef. Bien que les « semaines italiennes » du milieu des années cinquante ne laissent pas apparaître, à ma connaissance, d'immigrés italiens en France, les reportages de 1964 s'inscrivent dans leur continuité. Ils dépeignent les immigrés italiens comme des partenaires commerciaux, d'une part, et au prisme de leur encadrement par une institution italienne, la Chambre de commerce italienne, d'autre part.



Figure 185 – Luc Dekerle, « [L'ambassadeur d'Italie reçoit les ressortissants italiens de la région] » Nord Actualités Télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 27/05/1966, à 19h56 et 3 secondes*

En 1966, c'est cette fois l'ambassadeur italien Giovanni Fornari qui est au cœur d'un sujet du JT de l'antenne régionale de l'ORTF à Lille[1426]. Dans le reportage muet qui nous est parvenu, on le voit dans les locaux du consulat italien de Lille, accueilli avec sa femme par le consul et une délégation d'Italiens immigrés dans la région Nord (Figure 185). Cette même année, l'antenne régionale normande émet également des avis concernant ou émanant d'Italiens installés dans la région. Le 27 mai, un appel est lancé aux étudiants normands qui souhaiteraient travailler en Italie le temps de leurs vacances : on leur propose de rentrer en contact avec un Italien installé à Lille[1427]. Le 20 juillet, des travailleurs italiens de la région sont filmés au moment de leur départ en camps de vacances[1428]. Les Italiens, dans ces régions, apparaissent ainsi à la télévision au prisme du tissu associatif et institutionnel qui les lie.

En outre, dans les syndicats où ils sont représentés, les Italiens occupent une place particulière. En 1970, dans un reportage de l'antenne régionale de l'ORTF en Lorraine consacré

[1426] Luc DEKERLE, « [L'ambassadeur d'Italie reçoit les ressortissants italiens de la région] », *Nord actualités télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 27 mai 1966, 19h40, 2 minutes 29 secondes.
[1427] Pierre LEPLUMEY, « [Annonce association des travailleurs italiens] », *Télé Normandie*, Antenne régionale de l'ORTF Caen, 22 mars 1966, 19h21, 33 secondes.
[1428] « [Départ des travailleurs italiens en camp de vacances] », *Télé Normandie*, Antenne régionale de l'ORTF Caen, 20 juillet 1966, 41 secondes. Ce document n'est pas consultable à l'INA pour le moment. Seul son titre nous renseigne sur son contenu.

aux immigrants de la région[1429], des Italiens témoignent aux côtés d'Espagnols, de Portugais, d'Algériens ou de Sénégalais. Ils sont dépeints comme des « privilégiés », ainsi que le souligne le journaliste au cours d'une interview. Un Italien interrogé souligne notamment le rôle joué par les syndicats italiens dans l'encadrement et la défense des droits des immigrés italiens, notamment du fait de partenariats tissés entre la CGT française et son équivalent italien, la CGIL. En effet, depuis le Traité de Rome signé le 25 mars 1957 et la naissance de la Communauté économique européenne, le rapprochement entre syndicats de part et d'autre des Alpes, déjà entamé après-guerre, se renforce[1430].

Dans ces reportages, les Italiens installés en France semblent liés par une solidarité encouragée par des institutions spécifiques : Chambre de commerce, consulat, syndicats ou autres associations. La télévision, en relayant leurs activités, laisse apparaître une communauté italienne soudée au quotidien.

2) Les rescapés de Sicile (1968) : des migrants italiens pris dans la mise en scène du soutien apporté par la France à sa « République sœur » dans un moment de crise

Cet encadrement se fait également visible par temps de crise. Dans la nuit du 14 au 15 janvier 1968, l'ouest de la Sicile connait un tremblement de terre qui fait environ 400 victimes. Survenant dans un contexte de crise structurelle du logement[1431], la catastrophe met à la rue plusieurs milliers de Siciliens, dont une partie est poussée à l'exil. L'événement est relaté en France par la presse et par les journaux télévisés notamment. Le 16 janvier, les cinq premières minutes de l'édition de 20 heures du journal de la première chaîne[1432] donnent à voir des images de bâtiments en ruine, de corps étendus recouverts de linceuls, mais aussi d'hommes, de femmes et d'enfants jetés sur les routes, s'enveloppant dans des couvertures. La séquence se

[1429] François DAVY, Alain DESCORMIERS, M. NICOLAS et A. GENOUDET, *Les immigrants*, *op. cit.*
[1430] Michel DREYFUS, « L'action de la CGIL dans l'émigration italienne en France depuis 1945 : l'Istituto nazionale confederale di assistenza (INCA) » *in* Antonio Bechelloni, Michel Dreyfus et Pierre Milza (dir.), *L'Intégration italienne en France : un siècle de présence italienne dans trois régions françaises 1880-1980*, Actes du colloque, Paris, mars 1993, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XX^{e} siècle », 1995, p. 43-57 ; Laure BLÉVIS, « La citoyenneté française au miroir de la colonisation », *loc. cit.*
[1431] Flavia CUMOLI, « Exode rural et crises du logement dans l'Italie des années 1950-1970 », *Le Mouvement Social*, 2013, n^{o} 245, p. 59-69.
[1432] Robert SESE, « [Tremblement de terre en Sicile - Départ des spécialistes de la protection civile] », *Télé Soir*, ORTF 1, 16 janvier 1968, 20h00, 5 minutes.

conclut, après un bref retour plateau, sur le départ d'une « équipe de la protection civile » depuis la base de Villacoublay, « à bord d'un avion prêté par l'Armée de l'Air », à la demande du gouvernement italien. Dès le lendemain de la catastrophe donc, le gouvernement français apporte son soutien à son voisin italien pour faire face à cette catastrophe naturelle, soutien mis en avant dans les journaux télévisés.

Dans les semaines suivantes, d'autres formes d'aides apportées aux victimes du tremblement de terre font l'objet de reportages de journaux télévisés régionaux. Le 23 janvier, l'antenne de l'ORTF de Côte d'Azur montre le transport par avion, de Nice à Rome, de vivres et de plasma collectés par l'association Fraternité garibaldienne installée à Nice, dont les président et vice-président, Anfonso et Caprini, sont Italiens[1433]. Quatre jours plus tard, le 27 janvier, le même journal régional relate l'appel du consul d'Italie aux ressortissants italiens des Alpes-Maritimes à venir donner leur sang pour remplacer les stocks envoyés en Sicile[1434].

Le 25 janvier, un sujet signé Sylvaine Blein diffusé sur l'antenne régionale de Rhône-Alpes rend compte de l'accueil de réfugiés siciliens par la commune de Firminy dans la Loire, au sud-ouest de Saint-Étienne[1435]. Cet élan de solidarité est présenté comme une initiative privée de la part d'immigrés italiens installés dans la commune de longue date ayant fait venir leur famille rescapée du tremblement de terre, reprise par la Mairie qui, dès le lendemain de leur arrivée, organise leur hébergement. Le 7 février encore, un reportage de l'antenne de Midi Pyrénées consacre un reportage à des Siciliens réfugiés à Saint-Gaudens, auxquels le consul d'Italie rend visite[1436].



Figure 186 – Sylvaine Blein, « [L'arrivée de 22 réfugiés siciliens à Firminy] » Rhône Alpes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Lyon, 25/01/1968, à 19h21 et 14 secondes*

Ces quelques reportages témoignent de l'action en France des institutions italiennes, qu'elles soient publiques, avec les représentants de la République italienne en Italie (ambassade

[1433] « [Solidarité pour les sinistrés du tremblement de terre de Sicile] », *Côte d'Azur Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Nice, 23 janvier 1968, 19h12, 2 minutes.
[1434] « [Don de sang des ressortissants italiens pour les rescapés de Sicile] », *Côte d'Azur Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Nice, 27 janvier 1968, 19h12, 50 secondes.
[1435] Sylvaine BLEIN, « [L'arrivée de 22 réfugiés siciliens à Firminy] », *Rhône Alpes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Lyon, 25 janvier 1968, 19h20, 43 secondes.
[1436] Jean MAYNARD, « [Saint Gaudens : le consul d'Italie rend visite aux réfugiés de Sicile] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 7 février 1968, 19h02, 44 secondes.

et consulat), ou privées (chambre de commerce, associations, syndicats) coordonnées avec les institutions françaises, à destination des Italiens installés dans l'Hexagone. L'immigration italienne apparaît ainsi fortement encadrée, à la différence des immigrations espagnole ou portugaise. De plus, ces documents permettent d'envisager l'usage, par ces institutions italiennes, de la télévision ou de la radio françaises pour promouvoir leurs actions, pour mettre en scène le rapprochement diplomatique et économique entre la France et l'Italie, et faire évoluer l'image des Italiens installés en France. Ceux-ci sont ainsi dépeints moins comme des immigrés que comme des ressortissants d'un État partenaire de la France.

B. Franchir la frontière franco-italienne à l'écran : un obstacle devenu formalité ?

Depuis les reportages d'actualités cinématographiques de 1946 donnant à voir une traversée funeste des Alpes à pied en plein hiver par un groupe d'émigrants valdôtain[1437], le franchissement de la frontière franco-italienne par des migrants italiens n'est plus que rarement montré au cinéma comme à l'ORTF[1438]. Sorti en 1950, le film italien *Il Cammino della speranza* (*Les Chemins de l'Espérance* en français) réalisé par Pietro Germi[1439] rend bien encore visible dans sa séquence finale la traversée des Alpes dans la neige d'un groupe de migrants siciliens[1440] cherchant à rejoindre le Nord de la France – mais il s'agit là d'une représentation italienne de l'émigration et non française. Le décor principal du film de Christian-Jaque *La Loi c'est la loi* sorti en 1958 est bien la frontière franco-italienne[1441], mais il n'y est pas question d'émigration ou d'immigration. On est alors à un moment charnière, celui de la signature du Traité de Rome, qui institue la liberté de circulation des biens mais aussi des personnes entre les membres de la Communauté économique européenne, ce qui fait considérablement bouger l'usage de la frontière. Il faut pourtant attendre plus de dix ans pour voir le traité entrer en

---

[1437] *[Passage du col du petit Saint Bernard par des émigrés du Val d'Aoste]*, *op. cit.* ; dont les images sont reprises dans *[Chômeurs italiens venant travailler en France]*, *op. cit.*

[1438] Seul le reportage tourné au Pas de la Mort en 1961 suggérait le passage en fraude d'Italiens, mais il n'était pas montré. Gilbert LAUZUN, *[Réfugiés politiques passent la frontière près de Menton]*, *op. cit.*

[1439] Pietro GERMI, *Il Cammino della speranza*, *op. cit.*

[1440] La scène est tournée entre la ville italienne de Clavière et sa voisine française Montgenèvre. Voir Philippe HANUS, « La zone frontière du Montgenèvre après 1945 : espace institué, espace négocié », *Migrations Société*, 2012, n° 140, p. 208.

[1441] CHRISTIAN-JAQUE, *La Loi c'est la loi*, Films Ariane (France) / Filmsonor (France) / France-Cinéma-Production (France) / Vidès (Italie), 1958, 1 heure 35 minutes.

application[1442], et c'est sans doute ce qui peut expliquer la timidité avec laquelle changent les représentations audiovisuelles de la frontière avec l'Italie.



Figure 187 – Jacques Segui, « [Clavières, village italien partagé entre la France et l'Italie] », Télé soir*, ORTF 1, 17/08/1971*



Figure 188 – Ibid.

Au premier plan, le Riosecco.

En 1971, une autre forme de franchissement de cette frontière est donnée à voir par un reportage du journal télévisé de 20 heures de la première chaîne. Celui-ci est consacré au projet d'un nouveau poste frontière entre Montgenèvre en France et Clavière en Italie[1443]. Le maire de Clavière présente la maquette de son projet tout en montrant sur place le système de double poste de contrôle, l'un français l'autre italien, qu'il accuse de ne pas être fonctionnel. Il évoque le quotidien des habitants des deux villages, dont certains, Italiens, travaillent du côté français, comme l'homme qui est interrogé à sa suite :

> Italien : Je suis Italien et mon hôtel est en France pour trois mètres, du côté de la barrière, du Riosecco.
>
> Journaliste : Le Riosecco c'est le petit torrent ?
>
> Italien : Le Riosecco c'est le petit torrent qui est là. Et ma maison est juste de ce côté du Riosecco.
>
> Journaliste : Comment faites-vous avec l'administration ?
>
> Italien : Ah je suis en France, ma licence de commerce est française, je paie mes impôts en France, j'ai un permis de séjour en France.
>
> Journaliste : Vous avez un permis de séjour ?
>
> Italien : Oui.

[1442] Catherine Wihtol de WENDEN et Josselin DRAVIGNY, « Soixante ans après le traité de Rome : regards sur la liberté de circulation en Europe », *Migrations Société*, 2019, n° 175, p. 17-29.
[1443] Jacques SEGUI, « [Clavières, village italien partagé entre la France et l'Italie] », *Télé Soir*, ORTF 1, 17 août 1971, 20h00, 4 minutes 50 secondes.

Ce sujet de journal télévisé rend visible une forme de migration spécifique à la zone de frontière franco-italienne, espace de l'entre-deux[1444]. Dans la retranscription de son interview ci-dessus, on peut lire en creux l'absurdité du statut d'étranger du patron d'hôtel italien, autant que le caractère ténu de la frontière matérialisée par un « petit torrent ». Malgré la présentation du projet de poste frontière au début du reportage[1445], les frontaliers évoqués et filmés apparaissent moins comme des étrangers que comme des voisins. Avec cette séquence, la télévision rend compte de l'évolution de la perception des Italiens par les Français dans ce territoire frontalier, ce qu'Anne-Marie Granet-Abisset définit comme la frontière mentale entre la France et l'Italie[1446].

Trois ans plus tard, le 11 mai 1974, l'antenne régionale de l'ORTF Rhône-Alpes diffuse un court reportage à destination des Italiens de la région : il les informe de la possibilité de profiter de réductions sur les billets de train et d'avion pour se rendre en Italie voter à l'occasion d'un référendum sur le divorce. À l'image, défilent des images de trains en marche, d'affiches électorales placardées sur des panneaux en Italie. La frontière paraît ici presque inexistante – le transport se fait simplement, de sorte qu'il ne coûte pas d'argent – et l'immigration italienne encore fortement attachée à son pays d'origine, qui garde avec elle un lien relayé par la télévision régionale française.

Pourtant, en 1974, les représentations télévisuelles de la frontière franco-italienne ne se limitent pas à cette ligne virtuelle tendant à s'effacer. Elle reste dangereuse à traverser, mais pas pour les Italiens, pour ceux qui arrivent de plus loin, Roumains, Grecs ou Yougoslaves réfugiés. Ainsi, dans le reportage sur l'accueil des réfugiés politiques diffusé le 12 mars 1974 au JT de la première chaîne, deuxième volet d'une enquête en trois parties sur les réfugiés politiques en France, le journaliste Daniel Grandclément prend-il l'exemple de la frontière franco-italienne, et en particulier du Pas de la Mort au-dessus de Menton, pour rendre compte de l'obstacle que représente la frontière dans la fuite des réfugiés vers la France.

La frontière entre la France et l'Italie semble ainsi s'effacer à l'écran pour les seuls Italiens immigrés, dont la libre circulation en tant que ressortissant d'un pays de la Communauté

[1444] Anne-Marie GRANET-ABISSET, « Tisser du territoire : Les migrations frontalières entre Piémont et Briançonnais au cours des deux derniers siècles », *Migrations Société*, 2012, n° 140, p. 71-92.
[1445] Celui-ci ne sera jamais construit finalement. Voir Philippe HANUS, « La zone frontière du Montgenèvre après 1945 », *loc. cit.*, p. 210.
[1446] Anne-Marie GRANET-ABISSET, « Tisser du territoire », *loc. cit.*, p. 89-90.

européenne commence à être établie. De fait, de 1962 à 1974, dans les fictions télévisuelles et cinématographiques, les Italiens paraissent de plus en plus intégrés à la société française, à ses classes populaires mais pas seulement. Une autre figure s'impose également à la même période, celle du mafieux ou du gangster.

C. Dans les fictions, deux figures concurrentes : l'escroc et l'immigré intégré

Dans les longs-métrages fictionnels sortis en France à la télévision ou au cinéma, après 1962, on trouve deux figures principales d'Italiens : d'une part, l'escroc qui, au fur et à mesure de la décennie 1963-1973, devient mafieux, d'autre part, l'Italien intégré à la société française, acteur de son économie, inséré dans des réseaux de sociabilité locaux, voire installé en couple mixte.

1) De l'Italien escroc à l'Italien mafieux

Dans le chapitre 5, nous avions déjà évoqué l'apparition, dans les films français de fiction sortis au cinéma dans les années cinquante, de personnages d'Italiens immigrés ayant des démêlés avec la police ou la justice. En fin de chapitre 7, l'analyse des émissions télévisuelles échappant au contrôle direct du gouvernement par l'intermédiaire du SLII avait permis d'envisager la poursuite de la tendance après 1962. De fait, les portraits d'Italiens immigrés à la morale douteuse, aux mœurs violentes, faisant fi des lois, déjà courants dans l'entre-deux-guerres si l'on en croit Ralf Schor[1447], continuent d'être véhiculés par le cinéma et la télévision jusqu'au début des années soixante-dix.

Dans son film de 1963 *Du mouron pour les petits oiseaux*, Marcel Carné met en scène un Italien, Renato, qui vit vraisemblablement d'arnaques, ment à sa compagne et se fait arrêter dans les dernières scènes par la police. Dans le film de 1964 de Jacques Poitrenaud, *Du grabuge chez les veuves*, l'un des personnages est un trafiquant de drogue italien qui exerce son activité illicite en France. Ces deux apparitions pourraient paraître anecdotiques si elles ne s'inscrivaient dans la continuité des films des années cinquante représentant des immigrés italiens, et d'une tendance française à associer l'image des Italiens, depuis le XIX^{e} siècle, à la

[1447] Ralph SCHOR, « L'image de l'Italien dans la France de l'entre-deux-guerres », *Publications de l'École française de Rome*, 1986, vol. 94, n^{o} 1, p. 98-100.

malhonnêteté[1448]. Ils trouvent également leur pendants à la télévision, dans deux dramatiques des *Cinq dernières minutes* déjà évoquées au chapitre précédent qui, les premières, présentent des figures d'Italiens immigrés criminels[1449] ou, à tout le moins, malhonnêtes et détestables[1450] rompant avec les représentations de l'immigration italienne diffusées par ailleurs à la télévision.

À partir de 1967, la tendance s'accentue et se précise. Cette année-là, avec le film de Charles Gérard *L'Homme qui trahit la mafia*[1451], apparaissent des personnages d'Italiens immigrés membres de la mafia. Le cinéma américain y avait déjà consacré de nombreux films depuis le début du siècle[1452], le cinéma italien aussi[1453], mais c'est à ma connaissance la première fois qu'un film français[1454] traite de la mafia : elle est explicitement désignée dans le titre et dans une scène introductive, celle où le chef de la brigade des stupéfiants au quai des Orfèvres lance l'inspecteur Claude Lambert sur une affaire de double homicide sur fonds de trafic d'héroïne :

> Chef de brigade : Les membres du syndicat du crime ont dû se réunir à Mexico pour une profonde réorganisation des zones d'influence. La nouvelle répartition, ne lui donnant pas sans doute satisfaction, ils ont liquidé l'homme du Quai d'Anjou. (…)
>
> Chef de brigade : Trente ans après les Al Capone, les Dilinger, Morgen, a traversé l'Atlantique.
>
> Inspecteur Claude Lambert : Et nos indicateurs ?
>
> Chef de brigade : Silence partout, pas le moindre coup de téléphone anonyme.
>
> Inspecteur Claude Lambert : Et oui ils font régner la loi de l'omerta, parle et tu mourras.
>
> Chef de brigade : Croyez-vous que ces meurtres soient l'œuvre de la mafia ?
>
> Inspecteur Claude Lambert : Ce sont de véritables crimes de sang comme on en commettait au siècle dernier en Sicile.

[1448] Outre le travail de Ralph Schor, « L'image de l'Italien dans la France de l'entre-deux-guerres », *loc. cit.* ; voir ceux de Stéphane MOURLANE, *Une certaine idée de l'Italie. Attitudes et politique françaises 1958-1969*, *op. cit.*, p. 95 ; et de Pierre MILZA, « L'image de l'Italie et des Italiens du XIX^e^e siècle à nos jours », *Cahiers de l'IHTP*, juin 1994, n° 28, p. 71-82.

[1449] Claude LOURSAIS, *Fenêtre sur jardin*, *op. cit.*

[1450] Jean-Pierre MARCHAND, *La rose de fer*, *op. cit.*

[1451] Charles GÉRARD, *L'Homme qui trahit la mafia*, Filmatec (France) / Mercurfin Italiana S.P.A. (Italie), 1967, 1 heure 26 minutes.

[1452] Patricia HIDIROGLOU, « Juifs et Italiens dans le cinéma américain avant Hollywood (1896-1917) » *in* Antonio Bechelloni, Marie-Claude Blanc-Chaléard, Bénédicte Deschamps, Michel Dreyfus et Éric Vial (dir.), *Les Petites Italies dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2007, p. 305-321.

[1453] Par exemple Pietro GERMI, *In nome della legge*, Lux Films (Italie), 1949, 1 heure 41 minutes.

[1454] Il s'agit précisément d'une coproduction à majorité française avec l'Italie, qui, à ce titre, bénéficie de la nationalité française.

Immédiatement après cette scène, l'inspecteur se rend dans la boutique d'un couturier sicilien installé dans la capitale, Aldo, qui semble jouer le rôle d'informateur. Il tente de le faire parler d'un de ses suspects, un Italo-américain, en le menaçant de lui retirer son permis de séjour :

> Aldo : J'aurais préféré ne pas vous voir parce que je ne veux plus travailler pour vous.
>
> Inspecteur Claude Lambert : Écoutez Aldo, supposez que le gouvernement vous retire votre permis de séjour et vous renvoie dans votre pays.

Aldo, au début de la séquence (Figure 189), est accompagné de sa fille, Sofia, qui viendra confier à Claude Lambert ses inquiétudes au sujet de son père quelques scènes plus tard. Tous les deux seront tués à la moitié du film. Parmi les membres du « syndicat », la plupart sont également italiens, mais on compte aussi un Américain et un Corse. Tous les mafieux portent des costumes de luxe qui les rattachent à l'imaginaire du crime organisé et aux films de gangsters américains[1455] qu'évoquent aussi les dialogues.



Figure 189 – Charles Gérard, L'Homme qui trahit la mafia*, 1967, à 10 minutes 34 secondes*

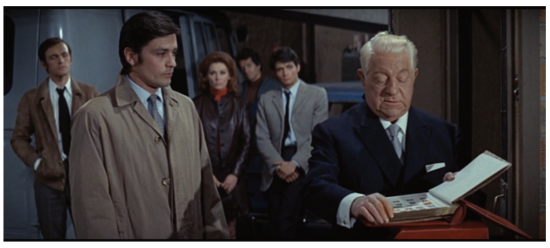


Figure 190 – Henri Verneuil, Le Clan des Siciliens, 1969, à 10 minutes 34 secondes

Deux ans plus tard, en 1969, le film d'Henri Verneuil *Le Clan des Siciliens*[1456] donne une visibilité sans précédent à ce type de personnages. Cette fois, le chef, joué par Jean Gabin (à droite de la Figure 190), c'est Vittorio Manalese, un Sicilien installé à Paris avec toute sa famille qui travaille pour lui (à l'arrière-plan). Afin de gérer ses affaires illégales, il a une couverture : une usine de fabrication de jeux électriques installée sur le Canal Saint-Martin, à Paris.

En 1970, le film de Raoul André *Ces messieurs de la gâchette*[1457] dresse cette fois une caricature comique d'une famille italienne mafieuse vivant en France, dans un quartier pavillonnaire cossu. Francis Blanche y incarne un chef de famille sicilien à l'accent fortement marqué. En insistant sur les rapports qu'elle entretient avec une famille bourgeoise française,

---

[1455] Le genre connaît un premier âge d'or à l'orée des années trente, mais continue d'être régulièrement renouvelé par la suite. Voir à ce sujet Trevor HARRIS et Dominique DANIEL (dir.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran aux États-Unis, 1929-1951*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « GRAAT », 2002, 90 p. Le costume typique du gangster, dans ces films, passe progressivement de l'imperméable et chapeau à la mode des années vingt, au costume soigné.

[1456] Henri VERNEUIL, *Le Clan des Siciliens*, *op. cit.*

[1457] Raoul ANDRÉ, *Ces messieurs de la gâchette*, *op. cit.*

en mobilisant les codes des films de mafia pour la représenter, en les détournant pour susciter le rire, cette fiction laisse à penser que le stéréotype de l'Italien mafieux installé dans l'Hexagone s'est banalisé.

Ces fictions cinématographiques portent l'héritage des films de gangster américains, des films américains ou italiens sur la mafia, mais aussi des films français dépeignant « le milieu », en particulier marseillais, corse ou niçois, dans lesquels il n'est pas rare de trouver des personnages aux noms à consonance italienne, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit d'Italiens et donc si l'on peut les considérer comme immigrés[1458]. Dans *L'Homme qui trahit la mafia* et dans *Le Clan des Siciliens*, le milieu opère cette fois à Paris, où l'on désigne ses membres spécifiquement comme des étrangers.

Au début des années soixante-dix encore, en 1972 en particulier, plusieurs films perpétuent la diffusion de figures d'Italiens hors-la-loi en France[1459]. Dans *L'Aventure c'est l'aventure*[1460]*,* Claude Lelouch met en scène un groupe de voyous dont deux Italiens vivant en France, Lino et Aldo, homonymes de leurs interprètes, Lino Ventura et Aldo Maccione. Et si l'on quitte les films de gangsters ou de mafia, on peut aussi considérer le protagoniste de *Chère Louise*[1461] de Philippe de Broca, Luigi, dans la continuité de ces figures : au début de l'intrigue, il vit de petits larcins. De la même manière, l'affrontement avec les gendarmes mobiles dans lequel meurt le héros italien du film de Bernard Paul, dans *Beau Masque*[1462]*,* renvoie de façon subtile à ce stéréotype de l'Italien ayant maille à partir avec la police – alors même que ce personnage, tout au long du film, avait gardé ses distances avec la grève et les manifestations que contribuait à organiser sa compagne.

[1458] Marseille est un décor de choix pour les films de gangsters des années soixante et soixante-dix, comme le souligne Gwenaële ROT, « Action publique, territoires et cinéma » *in Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Académique », 2019, p. 49 ; La sociologue cite notamment Jean BECKER, *Un nommé La Rocca*, Les Films du Cyclope (France) / Da. Ma. Cinematografica (Italie), 1961, 1 heure 42 minutes ; Jean-Pierre MELVILLE, *Le Deuxième souffle*, Les Productions Montaigne (France), 1966, 2 heures 50 minutes ; Jacques DERAY, *Borsalino*, Adel Productions (France) / Marianne Productions (France) / Mars Film Produzione (Italie), 1970, 2 heures ; On peut ajouter à cette liste Robert HOSSEIN, *La Mort d'un tueur*, Les Films Copernic (France), 1964, 1 heure 19 minutes, dont le décor est situé entre Nice et la Corse.

[1459] La même année, le film américain de Francis Ford COPPOLA, *The Godfather*, Paramount Pictures (États-Unis) / Alfran Productions (États-Unis), 1972, 2 heures 55 minutes sort en salle, et marquera durablement l'imaginaire de la mafia. La deuxième partie sort, elle, en 1974 : Francis Ford COPPOLA, *The Godfather: Part II*, Paramount Pictures (États-Unis), 1974, 3 heures et 20 minutes.

[1460] Claude LELOUCH, *L'Aventure c'est l'aventure*, *op. cit.*

[1461] Philippe DE BROCA, *Chère Louise*, P.E.C.F. (France) / Les Films Ariane (France) / Compagnia Cinematografica Chamion (Italie) / P.I.C. - Produzione Intercontinentale Cinematografica (Italie), 1972, 1 heure 45 minutes.

[1462] Bernard PAUL, *Beau masque*, *op. cit.*

2) Figures d'intégration à la société française

Les personnages fictifs d'Italiens immigrés de 1962 à 1974, marqués par l'émergence de la figure du mafieux, sont, dans le même temps, bien intégrés au tissu social français. Ils occupent des fonctions centrales des récits cinématographiques et télévisuels les mettant en scène – dans la continuité d'autres films des années cinquante qui montraient des commerçants et épiciers italiens.



Figure 191 – Claude Autant-Lara, Le Magot de Josefa*, 1963, à 18 minutes 54 secondes*



Figure 192 – Louis Daquin, « [26e épisode] », Le Café du square, ORTF 1, 09/12/1969, à 19h36 et 9 secondes



Figure 193 - Raymond Leboursier, Les Gros malins*, 1969, à 4 minutes 28 secondes.*

Dans plusieurs de ces films sortis entre 1963 et 1973, ils occupent d'abord des activités qui les placent au cœur de leur environnement social immédiat : l'héroïne du *Magot de Josefa* (1963)[1463], venue d'Italie lorsqu'elle était enfant, tient le seul commerce du village, à la fois épicerie et bistrot (Figure 191) ; dans *Les Gros malins* (1969)[1464], Giulia tient une boucherie avec son mari (Figure 193) ; dans *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973)[1465] enfin, Marco est moniteur d'auto-école. À la télévision, la série *Le Café*

[1463] Claude AUTANT-LARA, *Le Magot de Josefa*, S.O.P.A.C. (France) / Arco-Film (Italie) / Praesens Films (Suisse) / Raimbourg (France) / Star Presse (France), 1963, 1 heure 28 minutes.
[1464] Raymond LEBOURSIER, *Les Gros malins*, *op. cit.*
[1465] Jacques DEMY, *L'Evénement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, *op. cit.*

du square (1969)[1466] met en scène un Italien épicier, Botti (Figure 192), et sa femme italienne qui travaille à ses côtés. Tous ces personnages, non seulement ne se trouvent pas mis à l'écart de la ville mais sont placés au cœur des villages et des quartiers qu'ils habitent.

Par ailleurs, plusieurs films sortis entre 1969 et 1973 mettent en scène des couples franco-italiens. On a déjà eu l'occasion de remarquer[1467] que, dans les années cinquante et jusqu'en 1961, plusieurs films présentaient les amours d'une Française et d'un Italien, ou le contraire, comme impossibles. Dans les scénarios d'*Adieu Paris* (1952)[1468], du *Boulanger de Valorgue*[1469] et des *Enfants de l'Amour*[1470] (1953), ou de *Cocagne* (1961)[1471], des parents s'opposaient au mariage de leurs filles avec des immigrés italiens. Dans *Thérèse Raquin* (1953)[1472], *L'Amour d'une femme* (1953)[1473], *Obsession* (1954)[1474], *Recours en grâce* (1960)[1475] ou *Du mouron pour les petits oiseaux* (1963)[1476], le caractère jaloux et phallocrate d'immigrés italiens ou leurs démêlés avec la justice les séparaient des femmes avec lesquelles ils vivaient au départ. Bien sûr, quelques films échappaient à ce tableau général : dans *Prélude à la gloire* (1950)[1477], la sœur du héros était mariée à un Français et cela ne constituait pas de motif de péripétie, tout comme dans *L'Esclave* (1953)[1478], *Trois de la marine* (1957)[1479], *Le Naïf aux quarante enfants* (1957)[1480] ou *Une aussi longue absence* (1961)[1481]. Mais il s'agissait surtout, dans ces films, de représenter le mariage entre une Italienne et un Français, ce qui semblait être nettement moins problématique aux yeux des auteurs. À partir de 1969, les couples mixtes semblent s'être banalisés : parmi les douze films qui en mettent en scène à partir de cette

[1466] Louis DAQUIN, *op. cit.*
[1467] Dans le chapitre 5.
[1468] Claude HEYMANN, *Adieu Paris*, *op. cit.*
[1469] Henri VERNEUIL, *Le Boulanger de Valorgue*, *op. cit.*
[1470] Léonide MOGUY, *Les Enfants de l'amour*, *op. cit.*
[1471] Maurice CLOCHE, *Cocagne*, *op. cit.*
[1472] Marcel CARNÉ, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*
[1473] Jean GRÉMILLON, *L'Amour d'une femme*, *op. cit.*
[1474] Jean DELANNOY, *Obsession*, *op. cit.*
[1475] Lazslo BENEDEK, *Recours en grâce*, *op. cit.*
[1476] Marcel CARNÉ, *Du mouron pour les petits oiseaux*, *op. cit.*
[1477] Georges LACOMBE, *Prélude à la gloire*, *op. cit.*
[1478] Yves CIAMPI, *L'Esclave*, *op. cit.*
[1479] Maurice DE CANONGE, *Trois de la marine*, *op. cit.*
[1480] Philippe AGOSTINI, *Le Naïf aux 40 enfants*, *op. cit.*
[1481] Henri COLPI, *Une aussi longue absence*, *op. cit.*

date[1482], il n'y a que *Ces messieurs de la gâchette* (1970)[1483] qui donne à voir les difficultés traversées par le fils d'une famille de mafieux italiens et la fille d'une famille de bourgeois français pour s'unir – difficultés relatives puisque le mariage se déroule en milieu de film et constitue surtout un prétexte pour faire se rencontrer de manière comique deux univers opposés.



Figure 194 - Raoul André, Ces messieurs de la gâchette*, 1970, à 11 minutes 34 secondes*



Figure 195 - Yves Robert, Salut l'artiste*, 1973, à 1 heure, 19 minutes et 27 secondes*

Malgré leur insertion dans des réseaux de sociabilité français, les personnages fictifs d'immigrés italiens continuent de se voir associés à des pratiques et des caractéristiques stéréotypées, qu'ils partagent avec les personnages d'Italiens mafieux. On retrouve dans ces films des motifs communs, marqueurs récurrents de leur italianité, tels leur accent, la jalousie[1484] et la séduction[1485] mais aussi la cuisine, les spaghettis en particulier. Par exemple, Aldo, dans *L'Aventure c'est l'aventure* (1972)[1486], prépare un plat de pâtes à l'équipe de malfrats réunie autour de son comparse Lino ; au début du film *Le Clan des Siciliens* (1969)[1487], Vittorio Manalese convie son comptable à un repas en famille fortement ritualisé au cours duquel sont servies des spaghettis ; dans *Ces messieurs de la gâchette* (1970)[1488], la famille Lombardi sert à sa table un grand plat de spaghettis (Figure 194) ; ou encore dans *Salut l'artiste*

[1482] Raymond LEBOURSIER, *Les Gros malins*, *op. cit.* ; Henri VERNEUIL, *Le Clan des Siciliens*, *op. cit.* ; Raoul ANDRÉ, *Ces messieurs de la gâchette*, *op. cit.* ; François TRUFFAUT, *Domicile conjugal*, *op. cit.* ; Louis MALLE, *Le Souffle au cœur*, *op. cit.* ; Nadine MARQUAND TRINTIGNANT, *Ça n'arrive qu'aux autres*, Films 13 (France) / Marianne Productions (France) / Mars Film (Italie), 1971, 1 heure 25 minutes ; Philippe DE BROCA, *Chère Louise*, *op. cit.* ; Bernard PAUL, *Beau masque*, *op. cit.* ; Jacques PINOTEAU, *Le Silencieux*, *op. cit.* ; Charles MATTON, *L'Italien des Roses*, Saga (France) / Sunchild (France) / Service de la recherche de l'ORTF (France), 1973, 1 heure 21 minutes ; Jacques DEMY, *L'Evénement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, *op. cit.* ; Yves ROBERT, *Salut l'artiste*, *op. cit.*

[1483] Raoul ANDRÉ, *Ces messieurs de la gâchette*, *op. cit.*

[1484] Bernard PAUL, *Beau masque*, *op. cit.*

[1485] Claude LELOUCH, *L'Aventure c'est l'aventure*, *op. cit.* ; À la télévision, le personnage de Botti dans Louis DAQUIN, *op. cit.* est lui aussi particulièrement séducteur et jaloux.

[1486] Claude LELOUCH, *L'Aventure c'est l'aventure*, *op. cit.*

[1487] Auguste LE BRETON, *Le Clan des Siciliens*, *op. cit.*

[1488] Raoul ANDRÉ, *Ces messieurs de la gâchette*, *op. cit.*

(1973)[1489], le héros Nicola Montei, dans l'une des dernières scènes, retrouve sa famille – ses enfants et son ex-femme – pour préparer et manger un plat des pâtes qu'il a reçues en rémunération d'un cachet d'acteur en supermarché (Figure 195). Et dans *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973)[1490], ce sont cette fois des pizzas qu'offre à ses clients l'ex-femme de Marco qui tient un restaurant italien. Par ailleurs, si l'on s'aventure hors de la fiction, la télévision n'est pas en reste sur ce terrain : dans le numéro d'*Aujourd'hui Madame* qui lui est consacré le 15 novembre 1972, l'actrice Nicole Courcel évoque ses origines italiennes lorsqu'on lui pose des questions sur sa cuisine : elle précise qu'elle est d'origine italienne, que sa mère est italienne, et qu'à ce titre elle aime cuisiner italien. Elle est ensuite filmée en train de faire ses courses auprès d'un épicier italien avec qui elle échange en italien.

Comme les Espagnols et les Portugais, les Italiens immigrés en France sont ainsi toujours renvoyés à leur extranéité dès lors qu'il est question de cuisine. Ce n'est cependant pas le stigmate le plus lourd à porter : alors que la cuisine à l'huile d'olive des Espagnoles employées de maison était souvent présentée comme incompatible avec les mœurs françaises, les pâtes et les pizzas italiennes semblent séduire les Français invités à manger à la table des immigrés italiens.

IV - Des immigrés catholiques aux pratiques religieuses singulières

Avant de clore ce chapitre, une dernière figure récurrente mérite d'être évoquée. Elle n'est pas spécifique à l'un ou l'autre des groupes de populations étudiés. De 1962 à 1974, Italiens, Espagnols et Portugais immigrés ont en commun d'être représentés à l'écran, de façon récurrente, sous l'angle religieux. Ce n'est pas nouveau : depuis le reportage du journal filmé de Pathé de 1949[1491] sur l'arrivée en procession d'une statue de la sainte patronne des Italiens immigrés à Paris, cinéma et télévision n'ont de cesse de donner à voir les pratiques religieuses spécifiques aux immigrés italiens, espagnols et portugais, en insistant sur le décalage avec les pratiques françaises et sur l'exotisme qu'elles suscitent aux yeux des Français. Comme le

[1489] Yves ROBERT, *Salut l'artiste*, *op. cit.*
[1490] Jacques DEMY, *L'Evénement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, *op. cit.*
[1491] Bertrand HESSE, *[Les Émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne]*, *op. cit.*

soulignaient Ralph Schor et Yvan Gastaut en 2009, la religion est régulièrement constituée en marqueur de la différence entre les migrants et leurs hôtes[1492].

Au premier rang de ces pratiques étranges pour la société française des années soixante, se trouvent les processions. Alors qu'elles étaient tolérées dans l'espace public sous le régime concordataire, elles se sont vues progressivement interdites ou, du moins, marginalisées[1493] depuis les débuts de la III^e^ République, en particulier depuis la loi de 1905 concernant la séparation des Églises et de l'État. Après la Première Guerre mondiale, la portée contestataire de ces manifestations s'accentue en même temps qu'elles se raréfient[1494], même si elles continuent d'être pratiquées, notamment à l'occasion de « Grands Pardons » ou de « Pardons ». La presse filmée et la télévision des années cinquante à soixante-dix se font en particulier l'écho de cérémonies bretonnes de ce type présentés comme une pratique folklorique, marqueur de l'identité régionale bretonne.

Les processions organisées dans les années soixante, notamment par le Solar, l'église espagnole de Bordeaux, sortent ainsi de l'ordinaire pour les habitants de la ville comme pour les spectateurs et téléspectateurs regardant les reportages qui leur sont consacrés – le journal filmé d'Éclair en diffuse un en 1962[1495], le journal régional de l'antenne de l'ORTF de Bordeaux en 1966[1496]. Dans ces images, on peut voir un défilé nocturne de membres de la congrégation de Jésus, dont certains sont encagoulés pour l'occasion. Parmi eux, quelques-uns transportent une statue de sainte, et une autre de Jésus portant sa croix. Ils sont suivis par des hommes et des femmes déguisés pour reconstituer la passion du Christ.

> Oui c'est toute la ferveur et l'âme d'un peuple qui ont vibré en cette nuit du jeudi saint au Solar espagnol. Comme toujours, une foule imposante assistait à cette cérémonie rituelle, toute la colonie espagnole de Bordeaux s'était donné rendez-vous mais aussi tous les nombreux amis de l'Espagne. Le curieux défilé des pénitents en cagoules qui rappelle les célèbres processions d'Espagne, la représentation de scènes de la passion, ont marqué cette cérémonie emprunte tout à la fois de simplicité et de faste.

[1492] Ralph SCHOR et Yvan GASTAUT, « Migration et religion en France II - Présentation », *Cahiers de la Méditerranée*, 2009, n° 78, p. 9-12 paragraphe 11.
[1493] Danielle TARTAKOWSKY, *Les Droites et la rue*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2014, p. 15-32.
[1494] *Ibid.*, p. 33-54.
[1495] *[Procession du jeudi saint au « Solar » espagnol à Bordeaux]*, *op. cit.*
[1496] René GUESDON et Annie DELMONT, « [Passion au solar espagnol] », *JT Aquitaine*, Antenne régionale de l'ORTF Bordeaux, 10 avril 1966, 1 minute 7 secondes.

Le commentaire du reportage du 10 avril 1966 ci-dessus désigne la pratique processionnelle comme une tradition espagnole, une spécificité nationale.



Figure 196 – Édouard Guibert et Jean Simon, « Pèlerinage italien à Saint Avold », Lorraine soir, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 28/06/1965, 19h02 et 21 secondes



Figure 197 – Maurice Piat, « [Pèlerinage des Portugais à Vézelay] », Bourgogne Actualités, ORTF 3 Dijon, 14/05/1973, à 19h26 et 7 secondes

Huit reportages de télévision régionale mettent également en scène des pèlerinages qu'ils désignent comme « italiens » (dans un document de 1965, Figure 196)[1497] ou « portugais » (à partir de 1967 et jusqu'en 1974, Figure 197)[1498]. Par pèlerinage, il est entendu une célébration religieuse à laquelle sont conviés tous les ressortissants de la région, soit italiens à Saint-Avold en 1965, soit portugais. Ceux dont rendent compte les antennes régionales de l'ORTF ont certainement été organisés par les missions catholiques italiennes ou portugaises de la région – mais, dans ces sources audiovisuelles, aucune information n'est donnée à ce sujet. L'historienne Laure Teulières, en se penchant sur les pèlerinages italiens du Sud-Ouest de la France entre 1920 et 1950, soulignait qu'ils avaient notamment pour fonction de « *faire*

[1497] Édouard GUIBERT et Jean SIMON, « Pèlerinage italien à Saint Avold », *Lorraine soir*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 28 juin 1965, 19h02, 50 secondes.

[1498] Christian PANNARD, « [Pèlerinage des Portugais au Mont-Roland] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 16 mai 1967, 19h15, 51 secondes ; « [Pèlerinage des Portugais au Mont-Roland à Dole] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 14 mai 1968, 19h15, 3 minutes 27 secondes ; « [Pèlerinage des Portugais au Mont-Roland, avec la participation de nombreux Bourguignons] », *Bourgogne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Dijon, 16 mai 1968, 3 minutes 27 secondes ; Annette VIAL, « [Pèlerinage de Portugais au Mont-Roland] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 12 mai 1971, 19h15, 35 secondes ; Gérard CLAVEL, « [Pèlerinage des Portugais au mont Roland] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 16 mai 1972, 19h15, 45 secondes ; Maurice PIAT, « [Pèlerinage des Portugais à Vézelay] », *Bourgogne actualités*, ORTF 3 Dijon, 14 mai 1973, 19h26, 28 secondes ; Claude SZARWASKY, « [Pèlerinage portugais au Mont Roland] », *Franche Comté actualités*, ORTF 3 Besançon, 14 mai 1974, 19h15, 40 secondes.

communauté pour un groupe minoritaire »[1499], comme les rituels mis en place par l'Église de France à destination des paroissiens portugais[1500].

Les pèlerinages portugais filmés par les caméras de télévision, quant à eux, sont organisés dans le cadre du culte de Notre Dame de Fatima, développé et encouragé par l'Église portugaise et l'Estado Novo de Salazar puis de Caetano. Comme le souligne Marie-Christine Volovitch-Tavares[1501] :

> Ce culte permet d'une part une relation directe avec la « Vierge médiatrice », et d'autre part le sentiment très fort de partager ce culte « identitaire » avec tous les Portugais.

On peut ainsi considérer les pèlerinages portugais et italiens, ainsi que les processions espagnoles, dont la télévision et la presse filmée se font le relais de 1962 à 1974, comme des cérémonies exprimant à la fois l'encadrement par l'Église catholique des pays d'origine de ces populations migrantes et le rattachement à la communauté nationale italienne, espagnole ou portugaise. Laure Teulières insiste également sur la fonction intégratrice de ces évènements religieux : en investissant des lieux de culte locaux, en se réappropriant un cadre religieux existant, les organisateurs de ces pèlerinages et les pèlerins participent de leur inscription dans le territoire français.

On retrouve cette ambivalence entre inscription territoriale et affirmation des spécificités nationales du culte catholique dans ces reportages, dont la bande sonore a rarement été conservée. On peut d'abord y voir l'église où se déroule le pèlerinage – la basilique de Notre-Dame de Bon Secours à Saint-Avold, en Lorraine, le sanctuaire Notre-Dame de Mont-Roland à côté de Dôle dans le Jura, la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay dans l'Yonne – dont on peut présumer que les téléspectateurs locaux sont connaisseurs. Est également montrée la foule de pèlerins entrant ou sortant du lieu de culte, portant parfois des statues en procession, se réunissant autour d'un banquet, pour un bal, ou simplement pour discuter. Dans le sujet de 1965 filmé à Saint-Avold, on reconnait les Italiens présents aux drapeaux qui flottent en arrière-plan. Dans les sept reportages consacrés au sujet presque chaque année par les antennes régionales de l'ORTF de Franche Comté ou de Bourgogne, les Portugais sont identifiables parfois à leurs danses folkloriques[1502] ; sauf dans le seul cas de document

---

[1499] Laure TEULIÈRES, « Le "pèlerinage des émigrés" », *loc. cit.*, p. 60.
[1500] Laure Teulières cite alors Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « L'Église de France et l'accueil des immigrés portugais (1960-1975) », *Le Mouvement social*, 1999, n° 188, p. 89-102.
[1501] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les incertitudes et les contradictions d'une "bonne intégration" », *Cahiers de la Méditerranée*, 2009, vol. 78, p. 4.
[1502] Maurice PIAT, *[Pèlerinage des Portugais à Vézelay]*, *op. cit.*

conservé sonorisé, où la musique portugaise et les entretiens avec des membres de l'assistance dissipent tout doute[1503]. Mais les lieux choisis pour ces pèlerinages contribuent aussi à rapprocher les pratiques religieuses italiennes, portugaises et françaises. Ils se tiennent, pour la plupart, sur le chemin de Compostelle, qui quadrille l'Europe et relie ainsi entre eux la France, l'Espagne, le Portugal et l'Italie.

Dans la deuxième partie des années soixante et le début de la décennie soixante-dix, les pèlerinages italiens et espagnols ont laissé la place sur les écrans aux cérémonies annuelles en l'honneur de Fatima – dans le Sud-Ouest en tout cas, la pratique semble progressivement tomber en désuétude dans la population italienne immigrée, alors qu'on note chez celle-ci un affaiblissement de la pratique du catholicisme[1504].

Mises à part ces pratiques cérémoniales extraordinaires, organisées généralement une fois l'an, la télévision rend aussi compte des spécificités de la pratique religieuse quotidienne et hebdomadaire des immigrés italiens, espagnols et portugais.

Les membres de ces trois groupes apparaissent souvent particulièrement pieux. Les prêtres interrogés dans les reportages consacrés aux villages ruraux habités par des Portugais dépeignent ces derniers comme des catholiques pratiquants[1505], voire traditionnels[1506]. À leur arrivée par bateau, filmée par Marc Chevillot et Jacques Sylvain en 1964 et intégrée au reportage diffusé en 1969 « Terra da promissâo », des clandestins portugais embrassent le sol en faisant un signe de croix[1507]. Dans 26e épisode du feuilleton *Le Café du Square*, l'épicier italien est le seul à assurer Georges, le patron du café, et sa fille, de ses prières et de celles de sa femme qui s'est rendue à l'église spécifiquement pour eux[1508]. On peut citer encore un dernier exemple concernant une immigrée espagnole cette fois : dans leur reportage « Étrangers en pays étranger » diffusé dans le magazine d'après-midi *Aujourd'hui Madame* le 31 octobre 1974, Nicole André et Ado Kyrou, par les choix de cadrage et les questions posées, insistent sur la foi catholique de Madame Benetto, leur premier personnage immigré interrogé[1509]. La caméra d'Ado Kyrou s'attarde sur l'iconographie religieuse dont est décorée sa loge de

---

[1503] *[Pèlerinage des Portugais au Mont-Roland, avec la participation de nombreux Bourguignons]*, *op. cit.*
[1504] Laure TEULIÈRES, « Le "pèlerinage des émigrés" », *loc. cit.*, p. 68.
[1505] Bernard AUDAS et Guy CHAFFIN, *[La communauté portugaise de La Roche Blanche]*, *op. cit.*
[1506] Henri GALLAIS et Philippe ABOUT, *[Une cité d'immigrés cohabite avec le village de Bourgvilain]*, *op. cit.*
[1507] Marc CHEVILLOT et Jacques SYLVAIN, *op. cit.* .
[1508] Louis DAQUIN, « [26e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 9 décembre 1969, 19h28, 13 minutes.
[1509] Nicole ANDRÉ et Ado KYROU, *Étrangers en pays étranger*, *op. cit.*

concierge, sur la photographie de son fils en communiant. Le procédé est commun dans les reportages consacrés à des migrants économiques portugais ou espagnols. Les gros plans sur les objets et portraits religieux reviennent d'une source à l'autre : sur la valise de l'arrivant en gare d'Austerlitz, au rétroviseur de la voiture d'un habitant de bidonville, les ex-voto sont nombreux. Dans *Aujourd'hui Madame*, l'image vient à l'appui de l'interview. Nicole André demande à Madame Benetto :

> Nicole André : La religion a beaucoup d'importance pour vous ?
>
> Madame Benetto : Bien sûr, oui.
>
> Nicole André : Vous êtes très pratiquante ?
>
> Madame Benetto : Oui, je… il y a un moment que je croyais moins mais enfin… non, j'ai continué à croire.

La journaliste insiste ainsi sur la pratique religieuse de son interlocutrice, en faisant un marqueur de son extranéité.

Dans cet esprit, à partir de 1969 plusieurs reportages donnent à voir des messes portugaises. Leurs réalisateurs soulignent à l'image et dans le commentaire leurs spécificités : elles sont données en portugais tandis que, dans l'assistance, les femmes et les hommes se sont répartis séparément de part et d'autre de l'allée centrale [1510]. De fait à cette période, l'Église de France favorise les initiatives pour rendre accessible la messe aux Portugais immigrés ne parlant pas le français[1511]. De son côté, l'activité de la mission catholique portugaise s'étoffe légèrement après l'intervention de Marcello Caetano à son arrivée à la tête du Portugal en 1968 : le nombre de prêtres portugais exerçant dans la région parisienne passe de 3 au milieu des années soixante à 20 au début des années soixante-dix[1512]. Les prêtres français témoignent, par ailleurs, devant la caméra de pratiques religieuses spécifiques : le prêtre du village de Bourgvilain remarque, par exemple, que les Portugais étaient habitués à la messe en latin[1513]. L'attachement des catholiques portugais aux rituels traditionnels que montrent ces reportages

---

[1510] Daniel CAZAL, « [Les trois messes de minuit à Paris] », *Télé Midi*, ORTF 1, 25 décembre 1967, 13h00, 3 minutes 43 secondes ; Jacques BAILLY, « [Messe de minuit des Portugais à la Madeleine] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 26 décembre 1968, 19h15, 27 secondes ; « [Messe portugaise à La Roche Blanche] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 14 janvier 1969, 53 secondes ; « [Messe pour portugais à Châlons] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 15 mai 1972, 19h21, 52 secondes.

[1511] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « L'Église de France et l'accueil des immigrés portugais (1960-1975) », *loc. cit.*, p. 97.

[1512] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les incertitudes et les contradictions d'une "bonne intégration" », *loc. cit.*, p. 5.

[1513] Henri GALLAIS et Philippe ABOUT, *[Une cité d'immigrés cohabite avec le village de Bourgvilain]*, *op. cit.*

correspond aux observations de l'historienne Marie-Christine Volovitch-Tavares, qui remarque le décalage entre leur attente « de gestes et de rites précis » et les pratiques françaises[1514].

Si les pratiques catholiques portugaises en France font l'objet de plus de reportages à la télévision à partir de 1969, les spécificités de celles des migrants espagnols et italiens, moins représentés à cette période par ce média restent longtemps mises en avant au grand et au petit écran. On perçoit, de fait, une continuité dans la représentation audiovisuelle du catholicisme de ces trois populations immigrées : les pratiques se distinguent par leur singularité et leur exotisme aux yeux de la population française, mais elles prennent place, par les processions, les messes et les pèlerinages, dans les églises françaises, sur le territoire français qui les accueille. L'insistance de certains reportages sur le catholicisme au début des années soixante-dix, tend également à distinguer ces migrants, notamment portugais, du reste des étrangers non pratiquants.

Conclusion du Chapitre 8

Avec l'étude de deux figures d'Espagnols immigrés, le travailleur saisonnier et l'employée de maison, qui s'imposent, entre 1962 et 1974, par leur singularité, leur continuité et la quantité de leurs occurrences télévisuelles et cinématographiques, on a eu l'occasion d'observer la circulation de stéréotypes d'un média à l'autre et d'une nationalité à l'autre. Le saisonnier espagnol, généralement un homme, est plutôt une figure locale, tendant à s'affirmer comme un personnage du folklore des récoltes. La bonne espagnole, une femme, est représentée à l'aune des stéréotypes associés antérieurement aux femmes espagnoles et aux bonnes à tout faire. Elle s'affirme comme un stéréotype social plus encore que national. Sa spécificité est, en outre, d'être née à la télévision en 1962 avant d'être investie par le cinéma dès 1963.

Aux Portugais immigrés, à la même période, on voit associés plusieurs motifs stéréotypés, des actions – le passage des Pyrénées – et surtout des décors : la frontière, les bidonvilles, les foyers, les villages ruraux, les chantiers, les usines ou les carrières. La figure masculine du clandestin portugais traversant les frontières pour migrer vers la France s'affirme visuellement au milieu des années soixante au cinéma, avant d'être reprise à la télévision de façon sporadique à une période où elle n'est plus d'actualité. Elle est déclinée dans d'autres

[1514] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les incertitudes et les contradictions d'une "bonne intégration" », *loc. cit.*, p. 3.

espaces, notamment dans les bidonvilles et les foyers. Si ces derniers ne sont peuplés que par des hommes seuls, bidonvilles et villages de Portugais accueillent des familles, des enfants et des femmes venues elles-aussi travailler.

Les Italiens immigrés sont, quant à eux, marqués par leur encadrement, leur insertion dans un réseau dense d'institutions les prenant en charge et conditionnant leurs représentations. La frontière franco-italienne, moins barrière que point d'échange, tend à disparaître. Les décors de leurs mises en scène sont moins stéréotypés que ceux où apparaissent les Espagnols ou Portugais. Une figure typique s'affirme toutefois : celle du mafieux ou du gangster. Plusieurs motifs continuent en outre de les désigner comme des étrangers : leur cuisine… et leur religion.

Cette religion catholique, qu'ils partagent avec les Portugais et les Espagnols, est érigée à la télévision et au cinéma à la fois comme marqueur de leur extranéité, voire de leur exotisme, et comme un lien qui les unit à la société française qui les accueille.

Chapitre 9 1962-1974 Aspects politiques des représentations de migrants italiens, espagnols et portugais

Dans l'introduction et le premier chapitre de cette thèse, nous avons mis en avant l'histoire politique de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal, en particulier les dictatures mussolinienne, franquiste et salazariste, comme l'un des points communs entre les populations immigrées italienne, espagnole et portugaise de France, permettant ainsi la comparaison de leurs représentations. Chacune de ces populations a vécu sous un régime autoritaire au XX^{e} siècle, faisant de la situation politique de son pays une raison potentielle du départ vers la France. Mais ces raisons politiques sont-elles évoquées à l'écran ?

Si le régime fasciste italien prend fin symboliquement avec la pendaison de Mussolini en 1945, il faudra attendre la fin de la période pour que Franco en Espagne et Salazar au Portugal quittent le pouvoir. Jusqu'en 1963, la figure de l'exilé politique demeure pourtant marginale dans l'ensemble des représentations audiovisuelles françaises de ces trois populations. Il n'y a que les Espagnols dont l'exil soit mis en avant entre 1946 et 1949, puis plus ponctuellement entre 1955 et 1961. Entre 1963 et 1974, les références à l'immigration politique de migrants deviennent plus fréquentes. Quelles figures politiques de l'immigration émergent alors ? Comment évoluent-elles ? Quels événements français et étrangers favorisent leur (ré)apparition ? Les représentations de migrants italiens, espagnols et portugais se politisent-elles ? Et peut-on relier la généralisation de telles figures et la politisation de la question de l'immigration qui s'observe alors dans la société comme dans l'administration françaises ? Telles seront les questions qui nous guideront dans cet ultime chapitre.

Après avoir mis en lien les représentations des exilés politiques avec l'actualité des luttes anti-franquiste et anti-salazariste menées en Espagne et au Portugal, mais aussi depuis la France, nous verrons, dans un second temps de ce chapitre, comment ces figures politiques se trouvent inscrites par la télévision et le cinéma dans une histoire longue – celle des grandes guerres du début du XX^{e} siècle, qui est aussi celle de l'engagement, militaire et politique, des immigrés. Ceux-ci sont en effet régulièrement dépeints en compagnons d'armes des Français dans la Première Guerre mondiale et dans la Résistance, tandis qu'est rappelé le souvenir de la déportation d'une partie d'entre eux par le régime de Vichy et l'occupant nazi. L'immigré italien ou espagnol devient ou redevient, à l'écran, résistant, déporté.

Nous nous concentrerons, dans un troisième temps, sur ces artistes espagnols, portugais et italiens faisant de l'art et de leur notoriété un usage politique. De fait, durant la période, les exilés représentés à la télévision et au cinéma sont souvent artistes. Déjà incarnée dans l'immédiat après-guerre par Pablo Picasso notamment, la figure de l'immigré artiste engagé s'affirme. Ses différents avatars contribuent à bâtir un discours politique sur l'exil, constituant l'immigration, la leur et celle de leurs compatriotes et camarades, comme un des objets de leur engagement.

Enfin, nous chercherons dans les émissions de télévision et les films de cinéma les traces de l'engagement politique pour les immigrés portugais, italiens ou espagnols. Il s'agira d'identifier les formes que prennent, dans ces archives, les mobilisations politiques constituant l'immigration comme une cause[1515]. Dans ce but, nous reviendrons sur les représentations des différents soutiens apportés à ces populations en France. Nous verrons notamment que l'engagement pour la cause des immigrés, dans les médias audiovisuels, est principalement le fait de l'hôte, bien que plusieurs documents audiovisuels évoquent des immigrés actifs dans la lutte pour leurs droits.

Quatre figures politiques semblent ainsi s'affirmer dans le corpus entre 1963 et 1974 : l'exilé toujours engagé pour son pays ; le frère d'armes des Français durant les conflits mondiaux ; l'artiste engagé ; les compagnons français de lutte qui se sont investis dans l'accueil et le soutien aux populations immigrées italienne, espagnole et portugaise. Revenons tour à tour sur chacune d'entre elles.

I - Des exilés engagés à distance dans la lutte contre le franquisme et le salazarisme

Du début des années soixante et jusqu'à 1974, l'engagement politique des Espagnols et des Portugais immigrés en France contre les dictatures franquiste et salazariste fait l'objet de nombreuses représentations. Les figures d'exilés politiques surgissent ou resurgissent alors au gré de l'actualité. La sortie, en France, d'œuvres traitant de la guerre d'Espagne, l'arrestation d'opposants politiques espagnols menacés d'exécution, ou bien l'intensification des guerres

[1515] On gardera en mémoire le travail de Johanna SIMÉANT, *La Cause des sans-papiers*, Paris, Presses de Sciences po, 1998, 504 p., en considérant que l'émergence de la cause des sans-papiers s'inscrit dans le cadre plus large de l'affirmation de l'immigration comme cause de mobilisation.

coloniales portugaises, donnent l'occasion à la télévision comme au cinéma de rendre visibles les différentes formes de lutte exercées par ces immigrés depuis le territoire français.

A. 1963-1971 Soubresauts de la mémoire de la guerre d'Espagne et de ses réfugiés en France

Dans les années cinquante, les références à l'exil des républicains espagnols en France se sont faites rares. À la télévision, seules les émissions consacrées à Pablo Casals, en 1955[1516] et 1959[1517], l'évoquent. Au cinéma, il faut attendre 1960 pour qu'un long-métrage fictionnel fasse réapparaître sur les écrans de cinéma une figure discrète d'exilé politique espagnol, l'anarchiste des *Distractions* (1960)[1518]. Un basculement s'opère en 1963. Cette année-là, plusieurs événements remettent la guerre civile espagnole et ses prolongements contemporains sur le devant de la scène médiatique, en particulier la sortie du film *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif et la condamnation à mort de Julián Grimau par un tribunal militaire espagnol. Sept ans après, en décembre 1970, le procès d'opposants basques au régime – le fameux procès de Burgos – mobilise à son tour cette mémoire mais contribue à faire sensiblement évoluer les représentations d'exilés politiques. Entre les deux, la lutte antifranquiste menée depuis la France n'a pas cessé d'être relayée sur les écrans.

1) 1963 – Morts à Madrid

En avril et mai 1963 la guerre d'Espagne et ses conséquences prennent une place plus importante qu'à l'accoutumée dans les programmes de télévision française, en raison de la conjonction de plusieurs faits d'actualité.

En premier lieu, le 20 avril, la condamnation puis l'exécution de Julián Grimau, cadre du Parti communiste espagnol qui vécut en France de 1947 à 1961, est l'occasion de donner à voir quelques exilés espagnols – bien qu'ils ne soient pas systématiquement désignés comme tels par les commentaires des reportages de journaux télévisés de la RTF.

[1516] Pierre DUMAYET et Pierre DESGRAUPES, *Pablo Casals*, *op. cit.*
[1517] Jean KERCHBRON et Georges DE CAUNES, *[Pablo Casals]*, *op. cit.*
[1518] Jacques DUPONT, *Les Distractions*, *op. cit.* ; Deux ans plus tard, on l'a dit, sort aussi Jean CAYROL et Claude DURAND, *La Frontière*, *op. cit.*

Julián Grimau, arrêté le 7 novembre 1962 par la police politique franquiste à Madrid où il représentait clandestinement son parti depuis 1961[1519], fait l'objet d'un procès lapidaire par un Conseil de Guerre, le 18 avril 1963. Il y est jugé pour avoir été fonctionnaire de police au sein de la Brigade de recherche criminelle de la République espagnole pendant la guerre civile, pour son engagement dans le Parti communiste espagnol auquel il adhère en octobre 1936, ainsi que pour l'arrestation d'un homme et pour complicité dans l'assassinat d'un autre en novembre 1936. À Paris, comme dans d'autres villes de France[1520], des manifestations de soutien ont lieu le 18 avril, pendant que se tient le procès. La RTF s'en fait l'écho : le journal télévisé diffuse, en quatrième position de son édition de 20h, un reportage sur une manifestation s'étant tenue dans la journée sur l'avenue Georges V, à quelques centaines de mètres de l'ambassade d'Espagne. Les images, dont le commentaire de Jacques Alexandre n'a pas été conservé, montrent une banderole en espagnol, « Aministia para Gulián Grimau »[1521]. Y a-t-il parmi eux des Espagnols en exil ? Si c'est le cas, le commentateur en fait-il mention ? C'est une hypothèse qu'on ne saurait étayer, en l'absence de source venant l'infirmer ou la confirmer.

Ce jour-là, malgré la mobilisation internationale et les interventions diplomatiques, Julián Grimau est condamné à mort. Il est exécuté deux jours plus tard, à l'aube du samedi 20 avril. Le journal de la RTF l'annonce, d'abord brièvement, à l'ouverture de son édition de 13h, puis plus longuement dans celles de 20h et 23h, tandis que le lendemain, le 21 avril, il rend compte de manifestations d'hommage en France et en Belgique. Le 23, en cinquième position des journaux de 20h et 23h, est diffusé un reportage au sujet d'un rassemblement à la mémoire de Julián Grimau qui s'est tenu à Paris dans la journée. Celui-ci n'est pas consultable dans les archives de l'INA à l'heure actuelle, mais on peut présumer de son contenu en visionnant les images captées par les opérateurs des Actualités françaises[1522]. Elles montrent d'une part une foule dense, rassemblée au croisement de la rue du Château d'eau et du Boulevard Magenta à Paris, d'autre part la veuve de Julián Grimau, Angela Martinez Grimau, qui se tient à l'une des fenêtres de la Bourse du Travail, entourée d'un groupe d'hommes en costumes – certainement

[1519] Denis RODRIGUES, *L'Espagne sous le régime de Franco*, *op. cit.*, p. 563.
[1520] Aline ANGOUSTURES, « L'opinion publique française et l'Espagne, 1945-1975 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1990, vol. 37, nº 4, p. 672-686.
[1521] Jacques ALEXANDRE, « [Manifestations Avenue George V contre l'exécution de Julian Grimau] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 18 avril 1963, 1 minute ; images accolées à celles diffusées quelques jours plus tard, conservées donc avec « [L'affaire Grimau + Extrait film "Mourir à Madrid] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 20 avril 1963, 20h00, 1 minute 18 secondes.
[1522] Lucien PETIOT et Claude BÉCOGNÉE, *[Manifestations pour Julian Grimau (non diffusé)]*, *op. cit.*

des représentants des multiples organisations de gauche ayant appelé au rassemblement[1523]. Dans la foule qui les salue, brandissant bouquets et pancartes à l'effigie de Julián Grimau, se trouvent certainement, là encore, des Espagnols immigrés, et on ne peut savoir s'ils sont évoqués par les commentateurs. Ce qui est certain, c'est que ces reportages, en relayant la mobilisation parisienne, rendent visibles des militants contre le franquisme.

Au printemps 1963, la mémoire de la guerre d'Espagne est également réactivée par l'actualité culturelle. D'abord, c'est l'Espagne qui est remise au goût du jour dans les salles de théâtre parisiennes. Fin mars 1963, deux pièces du dramaturge espagnol Ramón del Valle-Inclán, *Lumières de bohême* et *Divines paroles*, sont respectivement mises en scène par Georges Wilson au Palais de Chaillot et Roger Blin à l'Odéon, tandis que *Noces de sang*, de Federico García Lorca, est à l'affiche du Vieux-Colombier début avril[1524]. Mais surtout, au moment du procès Grimau, au milieu du mois d'avril 1963, sort sur les écrans de cinéma le documentaire de Frédéric Rossif, *Mourir à Madrid*.

Le réalisateur de ce long-métrage, qui a fait une partie de sa carrière à la RTF, retrace, au moyen d'archives cinématographiques et de prises de vues récentes dans les campagnes espagnoles, l'histoire de la guerre civile d'Espagne, de 1931 à 1939. Il consacre deux séquences au départ d'Espagnols vers la France et à leur arrivée sur les routes françaises. La première dure moins d'une minute[1525]. Elle suit le récit de la prise de la ville basque d'Irún, entre la fin du mois d'août 1936 et le début du mois de septembre. On voit alors des soldats et des civils, principalement des femmes, traverser à la hâte le pont international de Hendaye, transportant sur leur tête et dans leurs bras des affaires entassées[1526]. Quelques images tournées en France montrent des Français et des Espagnols tournés vers l'Espagne, observant les combats depuis la côte française. Plus loin, une deuxième séquence est consacrée à ce qu'on a appelé la Retirada de 1939, le repli des troupes républicaines et l'exode des populations civiles qui a suivi. Située à la fin du film, elle dure environ trois minutes[1527]. Elle est composée en cinq temps : d'abord

[1523] « De nombreuses organisations politiques et syndicales patronnent la manifestation de la Bourse du travail », *Le Monde*, 24 avr. 1963.
[1524] Jean-Pierre A. BERNARD, *Paris Rouge 1944-1964 Les Communistes français dans la capitale*, Paris, Champ Vallon, coll. « Époques », 1991, p. 154-155.
[1525] Frédéric ROSSIF, *Mourir à Madrid*, *op. cit.*, de 21 minutes et 18 secondes à 22 minutes et 13 secondes.
[1526] Identique au plan du film de Jean-Paul Dreyfus et Luis Buñuel *España 36,* reproduit en Figure 36 page 226.
[1527] Frédéric ROSSIF, *Mourir à Madrid*, *op. cit.*, de 1 heure 14 minutes et 23 secondes à 1 heure 17 minutes et 15 secondes.

le départ des soldats vers la frontière ; puis la marche des civils sur les routes espagnoles ; la traversée des Pyrénées dans la neige ; la fermeture de la frontière franco-espagnole ; la distribution de pain à la foule de réfugiés en France. Ces archives semblent inédites en 1963 : je n'ai pas eu l'occasion de les repérer ailleurs depuis 1945 en France. Les reportages de presse filmée diffusés en 1946 au sujet de la fermeture de la frontière franco-espagnole montraient bien chacune de ces étapes mais avec des plans très brefs. Dans son film de long métrage, Frédéric Rossif peut se permettre de monter des vues plus longues.



Figure 198 – Jacques Alexandre, « [L'affaire Grimau + Extrait film "Mourir à Madrid] », Journal télévisé : édition de 20h, *RTF, 20/03/1963, à la première seconde du reportage.*

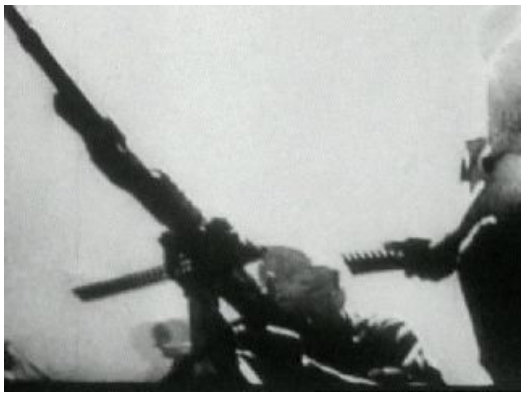


Figure 199 – Jacques Alexandre, « [L'affaire Grimau + Extrait film "Mourir à Madrid] », Journal télévisé : édition de 20h, *RTF, 20/03/1963, à la 6e seconde.*

Le 17 avril 1963, la sortie en exclusivité de *Mourir à Madrid*, dans quatre salles de cinéma[1528] de région parisienne, fait office de petit événement médiatique. Le report de l'obtention de son visa par le ministère de l'Information suite à l'intervention du gouvernement espagnol et du ministère des Affaires Étrangères français, sa nomination aux Oscars et son obtention du prix Jean Vigo ont braqué sur lui l'attention des journalistes[1529]. Enfin, peut-être les équipes de la RTF ont-elles été particulièrement attentives aux déboires de Frédéric Rossif avec la censure du fait qu'il était l'un des leurs. Toujours est-il que les journaux télévisés évoquent la sortie du film en en diffusant des extraits dans les éditions qui évoquent Julián Grimau, les 20, 21 et 23 avril par exemple, en particulier dans la séquence d'annonce de sa mort, dans l'édition de 20h du 20 avril. Il faut dire que le titre *Mourir à Madrid* résonne singulièrement avec l'actualité. Ce sont alors des images de combats (Figure 199) et des bruits de mitraillettes qui accompagnent la diffusion de la photographie, en gros plan, de Julián Grimau (Figure 133).

La concordance des temps entre la sortie de *Mourir à Madrid* et l'exécution de Grimau permet de présenter la mort de ce dernier dans la continuité directe des combats de 1936 à 1939[1530] : il apparaît dès lors comme l'un des « derniers morts de la guerre civile »[1531].

Dans les jours qui suivent, l'attention sur la mort de Grimau et sur la sortie de *Mourir à Madrid* se disperse. Il n'en est rapidement plus question dans les journaux télévisés. Mais deux magazines vont encore se pencher sur la question. *Discorama* d'abord[1532] diffuse de larges extraits de *Mourir à Madrid*, notamment les séquences consacrées à « l'exode massif »[1533] d'Espagnols vers la France à la défaite de la Catalogne. Avant l'interview de Maurice Jarre, qui a composé la musique originale, Denise Glaser, la productrice et présentatrice de l'émission, ainsi que son assistant André Maurice, présentent le film. Ils mettent en avant la réactivation de souvenirs qu'il provoque auprès de ses spectateurs français. Ils évoquent : « une heure et demi pendant laquelle nous nous regardons vivre notre passé dans un raccourci fulgurant, car c'était

---

[1528] Dans les salles Vendôme (Paris 2e arrondissement), Gaumont Rive-Gauche (Paris 6e arrondissement), Studio Publicis (Paris 8e arrondissement) et Publicis (Orly). Pierre LEPROHON, « Mourir à Madrid », *L'Officiel des spectacles de cette semaine*, 17 avr. 1963.

[1529] Voir Chapitre 2 I - A. 2) page 78 et suivantes.

[1530] Ce qu'avait déjà relevé Aline Angoustures dans sa thèse et dans un article de 1990, « L'opinion publique française et l'Espagne, 1945-1975 », *loc. cit.*, p. 679-680.

[1531] C'est notamment ce que retiendra son biographe Pedro CARVAJAL URQUIJO, *Julián Grimau : el último muerto de la Guerra Civil*, Madrid, Aguilar, 2003, 263 p.

[1532] Philippe DUCREST, « [Mourir à Madrid - Interview de Maurice Jarre] », *Discorama*, RTF, 28 avril 1963, 15 minutes 36 secondes.

[1533] Ce sont les termes du commentaire du film lui-même, écrit par Madeleine Chapsal. Frédéric ROSSIF, *Mourir à Madrid*, *op. cit.*

bien déjà notre passé. (…) ». Dans cette émission toutefois, il n'est pas fait référence à la mort de Julián Grimau.



Figure 200 – Pierre Dumayet, « Mort à Madrid », Cinq colonnes à la Une, RTF, *03/05/1963, 20h39*

Le 3 mai 1963, dans *Cinq colonnes à la une,* le film de Frédéric Rossif est de nouveau cité pour évoquer la mort de Julián Grimau : sa veuve, Angela Martinez Grimau, est interrogée par Pierre Dumayet dans une séquence intitulée « Mort à Madrid »[1534]. Madame Grimau apparaît de face, assise devant un fond noir, vêtue d'un gilet sombre, les cheveux rassemblés en un chignon serré et le visage triste, les larmes aux yeux, des sanglots dans la voix. Le ton général de l'entretien est grave. Pierre Dumayet, en 1966, en fera un exemple d'interview en situation dramatique :

> « On se sent évidemment de trop, on parle très bas, les questions qu'on pose ne concernent pas sa douleur, on s'adresse plutôt à son courage, à quelqu'un qui, par exemple, ne va pas pleurer (…) la difficulté est finalement de devoir interviewer quelqu'un en présence de qui on a envie de se taire. Dans ce cas, interviewer c'est vouloir retransmettre une émotion, un espoir ou un désespoir. »[1535]

Le journaliste interroge Angela Grimau au sujet de ses tentatives pour empêcher l'exécution de son mari, de l'espoir qui devait tenir son mari avant sa mort, des soutiens qu'ils ont reçus et, enfin, de ses espoirs pour l'avenir. Il n'est pas question en détail du parcours de Grimau, mais seulement de la rencontre avec sa femme en France, de leur mariage et de leurs deux filles. Tout au long des huit minutes de l'entretien, la femme éplorée s'exprime dans un français parfait. Le décor est sobre et sombre. Rien n'indique qu'elle est Espagnole hormis ses propos. Elle finit, dans un élan lyrique, par appeler à la paix, à la fin des morts et de la haine en Espagne. Cette interview marquera les esprits, comme en témoignent les articles de presse parus dans les jours qui ont suivi[1536], mais aussi les références à la séquence que l'on peut repérer dans les films de fiction dès lors qu'il s'agira d'évoquer l'actualité de la résistance au franquisme.

[1534] Pierre DUMAYET et Guy LABOURASSE, « Mort à Madrid », *Cinq colonnes à la une*, RTF, 3 mai 1963, 20h39, 8 minutes 45 secondes.
[1535] Pierre DUMAYET, « L'interview télévisuelle », *Communications*, 1966, vol. 7, n° 1, p. 55.
[1536] Jean BARENAT, « Un sujet pas comme les autres », *L'Humanité*, 4 mai 1963 ; M. C., « Cinq colonnes à la une », *L'Est Républicain*, 4 mai 1963 ; François DHELLEMMES, « Le sommet des cinq colonnes », *La Voix du Nord*, 4 mai 1963 ; Stanislas GARREL, « Hier soir », *Union*, 4 mai 1963 ; Katia D. KAUPP., « À "Cinq colonnes à la une" une bouleversante interview d'Angela Grimau... », *Libération*, 4 mai 1963 ; PEN, « Cinq colonnes étonnantes », *Nord Éclair*, 4 mai 1963 ; André REMACLE, « La femme de Julian Grimau », *Marseillaise*, 4 mai 1963 ; Camille ROUVIER, « Un "Cinq Colonnes" de haute qualité », *Provençal*, 4 mai 1963 ; Daniel SAUVAGE, « Cinq colonnes à la une », *Le Figaro*, 4 mai 1963 ;

Passé l'émoi suscité par l'exécution de Julián Grimau, après la diffusion de ce dernier reportage de *Cinq colonnes à la Une*, l'évènement n'est *a priori* plus évoqué par les émissions de l'ORTF avant 1970, date à laquelle un nouveau procès d'opposants au franquisme à Burgos suscitera, à son tour, une réaction internationale.

2) De 1963 à 1970 : figures fictionnelles de républicains espagnols

Entre-temps, de 1963 à 1970, la figure de l'exilé politique espagnol ne disparait pas des écrans. La fiction prend alors le relais des émissions d'information.

En 1964 d'abord, Jean Cayrol et Claude Durand intègrent à leur premier long-métrage de fiction cinématographique, *Le Coup de grâce*, un personnage secondaire d'Espagnol ayant fui l'Espagne à la suite de la guerre civile[1537]. Rappelons-nous : ils avaient déjà mobilisé une figure similaire dans leur court-métrage *La Frontière*, documentaire fictionnalisé sorti en 1961[1538]. L'évocation était cependant moins explicite : des images tournées en Espagne en 1960 étaient accompagnées d'un commentaire dit à la première personne, par un homme racontant son exil d'un pays que l'on devinait être l'Espagne. Dans *Le Coup de grâce*, le personnage Miguel est le compagnon de Yolande, patronne d'un studio de danse, qu'il aide dans ses cours. On remarque qu'il est Espagnol à son nom, à son accent et aux dialogues, puisqu'il évoque sa famille, restée en Espagne. Mais surtout, il met en perspective son expérience traumatisante de la guerre d'Espagne avec les récits de Résistance à l'occupant allemand rapportés par les membres de la famille de Yolande et leurs amis qui l'entourent : « À huit ans, on a tué mon père devant moi à Barcelone ». La guerre d'Espagne est placée, dans ce film, en toile de fond de la période d'Occupation dont il est question tout au long de l'intrigue.

Par ailleurs, en avril 1967, deux fictions télévisuelles historiques font référence à l'exil de républicains espagnols après la guerre civile. Un épisode du feuilleton *Quand la liberté*

Jacques ANDRÉ, « Cinq colonnes à la une ou la télévision-vérité », *Midi Libre*, 5 mai 1963 ; Mireille CAVALLO, « "Cinq colonnes"... vendredi : Un magazine d'une qualité exceptionnelle », *Petit Varois*, 5 mai 1963 ; R. G., « Mme Grimau à "Cinq colonnes à la une" », *Le Monde*, 6 mai 1963 ; « Elle vous a fait pleurer à la TV », *France-Soir*, 6 mai 1963 ; Claude-Marie TREMOIS, « Tout ce qu'on lit sur les visages : Visages douloureux », *Télérama*, nº 695, 12 mai 1963, p. 28-29.

[1537] Jean CAYROL et Claude DURAND, *Le Coup de grâce*, Les Films de la Pléïade (France) / Sofracima (France) / Soquema Inc (Canada), 1964, 1 heure 31 minutes.

[1538] Jean CAYROL et Claude DURAND, *La Frontière*, *op. cit.*

venait du ciel met d'abord en scène des réfugiés espagnols au Pays Basque parmi les personnages secondaires d'un de ses épisodes[1539]. Quelques jours plus tard, deux autres Espagnols exilés sont placés au cœur de la dramatique de Jean Prat *L'Espagnol*[1540]. Pablo est présenté comme un ancien architecte en Espagne, et Enrique comme chauffeur de taxi. Cette fiction historique commence en 1939 par l'arrivée des deux Espagnols dans le Jura, à l'arrière d'un camion. Au fil des premières scènes, on apprend que tous deux ont combattu les forces franquistes après le coup d'État et qu'ils ont quitté leur pays au moment de la Retirada. À leur passage de la frontière, ils ont été internés dans un camp du sud de la France, avant d'être envoyés travailler comme ouvriers agricoles dans une famille de vignerons jurassiens.

En 1966, la diffusion au cinéma du film d'Alain Resnais *La Guerre est finie*[1541], met sur le devant de la scène l'auteur espagnol Jorge Semprun, lui-même exilé politique, qui en a écrit le scénario en s'inspirant de son propre parcours



Figure 201 – Alain Resnais, La Guerre est finie, *1966, à 2 minutes et 35 secondes*

Plan subjectif de la position du héros, Diego, sur le siège passager de la voiture qui le conduit en France.



Figure 202 – Alain Resnais, La Guerre est finie, 1966, à 1 heure 11 minutes et 2 secondes.

[1539] Pierre ACOT-MIRANDE, *Deux Espagnols*, *op. cit.*
[1540] Jean PRAT, *op. cit.*
[1541] Alain RESNAIS, *La Guerre est finie*, *op. cit.*

au Parti communiste espagnol[1542]. Yves Montand y campe son alter-ego, Diego, un cadre du parti vivant entre Paris et Madrid, passant régulièrement la frontière franco-espagnole illégalement dans des voitures de tourisme conduites par des Français – c'est là, d'ailleurs, la seule traversée illégale de la frontière (Figure 201) par un migrant espagnol en voiture figurée au cinéma ou à la télévision quand les autres prennent le train ou le car légalement pour la franchir[1543]. Dans le film, outre le héros, Diego, plusieurs autres personnages sont Espagnols et exilés : des militants au rôle bien défini – celui qui aménage les voitures, celui qui décide des transports, etc. – ou bien des cadres du Parti communiste espagnol en exil, comme lui, avec qui il se réunit régulièrement pour discuter de la ligne politique du parti (Figure 202), dans un appartement d'Ivry-sur-Seine habité par une femme espagnole. Cette dernière n'est pas la seule à être représentée dans ce film, mais comme elle, les autres femmes espagnoles exilées se trouvent reléguées à des fonctions subalternes de soutien logistique à l'action militante, ou bien à un rôle affectif, telle Carmen (Figure 203). Au cours du film, Diego rencontre Nadine, une jeune femme de vingt-et-un ans qu'il découvre appartenir à un groupe léniniste prônant la lutte armée en Espagne : elle lui confie une valise pleine d'explosifs destinée à une cible touristique espagnole. La jeune femme et ses camarades de lutte incarnent cette nouvelle génération d'étudiants français s'investissant du combat antifranquiste au nom de l'internationalisme. Bien que femme, Nadine prend, elle, une part active dans son mouvement.



Figure 203 – Alain Resnais, La Guerre est finie, *1966, à 20 minutes et 48 secondes.*

Le film de Resnais fait un écho plus ou moins affirmé à la mort de Julián Grimau. D'abord, la proximité du parcours de Semprun et de ses personnages avec celui du communiste en exil arrêté à Madrid en 1962 puis exécuté en 1963 est flagrante[1544]. De fait, les deux hommes, Semprun et Grimau, se sont côtoyés longtemps à la direction du Parti communiste espagnol depuis

[1542] L'intrigue et le personnage étaient déjà évoquées en 1965 dans un reportage de François CHALAIS, *op. cit.*

[1543] Il est bien évoqué, en 1963, à la télévision, le passage en « contrebande » de religieuses espagnoles vers la France, dans François BARNOLE, *[Ramuntcho, dernier épisode. La Fin de la contrebande]*, *op. cit.* mais il n'est alors pas montré. Je mets ici de côté les images d'archive de la guerre civile, montrant des traversées plus anciennes de la frontière.

[1544] Au bas de la dernière page du scénario utilisé par la scripte, Sylvette Baudrot, sur le tournage, cette citation datée du 26 novembre : « Ce film est-il une autobiographie pour Semprun ou une revanche sur

Paris. L'arrestation potentielle de Juan, celle, manquée, de Diego, la mort de Carlos, toutes ces péripéties du film de Resnais renvoient à ce que l'on sait alors se passer en Espagne, et notamment à ce que la mort de Grimau en a laissé savoir aux spectateurs français. D'autre part, l'annonce de la mort d'Andrès à sa femme, Carmen, vivant dans un immeuble moderne de la banlieue rouge (Figure 203) renvoie à l'évènement télévisuel qu'a été l'interview d'Angela Grimau par Pierre Dumayet, diffusé par *Cinq colonnes à la Une* : elles partagent le même air triste et digne, les yeux écarquillés.

Comme *Mourir à Madrid*, *La Guerre est finie* suscite la réaction du gouvernement espagnol, dès le passage du projet de scénario en Commission de contrôle. Le 13 août 1965, Bruno Chéramy, conseiller technique du cabinet du ministère de l'Information, adresse au ministre Alain Peyrefitte une note à ce sujet[1545]. Tout en insistant sur la qualité du réalisateur, Alain Resnais, il souligne les difficultés soulevées à la lecture du scénario :

> Ce projet pose un problème car il se passe entièrement dans les milieux républicains espagnols réfugiés en France (…). Vient se greffer à cette description, mais très épisodiquement, un groupe de jeunes français qui ont l'intention de mener en Espagne une action terroriste. Ce sujet est évidemment délicat et les Espagnols se sont déjà livrés à des démarches : notre ambassadeur à Madrid a été convoqué au ministère des Affaires Étrangères espagnol et un conseil d'ambassade espagnol à Paris a été reçu au quai d'Orsay.

Malgré la méfiance des autorités espagnoles, leurs homologues françaises continuent de soutenir le film, si l'on en croit les archives du ministère de l'Information. Le 13 août toujours, un courrier est adressé à la SOFRACIMA, productrice déléguée du film, pour la prévenir des difficultés qui pourraient se présenter une fois le montage achevé. Les « jugements portés à plusieurs reprises, d'une façon trop nette et trop directe sur la politique intérieure d'un gouvernement étranger ainsi que les projets d'action terroriste sur le territoire du pays considéré »[1546] sont désignés clairement comme les points de crispation soulevés par le scénario. Pourtant, une fois le montage achevé, un visa d'exploitation et d'exportation est

---

ses imperfections ? ». Il s'agirait vraisemblablement de propos tenus par Alain Resnais. Cinémathèque française, Fonds Sylvette Baudrot-Guilbaud, BAUDROT-GU67-B28, *La guerre est finie [scénario de tournage de la scripte, Sylvette Baudrot, 2/2]*, 1965.

[1545] Archives nationales, ministère de l'Information, F/41/2379, Bruno CHÉRAMY conseiller technique du cabinet du ministre de l'Information, *Note à l'attention de Monsieur le Ministre - Problème posé par le prochain film d'Alain Resnais : « La Guerre est finie »*, [note dactylographiée], 13 août 1965.

[1546] Archives nationales, ministère de l'Information, F/41/2379, Robert TOUZERY président suppléant de la Commission de contrôle des films, *[Observations sur le projet de film de long métrage « La Guerre est finie »]*, [lettre tapuscrite], 13 août 1965.

délivré au film sans autre forme de procès[1547]. Le projet a-t-il été amendé en fonction de l'avis de précensure ? La lecture attentive de l'exemplaire du scénario utilisé par la scripte, Sylvette Baudrot, permet de repérer les coupes effectuées au moment du tournage[1548] et au montage. Les références aux guerres vietnamienne, cubaine, algérienne et vénézuélienne disséminées par Semprun dans les dialogues attribués à Nadine et ses amis[1549], tout comme les passages évoquant directement la lutte armée et le terrorisme en général[1550], ont été supprimés. Ces changements ont-ils été effectués pour épargner au film des démêlés avec la censure et éviter l'incident diplomatique ? La question reste ouverte. Ils n'empêcheront toutefois pas le film d'être interdit de compétition au Festival de Cannes en 1966 pour éviter de froisser l'Espagne. Ils n'effaceront pas non plus tout à fait la référence à l'émergence d'une nouvelle forme de lutte contre le franquisme, plus jeune et plus violente que celle pratiquée par les réfugiés en exil, fatigués de leur éloignement de leur patrie.

Ainsi, dans le film d'Alain Resnais, deux formes opposées de lutte contre le franquisme sont montrées. L'une est partisane, portée par des Espagnols et des Français de la génération de la guerre d'Espagne ou de la Seconde Guerre mondiale, entre la France et l'Espagne. L'autre est armée, menée par un groupuscule de Français d'extrême-gauche, d'une vingtaine d'années, depuis la France.

La guerre d'Espagne est évoquée enfin dans *Tante Zita* (1968)[1551], qui raconte l'attente d'une jeune femme, Annie, pendant les quelques heures de l'agonie de sa tante espagnole. L'Espagne constitue alors la toile de fond de l'intrigue : les photos de la famille espagnole de Zita et de Joachim, le père de l'héroïne, constituent le générique et font partie du décor. Surtout, la première partie du film est entrecoupée de deux montages d'images d'archives de la guerre civile et de l'exil républicain vers la France.

[1547] Archives nationales, ministère de l'Information, F/41/2379, Yvon BOURGES Secrétaire d'État auprès du Premier ministre chargé de l'Information, *[Accord du visa d'exploitation et de l'autorisation d'exportation en faveur du film « La Guerre est finie »]*, [lettre tapuscrite], 21 avril 1966.

[1548] Qui commence le 30 août, quelques semaines seulement après le courrier de la Commission de contrôle. Cinémathèque française, Fonds Sylvette Baudrot-Guilbaud, BAUDROT-GU411-B78, *La guerre est finie [plan de travail]*, 1965.

[1549] *La guerre est finie [scénario de tournage de la scripte, Sylvette Baudrot, 2/2]*, *op. cit.* plans 910, 913, 935, 936.

[1550] Le mot reste toutefois utilisé par Montand pour dénoncer son inutilité : « En tous cas tous les groupes qui ont voulu jouer au terrorisme, ils ont été brûlés en quatrième vitesse ! »

[1551] Robert ENRICO, *Tante Zita*, Société Nouvelle de Cinématographie (France), 1968, 1 heure 45 minutes.

Au début du film, Zita est prise d'une attaque, seule chez elle. Elle se rue vers une fenêtre pour l'ouvrir, mais s'effondre avant de l'atteindre. S'en suit une séquence composée d'images d'archives de la guerre d'Espagne, déjà utilisées par Frédéric Rossif dans *Mourir à Madrid* notamment. La transition entre la fiction et les archives est accompagnée d'un raccord de mouvement : Zita, filmée en plongée, lève les yeux au plafond ; dans le plan suivant, une contre-plongée donne à voir des avions dans le ciel. L'image passe alors de la couleur au noir et blanc teinté de sépia, tandis qu'une sirène retentit en fond sonore. Elle évoque l'alarme annonçant des bombardements. Les vues de la guerre civile choisies par Robert Enrico pour figurer les souvenir de Zita sont en effet d'abord celles des bombardements de Madrid. Après les avions, un plan général en plongée, filmé du haut d'un immeuble, montre des hommes, des femmes et des enfants courant vers les abris anti aériens. Les conséquences de l'assaut sont ensuite illustrées par des vues de la ville détruite, d'immeubles en flamme et de corps sans vie, puis par la fuite des habitants, les bras chargés d'affaires. Pour montrer la Retirada, les auteurs choisissent à leur tour d'alterner les images de civils jetés sur les routes, dans les gares et les bateaux, avec celles de soldats républicains faits prisonniers ou se repliant vers la frontière française, la police française contrôlant les entrées. Cet enchaînement d'images d'archives propose une lecture de la guerre d'Espagne loin de l'histoire événementielle de *Mourir à Madrid.* Elle commence par les bombardements aériens, les destructions et les morts, se poursuit par la fuite, puis le départ, la défaite, l'arrivée en France par tous les moyens possibles et l'errance sur les routes.

L'histoire de la vieille femme mourante est développée plus loin, dans une scène où Annie et sa mère la veillent :

> Annie : Quand est-ce que tu l'as connue Zita ?
>
> La mère d'Annie : En Espagne, un an après le début de la guerre en 37. Je suis allée chez eux dans leur maison, à Vendrell[1552].
>
> Annie : Mais elle vivait seule ou avec papa ?
>
> La mère d'Annie : Non, seule. Elle gardait la maison. Joachim était heureux de nous voir réunis chez lui. Si tu savais comme c'était beau l'Espagne !
>
> Annie : Mais il se battait papa ?
>
> La mère d'Annie : Oh à cette époque-là il avait surtout une activité politique, à Barcelone.
> Annie : Mais alors vous vous êtes mariés quand ?

[1552] C'est aussi le village de naissance de Pablo Casals, en Catalogne.

La mère d'Annie : J'ai dû rentrer en France. Joachim a voulu que nous nous marions avant mon départ. Et puis tout s'est gâté, on ne recevait plus de nouvelles. Ton père a été arrêté.

Annie : Et Zita ?

La mère d'Annie : C'était dangereux pour elle. Elle était la sœur d'un anarchiste connu. Elle s'est cachée un peu et puis elle a réussi à passer la frontière.



[À l'écran, défilent alors des images du passage du pont international d'Hendaye au moment du siège d'Irun[1553]*, avec des sons de coups de fusil ajoutés, puis des images de camps de réfugiés sur les plages françaises, voir Figure 204]*

Figure 204 – Robert Enrico, Tante Zita, *1968, à 16 minutes et 54 secondes.*

Je l'ai récupérée en 39. À Argelès, dans un camp de réfugiés. C'était terrible. On a passé toute la guerre ensemble.

Annie : Alors il est resté dix ans en prison papa ?

La mère d'Annie : Oui, dix ans. On les a relâchés au bout de dix ans. Et puis tu es née. Et tu avais deux ans quand il est reparti là-bas et qu'il a disparu.

Le film, dans cet extrait en particulier, se distingue du reste des documents du corpus, d'abord avec cet enchevêtrement d'images d'archives et de plans fictifs, mais aussi parce qu'il est le seul à montrer des images des camps de réfugiés espagnols installés sur les plages françaises à la fin de la guerre d'Espagne[1554]. La disparition du père d'Annie deux ans après sa naissance ainsi que son « activité politique » qui en fait un cadre de parti plutôt qu'un combattant, tous ces éléments biographiques glissés dans le récit de la mère d'Annie font eux aussi un écho lointain à la mort de Grimau.

Mais cet engagement politique et partisan n'apparaît plus que sous la forme d'un lointain souvenir qui s'efface : le père d'Annie est mort, Zita agonise, et avec elle, ses souvenirs. Elle ne laisse à sa nièce que des photographies jaunies dont les archives filmées colorisées en sépia ne sont que le prolongement. Au cours du film, dans l'une de ses pérégrinations nocturnes, Annie croise bien un autre Espagnol réfugié, joué par Roger Ibañez. Mais il ne prend plus part à aucune lutte, vivant en clochard : vêtu de nippes, il cherche à attraper un chat pour le manger

[1553] Les plans utilisés sont alors les mêmes que ceux montés à *España 36* et *Mourir à Madrid*. Voir Figure 36 page 226.
[1554] Ils sont seulement évoqués dans la dramatique de Jean PRAT, *L'étranger dans la vigne*, *op. cit.*

et se retrouve en cellule de dégrisement quelques scènes plus tard. Dans *Tante Zita*, la lutte contre le régime franquiste semble bien être terminée.

Au travers de ces différentes fictions sorties de 1964 à 1968, il semble que l'exil politique espagnol ait à faire face à un changement de génération. Aux côtés de militants ayant commencé à lutter contre le franquisme pendant la guerre civile et continuant de le faire en exil, sont représentés de nouveaux militants contre la dictature espagnole, plus jeunes. Ce sont des exilés de cette nouvelle génération que rendent visibles, en 1970, les reportages tournés au moment du procès de Burgos.

3) 1970 – le procès de Burgos

Le 3 décembre 1970, un nouveau procès d'opposants politiques au régime franquiste s'ouvre à Burgos, replaçant l'Espagne au premier plan de l'actualité. Trente-et-un militants de l'ETA, cette formation indépendantiste basque née en 1968 de la fusion de branches plus anciennes d'organisations nationalistes basques, y sont jugés. Ils sont accusés d'avoir participé à l'attentat du 2 août 1968 ayant causé la mort de Melitón Manzanas, chef de la police politique espagnole, la brigade politico-sociale, connu pour avoir collaboré avec la Gestapo et pour sa pratique systématique de la torture, de Basques notamment. Il avait été assassiné devant chez lui à Irún[1555]. Seize des trente-et-un inculpés, dont deux anciens prêtres, ont été arrêtés dans les mois qui ont suivi cet attentat, alors que l'ETA multipliait les actions violentes et que le gouvernement espagnol durcissait sa répression. Les peines requises à leur procès varient de l'emprisonnement (de 12 à 60 ans) à la peine de mort. À l'énonciation des réquisitions, l'Église catholique, qui s'est récemment désolidarisée du régime franquiste, appelle à la clémence du chef de l'État espagnol. Le souvenir du procès de Grimau resurgit dans les mémoires, suscitant l'émoi bien au-delà des frontières espagnoles : il était alors le dernier opposant au régime franquiste à avoir été exécuté. Les manifestations se multiplient en Espagne et en Europe tout au long du mois de décembre 1970. En France, après la clôture du procès le 9 décembre, alors que commencent les délibérations, le journal télévisé consacre plusieurs reportages aux

[1555] Denis RODRIGUES, *L'Espagne sous le régime de Franco*, *op. cit.*, p. 552.

cortèges de soutien organisés à Paris et à Grenoble les 10 et 11 décembre, auxquels participent des Espagnols en exil[1556].

Le lien avec l'exécution de Julián Grimau est établi, dans les documents audiovisuels rendant compte du Procès de Burgos, à la fois par la tournure des évènements – un procès politique, l'un des premiers après 1963 –, par l'ampleur de la mobilisation française, mais aussi par l'intervention d'Angela Grimau, interrogée par une équipe de l'ORTF le 15 décembre[1557]. Son entretien est lancé en plateau par Jean-Pierre Elkabbach qui se tient devant la photo grand format de Julián Grimau, celle-là même qui avait été utilisée pour annoncer sa mort en 1963. La question de Jean-Pierre Enkiri et la réponse d'Angela Grimau dressent aussi un lien direct entre les deux évènements. Tous deux font un parallèle entre le procès de Burgos et celui qu'a connu Julián Grimau en 1963, entre le sort des familles des accusés de 1970 et celui d'Angela Grimau, entre la lutte de son mari au Parti communiste et celle de l'ETA « pour la liberté de l'Espagne ».

Cependant, si l'héritage de la guerre d'Espagne porté par les membres de l'ETA est évoqué ponctuellement au début de la médiatisation du procès, il est rapidement passé sous silence. Le 2 décembre 1970, au lendemain de l'enlèvement du consul ouest-allemand de San Sebastian par des membres de l'ETA mené dans le but de susciter l'attention de la communauté internationale vis-à-vis du procès de Burgos qui est sur le point de s'ouvrir, un court reportage rappelle brièvement l'histoire du mouvement basque. Après le dernier plan du sujet précédent, montrant le pont de Hendaye en 1970, un fondu enchainé donne à voir les ruines de Guernica en 1939, puis des combattants basques dans les bois. Les journalistes de la rédaction de la première chaîne font ainsi remonter l'origine de l'ETA et de sa violence au bombardement de la petite ville basque. Après le JT du 2 décembre, il n'est plus fait référence à la guerre d'Espagne. Si les images de la guerre d'Espagne se font rares à la télévision cette année-là, il semble que ce soit un choix politique : le 11 décembre 1970, *Mourir à Madrid* est interdit de diffusion dans *Les Dossiers de l'Écran* au prétexte que l'équipe de l'émission n'aurait pas trouvé « suffisamment de personnalités compétentes pour parler de la guerre d'Espagne »[1558].

[1556] C'est du moins ce que l'on peut présumer à la lecture des pancartes écrites en espagnol. Dominique LAURY, « [Manifestations à Paris] », *Télé Soir*, ORTF 1, 10 décembre 1970, 19h45, 1 minute 1 seconde ; Alain QUINTRIE, « [Manifestations à Paris à propos de l'Espagne] », *24 heures dernières*, ORTF 2, 10 décembre 1970, 23h20 ; Roger LUC, « [La manifestation pour le procès de Burgos à Grenoble] », *Rhône Alpes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Lyon, 11 décembre 1970, 19h24, 37 secondes.

[1557] Jean-Pierre ENKIRI, « [Interview de Madame Grimau à propos du procès de Burgos] », *Télé Soir*, ORTF 1, 15 décembre 1970, 19h45, 1 minute.

[1558] Laurent GARREAU, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, *op. cit.*, p. 200, citant la revue *Politique* de juin 1971.

On retrouve dans les reportages diffusés au mois de décembre 1970 au sujet de Burgos de nouveaux modes de représentations des exilés politiques espagnols qui s'adaptent aux transformations de l'opposition au franquisme et au renforcement du mouvement basque de lutte armée.



Figure 205 – « [Les guérilleros basques] », 24 heures sur la Une... 19h45..., *ORTF 1, 02/12/1970, à 20h04 et 5 secondes.*

Dans le JT du 2 décembre 1970 déjà évoqué, un sujet est consacré à des membres de l'ETA réfugiés en France. Ils s'inscrivent en décalage complet avec l'image des réfugiés espagnols de la guerre d'Espagne ayant poursuivi leur combat partisan depuis la France. Les « guérilleros basques » sont dépeints comme des guerriers, des « tueurs » vivant en France. Après une première scène les montrant en train de poser une bombe sous un arbre, ils sont interrogés en intérieur, autour d'une table. Ils sont masqués, portant chacun un bas sur leur tête (Figure 205). La journaliste les introduit en évoquant leur condamnation à mort en Espagne. Ils se disent « réfugiés ici » parce que condamnés là-bas. Ils montrent leurs armes, des pistolets espagnols et des mitraillettes tchécoslovaques. Le principal interlocuteur se présente comme le chef de l'ETA. Il est, en effet, possible qu'il s'agisse de Juan Etxabe, membre fondateur de l'organisation[1559], réfugié au Pays Basque français depuis 1969.

Juan Etxabe est de nouveau interrogé à la fin du mois de décembre 1970, cette fois à visage découvert, pour le journal télévisé régional bordelais[1560]. Il affirme alors n'être pas impliqué dans l'enlèvement du consul qui vient d'être libéré, ce dont il est soupçonné par les autorités espagnoles. Son témoignage est diffusé au milieu de plusieurs autres : des basques réfugiés en France, au « pays basque nord » selon l'expression qui émerge à ce moment-là à la télévision française.

Une autre spécificité des séquences tournées sur le procès de Burgos, en comparaison avec les représentations d'exilés politiques antérieures, c'est que de nombreux prêtres apparaissent en soutien aux accusés parmi les personnes interrogées dans les sujets diffusés sur la première chaîne nationale de l'ORTF et sur les antennes régionales. La référence à la religion

[1559] « Mort d'un fondateur », *Sud-Ouest*, 13 juill. 1996.
[1560] *[Le Procès de Burgos]*, Antenne régionale de l'ORTF Bordeaux, décembre 1970, 21 minutes.

dans ces sujets tient principalement à l'histoire du mouvement indépendantiste basque, dans lequel le clergé catholique local a joué un rôle central. Plusieurs prêtres intervenant à l'ORTF à ce moment-là sont basques français, mais l'un d'entre eux au moins est espagnol, réfugié en France. Ainsi, dans l'émission *Objectifs* du 4 décembre[1561], peut-on voir et entendre le prêtre dominicain basque espagnol Pedro Meca au sujet de Burgos (Figure 206)[1562]. Il s'est installé en France à l'âge de 17 ans[1563], en 1952, comme il le précise en début d'interview. Il se présente en tant que basque et s'attelle à définir ce que cela représente pour lui. Il justifie la violence de l'ETA par la répression franquiste dont font l'objet les Basques, leur langue et leur culture. Il assimile leur combat à la lutte pour la liberté, à laquelle tout le peuple espagnol a intérêt.

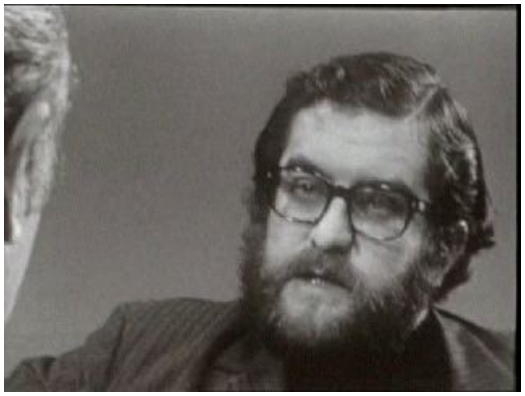


Figure 206 – Jean Cazenave, « [Procès de Burgos] », Objectifs*, ORTF 1, 04/12/1970, 22h11 et 35 secondes.*

Après avoir évoqué les motifs d'inculpation des membres de l'ETA jugés à Burgos, Pedro Meca introduit auprès de Pierre Dumayet trois d'entre eux, trois jeunes militants ayant échappé à la police franquiste et s'étant récemment réfugié en France pour ne pas être condamnés. Ils sont deux à prendre la parole, en français, mais ils ne disent rien de leurs conditions de vie ou de leur activité en France. Ces opposants ressemblent plus au groupe de jeunes militants français pour l'Espagne, poseurs de bombe, rencontrés par le héros de *La Guerre est finie* (1966), qu'aux cadres politiques ayant vécu la guerre d'Espagne qui constituaient l'archétype de l'exilé politique à la télévision et au cinéma jusque-là. Ils incarnent une nouvelle génération, née après la guerre civile, et une nouvelle forme de lutte contre la dictature en Espagne.

Les images ainsi produites contribuent à forger un nouveau référentiel qui marquera durablement à la fois les représentations des exilés politiques et celles de militants indépendantistes basques.

[1561] Jean CAZENAVE, *[Procès de Burgos]*, *op. cit.*

[1562] Pedro Meca a aussi été interrogé à l'occasion du JT du 2 décembre, mais il n'avait alors pas fait mention de sa propre condition d'exilé. « [Interview du prêtre basque] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 2 décembre 1970, 19h45, 1 minute 35 secondes.

[1563] Véronique NAHUM-GRAPPE et Myriam TSIKOUNAS, « "Le soir on ne restait pas chez soi" Entretien avec Pedro Meca », *Sociétés & Représentations*, 1997, nº 4, p. 319-323.

B. Résister au salazarisme depuis la France

La résistance au salazarisme par les immigrés portugais a suscité nettement moins de représentations audiovisuelles que la résistance au franquisme par les immigrés espagnols. Six documents audiovisuels diffusés à partir de 1966 en font pourtant mention et méritent qu'on s'y attarde.



Figure 207 – Guy Demoy, « Portugais de Paris », Seize millions de jeunes*, ORTF 2, 08/11/1966, 20h44 et 8 secondes.*

En 1966 d'abord, au milieu du reportage qu'il consacre à Luis Cilia pour *Seize millions de jeunes*[1564], Guy Demoy monte l'interview d'un réfugié politique filmé en contre-jour pour ne pas le rendre reconnaissable (Figure 207). Il raconte avoir été arrêté pour ses activités syndicales, sur son lieu de travail, puis torturé et mutilé par la police politique portugaise, ce qui l'a poussé à quitter son pays. L'homme insiste ensuite sur l'activité de la police politique portugaise menée sur le territoire français, qui complique l'engagement syndical qu'il a repris après son installation en France. Du fait de l'anonymisation de ce Portugais et de ses propos, il ressort de cette séquence l'impression que la lutte anti-salazariste est bien plus dangereuse à mener que la lutte antifranquiste, par exemple.

Mais ces représentations émergent surtout à partir de 1969, après le remplacement d'António de Oliveira Salazar par Marcello Caetano à la tête de l'Estado Novo portugais. En 1969 d'abord, l'édition du magazine d'information *Point contrepoint* du 11 novembre, réalisée par Jean Baronnet, propose aux téléspectateurs de la deuxième chaine un état des lieux de la situation politique, sociale, économique et militaire du Portugal. L'une des séquences de l'émission, réalisée par Isidro Romero, est consacrée aux critiques, opposants ou résistants au régime[1565]. Elle donne la parole à la fois à des immigrés vivant dans des bidonvilles de région parisienne, aux avis divers sur la situation politique de leur pays d'origine (Figure 208), à des ouvriers portugais et des déserteurs installés en France, ainsi qu'à des cadres de mouvements d'opposition en exil. On peut notamment voir Manuel Alegre, interrogé sur un sentier côtier

[1564] Guy DEMOY, *Portugais à Paris*, *op. cit.*
[1565] Isidro ROMERO, *Critiques - Oppositions - Résistances*, *op. cit.*

(Figure 209), certainement en Algérie où il s'est installé entre 1964 et 1974[1566]. Il est présenté comme membre du comité national du Front patriotique de libération nationale portugaise (FPLN). On peut aussi deviner Alvaro Cunhal, secrétaire général du Parti communiste portugais (PCP) depuis 1961. Il est anonymisé : seuls ses jambes et son dos sont cadrés, son nom n'est pas précisé, mais on peut le reconnaitre à la description de son activité :



Figure 208 - Isidro Romero, « Critiques – Oppositions – Résistances », Point contrepoint, *ORTF 2, 11/11/1969, 21h23 et 20 secondes*



Figure 209 – Isidro Romero, « Critiques – Oppositions – Résistances », Point contrepoint, *ORTF 2, 11/11/1969, 21h33.*

> « Vous êtes clandestin depuis vingt-huit ans. Vous êtes aujourd'hui secrétaire du comité central du Parti communiste portugais »

Par ces quelques plans, le reportage de Romero rend visible une forme de militantisme institutionnalisée par le PCP depuis les années 1930, peu à peu rejetée car trop contraignante après le printemps 1968 en France mais à laquelle tient Alvaro Cunhal : celle de la vie en clandestinité, sous un faux nom, en ayant coupé les ponts avec ses proches et sa famille, pour échapper à la surveillance de toutes formes de police[1567].

Celui qui semble être Alvaro Cunhal met en avant la ligne politique du PCP. Ce n'est d'ailleurs pas son avis personnel que lui demande le journaliste, mais la position officielle du parti, sur la guerre en Angola, sur la désertion et sur Marcello Caetano. Ce type de séquence est rare à la télévision : c'est la seule à évoquer les structures politiques d'opposition au régime salazariste. Il faut dire que c'est aussi la spécificité de ce magazine, *Point contrepoint*, de relayer des discours politiques tranchés – mais toujours diffusés aux côtés de séquences présentant les points de vue qui leur sont opposés. En effet, ici, la séquence « Critiques – Oppositions – Résistances » réalisée par Isidro Romero est diffusée au milieu d'autres reportages filmés en

[1566] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Entretien avec José Batista de Matos », *Migrance*, 2014, n° 43, p. 40.
[1567] Victor PEREIRA, « Les pratiques clandestines en exil. Le parti communiste portugais en exil, 1958-1974 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2013, n° 38, p. 95.

Guinée, en Angola et à Macao, dans lesquels la parole est donnée à des militaires et notamment aux gouverneurs de ces provinces coloniales. Marcello Caetano lui-même est interrogé par Jean Baronnet, et son interview est diffusée deux séquences après celle consacrée à ses opposants.

Avec les interventions de ces deux cadres de partis politique de la gauche portugaise en exil, Isidro Romero dresse un portrait de l'immigration politique qui correspond à celle des réfugiés républicains espagnols de l'époque, que l'on a pu voir apparaitre notamment dans *La Guerre est finie.* Mais, par l'entremise de ces discours partisans, il propose également une lecture politique de l'immigration économique, du parcours des clandestins portugais jusqu'aux bidonvilles français. Ainsi, dans la première partie de son entretien, Manuel Alegre oppose-t-il Salazar et Caetano au…

> « … peuple des travailleurs, ceux qui ont fait le Portugal et qui n'ont jamais eu le Portugal. Ceux à qui on a toujours volé le Portugal. Ceux à qui on dit aujourd'hui que le Portugal ne pourra pas survivre sans ses colonies mais qui quand même sont obligés de s'expatrier, vous les connaissez bien en France, ils sont partout en Europe, à Paris, à Champigny, Aubervilliers, Nanterre. Les anciens seigneurs de la mer, maintenant, ils sont dans les bidonvilles de Paris ».

Ces quelques mots introduisent des images tournées dans les bidonvilles de région parisienne, où vivent des Portugais qui, suite aux questions d'Isidro Romero, prennent notamment position sur les guerres coloniales portugaises. Dans les plans suivants, des hommes portugais travaillant chez Renault sont interrogés sur leurs conditions de vie et de travail en France. Plus jeunes que les habitants des bidonvilles et que les cadres de partis, ils témoignent des violences du régime portugais à visage découvert ; ils sont filmés sur leur lieu de travail, l'usine Renault de Billancourt, parfaitement reconnaissable. Le journaliste les questionne sur leurs rapports avec la population française – dont le premier dit qu'elle ne comprend pas les problèmes des Portugais – et surtout sur les raisons de leur départ du Portugal, à savoir la perspective du service militaire. Deux d'entre eux (Figure 210) expliquent que s'ils reviennent au Portugal ils se feront arrêter et torturer. Puis un homme évoque en portugais son incarcération de 16 mois et décrit en détail les interrogatoires de la police politique portugaise, la PIDE, les sévices physiques et psychologiques qu'elle lui a fait subir. L'exil et la désertion sont ainsi présentés comme des prises de position politique, contre les guerres coloniales et contre la politique



Figure 210 – Isidro Romero, « Critiques – Oppositions – Résistances », Point contrepoint*, ORTF 2, 11/11/1969, 21h25 et 25 secondes.*

économique portugaise, qui fait l'objet d'une sévère répression. De toute l'émission *Point contrepoint* sur le Portugal, la séquence que réalise Isidro Romero est la seule où sont montrés des immigrés portugais.

Ce type d'exil politique portugais[1568] – l'émigration pour échapper au service militaire – est le plus représenté à la télévision et au cinéma jusqu'à la révolution de 1974. Il est déjà mentionné en 1966 par Luis Cilia[1569], puis en 1967 par le héros de *O Salto*[1570]. On le retrouve aussi dans les témoignages de Portugais relayés par les films militants. Par exemple, le narrateur de *Portugal 2*[1571] dit son opposition à la guerre en Angola, qu'il ne souhaitait pas faire et qui l'a poussé, comme la misère, sur les routes de l'exil. Marcel Trillat et Frédéric Variot dans *Étranges étrangers* et Robert Bozzi dans *Les Immigrés en France – Le Logement*, interrogent à leur tour des jeunes hommes portugais expliquant qu'ils n'ont pas voulu faire la guerre, soit parce qu'ils ne soutenaient pas la guerre[1572], soit parce qu'ils ne pouvaient abandonner leur famille[1573]. En mars 1974, il est encore fait mention de la désertion comme moteur de l'exil politique à la télévision. En particulier, le JT de la première chaîne propose un court entretien avec un Portugais exilé, tourné dans un foyer à Montreuil. Il est inséré en ouverture du troisième épisode d'une série consacrée par Daniel Grandclément à la situation des réfugiés politiques en France[1574]. Ni l'interviewé, ni le journaliste ne mentionnent alors les raisons de l'exil. Seule la désignation du locuteur fait référence à son refus de mobilisation : une bande de texte au bas de l'écran le présente comme un « déserteur portugais ». La question du départ des réfugiés et des motifs de leur émigration a fait l'objet du premier épisode de la série, il n'est plus question d'y

---

[1568] Leur statut d'exilé est alors ambigu, dès lors qu'ils ne poursuivent ou ne commencent une activité militante une fois en France. Voir à ce sujet Victor PEREIRA, *Les Exilés politiques portugais en France de 1958 à 1974*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine dirigé par Anne-Sophie Perriaux, Université de Rouen, 2000, 131 p.

[1569] Guy DEMOY, *Portugais à Paris*, *op. cit.*

[1570] Dans un camion qui l'amène en région parisienne, le héros, Antonio, confie à l'un de ses compagnons de voyage : « Si j'ai fait le saut, c'est aussi à cause du service militaire. J'allais être appelé ». Christian DE CHALONGE, *O Salto*, *op. cit.*

[1571] Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, *op. cit.*

[1572] Un jeune homme portugais travaillant à l'accueil de ses compatriotes pour le Comité Lyautey à la gare d'Austerlitz dit devant la caméra de Frédéric Variot qu'il n'a pas voulu faire son service militaire et la guerre en Angola parce que « ce n'est pas une guerre pour le peuple ». Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, *Étranges étrangers*, *op. cit.*

[1573] Un père de famille ayant traversé les montagnes à pied pour arriver en France souligne auprès de Robert Bozzi : « déjà avec deux gosses on ne peut pas faire entrer au service militaire, deux gosses déjà, il y a trois ans de service militaire, c'est trop ». Robert BOZZI, *Les Immigrés en France*, *op. cit.*

[1574] Daniel GRANDCLÉMENT, « [Les réfugiés politique (3e partie) Leur vie] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 13 mars 1974, 20h00, 5 minutes 3 secondes.

revenir dans celui-ci, qui se concentre sur les conditions de vie, de logement et de travail des réfugiés politiques. Ce Portugais se montre critique vis-à-vis de son salaire, dénonce les difficultés de se faire embaucher lorsqu'on a demandé l'asile politique, annonce vouloir étudier… Son intervention change des représentations plus fréquentes d'immigrés portugais se satisfaisant du pire, ayant pour seule motivation le travail et l'envoi d'argent au Portugal. Elle témoigne en outre d'une évolution sensible des stratégies des déserteurs portugais venant s'installer en France depuis le début des années soixante-dix : en juillet 1971, à l'occasion de la signature d'un nouvel accord de main d'œuvre franco-portugais, le Portugal admet l'émigration de travailleurs, à la condition qu'ils soient âgés de plus de 21 ans. Fuir le service militaire se complique pour les jeunes Portugais[1575]. Ceux qui y arrivent se trouvent encore fragilisés, à partir du début de l'année 1972, par les circulaires Marcellin et Fontanet limitant les possibilités de régularisation. Dans ce contexte, comme le jeune homme interrogé par Gérard Grandclément, ils sont de plus en plus nombreux à déposer auprès de l'OFPRA une demande de statut de réfugié politique.

Un long-métrage cinématographique fictionnel relaie lui aussi, à sa sortie en décembre 1970, l'image d'une réfugiée politique portugaise, une femme cette fois : *Céleste* de Michel Gast[1576]. La présentation de celle qui donne son nom au film se fait en ces termes[1577] :

> Céleste : J'espère je pas dérange. Madame la concierge m'a dit venir voir vous.
>
> Georges Cazenave : Asseyez-vous.
>
> Céleste : Je seulement viendre pour faire femme de ménage. Ma carte d'identité. Ma permisse de séjour.
>
> Georges Cazenave : Vous êtes venue du Portugal pour faire le ménage à Paris ?
>
> Céleste : Je suis esilado politique.
>
> Georges Cazenave : Oh ? Quelle tendance ?
>
> Céleste : Marxiste-léniniste. Merci.

Le film, dont on sent ici le ton comique, ne rencontrera pas un grand succès lors de son passage en salles aux mois de décembre 1970 et janvier 1971. Le portrait de cette jeune femme portugaise marxiste-léniniste ânonnant un français approximatif mais exprimant des idées

[1575] Victor PEREIRA, « Portugais en lutte : une mobilisation paradoxale », *Plein droit*, 2014, n° 100, p. 40-44.
[1576] Michel GAST, *Céleste*, *op. cit.*
[1577] Le film n'est consultable ni aux Archives françaises du film, ni à l'INA, ni à la BnF, mais cet extrait-là a été diffusé au moment de la sortie du film dans l'émission suivante : Colette THIRIET, « ["Céleste" de Michel Gast] », *Monsieur Cinéma*, ORTF 1, 20 décembre 1970, 2 minutes 6 secondes.

politiques bien arrêtées n'a certainement pas été beaucoup vu, même si les quelques émissions télévisées informant du tournage et de la diffusion du film[1578] ont pu renforcer sa visibilité. Il contribue à forger une autre figure de l'exil politique portugais, que l'on pourrait rapprocher des représentations de la lutte armée antifranquiste.

Le cinéma et la télévision, du début des années soixante jusqu'aux années soixante-dix, ont régulièrement donné à voir à leurs téléspectateurs des exilés politiques. Les Espagnols en particulier, ainsi que quelques Portugais, se montrent toujours engagés en France dans la lutte antifranquiste ou la lutte anti-salazariste. Ces représentations ont été fortement marquées par l'actualité des régimes espagnol et portugais et de leurs mouvements opposants. Le contexte est bien différent pour les Italiens ayant fui leur pays sous Mussolini : il n'est plus question d'agir depuis la France contre le régime mussolinien, destitué en 1943. L'engagement des Italiens est ainsi relégué au passé. Il continue d'être néanmoins représenté à la télévision et au cinéma, sous une forme sensiblement différente, intégré à la mémoire des engagements d'immigrés en France.

II - Mémoires des engagements d'immigrés aux côtés des Français

Dès le début des années soixante, les deux médias audiovisuels rappellent l'engagement d'immigrés italiens et espagnols pour la liberté, non pas seulement dans leur pays d'origine mais dans leur pays d'accueil. Leur présence aux côtés des troupes françaises dans les deux conflits mondiaux fait ainsi l'objet de plusieurs documents audiovisuels, reportages d'information régionale ou nationale et fictions cinématographiques ou télévisées. Ils apparaissent ainsi comme des compagnons d'armes des Français engagés à leurs côtés dans la Première Guerre mondiale et après 1940, dans des fictions ou dans des reportages consacrés à des cérémonies commémoratives. La mémoire de la déportation des Espagnols républicains pour fait de résistance ou depuis les camps où ils avaient été internés suite à la guerre civile connaît, par ailleurs, un regain de visibilité à partir de 1970, après avoir été évoquée ponctuellement de 1963 à 1969. On se souvient ainsi des Espagnols et des Italiens immigrés en frères d'armes et de douleur des conflits mondiaux du début du siècle.

[1578] Pierre MIGNOT, *[Tournage du film « Céleste »]*, *op. cit.* ; *Ibid.* ; François LIONET, « [Sortie du film Céleste] », *Nord actualités télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 20 janvier 1971, 19h00, 1 minute 46 secondes.

A. Des anciens-combattants italiens immigrés

Entre 1967 et 1970, trois reportages d'antennes régionales de l'ORTF rendent compte de l'organisation de cérémonies locales en hommage aux morts et anciens combattants italiens de la Première Guerre mondiale. Dans ces cérémonies filmées, des gerbes sont déposées devant le monument aux morts de 1914-1918 de Montauban en novembre 1967[1579], dans le cimetière italien de Bligny, le plus important de France, en juillet 1968[1580] et sur la scène de la « Casa d'Italia », où sont installés le Consulat et l'Institut culturel italiens, à Marseille en novembre 1970[1581]. Parmi les participants à ces commémorations se trouvent des Italiens vivant en France, reconnaissables à leurs uniformes – et notamment aux chapeaux à plume caractéristiques des soldats alpins (Figure 211) – et aux inscriptions sur les banderoles, fanions ou rubans. Chaque fois, apparaissent également des officiels, civils et militaires, français – à Bligny en 1968, le ministre des Anciens combattants et victimes de guerre, Henri Duvillard – et italiens – l'Ambassadeur de l'Italie en France, Giovanni Fornari, à Bligny, le Consul d'Italie, Lorenzo Sabatucci, à Marseille.



Figure 211 – Jeanne Terrazzoni, « [Montauban : cérémonie du souvenir italien]», JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 22/11/1967, 19h04 et 26 secondes*

En parallèle, en 1966 puis en 1968, deux courts reportages régionaux relaient des cérémonies en hommage aux Italiens ayant participé à la résistance française. Le premier, muet, est diffusé le 16 juillet 1966 sur l'antenne régionale de l'ORTF de Champagne-Ardenne[1582]. Il est filmé à Reims, dans un bâtiment officiel. L'assistance est composée de nombreux hommes rassemblés en cercle autour d'une table et de la caméra. Vêtus en costumes ou en uniformes,

[1579] Jeanne TERRAZZONI, « [Montauban : cérémonie du souvenir italien] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 22 novembre 1967, 19h04, 46 secondes.
[1580] Bernard CATTEAU, « [Cérémonies souvenir à Bligny] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 19 juillet 1968, 19h16, 1 minute 37 secondes.
[1581] Aurel DAUMAS, « [Cérémonie à la Casa d'Italia à Marseille pour l'anniversaire de la victoire de 1918] », *Actualités Méditerranée*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 9 novembre 1970, 19h12, 28 secondes.
[1582] « [Anciens résistants italiens à Reims] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 16 juillet 1966, 19h17, 45 secondes.

français ou italiens, ils arborent tous une ou plusieurs médailles. L'un d'eux se voit remettre un fanion. Le second reportage est diffusé le 25 avril 1968 sur l'antenne régionale de l'ORTF de Marseille[1583]. Il est consacré à une cérémonie en hommage aux « anciens combattants franco-italiens de la résistance » s'étant tenue dans le quartier de la Belle de Mai à Marseille.

Ces sujets locaux rendent d'abord compte de la vitalité des relations diplomatiques franco-italiennes : les visites de représentants de l'État italien en France et les manifestations officielles franco-italiennes, dont certaines à visée commémorative, sont organisées dans les années soixante pour démontrer la proximité entre les deux pays et pour renforcer leurs échanges[1584]. Pour autant, parmi les cérémonies filmées par les caméras de l'ORTF, seule celle de Bligny, en 1968, cinquante ans après la fin de la Première Guerre mondiale, semble prendre une dimension internationale, tandis que les autres font uniquement intervenir des édiles locaux. Quelle que soit leur envergure, toutes procèdent d'une conjonction d'intérêts français et italiens à commémorer l'engagement des Italiens aux côtés des Français dans la Première Guerre mondiale et dans la résistance, mettant en scène l'alliance des « républiques sœurs »[1585] et mobilisant rhétorique et symboles républicains[1586] pour rassembler et renforcer l'unité de la jeune république italienne autant que celle de la Cinquième république.

Ces documents témoignent également des actions menées par les associations d'anciens combattants italiens en France, celles qui affichent leurs noms sur les rubans des couronnes de fleurs ou sur les drapeaux que l'on distingue à l'image : « Association française volontaires garibaldiens Toulouse » à Montauban, « Associazione Nazionale Alpini Sezione della Francia » à Bligny. Comme le souligne l'historien Stéphane Mourlane dans sa thèse, ces structures, déjà nombreuses en France au début des années cinquante, poursuivent, dans les années soixante et soixante-dix, leur activité…

> « …orientée vers l'organisation et la participation à des commémorations ou vers la tenue de réunions au cours desquelles sont discutées des questions concernant la

[1583] « [Cérémonie des anciens combattants franco italiens à Marseille] », *Provence Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 25 avril 1968, 19h12, 23 secondes.
[1584] Stéphane MOURLANE, *Une certaine idée de l'Italie. Attitudes et politique françaises 1958-1969*, *op. cit.*, voir notamment l'analyse de la visite du Président Segni en France en 1964, p.574-580.
[1585] Laure TEULIÈRES, « Mémoires et représentations du temps de guerre dans le Midi toulousain » *in* Marie-Claude Blanc-Chaléard (dir.), *Les Italiens en France depuis 1945*, Actes du colloque international, 17-19 mai 2001, Rennes / Paris, PUR / Génériques, coll. « Histoire », 2003, p. 213.
[1586] *Ibid.*, p. 212.

> reconnaissance des services rendus et les problèmes relatifs au versement des pensions. » [1587]

Ces sujets de journaux régionaux contribuent enfin à ancrer la représentation de l'immigration italienne dans le passé. Ils ravivent le souvenir de la présence de combattants et travailleurs italiens dans l'Hexagone au début du XX^{e} siècle. En outre, ils se montrent toujours présents sur le territoire dans le temps même de la captation des images. Ces cérémonies leur rendent hommage en tant qu'Italiens anciens combattants, mais ceux qui assistent à ces cérémonies semblent aussi avoir acquis leur intégration à la société française au prix de leurs combats et du sang versé par leurs compatriotes[1588].

Le constat est d'autant plus important à souligner dans le cas des cérémonies d'hommage aux résistants italiens : leur organisation autant que leur transmission télévisée traduisent une évolution de la mémoire de la participation des immigrés à la résistance française. En effet, comme on a déjà eu l'occasion de le souligner, depuis 1945 leur rôle dans les combats de la résistance contre l'occupation allemande, au sein des FTP-MOI notamment, a rarement été évoqué au cinéma ou à la télévision. Les cérémonies organisées localement en leur honneur et les deux petits reportages de télévision régionale qui en rendent compte contribuent ainsi à rendre visible, dans l'espace public, des immigrés résistants, en l'occurrence italiens.

B. Figures d'immigrés italiens et espagnols résistants dans les fictions des années soixante

Dans cette décennie 1960, des fictions longues, produites et diffusées pour et par le cinéma ou la télévision, montrent aussi des immigrés, italiens ou espagnols s'étant engagés dans la résistance française.

La référence à l'action résistante de personnages italiens est d'abord très fugace dans *Recours en grâce*, l'adaptation cinématographique du roman de Noël Calef réalisée par Lazslo Benedek et sortie en 1960[1589]. Dans l'exposé du parcours du protagoniste, Mario, devant le Tribunal où il est jugé pour désertion, son avocat évoque ses actions « héroïques », le « courage digne d'éloges » dont il a fait preuve dans le maquis puis sur les champs de bataille de la

[1587] Stéphane MOURLANE, *Une certaine idée de l'Italie. Attitudes et politique françaises 1958-1969*, *op. cit.*, p. 85-86.
[1588] Laure TEULIÈRES, « Les Italiens en France depuis 1945 », *loc. cit.*, p. 212-213.
[1589] Lazslo BENEDEK, *Recours en grâce*, *op. cit.*

Libération, avant de déserter quelques mois plus tard et de prendre une identité d'emprunt. Ce passage par la résistance de l'Italien naturalisé est ainsi présenté comme un gage d'honorabilité et d'intégration à la société française. L'année d'après, en 1961, dans le film d'Henri Colpi *Une aussi longue absence*, il est fait une brève mention de l'ami italien du mari de l'héroïne qui aurait été arrêté par la Gestapo pour faits de résistance pendant l'Occupation.

Mais les évocations les plus explicites de la participation d'étrangers immigrés à la résistance française viennent surtout, en avril 1967, de la télévision. Ce ne sont plus alors des Italiens qui sont mis en scène mais des Espagnols, les exilés républicains déjà évoqués page 512 de ce chapitre. Dans le douzième épisode du feuilleton historique *Quand la liberté venait du ciel*, diffusé le 9 avril 1967, deux réfugiés espagnols résistants sont chargés de faire passer la frontière franco-espagnole à des aviateurs anglais et canadiens[1590]. Ces deux personnages connaissent la montagne comme leurs homologues basques français et, anciens combattants de la guerre d'Espagne, apparaissent comme des guerriers expérimentés : le premier ouvre le chemin en éclaireur, tandis que le second ferme la marche, couvrant les arrières du convoi. Tous les deux seront tués à la fin de l'épisode : le premier est exécuté par un peloton de soldats SS (Figure 212), le second meurt au combat (Figure 213). Tous deux se sont sacrifiés pour sauver le groupe.



Figure 212 – Pierre Acot-Mirande, « Deux Espagnols », Quand la liberté venait du ciel*, ORTF 1, 09/04/1967, 19h49 et 54 secondes*



Figure 213 – Pierre Acot-Mirande, « Deux Espagnols », Quand la liberté venait du ciel*, ORTF 1, 09/04/1967, 19h52 et 4 secondes*

[1590] Pierre ACOT-MIRANDE, *Deux Espagnols*, *op. cit.*

Dans les jours qui suivent, c'est cette fois avec une dramatique que l'on retrouve des Espagnols investis dans les maquis du Jura. Dans *L'Espagnol* (1967)[1591] de Jean Prat, adaptation du roman éponyme de Bernard Clavel, le passage par la résistance de Pablo (Jean-Claude Rolland), occupe les neuf-dixièmes du deuxième épisode. Le personnage rejoint dans un maquis son compagnon des camps de réfugiés, Enrique (Roger Ibañez), celui qui était arrivé en début de premier épisode avec lui dans le Jura. Enrique avait quitté la ferme au deuxième jour des vendanges de l'automne 1939 pour aller s'engager dans l'armée française tandis que Pablo était resté, prenant la relève du patron du domaine victime d'une attaque au début de l'hiver et mort au printemps. Après une longue ellipse au début du deuxième épisode, entre la fin des vendanges de 1940 et le mois de février 1944, Enrique revient, il cherche à se cacher. Le maire du village leur demande de partir et leur indique où se cacher dans les bois. Mais Pablo préfère rebrousser chemin, revenir chez Germaine, la patronne du domaine. Ce n'est qu'à l'été 1944 qu'il se décide à rejoindre Enrique. Celui-ci l'accueille chaleureusement : il a parlé de lui et de leurs exploits pendant la guerre d'Espagne à tous ses camarades de lutte.



Figure 214 - Jean Prat, « Les dernières vendanges », L'Espagnol*, ORTF 1, 18 avril 1967* [1592]
Enrique (Roger Ibáñez) à gauche, le lieutenant Dubois (Claude Joseph) au centre, et Pablo (Jean-Claude Rolland) à droite, de dos, discutent devant la tente du lieutenant qui dirige le maquis.

[1591] Jean PRAT, *L'étranger dans la vigne*, *op. cit.* ; Jean PRAT, *Les dernières vendanges*, *op. cit.* ; adapté de Bernard CLAVEL, *L'Espagnol*, *op. cit.*
[1592] INA, Fonds France 2 : dossiers d'émissions, 13798-147 Dossier 370, *L'Espagnol - Photographies de plateau*, [cliché noir et blanc], 1966, 6 p.



Figure 215 - Jean Prat, « Les dernières vendanges », L'Espagnol*, ORTF 1, 18 avril 1967*[1593]
Pablo, en bas à droite de l'image, vient de mitrailler une moto allemande.

Dans la reconstitution de maquis qu'il est donné à voir à ce moment-là de la dramatique, les deux Espagnols apparaissent comme des militaires chevronnés, du fait de leur expérience de la guerre civile espagnole. C'est ce qui est accentué dans la scène où Enrique présente Pablo au lieutenant du camp (Figure 214). C'est aussi ce que souligne Enrique lorsqu'il fait visiter les lieux à Pablo[1594] :

> Pablo : *(en espagnol)* C'est toi, le chef ?
>
> Enrique : *(en français)* Adjudant-chef, *(puis en espagnol)* je remplace le lieutenant en cas de coup dur. La guerre d'Espagne pour eux, ça compte ! Toi qui parles bien le français…. Tu serais lieutenant maintenant !

En tant qu'ancien de la guerre d'Espagne, on lui affecte une mission dès son premier jour : Pablo est chargé de mitrailler une moto allemande dans une embuscade (Figure 215). Au retour au camp, il boit l'eau d'une mare et tombe malade : on l'évacue jusqu'à l'hôpital FFI le plus proche dont il ne sort qu'à la libération du département, au mois d'août 1944. Il apprend à son retour au domaine que le fils des patrons souhaite vendre. Il essaie de l'en dissuader, en lui rappelant tout le travail investi pour le faire devenir ce qu'il est. Mais le fils renvoie Pablo à son statut d'étranger, à sa famille et à son pays : il lui reproche de n'avoir pas combattu dans l'armée française, de ne pas avoir souffert, comme lui, dans les geôles allemandes, et d'avoir continué à entretenir le domaine tout en se rapprochant de sa mère. Dans ce dialogue, on

[1593] *Ibid.*
[1594] Les passages en espagnol sont sous-titrés. Ce sont donc les sous-titres que l'on retranscrit ici.

comprend d'abord l'attachement à la terre de Pablo, avec laquelle il a tissé des liens forts en la travaillant de saison en saison pendant toute la durée de la guerre. C'est finalement la démonstration de l'intrigue écrite par Bernard Clavel et adaptée par Jean Prat : une forme d'enracinement, une ode aux choses simples, au travail de la terre, au rythme des saisons, loin du tumulte des champs de bataille. On perçoit également la permanence du rejet de l'étranger, ainsi que la valorisation de l'engagement militaire – on pense alors au parcours d'Enrique, si différent de celui de Pablo, qui trouverait certainement meilleure grâce aux yeux de ce fils revenu de la guerre, des prisons allemandes et de la résistance.

Jean Prat revient encore une fois sur cette période en mettant en scène des immigrés espagnols ayant pris part à la résistance française dans son adaptation du *Grand voyage* (1969)[1595]. La dramatique est principalement filmée en plan subjectif du point de vue du héros, Manuel, le double de l'auteur de l'œuvre adaptée, Jorge Semprun. Comme le souligne l'*incipit* du scénario[1596] :

> Ce film ne raconte pas une histoire, au sens traditionnel de ce terme. Il fait se succéder, dans un ordre qui n'est pas chronologique mais qui obéit à certaines associations d'images ou de thèmes, à des fragments importants de la vie du narrateur, Manuel, entre 1936 et 1968.

Ce récit a pour fil rouge le voyage en train du narrateur, depuis la France jusqu'à un camp de concentration allemand : des scènes filmées à l'intérieur d'un wagon scandent les divers *flash-back* et *flash-forward* dans le parcours du héros. La seule représentation d'un acte de résistance qu'il intègre se limite à une séquence antérieure à la déportation : on le voit notamment livrer des armes à un maquis proche de Semur.

Comme Pablo, Enrique et leurs camarades sortis des camps du sud de la France, dans *L'Espagnol*, Manuel est désigné comme un « rouge » qui questionne son appartenance nationale à plusieurs reprises dans les dialogues. Il est tantôt assimilé aux Français résistants avec qui il voyage vers les camps puis retourne en France, tantôt renvoyé à son hispanité, par l'administration française notamment, qui lui refuse une indemnité de rapatriement réservée aux seuls français. Un soldat allemand venu lui demander pourquoi il est emprisonné ne comprend pas[1597] :

[1595] Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.* ; adapté de Jorge SEMPRUN, *Le Grand voyage*, *op. cit.*
[1596] INA, Fonds scénarios, 12018-1230, Jean PRAT, *Le Grand voyage [scénario]*, [document relié dactylographié annoté], 1969, 96 p.
[1597] Les dialogues sont en allemands sous-titrés. Là encore, ce sont les sous-titres français que l'on retranscrit ici.

Le soldat allemand : Vous voulez défendre votre patrie ?

Manuel : Oui et non. La France n'est pas ma patrie, mais je défends ma patrie en défendant la France

Le soldat allemand : D'où êtes-vous ?

Manuel : D'Espagne.

Le soldat allemand : Mais l'Espagne est notre alliée.

Manuel : Votre alliée ? Avez-vous oublié qu'avant cette guerre vous avez fait la guerre à l'Espagne ?

Plus loin dans la dramatique, le héros redit à d'autres déportés revenant en France comme lui qu'il n'y est pas chez lui, qu'il n'est pas Français mais Espagnol. On lui rétorque que la France est sa patrie d'adoption, ce qu'il rejette : « une patrie (…) c'est suffisant. Je n'ai pas envie de m'en coller une seconde sur le dos ».

Manuel dans *Le Grand voyage* comme Pablo dans *L'Espagnol* se trouvent ainsi entre deux pays, dans un exil qui dure : pour eux, la guerre n'est pas encore finie, mais ils ne peuvent plus ni la mener en France où elle est gagnée contre l'occupant allemand, ni la continuer en Espagne. Dans les deux récits également, l'action résistante, l'engagement militaire ou la déportation sont considérés par les Français comme le gage d'une adoption par la France – sauf pour l'administration. Ces trois fictions, comme les films et les reportages télévisés sur les cérémonies d'anciens combattants italiens, contribuent à faire vivre à la télévision la mémoire de l'engagement des immigrés espagnols et italiens dans la résistance française.

C. 1970-71 – Mémoire des déportés espagnols et du camp du Vernet

Entre 1970 et 1973, plusieurs reportages rappellent de nouveau aux téléspectateurs un autre aspect de l'implication des Espagnols dans l'histoire française de la Seconde Guerre mondiale, l'internement français et la déportation en Allemagne des républicains espagnols, déjà évoquées çà et là au travers de fictions, à la télévision et au cinéma[1598].

Le 4 mai 1970, l'antenne régionale du Languedoc Roussillon diffuse d'abord un sujet au congrès de la Fédération espagnole des déportés et internés politiques (FEDIP) à Collioure[1599]. À ce titre, il rappelle que des Espagnols exilés ont connu l'internement à leur

[1598] Robert ENRICO, *Tante Zita*, *op. cit.* ; Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.*
[1599] « [Congrès de la fédération des déportés espagnols à Collioure] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 4 mai 1970, 19h23, 49 secondes.



Figure 216 – « [Congrès de la fédération des déportés espagnols à Collioure] », JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 04/09/1970, 19h23 et 23 secondes*

arrivée en France, puis la déportation sous l'Occupation. Il rappelle les cérémonies d'Italiens résistants dont l'ORTF a rendu compte à plusieurs reprises à la fin des années soixante. Sur ses images, aujourd'hui muettes, on peut voir un cortège défiler dans les rues de Collioure. À sa tête, des hommes et des femmes portent des drapeaux et une grande couronne de fleurs (Figure 216). Ils se rendent dans un cimetière, sur une tombe. C'est celle d'Antonio Machado, poète espagnol mort à Collioure le 22 février 1939, juste après son arrivée en France – on distingue son nom sur le ruban qui orne la couronne. Sur ce même ruban, on peut lire également les initiales de la FEDIP. L'association, créée en 1945 à Toulouse, a organisé cet hommage dans le cadre de son congrès annuel.

Plusieurs éléments le différencient des commémorations d'anciens combattants italiens. Bien que des anciens des brigades internationales y assistent, et malgré la forme solennelle qu'elle prend, cette cérémonie n'est pas militaire. Organisée par une association, elle en rassemble vraisemblablement les adhérents et des sympathisants. Dans l'assemblée comme en tête de cortège, on distingue la présence de femmes, absentes dans les reportages consacrés à des cérémonies d'hommage aux Italiens. De plus, en ne montrant pas le congrès lui-même mais seulement l'hommage rendu à Antonio Machado, ce reportage est loin de mettre en scène l'intégration d'immigrés à la France pour laquelle ils ont combattus. Elle témoigne surtout de l'action d'entrepreneuse de mémoire menée par la FEDIP à l'orée des années soixante-dix.

Ce n'est pas la seule association dont l'action de communication autour de la mémoire de la déportation d'immigrés espagnols soit relayée par la télévision. Dans le sillon d'une « Amicale des Anciens Internés Politiques du Camp du Vernet en Ariège » née en 1944, est créée une « Amicale des Anciens Internés Politiques et Résistants du Camp du Vernet en Ariège » en juin 1971[1600]. L'un des premiers objectifs de la structure est de restaurer le cimetière du camp, de désherber et de nettoyer les tombes, puis de poser une stèle en mémoire des anciens

[1600] « Déclaration d'association [rédigée à Pamiers, le 14 juin 1971] », *Les Cinq continents - Bulletin d'information de l'amicale des anciens internés politiques et résistants du camp du Vernet d'Ariège*, semestre 1973, n° 1, p. 3-4.

internés venus de tous les pays[1601]. La reprise de l'association s'inscrit dans une dynamique amorcée en 1970 : cette année-là, à l'occasion de la Toussaint, un journaliste du *Monde*, Jean Benoit, signait un article sur le cimetière faisant mention d'un contentieux entre les mairies de Vernet et de Saverdun qui se rejetaient l'une sur l'autre la responsabilité de l'entretien des lieux[1602]. Il citait la mobilisation de l'amicale pour faire évoluer la situation au printemps 1970, la saisie du ministère de l'Intérieur par le préfet de l'Ariège et un récent accord trouvé entre les deux municipalités. Jean Benoit évoque alors le camp d'internement, les réfugiés espagnols et des brigades rouges qui y ont été internés dès 1939, bientôt rejoints par des milliers de juifs qui commencèrent là leur déportation. Suite à cet article, l'antenne régionale de l'ORTF en région Midi-Pyrénées consacre, le 1er décembre 1970, un reportage au cimetière du camp du Vernet, décrit comme « abandonné »[1603]. Jusqu'en 1973, des équipes du journal de l'antenne régionale se rendent régulièrement sur les lieux, à l'automne, contribuant à rendre visibles les « tombes oubliées »[1604]. Ces reportages épars sur le camp du Vernet et son cimetière, dont la réalisation et la programmation sont circonscrites dans le temps au tout début des années soixante-dix, rendent compte d'un retour de la mémoire des internements et déportations d'Espagnols en France et, plus largement, de l'implication des Espagnols immigrés dans la Résistance française à l'occupant allemand[1605].

Le 2 novembre 1971, c'est au tour du journal national de la première chaine de raviver le souvenir du camp du Vernet, donnant à voir le nettoyage en cours du cimetière[1606]. Il reprend les propos de l'article du *Monde* de 1970, allant jusqu'à garder son titre, « Les oubliés de la Toussaint ». Luis Menendez, réfugié espagnol, ancien interné du camp, guide Jacques Segui et son caméraman dans un cimetière encore envahi par les herbes hautes. Il est le secrétaire de l'amicale recréée en 1971[1607], présenté par le journaliste comme…

> « Espagnol, 54 ans, ancien de la guerre d'Espagne. C'est ici que nombre de ses amis ont été enterrés il y a plus de trente ans, dans ce petit cimetière, à l'abri du regard,

---

[1601] « Éditorial », *Les Cinq continents - Bulletin d'information de l'amicale des anciens internés politiques et résistants du camp du Vernet d'Ariège*, semestre 1973, nº 1, p. 3-4.
[1602] Jean BENOIT, « Les "Oubliés de la Toussaint" », *Le Monde*, 2 nov. 1970.
[1603] Claude STÉPHANE, « [Le Vernet : un cimetière abandonné] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 1 décembre 1970, 19h02, 39 secondes.
[1604] Jean-Paul TERRAY, « [Le Vernet, Ariège, nettoyage du cimetière espagnol] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 26 octobre 1971, 19h02, 45 secondes ; Claude GUILHEM, « [Le Vernet, les tombes oubliées] », *JT Toulouse*, ORTF 3 Toulouse, 2 novembre 1973, 19h02, 59 secondes.
[1605] Émile TÉMIME, « Les Espagnols dans la Résistance. Revenir aux réalités ? » *in* Jean-Marie Guillon et Pierre Laborie (dir.), *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Éditions Privat, 1995, p. 99-107.
[1606] Jacques SEGUI, « [Les oubliés de la Toussaint] », *Télé Soir*, ORTF 1, 2 novembre 1971, 20h00, 3 minutes 50 secondes.
[1607] « Déclaration d'association [rédigée à Pamiers, le 14 juin 1971] », *loc. cit.*

> abandonné pendant longtemps, retrouvé cette année. Ici, reposent les restes de 150 hommes, Espagnols, Italiens, Allemands pour la plupart, morts après s'être opposés à Franco, Mussolini, Hitler. »

Alors que l'article du *Monde* de 1970 insistait sur la continuité de l'usage de ce camp depuis l'internement des réfugiés espagnols et brigades rouges par la République française jusqu'à la déportation des juifs, le reportage de Jacques Segui présente les morts du Vernet exclusivement comme des résistants aux fascismes européens. Les réfugiés espagnols dont il est question, et notamment Luis Menendez, apparaissent ainsi avant tout comme des anciens combattants.

On ne peut pas dire que l'engagement des immigrés aux côtés des combattants français ait été complètement ignoré dans les représentations audiovisuelles de la résistance entre 1962 et 1973. Les fictions cinématographiques et télévisuelles rendent notamment visibles plusieurs figures de résistants immigrés, membres des FTP-MOI, et les émissions d'information de la télévision régionale et nationale en font discrètement mais régulièrement mention. On peut toutefois observer une nette évolution des modes de représentation télévisuelle des migrants résistants : alors que, dans les années soixante, les reportages consacrés à des cérémonies d'hommages rendaient surtout compte de l'engagement d'Italiens au service de la République française, en confondant parfois engagement résistant et engagement militaire pendant la Première Guerre mondiale, à partir de 1970, la généralisation de la mention de l'action mémorielle associative favorise la diffusion d'images d'Espagnols résistants, internés ou déportés. Cette mutation s'inscrit dans le contexte bien connu d'un basculement de la mémoire de la résistance et de la France de Vichy au tournant des années soixante et soixante-dix[1608]. Après la démission de Charles de Gaulle, en 1969, l'arrivée de Georges Pompidou à la présidence de la République entraine une évolution sensible des discours publics sur la Deuxième Guerre mondiale. L'un des indices de ce changement est la dissolution du Commissariat général aux monuments commémoratifs des guerres mondiales, qui avait été créé en 1960[1609]. On peut présumer que cette suppression a eu un impact sur la quantité de

[1608] Voir à ce sujet Henry ROUSSO, *Le Syndrome de Vichy (1944-198.)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « XX^e siècle », 1987, 378 p. ; La rupture de 1970/1971, qui se cristallise notamment autour de la sortie du film de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la pitié*, a toutefois été depuis relativisée par les travaux de Pierre Laborie et Laurent Douzou notamment. Voir Laurent DOUZOU, « Le mythe du mythe de la Résistance » *in* Marie-Françoise Attard-Maraninchi, Xavier Daumalin, Stéphane Mourlane et Isabelle Renaudet (dir.), *Engagements. Culture politique, guerres, mémoires, mondes du travail, XVIII^e-XXI^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Le Temps de l'histoire », 2016, p. 239-250 ; ou bien Pierre LABORIE, *Le Chagrin et le venin. Occupation. Résistance. Idées reçues*, ed. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2016 (2011), 404 p.

[1609] Olivier WIEVIORKA, *Histoire de la Résistance 1940-1945*, *op. cit.*, p. 489-490.

cérémonies et sur leur médiatisation. Cela pourrait aussi avoir favorisé la décentralisation de l'initiative mémorielle, ce qui aurait contribué à renforcer le rôle des associations dans l'organisation d'hommages commémoratifs.

III - Artistes en exil – une figure espagnole, mais aussi portugaise et italienne

La figure de l'exilé politique immigré est souvent incarnée, à la télévision, entre 1963 et 1974, par des artistes, qu'ils soient Espagnols, Portugais ou même Italiens. La figure de l'immigré artiste engagé fait le lien entre les artistes immigrés représentés régulièrement au cinéma depuis 1947 et à la télévision depuis 1951[1610], qui continuent à l'être dans les années soixante, et l'exil politique évoqué plus fréquemment depuis 1963. L'art, en particulier la musique, est alors présenté comme un moyen d'expression privilégié des immigrés, si ce n'est le seul à leur disposition pour porter leur engagement.

A. Yves Montand, dernière figure médiatique de l'exil politique italien en France ?

En 1970, dans l'émission *Tête d'affiche*[1611], Yves Montand présente son arrivée à la chanson comme le fruit de la nécessité – l'art, sa voix, le chant, c'était tout ce qu'il avait pour obtenir de l'argent et se payer un paquet de cigarettes, lui le fils de militant et syndicaliste socialiste toscan exilé dans la région de Marseille pour fuir le fascisme.

Étonnamment, l'Italien naturalisé français en 1929 est l'un des artistes immigrés engagés les plus visibles au cinéma et à la télévision dans les années soixante. Plusieurs décennies après la fin du régime mussolinien, il incarne encore l'exil antifasciste. À deux reprises, en 1965 et 1970[1612], il évoque devant les caméras son arrivée en France lorsqu'il avait deux ans, avec sa mère et son père, pour fuir le fascisme. Au micro de François Chalais, qui l'interroge sur le tournage de *La Guerre est finie* en 1965 pour l'émission *Cinéma*[1613], il rappelle le contexte de son départ en évoquant de façon générale le quotidien en Italie fasciste. En évoquant la torture et la répression fasciste des mouvements d'opposition en Italie dans les

[1610] Voir Chapitre 6.
[1611] Jacques NAHUM et France ROCHE, *Apprendre à vivre - Yves Montand*, *op. cit.*
[1612] *Ibid.*
[1613] François CHALAIS, *op. cit.*

années vingt, Yves Montand dresse un parallèle entre son propre parcours et celui de son personnage. Cinq ans plus tard, en 1970, Yves Montand reprend plus longuement le récit de sa migration auprès de France Roche pour *Tête d'affiche*[1614]. Le sujet qui lui est consacré prend place en Provence, là où il a élu domicile. L'entretien qui compose la majeure partie du reportage est filmé sur une terrasse à Saint-Paul-de-Vence, laissant apparaître, en arrière-plan, une campagne doucement vallonnée. Les premiers mots vont à Montand, qui dresse d'emblée un lien entre ce décor et sa Toscane natale. Dans le récit de son histoire personnelle, il accorde une place importante à l'exil :

> Yves Montand : J'avais trois ans, à ce moment-là. Mon père est venu en France parce qu'il était chassé par le fascisme. Il a reçu la bastonnade et l'huile de ricin. C'était une des tortures des fascistes italiens, on donnait à quelqu'un qu'ils arrêtaient une fiole d'huile de ricin. Et comme il avait des idées socialistes, il n'a pas voulu participer aux commandos fascistes de l'époque, dont un des responsables était le frère de ma mère. Alors ils lui ont brûlé la maison, le petit atelier dans lequel il travaillait, ma mère l'a vu frappé dehors, comme ça, le soir, elle l'a vu un soir, ils le tenaient à deux et le troisième le frappait, et ils se sont rendus compte qu'ils feraient mieux de s'en aller comme la plupart des Italiens ont immigré. Il a fait la frontière des Alpes à pied. Il a laissé ma mère avec 5 livres, et nous sommes allés atterrir du côté de Saint-Antoine-Verduron-Haut dans la banlieue marseillaise.

L'artiste affine alors le tableau qu'il n'avait qu'esquissé en 1965. Il faut dire que le sujet de France Roche et Jacques Nahum est nettement plus approfondi que le reportage de François Chalais, qui traitait plus de *La Guerre est finie* en train de se faire que du parcours de l'acteur. Ce dernier prend alors le temps d'évoquer avec précision d'où il vient, évoque spécifiquement les exactions fascistes subies par son père. Il relate le passage de la frontière franco-italienne à pied – suscitant peut-être, chez les téléspectateurs, le souvenir d'images des films et des reportages cinématographiques de 1946[1615] ou 1950[1616] figurant la traversée des Alpes par des migrants italiens dans la tempête de neige. S'il passe sous silence l'engagement antifasciste de son père en France[1617] dans ces interviews télévisuelles, il est connu pour son engagement politique aux côtés du Parti communiste français à partir de 1950, avant sa rupture avec le mouvement à la suite du printemps de Prague en 1968[1618].

[1614] Jacques NAHUM et France ROCHE, *Apprendre à vivre - Yves Montand*, *op. cit.*
[1615] Voir les reportages évoqués dans le Chapitre 4, *[Passage du col du petit Saint Bernard par des émigrés du Val d'Aoste]*, *op. cit.* ; *[Chômeurs italiens venant travailler en France]*, *op. cit.*
[1616] Pietro GERMI, *Il Cammino della speranza*, *op. cit.*
[1617] Stéphane MOURLANE, « Yves Montand, Serge Reggiani, c'est nous… les Italiens ? », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle*, 2015, vol. 12, n° 1, p. 21-30.
[1618] Hervé HAMON et Patrick ROTMAN, *Tu vois, je n'ai pas oublié*, Paris, Seuil / Fayard, 1990, p. 499.

Yves Montand, à la fin des années soixante apparaît à plusieurs reprises comme un exilé devant les caméras, qu'il revendique son héritage d'exilé politique italien ou qu'il interprète un personnage espagnol dans la fiction, comme c'est le cas dans le film d'Alain Resnais. Mais il incarne surtout la figure de l'artiste engagé – plutôt que celle de l'immigré en lutte.

B. Des artistes exilés républicains espagnols – passage de relais entre les maîtres et la chanson engagée

Si l'on ne compte qu'un artiste d'origine italienne parmi les exilés politiques représentés dans les films ou émissions de télévision mettant en scène des Italiens, Espagnols ou Portugais immigrés en France entre 1962 et 1974, les artistes espagnols engagés sont, de loin, les plus nombreux. Ils n'échappent pas au passage de relais générationnel que connaît l'exil espagnol pendant la période.

1) Artistes appartenant à la génération de la guerre d'Espagne

Pablo Picasso et Pablo Casals, d'abord, continuent à faire l'objet de reportages. Si l'origine espagnole et l'exil de Picasso sont toujours soulignés, son engagement politique n'est plus que rarement mis en avant. Les reportages diffusés par la presse filmée et la télévision à l'occasion de rétrospectives de ses œuvres, en 1962[1619] et 1964[1620], puis au moment de ses 85 ans, en 1966[1621], et après sa mort, en 1973[1622], reviennent sur l'inspiration que continue de lui fournir l'Espagne tout en indiquant que le peintre a élu la France comme domicile. L'entretien mené par Adam Saulnier en 1966 auprès du barbier et coiffeur de l'artiste, Espagnol comme lui, permet de souligner sa condition d'exilé. En 1973, dans sa nécrologie diffusée par le magazine *Gaumont*, l'engagement politique de Picasso est résumé à « Guernica » – le bombardement ou la toile ? – qui aurait renforcé son hispanité malgré l'exil[1623]. Mais les références à son soutien des républicains espagnols, dont il continue à apporter la démonstration longtemps après 1939, s'arrêtent là. Sa migration est résumée le plus souvent à une étape de son ascension sociale et artistique.

[1619] *Picasso Vauvenargues 59-61*, *op. cit.*
[1620] Adam SAULNIER, *Rétrospective de Picasso*, *op. cit.*
[1621] Adam SAULNIER et Michel DRANCOURT, *[Picasso et son temps]*, *op. cit.*
[1622] *Picasso*, *op. cit.*
[1623] « Pablo Picasso reste bien l'Espagnol qu'il a toujours été.. même et surtout depuis Guernica. » *Ibid.*

Si Pablo Casals est lui aussi considéré comme un maître de son art, la musique, les reportages qui lui sont consacrés après 1962 mettent encore l'accent sur son engagement politique. Pierre Nivollet, qui réalise en 1966 et 1967 deux sujets consacrés au « maître » Pablo Casals, l'un pour le magazine d'information *Panorama*, l'autre pour le magazine spécialisé *Le Monde de la musique*[1624], insiste bien plus que Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes ne l'avaient fait en 1955[1625] sur la façon dont le musicien s'est positionné contre les fascismes et contre le franquisme. Il ne fait toujours pas référence au rôle joué par le violoncelliste dans la mise en œuvre d'une politique culturelle au sein des institutions républicaines entre 1931 et 1936, qui explique ses prises de positions futures[1626]. Mais le journaliste place au cœur de ses reportages la vision de la musique défendue par Casals, qui la considère comme un outil pacificateur, un moyen de communion entre les peuples. C'est notamment ce qui ressort de la conclusion lyrique du reportage de *Panorama* de 1966, laissée à Casals lui-même en voix *off*[1627] :

> Les hommes, pour chanter, doivent être heureux, et on est heureux, quand on est libre. Là où il y a de l'oppression, il n'y a que de la tristesse. Et la tristesse tue l'esprit. Rien au monde ne justifie le crime de tarir cette source créatrice. Aucun régime n'a le droit d'entraver cette manifestation divine de l'esprit humain. C'est pour cela que, comme artiste, en dehors de tout courant politique, j'ai le devoir qui correspond avec mon sentiment le plus intime d'être un fervent partisan de toute manifestation spirituelle. L'histoire nous démontre qu'elle ne se produit que dans une ambiance de liberté.

Casals cherche alors à prendre ses distances avec les clivages politiques. Il considère son engagement comme un devoir en tant que musicien. Il revendique ainsi de mettre son art au service de la liberté et de la lutte contre les fascismes.

On peut supposer que cette conception du rôle de la musique et des artistes a été mise en avant afin de donner du sens à l'arrêt de sa carrière de musicien en 1937 lors de son arrivée dans le sud de la France. C'est explicite dans le reportage de 1967, pour lequel Pierre Nivollet interroge Joan Alavedra, compagnon d'exil et biographe de Pablo Casals. Lorsque le journaliste interroge ce dernier sur le silence de l'artiste à partir de 1937, il souligne sa volonté de rompre avec tous les peuples « qui étaient amis des régimes qui n'étaient pas démocratiques ». On comprend au travers de l'intervention d'Alvedra que les positions du maître semblent être le fruit de choix affectifs plutôt qu'idéologiques. De plus, comme en 1955, son engagement

---

[1624] Pierre NIVOLLET, « Pablo Casals à 90 ans », *Le Monde de la musique*, ORTF 2, 15 janvier 1967, 19h58, 1 heure 1 minutes.
[1625] Pierre DUMAYET et Pierre DESGRAUPES, *Pablo Casals*, *op. cit.*
[1626] Phryné PIGENET, « Pablo Casals ou les modalités et les significations de l'engagement d'un musicien », *loc. cit.*
[1627] Pierre NIVOLLET et Bernard GAVOTY, *[Les 90 ans de Pablo Casals]*, *op. cit.*

semble avant tout lié à sa conception de la notoriété et des devoirs que cela implique. En évoquant d'abord la volonté exprimée par Casals dès son arrivée en France de venir en aide aux internés des camps d'internement, puis les concerts de bienfaisance donnés en soutien à la France en 1939 et 1940, avant de revenir sur sa retraite silencieuse, l'écrivain met en avant un changement des modalités d'action politique choisies par le violoncelliste. Ainsi, Joan Alavedra et Pierre Nivollet soulignent-ils moins l'usage fait par Casals de la musique pour prendre position politiquement, que la dimension politique de son silence.

2) Artistes enfants de la guerre civile

Aux côtés de Pablo Casals et Pablo Picasso, déjà connus du grand public en Espagne et dans le monde avant la guerre civile, deux figures d'opposition de la première heure au franquisme, d'autres artistes espagnols ayant vécu la guerre d'Espagne enfants ou adolescents font entendre leur voix depuis leur exil.

Le premier est Jorge Semprun, né en 1923, qui incarne lui aussi cette figure de l'artiste intellectuel réfugié en France. Quand il publie son premier ouvrage, *Le Grand voyage*, en 1963[1628], il est invité à venir le présenter dans la rubrique littéraire du JT. Il est alors défini par le présentateur comme un Espagnol exilé politique en France. Mais c'est moins son expérience de l'exil et de la lutte contre le franquisme qui est évoquée que sa déportation pendant l'Occupation et son processus de reconstruction l'ayant mené à l'écriture. Avec la parution de son ouvrage et cette prestation télévisée, à une période où les témoignages d'anciens déportés résistants se font plus rares que dans l'immédiat après-guerre[1629], Jorge Semprun rappelle la déportation de communistes espagnols réfugiés en France et l'action des immigrés dans la résistance française. En 1966 et 1969, la sortie de *La Guerre est finie* et la diffusion de la dramatique de Jean Prat adaptée de son premier roman[1630] contribueront encore à rendre visible son parcours.

Un autre écrivain, Juan Goytisolo, né en 1931, est lui aussi invité au cours de l'émission *Lectures pour tous*, en 1962, à présenter son dernier livre. Il expose sa vision de l'Espagne bourgeoise où il est né, dont il a réussi à s'extraire pour écrire son livre en allant à la rencontre

[1628] Georges BORTOLI, *Le Grand voyage*, *op. cit.*
[1629] Thomas FONTAINE, « Qu'est-ce qu'un déporté ? Les figures mémorielles des déportés de France » *in* Jean-Marie Guillon, Pierre Laborie et Jacqueline Sainclivier (dir.), *Images des comportements sous l'Occupation. Mémoires, transmission, idées reçues*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2016, p. 79-89.
[1630] Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.*

du reste de son pays, tout en s'installant en France et en organisant sa vie de part et d'autre des Pyrénées[1631]. S'il n'a pas coupé définitivement avec son pays d'origine, il délivre un discours critique sur le pouvoir espagnol et la censure qu'il exerce sur les publications. Lorsque Pierre Dumayet demande à Juan Goytisolo quelle est pour lui la mission d'un écrivain espagnol, il soutient que le rôle d'information sur les réalités sociales en Espagne incombe non pas à la presse, contrôlée par le pouvoir, mais aux romanciers.

Sept ans plus tard, le journaliste Claude Fléouter interroge, pour le journal télévisé de 13h du 10 décembre 1969, le dramaturge Fernando Arrabal, né en 1932, qui est lui aussi écrivain, poète et acteur[1632]. Il rappelle à Arrabal toutes les accusations qui pèsent sur lui : il soulèverait un « parfum de scandale », il serait considéré comme « un pornographe, un fou, un malade ». L'artiste, ainsi amené à récuser ces propos, affirme endosser le rôle de tête de turc des critiques alors qu'il ne souhaite pas la provocation. Claude Fléouter évoque ensuite plus précisément l'accusation qu'aurait portée un chroniqueur, remettant en question la légitimité de l'asile qui lui a été accordé par la France eu égard à « l'insanité » de ses travaux. Arrabal revendique alors l'héritage d'autres illustres artistes exilés – l'Espagnol Picasso et l'Italien Modigliani. Dans ce reportage, c'est moins la question de l'usage politique de l'art qui est soulevée que celle de la portée politique, en France, des productions de l'artiste exilé. Fernando Arrabal y incarne néanmoins bien une facette de la figure de l'artiste exilé engagé.

3) Paco Ibáñez

Enfin, le plus représenté à la télévision – ou au cinéma – des artistes espagnols de la génération des enfants de la guerre civile est Paco Ibáñez. Le chanteur et guitariste né en 1934 à Valencia, a émigré avec ses parents dans la région parisienne à la fin du conflit espagnol, en 1939. Son père arrêté par les forces de l'ordre françaises et interné dans les camps du sud de la France (Saint-Cyprien puis Argelès)[1633], sa mère retourne, avec le reste de la famille, en Espagne, au Pays Basque. En 1948, le père libéré, tous repassent la frontière clandestinement,

[1631] Jean PRAT et Pierre DUMAYET, *Juan Goytisolo - Pour vivre ici*, *op. cit.*
[1632] Claude FLÉOUTER, « [Fernando Arrabal] », *Télé Midi*, ORTF 1, 10 décembre 1969, 13h00, 2 minutes 58 secondes.
[1633] Stéphane LEROY, « Paco Ibáñez » *in* Pascal Ory et Marie-Claude Blanc-Chaléard (dir.), *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, p. 423-424.

à pied, pour le rejoindre à Perpignan avant de regagner Paris[1634]. Paco Ibáñez apprend alors la musique en même temps que l'ébénisterie. Il découvre la chanson française, en particulier celle de Georges Brassens, qui l'inspire fortement[1635]. Il forge son répertoire de chansons composées sur des poèmes espagnols. À partir de 1954, il se produit dans les cabarets de la rive gauche de Paris avec sa guitare[1636]. En 1964, il enregistre son premier disque. Cette année-là, il apparaît une première fois, discrètement, dans le reportage du journal *Gaumont* « Paris à l'heure espagnole » diffusé en 1964 : on l'aperçoit juché sur un haut tabouret dans la cave d'un restaurant. Avec sa guitare, il complète le tableau stéréotypé de la communauté espagnole de Paris dressée par l'opérateur Rolf Schmeer et les auteurs du commentaire, filmée dans les bals de flamenco et dans les caves d'un restaurant de paëlla. Il n'est pas question de son engagement politique.

L'émission *Seize Millions de Jeunes* brosse une première fois son portrait le 3 janvier 1967[1637]. Il s'ouvre avec des archives filmées de la guerre d'Espagne et de la Retirada[1638]. Puis la caméra de Francisco Espresate et la journaliste Claude Kiejman s'invitent à la table de la mère de l'artiste. Tandis que Paco boit son café, sa mère raconte l'exil et l'engagement de toute la famille contre le franquisme. Dans les plans suivants, on le voit sortir d'un immeuble du quartier de Saint-Germain des Prés, appelé par son frère acteur, Roger, qui n'est pas présenté.



Figure 217 – Claude Kiejman, Francisco Espresate, « La fin de l'exil ? », Seize millions de jeunes*, ORTF 2, 03/01/1967, 20h37 et 49 secondes*

Ils se rejoignent dans un bistrot. Paco est ensuite filmé dans l'appartement du peintre José Garcia Ortega, puis aux Trois Baudets et dans un café proche, avec d'autres Espagnols, le peintre Antonio Saura et le chanteur Raimon, tous deux de passage à Paris. Ils discutent ensemble de sujets politiques, de musique et d'art, des difficultés de l'exil, ainsi que de leur capacité de résistance au régime espagnol. Le reportage donne ainsi

[1634] Malika LIGNON, « La notion de l'exil chez le chanteur engagé Paco Ibáñez. Entre déchirement et création, une voix poétique pour tous » *in* Geneviève Dreyfus-Armand (dir.), *Cultures de l'exil*, Paris, Riveneuve éditions, coll. « Riveneuve Continents » et « Exils et migrations ibériques au XX^e siècle », 2013, p. 60-78.
[1635] François-Xavier GOMEZ, « Irrécupérable », *Libération*, 13 juill. 2011.
[1636] Philippe TÉTART, « Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien », *loc. cit.*, p. 64.
[1637] Francisco ESPRESATE et Claude KIEJMAN, *La fin de l'exil ?*, *op. cit.*
[1638] Il s'agit des images utilisées en 1946 par la presse filmée pour illustrer la fermeture de la frontière franco-espagnole, dans *Franco en quarantaine*, *op. cit.* ; et *Frontière...*, *op. cit.*

l'impression que Paco Ibáñez vit en vase clos dans le milieu des réfugiés espagnols cultivés de la capitale, faisant vivre l'image d'un quartier germanopratin cosmopolite. Les Espagnols qui le composent se montrent entièrement tournés vers l'Espagne en regrettant de ne pouvoir encore s'y installer de nouveau.

En outre, Paco Ibáñez, son frère et leurs camarades représentent, dans ce reportage, la « génération oubliée » dont parle Geneviève Dreyfus-Armand dans son ouvrage sur l'exil des républicains espagnols[1639], celle des enfants espagnols nés dans les années 1920 ou 1930, qui ont vécu la guerre civile dans leur jeunesse et qui construisent de nouveaux modes de lutte contre le régime franquiste qu'ils ont peu connu. Paco affirme à la journaliste Claude Kiejman qu'il n'a d'autre choix, pour trouver son public et pour ne pas avoir à correspondre à l'image de l'Espagnol attendue par le public français, que de retourner vivre en Espagne. Il se différencie ainsi de sa mère, en particulier lorsque celle-ci dit ne plus vouloir venir en Espagne franquiste, où elle est considérée comme la « roja », la rouge, jusque dans sa propre famille. Les artistes espagnols en exil dépeints dans ce reportage apparaissent en décalage, si ce n'est en opposition avec leurs parents.



Figure 218 – Raoul Sangla, Romain Bouteille, Le Petit dimanche illustré*, ORTF 2, 05/05/1968, 15h47 et 20 secondes*



Figure 219 – Raoul Sangla, Romain Bouteille, Le Petit dimanche illustré, ORTF 2, 05/05/1968, 16h25 et 45 secondes

Le dimanche 5 mai 1968, le magazine de variétés *Le Petit dimanche illustré* réalisé par Raoul Sangla et présenté par l'acteur Romain Bouteille[1640] est tourné, en extérieur, sur le pont tournant du canal d'Aubervilliers puis sous un hangar tout proche, au milieu des voitures (Figure 218) et de bidons entassés (Figure 219), ce que Romain Bouteille désigne comme étant « chez Paco Ibáñez ». Celui-ci n'est apparemment pas parti longtemps de la région parisienne, du moins pas de manière permanente, puisqu'on le retrouve sur le plateau. L'émission prend la

[1639] Geneviève DREYFUS-ARMAND, *L'Exil des républicains espagnols en France*, *op. cit.*
[1640] Raoul SANGLA et Romain BOUTEILLE, *[À Aubervilliers, chez Paco Ibáñez]*, *op. cit.*

forme d'une discussion entre amis après deux chansons filmées à la grue dans les rues. Romain Bouteille anime le tout, avec autour de lui, outre Paco Ibáñez, le producteur Moshé Naïm, la chanteuse espagnole vivant en Suisse Carmela, et le peintre José Ortega, « le plus grand peintre espagnol actuel » selon Moshé Naïm qui l'a invité. Au cours de la conversation, les participants de l'émission se disent projetés « en Méditerranée », « en Espagne ». Il est question, avec les interventions de José Ortega et de Paco Ibáñez, de la force politique de l'art, et de l'impératif d'en user à des fins politiques quand on est un artiste espagnol. Sur ce plateau, comme dans l'appartement d'Ortega filmé dans *Seize millions de jeunes*, Paco Ibáñez apparaît au milieu d'un cercle mondain, d'artistes à majorité espagnols mais pas seulement – sur le plateau improvisé de ce *Petit dimanche illustré* on trouve aussi le chanteur et futur acteur Gérard Klein, le violoncelliste François Rabbath ou le chanteur Gilles Dreu.

En 1969, lorsque Bernard Bouthier fait à son tour le portrait du chanteur pour *À l'affiche du monde*[1641], ce dernier est définitivement revenu d'Espagne : c'est un retour subi selon le commentaire, conséquence de l'état d'urgence instauré au Pays Basque par le régime franquiste suite à l'assassinat par des membres d'ETA de Manzanas. De nouveau, comme dans *Seize millions de jeunes*, Ibáñez est filmé à la table du foyer familial où il ne parle qu'espagnol avec sa mère. Cette fois, l'appartement est précisément localisé à Aubervilliers. Puis, comme en 1967, la caméra le suit dans son déplacement vers l'appartement du peintre José Ortega. On le voit également dans le bureau du directeur du Théâtre de la Commune, Gabriel Garran, avec lequel il tente d'organiser un récital. C'est que le chanteur a acquis entre temps une forme de reconnaissance. En Espagne, il a donné une série de concerts en 1968. En France, l'année 1969 est celle de son succès, dans les milieux militants et dans le grand public. Ce printemps 1969, il chantera dans la cour d'honneur de la Sorbonne pour fêter l'anniversaire de la révolte étudiante, et en décembre, il se produira à l'Olympia[1642]. En mars 1969, le reportage de Bernard Bouthier reprend pourtant la même construction que celui de Claude Kiejman de 1967. Cette



Figure 220 – Bernard Bouthier, « Un Espagnol à Paris – Paco Ibanez », À l'affiche du monde*, ORTF 1, 22/03/1969, 22h10 et 13 secondes*

[1641] Bernard BOUTHIER, *Un Espagnol à Paris - Paco Ibanez*, *op. cit.*
[1642] Stéphane LEROY, « Paco Ibáñez », *loc. cit.*

fois, le nom de Paco Ibáñez est donné comme connu pour les téléspectateurs, tandis qu'est accentué le contraste entre son activité de musicien et le milieu populaire dans lequel il est mis en scène – les quais du canal d'Aubervilliers, l'appartement familial dont l'exiguïté est accentuée par plusieurs plans panoramiques. Dans les interviews mixés en voix off, Paco Ibáñez revendique son appartenance à une classe populaire et expose la difficulté qui se pose à lui qui, par son métier, risque d'être assimilé à une classe bourgeoise.

En 1971 encore, à une période où les déplacements et les concerts de Paco Ibáñez, qui a depuis accédé au statut de célébrité en France, font régulièrement l'objet de reportages télévisuels, l'un d'entre eux évoque à nouveau la question du rôle de l'artiste en exil à l'occasion d'un interview[1643] :

> Clotilde Dumas : Disons tout de suite que vous chantez la liberté, vous pensez à tous les exilés, et la plupart de vos chansons sont quand même un cri de joie et de liberté.
>
> Paco Ibáñez : Oui c'est comme un combat, c'est ne pas accepter beaucoup de choses qu'on nous force à accepter. Donc il faut le crier, moi je suis un intermédiaire finalement, je le crie, et le public le reçoit, et lui aussi il le crie, donc le cri devient plus fort.

Le chanteur est devenu, en quelques années, le porte-voix de « tous les exilés » en même temps que leur parangon, et c'est ainsi qu'il est filmé à la télévision en 1971.

Mais Paco Ibáñez n'endosse pas seul ce statut : depuis 1967, son frère, Roger, s'est fait un nom comme acteur à la télévision et au cinéma. Remarqué pour son interprétation du rôle d'Enrique dans la dramatique de Jean Prat *L'Espagnol* (1967)[1644], il est ensuite régulièrement appelé pour incarner des rôles de républicains espagnols en exil : dans *Tante Zita* (1968)[1645] d'abord, puis dans *Le Grand voyage* (1969)[1646], où il joue un déporté espagnol du camp de Buchenwald, libéré aux côtés du héros. Dans *Le Train* (1973)[1647], il prend part à l'exode de 1940, fuyant les fascismes d'un bout à l'autre de l'Europe, cherchant à rejoindre l'Amérique depuis La Rochelle. En 1974, enfin, il apparaît aux génériques des dramatiques *Contrecoups*[1648] et *Les Étoiles ensevelies*[1649], dans lesquelles il campe là encore des personnages de réfugiés espagnols, installés en France depuis la guerre d'Espagne. Roger Ibáñez est ainsi cantonné à

[1643] Clotilde DUMAS, « [Concert mazarine avec Paco Ibanez] », *Nord actualités télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 19 février 1971, 19h00, 4 minutes 16 secondes.
[1644] Jean PRAT, *op. cit.*
[1645] Robert ENRICO, *Tante Zita*, *op. cit.*
[1646] Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.*
[1647] Pierre GRANIER-DEFERRE, *Le Train*, Lira Films (France) / Capitolina Produzioni Cinematografiche (Italie), 1973, 1 heure 37 minutes.
[1648] Jean PRAT, *Contrecoups*, *op. cit.*
[1649] Michèle TOURNIER, *op. cit.*

des rôles toujours similaires. Son visage, qui ressemble fortement à celui de son frère, Paco, devient celui de beaucoup des républicains espagnols en exils représentés par les fictions du début des années soixante-dix[1650].

C. Chanteurs contestataires portugais en exil

La figure de l'artiste exilé politique n'est pas l'apanage d'Espagnols. Deux musiciens portugais représentés à la télévision à la fin des années soixante l'incarnent eux-aussi, Luis Cilia et Germano Rocha.

L'édition du 8 novembre 1966 de *Seize millions de jeunes*, deux mois avant le reportage sur Paco Ibañez, consacre un reportage de 25 minutes intitulé « Portugais de Paris » au chanteur portugais Luis Cilia, très jeune, et cherchant à diffuser son art au moyen de disques ou de concerts. Après l'avoir interrogé sur une scène de théâtre, la guitare sur les genoux, on le voit démarcher un producteur dans son bureau. Alors qu'il chante en précisant la portée de ses paroles – en portugais, censées dénoncer les pratiques dictatoriales du régime salazariste – le producteur lui demande s'il serait possible qu'il chante en français, avec des paroles moins politisées. Le jeune homme affirme sa volonté de créer des chansons engagées et dans sa langue natale, dont il garde un accent marqué. La chanson est ainsi perçue en soi comme un acte militant permettant de diffuser des idées anti-salazaristes.

Dans ce sujet, art et engagement sont reliés par la personnalité de Cilia, dont le départ du Portugal est présenté comme un acte politique ordinaire, conséquence de sa désertion – il a, en effet, refusé d'effectuer son service militaire et de faire la guerre en Angola. Il vit dans une chambre de bonne[1651], où il est filmé en train de travailler en s'enregistrant sur un magnétophone. Il précise d'ailleurs auprès du producteur le lui demandant, qu'il ne fait pas d'études, et qu'il ne fait que chanter, dans des fêtes portugaises par exemple. Cette scène est d'abord introduite par une reconstitution de son arrivée à Paris par la gare d'Austerlitz, sur la musique qu'il chante devant le producteur, pour exprimer la mélancolie de l'exil. Il joue juste après dans un restaurant parisien, confronté directement au regard de la population française.

[1650] À la même période, d'autres acteurs prêtent aussi leurs traits à cette figure : Francisco Rabal joue Paco dans Guy CAVAGNAC, *Le Soldat Laforêt*, *op. cit.* ; Fabio Testi est Diaz dans Claude CHABROL, *Nada*, *op. cit.* ; Denys Mascolo et Henri Martinez interprètent José et Henri Ramos dans Jean EUSTACHE, *Mes petites amoureuses*, *op. cit.*

[1651] Voir Figure 147 page 432.

La proximité du reportage sur Luis Cilia avec celui sur Paco Ibáñez, diffusé à deux mois d'écart dans la même émission, *Seize Millions de Jeunes*, tient à l'ambition des producteurs André Harris et Alain de Sédouy, de chercher à proposer des portraits de jeunes différents de ceux que l'on voit ailleurs au petit écran, pour qu'ils puissent s'identifier à eux. Le magazine opère ainsi un renouveau des objets de reportages qui témoigne d'un « frémissement d'ouverture aux lendemains des élections présidentielles de décembre 1965 »[1652]. Dans cette entreprise, en consacrant des reportages similaires à Luis Cilia et Paco Ibáñez, les producteurs de l'émission et les réalisateurs qu'ils recrutent contribuent à associer les représentations d'artistes exilés espagnols et portugais.

Quelques jours après la diffusion de ce sujet sur Luis Cilia, un autre chanteur portugais fait l'objet d'un reportage télévisuel cette année 1966 : Germano Rocha. *Central Variétés*, le 2 décembre 1966, suit le chanteur de fado dans le café de Marly-le-Roi où il a commencé sa carrière, sur des chemins, dans le bidonville de Champigny et devant des ouvriers. En 1965, Germano Rocha avait déjà fait l'objet d'une interview au sein de l'émission de variétés *Discorama*. La productrice et présentatrice Denise Glaser avait alors invité le musicologue Jean Witold, présenté comme le « découvreur » de ce chanteur. Mais il n'était pas question de son statut d'exilé. Germano Rocha, dans le reportage de *Central Variétés*, incarne cette fois un certain militantisme en formulant, dans l'une des chansons qu'il interprète, une dénonciation « très sévère », selon ses propos, d'une classe sociale portugaise qu'il désigne comme « les vampires ». C'est un morceau écrit et composé par Zeca Afonso, « Os Vampiros »[1653]. Dans un entretien mené auprès de lui par le sociologue Manuel Antunes da Cunha en 2009, Germano Rocha affirme que son interprétation aurait provoqué la colère de l'ambassadeur portugais en France, Marcello Mathias, qui se serait plaint à l'ORTF de la diffusion de chants révolutionnaires[1654]. Je n'ai pas trouvé trace de cette réclamation, mais l'anecdote permet de saisir la portée politique que revêt une telle chanson aux yeux de son interprète.

Au contraire de l'Espagnol Paco Ibáñez en 1967, les artistes militants portugais représentés par la télévision française en 1966, Luis Cilia et, dans une moindre mesure,

---

[1652] Évelyne COHEN et Marie-Françoise LÉVY (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses : culture et politique*, Paris, CNRS éditions, 2007, 318 p.
[1653] Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, *Portugais à Champigny*, *op. cit.*, p. 111-112.
[1654] Manuel ANTUNES DA CUNHA, « La quasi-invisibilité des Portugais à la télévision. De la clandestinité à l'intégration » *in* Geneviève Dreyfus-Armand (dir.), *Cultures de l'exil*, Paris, Riveneuve éditions, coll. « Riveneuve Continents » et « Exils et migrations ibériques au XX^{e} siècle », 2013, p. 183.

Germano Rocha, paraissent bien seuls. Ils ne réunissent pas autour d'eux un cercle de sociabilité mondain. Leur public se trouve souvent dans les bidonvilles de banlieue, ou bien comme Germano Rocha dans les cafés. Il n'est pas composé de pairs auxquels la parole est donnée au même titre que l'artiste, mais de travailleurs, des hommes et des femmes auxquels un journaliste pose des questions sur le mode du micro-trottoir. Ils interagissent avec des professionnels du spectacle qui les surplombent – Germano Rocha présente Jean Witold comme son protecteur, celui qui lui a permis de s'extraire de sa condition d'ouvrier chez Simca, tandis que Luis Cilia démarche les producteurs pour se trouver une maison de disque.

Si ces reportages contribuent à l'accentuer, il semble que la solitude de Luis Cilia soit relative et choisie. Le jeune chanteur ne disparaît pas du petit écran après 1966. En 1968, il est invité à se produire dans *Discorama*[1655], à l'occasion de la sortie d'*O Salto* dont il a composé et interprété la bande originale. En 1969, Jean-Pierre Chabrol le convie à son *Éternelle ballade*[1656], une émission de variétés unitaire menée par l'écrivain comme une discussion entre amis mélomanes. D'autres invités se succèdent en plateau : l'acteur Frédéric Santaya, originaire d'Irun en Espagne, mais aussi Michel Fugain, Georges Moustaki, Georges Berthomieu et le groupe Les Troubadours. Le chanteur portugais est entouré d'artistes partageant un intérêt pour la ballade, la chanson à texte. Parmi eux, il incarne l'immigré, l'étranger. Pour introduire l'interview de Luis Cilia, les musiciens sur le plateau jouent d'abord la « Chanson pour l'Auvergnat » de Brassens. Il est ensuite question de l'accueil fait aux étrangers en France, de la condition de déracinés que partageraient les Cévenols, comme Jean-Pierre Chabrol, et les Portugais. Si Luis Cilia arrive à placer quelques mots sur la situation des Portugais en région parisienne, il est vite interrompu par Frédéric Santaya, racontant le passage clandestin de Portugais entre le pont de Béhobie et celui de Hendaye. Il chante ensuite un morceau déjà présent sur son disque édité en 1967[1657], « Meu pais », dont il a adapté les chansons en français sous le titre « Les Immigrés ». Et lorsque Jean-Pierre Chabrol lui demande où les téléspectateurs peuvent venir l'écouter, il insiste sur sa volonté de ne jouer que pour ses compatriotes portugais :

> Jean-Pierre Chabrol : Mais alors ça se passe où quand tu chantes ?

[1655] Jacques AUDOIR (réalisateur) et Denise GLASER (productrice), *Discorama*, ORTF 1, 14 avril 1968, 12h30, 26 minutes 40 secondes.
[1656] Jacques AUDOIR (réalisateur) et Jean-Pierre CHABROL (producteur), *op. cit.*
[1657] Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les Portugais dans la région parisienne depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'en 1974 », *loc. cit.*

> Luis Cilia : Il y a des Portugais qui organisent des fêtes près des bidonvilles, et comme ça j'ai l'occasion de réchauffer un peu le cœur des gens, je ne sais pas, c'est pas l'Armée du Salut hein, ça peut-être dit d'autre chose, je ne sais pas...
>
> Jean-Pierre Chabrol : Ça les aide, la chanson a un rôle utile. Elle aide à vivre.
>
> Luis Cilia : Je crois que aujourd'hui c'est le seul moyen qui reste.

Au travers de cet extrait, on comprend que Luis Cilia conçoit la musique et la chanson comme un outil, pour toucher ses compatriotes et tisser, avec eux, du lien social. Il ne s'adresse pas à un public français, comme Germano Rocha ou l'Espagnol Paco Ibáñez, mais aux Portugais et, spécifiquement, aux habitants des bidonvilles. Le chanteur continue pourtant d'apparaître régulièrement à la télévision par la suite, en 1972 autour de Georges Brassens pour interpréter sa reprise de la « Mauvaise réputation »[1658], puis en 1973, dans la dramatique *La Dérobade*[1659], où il est encore désigné comme l'auteur de la musique d'*O Salto*. Au travers de ces diverses émissions, Luis Cilia est dépeint comme un artiste s'adressant aux immigrés portugais, mais il touche au passage un public français.

D. Une vocation artistique au service des luttes en exil ?

Au travers de cette figure de l'artiste engagé, renouvelée à partir de 1966 avec l'émergence de nouvelles générations, notamment de chanteurs militants, d'Espagnols trop jeunes pour avoir fait la guerre d'Espagne, ou de Portugais touchés de plein fouet par les conflits coloniaux, l'art s'affirme comme un moyen privilégié de lutte politique à disposition des immigrés politiques espagnols et portugais.

Plus généralement, la pratique artistique devient un aspect du stéréotype de l'exilé. On en trouve un exemple de plus dans l'émission expérimentale *Un certain regard* intitulée « Plateforme zéro », diffusée le 10 juin 1966[1660]. Jean Rochefort doit improviser des saynètes à partir de brèves consignes. Lorsque le metteur en scène André Voisin lui demande de créer un personnage en s'inspirant de ses mains, il choisit d'interpréter un immigré espagnol mythomane, en invoquant devant la caméra un souvenir. Le personnage, qui prend forme au

---

[1658] Guy JOB (réalisateur) et Guy BÉART (producteur), « La deuxième bienvenue à Georges Brassens », *Bienvenue*, ORTF 1, 8 mai 1972, 21h28, 1 heure et 8 minutes.
[1659] Gérard POITOU, *La Dérobade*, ORTF 3, 18 septembre 1973, 20h48, 54 minutes. Cette dramatique met en scène le progressif éloignement entre une femme et son mari après qu'elle ait choisi de travailler pour le Théâtre de Satrouville en tant que secrétaire. Dans son travail, elle s'investit pour donner accès à la culture aux travailleurs immigrés et leurs familles. L'un des spectacles auxquels elle assiste avec son mari est un concert de Luis Cilia.
[1660] André VOISIN, *Plateforme zéro : Jean Rochefort*, *op. cit.*

fur et à mesure de l'improvisation de Jean Rochefort, est concierge de théâtre, dramaturge à ses heures perdues, et ses œuvres auraient été censurées par Franco. L'écriture, le théâtre et la censure franquiste intègrent le bagage de l'exilé espagnol tel que l'invente spontanément l'acteur.

La chanson politique, celle de Luis Cilia, Paco Ibáñez ou Germano Rocha, apparaît en particulier comme un mode d'expression incontournable de la lutte des exilés, voire de la lutte sociale, du militantisme et des conflits sociaux des années soixante-huit. Ainsi, dans le magazine de débat *Les Trois vérités* du 23 mai 1973, dès lors qu'à l'image et dans le commentaire sont évoqués les mouvements sociaux immigrés de l'année 1973, est mixée dans la bande sonore un morceau de Luis Cilia accompagné de sa guitare. Le chanteur portugais, en plus d'avoir composé la musique d'*O Salto* (1967), est aussi l'auteur de celles des films militants *Portugal 2* (1969) et *Lorette et les autres* (1972). L'évocation de la guerre d'Espagne par la chanson constitue, selon le sociologue Romain Lecler, un des « *topoï* du cinéma militant » aux yeux même des réalisateurs de ce type d'œuvre. Le chercheur cite en particulier les propos de l'un d'entre eux, Richard Prost[1661], tenus en 2010 à l'occasion d'un entretien sur le « film militant » :

> « C'est le cliché du film militant. C'est justement pour ça que je trouve normal de l'appeler film militant. C'est-à-dire qu'il y a la juxtaposition d'interviews contradictoires entre le syndicaliste et le représentant de l'usine. Il y a des images d'usine. Et en plus il y a une chanson militante au début et à la fin écrite par un chanteur libertaire qui a écrit et chanté sur la guerre d'Espagne. »

Les chansons de Paco Ibáñez, comme celles de Luis Cilia, pourraient correspondre à celles qu'évoque Richard Prost parmi l'un des aspects incontournables du genre « film militant ».

Cette diffusion de la figure de l'artiste exilé engagé mobilise et renforce l'idée d'une vocation artistique naturelle chez les Espagnols, les Portugais ainsi que les Italiens installés en France. L'idée, on l'a déjà évoquée, apparaît de longue date dans les productions cinématographiques françaises[1662]. La propension italienne à la musique, au chant en particulier, est encore évoquée en 1969 dans l'émission musicale *Arcana* sous des airs de vérité scientifique, par le musicologue Maurice Leroux, invité à parler de la « ligne mélodique »[1663]. Après la diffusion d'une séquence filmée en extérieur, où l'on voit des maçons italiens travailler sur un échafaudage en chantant « O sole mio » en *bel canto* à plusieurs voix, l'invité explique

[1661] Romain LECLER, « Gauchir le cinéma », *loc. cit.*, p. 107.
[1662] Voir Chapitre 6.
[1663] Jean LALLIER, *La ligne mélodique*, *op. cit.*

à la journaliste Florence Villeprand qui lui demande s'il y a « de jolies mélodies dans la chanson des rues » :

> Dans la chanson des rues oui, en général on peut dire que les Italiens chantent naturellement en travaillant, les Français plutôt ne chantent pas, les Russes chantent seuls ou en chœur, les Allemands ne chantent pas seuls mais chantent en chœur, enfin il y a toute une petite géographie qu'on peut établir (…).

Chez les Espagnols dont sont dressés les portraits à la télévision aussi, la propension aux pratiques artistiques semble parfois innée ; que l'on pense aux chants entonnés par les travailleurs espagnols dans les vignes dans les reportages qui leur sont consacrés après 1969, par la famille de la jeune Conchita, revenue dans son village natal le temps des vacances en 1965[1664], par la famille du jeune José, le temps d'un pique-nique à la campagne dans une Alsace bien peu festive aux yeux de l'adolescent[1665], ou bien par Esperanza et ses voisins espagnols du dernier étage d'un immeuble haussmannien, réunis autour d'un repas[1666]. Par ailleurs, au gré d'un reportage sur une bibliothèque itinérante, *Le Monde en quarante minutes* donne à voir à ses téléspectateurs l'interview d'un Espagnol féru de littérature, offrant une fois de plus le portrait d'un Espagnol cultivé[1667]. Cette représentation, on la trouvait également en 1962 dans un reportage sur l'héritage laissé par le peintre espagnol Goya à Bordeaux[1668], filmé auprès des Espagnols immigrés en 1962 dans la ville française.



Figure 221 – Frédéric Czarnes, « Enclave portugaise », Central Variétés*, ORTF 2, 02/12/1966, 21h31 et 12 secondes*

Cette vision est aussi appliquée par la télévision aux immigrés portugais. Dans la séquence du reportage de *Central Variétés* consacré à Germano Rocha[1669], où ce dernier se rend dans un bidonville pour chanter auprès de ses compatriotes, le commentaire décrit ainsi la scène :

> « Ouvriers, terrassiers, maçons, peintres, tous sont venus écouter le fadiste. Pour le Portugais, qu'il soit du Nord ou du Sud, le fado c'est le pays. Il contient toutes les expériences de sa vie. Chaque joie, chaque douleur, chaque situation est transcrite en musique, en poésie. »

[1664] Robert SESE, *Les vacances de Conchita*, *op. cit.*
[1665] Guy DEMOY, *José en Alsace*, *op. cit.* ; sur ce reportage, voir l'analyse d'Édouard Mills-Affif, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*, p. 116-121.
[1666] Claude SOUEF, *Le long voyage d'Esperanza*, *op. cit.*
[1667] Hubert KNAPP et Paul RENTY, *Bibliobus*, *op. cit.*
[1668] Marc CHEVILLOT, *Goyescas Bordelaises*, Antenne régionale de la RTF Bordeaux, 9 décembre 1962, 17h01, 20 minutes 28 secondes.
[1669] Frédéric CZARNES, *Enclave portugaise*, *op. cit.*

La musique est présentée alors comme l'expression de l'identité nationale : le constat vaut surtout pour le fado portugais, utilisé à des fins de propagande par le régime salazariste[1670], mais il pourrait être étendu à toutes les formes de musique, militante ou folklorique, pratiquées par des immigrés italiens, espagnols ou portugais dans les émissions de télévision. Dans la dramatique *Ici peut-être*, à son arrivée dans ce qui semble être le bidonville de Saint-Denis, le héros, Arturo, est accueilli chaleureusement par d'autres Portugais qui le connaissent et, le soir, l'invitent à leur table où ils entonnent une chanson dans leur langue (Figure 222)[1671]. Plus loin dans le récit, Arturo apprend la guitare devant la baraque où il est hébergé, écoute avec ferveur les tubes diffusés par un petit transistor dans son lit, achète des disques, se rend à un bal portugais : la musique est son seul loisir. Le chant apparaît alors comme un des liens qui unit des immigrés loin de leur terre natale et comme leur seul moyen d'expression.



Figure 222 – Gérard Chouchan, « Ici peut-être », Temps libre*, ORTF 1, 26/09/1974, à 9 minutes et 17 secondes*

La musique est aussi utilisée, au moment du montage et du mixage de films et d'émissions mettant en scène des immigrés, pour signifier leur appartenance à une communauté étrangère particulière. Ainsi dans le reportage de *Sept jours du monde* du 12 juin 1964 sur les travailleurs immigrés[1672], pour marquer le passage d'une population immigrée à l'autre, d'Africains à des Portugais par exemple, deux musiques se succèdent-elles – le blues laisse la place au chant portugais accompagné d'harmonica. Le procédé est aussi évident dix ans plus tard dans le reportage d'*Aujourd'hui Madame*[1673] signé par Nicole André et Ado Kyrou intitulé « Étrangers en pays étranger », qui fait se succéder les témoignages de six familles immigrées, chacune associée, au mixage, à une musique particulière dans la bande sonore.

Par ailleurs, les artistes immigrés espagnols, italiens et portugais continuent d'apparaître sur les écrans sans afficher leur engagement politique. En mai 1966, l'antenne régionale de

---

[1670] Yves LÉONARD, *Histoire du Portugal contemporain de 1890 à nos jours*, *op. cit.*, p. 154.
[1671] Gérard CHOUCHAN, *Ici peut-être*, *op. cit.*
[1672] Michel HONORIN, *[Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France]*, *op. cit.*
[1673] Nicole ANDRÉ et Ado KYROU, *Étrangers en pays étranger*, *op. cit.*

Poitou-Charente consacre, par exemple, un reportage au chanteur Arlindo de Carvalho, qui vit de son poste d'assistant de portugais dans un lycée[1674]. *Le Magazine féminin* évoque ainsi l'histoire de la danseuse espagnole de la Belle Époque Germaine Otero[1675], retirée à Nîmes. La chanteuse Gloria Lasso fait un nouveau passage à la télévision en 1973[1676]. Elle apparaît alors comme une artiste d'une autre génération, ne tenant aucun discours politique sur son pays d'origine. L'écrivain italien Jean Nauli est, lui, interrogé par le magazine littéraire *En toutes lettres* en 1972 : il évoque son enfance italienne et son enrôlement dans les jeunesses fascistes mais ne revendique pas d'appartenance politique. Le danseur José Torres[1677] ou bien la comédienne Maria Casarès, tous deux Espagnols, voient également leur parcours migratoire évoqué, sans mention d'un quelconque positionnement vis-à-vis du franquisme. Il faut dire, au sujet de Maria Casarès, qu'elle est rarement présentée comme espagnole immigrée, ou alors subtilement : Léon Zitrone, en 1965, la cite parmi les célébrités « d'origine étrangère » ayant servi la France par leur talent[1678] ; en 1967, dans un reportage de JT, elle évoque sa condition de « déracinée », retrouvant en Charente l'Atlantique qui l'a vue naître[1679] ; en 1973, une assistante à la mise en scène dit d'elle qu'elle est « picaresque » dans un magazine régional[1680]. Seul un reportage d'*Alsace Actualités* de janvier 1968 sur la pièce *Medea*, dont elle tient le rôle-titre, diffuse une interview dans laquelle Jean-Marie Cavada la questionne sur ses origines galiciennes[1681]. Les films et émissions de télévision de 1962 à 1974 continuent ainsi de donner à voir régulièrement des immigrés du monde du spectacle, du cinéma ou de la chanson venus principalement d'Espagne, indépendamment de toute prise de position politique.

Dans ces évocations, l'art – la musique en particulier mais aussi la littérature ou le théâtre – apparaît, au même titre que le folklore, comme l'expression d'une appartenance à la nation d'origine des immigrés italiens, espagnols et portugais, d'une culture nationale marquée par un sens de la fête et teintée de la mélancolie de l'exilé. Ainsi l'insistance télévisuelle sur les pratiques artistiques des immigrés s'inscrit-elle dans la continuité de la période précédente, faisant de l'art l'un des seuls modes d'expression à la disposition de ceux qui n'ont rien d'autre.

[1674] *[Arlindo de Carvalho : chanteur Portugais]*, *op. cit.*
[1675] Jeanne DUBREUIL, *Variétés*, *op. cit.*
[1676] *Autour et alentour*, *op. cit.*
[1677] Alexandre TARTA et Jean BESCONT, *5e et 9e arrondissement de Paris*, *op. cit.*
[1678] Georges FOLGOAS, *France... terre d'accueil*, *op. cit.*
[1679] « [Interview de Maria Casarès] », *Télé Nuit*, ORTF 1, 6 octobre 1967, 23h00, 2 minutes 20 secondes.
[1680] « Maria Casarès », *Magazine*, ORTF 3 Limoges, 17 février 1973, 19h35, 7 minutes 39 secondes.
[1681] Jean-Marie CAVADA, « [Medea] », *Alsace Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Strasbourg, 11 janvier 1968, 19h05, 5 minutes 52 secondes.

L'art, le folklore et, à travers eux, l'exotisme, apparaissent comme la seule voix audible des immigrés. Mais ce qui est nouveau après 1962, c'est que cette voix leur permet d'exprimer et de donner du poids à leur engagement politique. Et inversement : au terme de cette section, on peut aussi se demander si l'engagement politique n'a pas été un moyen, pour ces artistes, de se rendre visibles. La mode de la chanson engagée[1682], portée par la télévision et favorisée depuis la fin des années soixante par la liberté dont disposent les émissions de variétés par rapports à l'information à l'ORTF, semble avoir profité au succès de Paco Ibáñez et à celui, plus relatif, de Luis Cilia, dans le sillon de grandes figures de la chanson françaises telles Georges Brassens ou Léo Ferré.

IV - La télévision et le cinéma en relais médiatiques des initiatives menées pour accueillir, aider et défendre les immigrés

Les immigrés italiens, espagnols et portugais sont également présentés par les auteurs de cinéma et de télévision comme une cause, tantôt passive, tantôt active, à défendre. Ils sont la cible de dispositifs d'aide mis en place par les églises chrétiennes, par les puissances publiques ou par les associations, dont l'action est promue par le petit écran. Par ailleurs, lorsqu'ils luttent eux-mêmes pour leurs droits, en particulier au début des années soixante-dix, plusieurs réalisateurs les soutiennent en tournant des films montrant et expliquant leur action. On a déjà eu l'occasion d'évoquer ces aspects des représentations au travers des émissions religieuses, du cinéma militant ou de la mise en scène d'immigrés portugais dans des foyers de travailleurs notamment. Il paraît toutefois intéressant de les mettre en lien pour cerner, d'une part, la façon dont l'hôte, l'adjuvant français, est représenté par la télévision et le cinéma, et ainsi, d'autre part, la manière avec laquelle sont valorisés ou rejetés les rapports entre Français et immigrés italiens, espagnols ou portugais. Cela semble d'autant plus important que les sources représentant l'aide, l'accueil ou le soutien de ces immigrés se généralisent à partir de la fin des années soixante. Peut-on y voir le signe d'un regain d'intérêt politique pour l'immigration ? Cette question nous guidera dans les prochaines pages. Pour y répondre, on

[1682] Mai 1968 résonne notamment dans la chanson française. Voir à ce sujet Louis-Jean CALVET, « Mai 1968 au filtre de la chanson. La chanson au filtre de Mai 68 », *Hermes, La Revue*, décembre 2014, vol. n° 70, n° 3, p. 181-184 ; Comme le soulignait Moustaki en 2003, après 1968 « on n'échappait pas à la chanson engagée ». Cité par Pierre SINTÈS, « Georges Moustaki, « La Marseillaise » et l'air du Pirée », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle*, 2015, n° 12, p. 85-101.

s'en posera une autre : qui est représenté par la télévision et le cinéma aux côtés des immigrés, se mobilisant pour les accueillir et/ou défendre leurs droits ? Les églises chrétiennes, d'abord, ne cessent pas leur engagement auprès des immigrés et celui-ci est toujours représenté par la télévision et le cinéma. Des dispositifs diligentés par les États français mais aussi portugais et espagnols, mis en œuvre par des associations ou des services publics, font l'objet d'une représentation régulière dans les médias audiovisuels. Enfin, la mobilisation des immigrés eux-mêmes est, de temps à autre, mentionnée sur les écrans.

A. L'Étranger, cause religieuse, cible de la charité chrétienne

Comme au tournant des années cinquante et soixante, dans la dernière décennie étudiée, la télévision se fait le relais de l'action des églises chrétiennes de France en faveur des immigrés. L'immigration reste ainsi de temps à autre évoquée comme une question d'ordre religieuse. Par exemple, le journal régional de Franche Comté du 20 mai 1967[1683] rend compte d'une réunion d'un « Comité catholique à propos des migrations européennes », selon le titre, car la bande est conservée dans une version muette. On y voit des hommes et des femmes rassemblés dans une salle de réunion. Quelques plans plus resserrés zooment sur des prêtres en soutane. Ce reportage, même si l'on ne sait rien de son contexte de tournage, permet tout de même de saisir une certaine prise en considération, par l'ORTF, de l'investissement des questions migratoires par l'Église catholique, dans la lignée du concile de Vatican II au cours duquel sont affirmés les devoirs des « institutions de la communauté internationale » à l'égard des migrants, ainsi que les droits sociaux de ces derniers[1684].

En 1970, par ailleurs, l'émission religieuse *Présence protestante* invite Julio Amaral[1685], un pasteur de l'église réformée de France, nommé au service de la commission régionale d'évangélisation de la région parisienne, qui l'a appelé à un ministère auprès des travailleurs étrangers. Il est lui-même introduit par le présentateur comme un étranger, un émigrant, né en Espagne, aux Canaries, ayant exercé en Argentine avant de rejoindre la France. L'homme présente son activité, à la fois pastorale et sociale, auprès des Espagnols et des Portugais en Île-de-France, en liaison avec l'association protestante dédiée à l'accueil des réfugiés, la Cimade.

[1683] Jacques BAILLY, « [Réunion du comité catholique à propos des migrations européennes] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 30 mai 1967, 19h15, 37 secondes.
[1684] Vincent GEISSER, « Immigration, nationalité, solidarité : l'église a-t-elle encore quelque chose à dire ? », *Migrations Société*, 2013, n° 145, p. 11 ; Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, *op. cit.*, p. 169.
[1685] Marcel-Robert GOSSELIN et Philippe CHEMINÉE, *[Auprès des travailleurs migrants]*, *op. cit.*

Cette émission est préparée en raison d'une invitation de l'assemblée annuelle du protestantisme de Grenoble du 8 au 11 novembre 1969 à prendre en considération la situation des travailleurs migrants.

Ces deux programmes centrés sur l'activité des institutions ecclésiastiques chrétiennes en faveur des migrants ont pour particularité de se concentrer sur les migrations européennes : les églises chrétiennes paraissent ainsi particulièrement intéressées par la prise en charge des étrangers catholiques ou protestants installés en France.

Plusieurs autres émissions rendent compte de l'action en faveur des immigrés menée par des pratiquants filmés sur le terrain. Ainsi, le 13 mai 1967[1686], *L'Avenir est à vous* se concentre-t-il sur la fonction d'accueil des travailleurs immigrés endossée par le mouvement de la Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC). Celle-ci a ouvert à Paris un foyer d'accueil de jeunes travailleurs qui agit auprès de jeunes étrangers, des Espagnols surtout. Les militants catholiques sociaux de la JOC interrogés par le journaliste Jean-Pierre Chartier décrivent leur mission : accueillir les étrangers, faciliter leurs liens avec la société française, les aider à trouver du travail. Dans le documentaire fictionnalisé non diffusé *L'Histoire de Joaquim*[1687] puis dans la dramatique *L'Engrenage*[1688], les héros portugais de Maurice Failevic se rendent dans un lieu d'accueil géré par des laïcs catholiques, créé par un abbé, Alexandre Glasberg, en 1944 : le Centre d'orientation sociale (COS). Ils trouvent en ce lieu une oreille attentive et, dans le cas de Joaquim, un lit et une aide pour trouver du travail. Le COS est aussi à l'origine de la fondation, à Hyères, d'une maison de retraite pour apatrides, où l'opérateur Claude Bécognée se rend pour le magazine *Gaumont – La Revue du Monde* fin décembre 1970[1689], et filme notamment un réfugié espagnol anarchiste. C'est encore dans un centre fondé par le COS, à Montreuil-sous-Bois, qu'est tournée en 1974 la première séquence du troisième épisode de la série de sujets de JT sur les réfugiés politiques signée Daniel Grandclément[1690], qui interroge un jeune « déserteur portugais ».

[1686] Jean-Pierre CHARTIER, *Les jeunes travailleurs étrangers*, *op. cit.*
[1687] Maurice FAILEVIC, *L'histoire de Joaquim*, *op. cit.*
[1688] Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, *op. cit.*
[1689] Claude BÉCOGNÉE, « Noël en exil », *Gaumont - La Revue du monde*, décembre 1970, 5 minutes 45 secondes.
[1690] Daniel GRANDCLÉMENT, *[Les réfugiés politique (3e partie) Leur vie]*, *op. cit.*



Figure 223 – Maurice Failevic, « L'histoire de Joaquim », Il était une fois*, ORTF 1, 22/07/1968, diffusion annulée pour des raisons techniques, à 42 minutes et 29 secondes*

L'abbé Glasberg est une figure incontournable de la télévision des années soixante et soixante-dix concernant la situation des étrangers et des immigrés en France. Né dans une famille juive de la Russie des tsars en 1902, il la quitte pour Vienne en 1921 avant de rejoindre la France au début des années trente[1691]. Il devient alors chrétien, luthérien puis catholique. Il est ordonné prêtre en 1938. Pendant l'Occupation, il agit comme il peut pour protéger les juifs, à Lyon et dans le Sud-Est de la France où il s'est installé. Il rejoint ensuite le Sud-Ouest en 1942, et prend part à la résistance. À la Libération, en 1944, il accompagne la transformation de la Direction des centres d'accueil en Service des étrangers, qui deviendra ensuite le Centre d'orientation sociale des étrangers. En 1960, celui-ci change de nom et devient le COS, pour mieux s'ouvrir aux migrants coloniaux. L'Abbé Glasberg contribue ensuite à la création de France Terre d'Asile en 1971. Son parcours et la permanence de ses engagements en font une personnalité incontournable des mouvements soutiens aux immigrés, tant pour l'historien que pour ses contemporains, journalistes en particulier. En plus des émissions déjà citées, le prêtre apparaît aussi dans la soirée du 23 mai 1973 consacrée, sur la première chaine, aux travailleurs immigrés[1692]. Il y représente l'Association de Soutien aux Réfugiés et aux Immigrés. Il dénonce l'« esprit négrier » de ceux pour qui les immigrés ne sont désirables qu'à la condition de leur discrétion, de leur utilité et de leur rentabilité pour la société française. Comme en 1968 devant Maurice Failevic (Figure 223), il se tient assis derrière un bureau, recevant les journalistes comme les migrants venant le trouver pour lui demander assistance.

Cette figure d'homme d'église investi auprès des travailleurs étrangers ne se limite pas à celle de l'Abbé Glasberg. Un prêtre ouvrier établi à Dunkerque, Bernard Henrot, fait aussi l'objet d'un reportage du *Magazine du dimanche* du *Jour du seigneur* du 7 mars 1971, réalisé

[1691] Les éléments biographiques de ce paragraphe sont issus de l'ouvrage collectif dirigé par Christian SORREL (dir.), *Alexandre Glasberg 1902-1981 Prêtre, résistant, militant*, Actes de la journée d'étude du 24 mai 2012, Lyon, LARHRA, coll. « Chrétiens et société - Documents et Mémoires », 2013, 164 p. ; Il prolonge le travail effectué plus de vingt ans plus tôt par Lucien LAZARE, *L'Abbé Glasberg*, Paris, Cerf, coll. « Histoire », 1990, 125 p.

[1692] *Les travailleurs immigrés*, *op. cit.*

par Raymond Vidonne et Patrice Chagnard. Bernard Henrot explique, face caméra, son immersion auprès de travailleurs migrants, notamment portugais ou espagnols. L'entretien est entrecoupé d'images du cantonnement des migrants, un long bâtiment de plain-pied, de scène de travail ouvrier et de vie filmée, aux côtés d'ouvriers étrangers qui partagent la chambre de l'abbé. Celui-ci dit la nécessité de vivre dans sa chair ce que vivent ces hommes pour pouvoir les comprendre, et les aider.

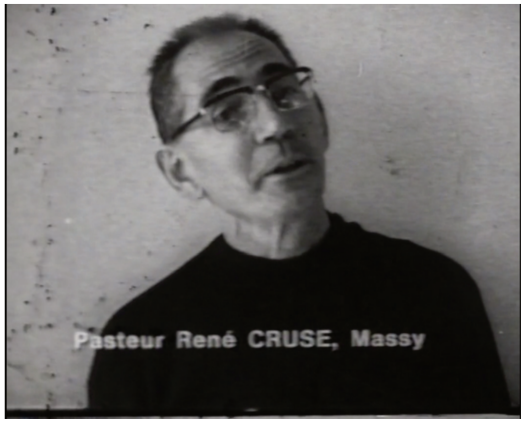


Figure 224 – Dominique Dante, Lorette et les autres*, 1972, à 12 secondes*

Hors de la télévision, le film militant de Dominique Dante *Lorette et les autres* s'ouvre sur une diatribe du Pasteur René Cruse (Figure 224), contre les journalistes de l'ORTF qui ne sont pas venus l'interroger au sujet de l'affaire Lorette Fonseca. L'homme d'église installé à Massy[1693], militant au PSU, s'est battu aux côtés du couple Fonseca pour améliorer les conditions de démantèlement du bidonville portugais de Massy[1694]. Il prend ensuite fait et cause pour Lorette lorsqu'elle est menacée d'expulsion, ce qui l'amène à être contacté par une équipe de télévision puis par Dominique Dante.

On a déjà évoqué les reportages en milieu rural dans lesquels sont interrogés les curés des villages où s'installent des Portugais. Dans celui que Richard Tripault réalise pour le journal régional d'Île-de-France du 30 mars 1974 au sujet de la construction d'un nouveau foyer pour migrants à Osny[1695], le curé du bourg semble découvrir l'arrivée d'un contingent de travailleurs immigrés, dont des Portugais, dans sa paroisse. Il exprime alors son inquiétude face à ce qui représente pour lui et ses trop rares fidèles une surcharge d'activité. L'arrivée de ces immigrés constitue ainsi, aux yeux de ce curé comme à ceux du journaliste, un domaine d'intervention naturel de l'église, de son représentant local et de ses paroissiens.

À partir de la fin des années soixante, la télévision continue de se faire le relais de l'implication des Églises chrétiennes dans l'accueil des migrants en France. Elle montre

---

[1693] En 1971, il signait une tribune dans le quotidien *Le Monde* en indiquant une adresse où lui répondre : 4 allée de Pologne à Massy. René CRUSE, « La violence : des actes ou un état ? », *Le Monde*, 2 janv. 1971.
[1694] René CRUSE, *La Faute du pasteur Cruse*, Paris, Les Lettres Libres, 1985, p. 155-156.
[1695] Richard TRIPAULT, *[Un nouveau foyer pour migrants à Osny]*, *op. cit.*

également, avec le cinéma militant, l'engagement de militants chrétiens et d'hommes d'église auprès des immigrés. Elle traduit ainsi le « soutien indéfectible » qu'apporte la sphère religieuse à l'immigration[1696] dès les années cinquante, au travers de ses institutions comme d'initiatives individuelles, parfois marginales[1697], qui se développent au début des années soixante-dix.

B. Dispositifs publics pour l'accueil des travailleurs immigrés

Les émissions et les films mettant en scène des immigrés italiens, espagnols et portugais du milieu des années soixante au milieu des années soixante-dix en font également la cible d'actions publiques, menées soit par l'administration française, soit par des associations financées par des structures publiques, soit avec le soutien des pays d'origines de ces immigrés. On s'attardera ici sur quatre domaines d'intervention auprès des immigrés et migrants en particulier, régulièrement associés aux représentations des trois populations étudiées : l'accueil en gare mis en œuvre par le Comité Lyautey, l'administration de l'immigration au guichet, les formations linguistiques et professionnelles et, enfin, la mise en place de centres culturels à destination de ces populations immigrées, par leurs États d'origine.

1) Le Comité Lyautey

Plusieurs documents audiovisuels produits et diffusés entre 1967 et 1974 rendent d'abord compte d'un dispositif très spécifique d'accueil des migrants en gare, le Comité Lyautey. Créé en 1952 à destination des migrants en provenance d'Afrique du Nord, l'organisme, qui tient son nom de sa présidente d'honneur, la femme du Maréchal Lyautey, est subventionné par le Fonds d'Action Sociale dès lors qu'il étend son action à l'accueil des migrants portugais, entre 1967 et 1975[1698]. Son action se traduit par l'installation d'équipes d'accueil parlant arabe, portugais ou, parfois, espagnol, dans chaque gare constituant un point d'entrée important d'étrangers migrant, pour assurer l'orientation des nouveaux arrivants vers leur destination finale, voire vers les services publics de l'hébergement et de l'emploi. C'est ce que fait notamment l'interlocutrice du jeune Portugais Joaquim au début du reportage qui lui est consacré par Maurice Failevic programmé le 22 juillet 1968 : elle lui donne une adresse où

[1696] Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, *op. cit.*, p. 167.
[1697] Johanna SIMÉANT, *La Cause des sans-papiers*, *op. cit.*, p. 170-174.
[1698] Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, « Le Comité Lyautey et l'accueil en gare des migrants (1952-1975) », *Migrance*, 2015, n° 45-46, p. 43-54.

se rendre pour chercher du travail et un logement[1699]. Dans *Étranges étrangers*, en 1970, Marcel Trillat et Frédéric Variot interrogent un employé du Comité sur un quai de la gare d'Austerlitz, ainsi introduit par le commentaire en voix *off*[1700] :

> Il y a aussi un jeune interprète portugais, engagé par le Comité Lyautey, qui donne quelques conseils pour retrouver le cousin ou le frère, d'Argenteuil ou d'Aubervilliers. Lui aussi, un jour de mai 1967, il est arrivé par ce train, sans papier, sans autre espoir que celui de vivre mieux.



Figure 225 – François Davy, Alain Descormiers, M. Nicolas et A. Genoudet, « Les immigrants », Nationale 4*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 13/06/1970, à 13h31 et 49 secondes*

Les employés de l'association, recrutés notamment pour leur maitrise de la langue des immigrants sont en effet souvent eux-mêmes immigrés. En 1970 toujours, dans un reportage du magazine régional lorrain *Nationale 4*[1701], les journalistes interrogent une hôtesse sur son activité en la filmant assise à son bureau installé dans la gare de Metz (Figure 225). Elle-même portugaise, elle redirige un jeune Portugais sans papiers, sans travail, sans logement, vers un service administratif susceptible de l'aider. En arrière-plan, une affiche de l'Office algérien d'action économique et touristique du Gouvernement général d'Algérie vantant les « Plages d'Algérie » rappelle le contexte colonial dans lequel le Comité Lyautey a été créé.

Pourtant, comme en rendent compte ces différents documents, à partir de 1968, l'effort du Comité se concentre sur l'accueil des Portugais. Il s'intensifie notamment gare d'Austerlitz, où est affectée une traductrice du portugais au français[1702]. En 1969, des employées de l'organisme sont postées directement dans le train Hendaye-Paris – elles feront d'ailleurs l'objet d'un reportage filmé par Georges Remoué et Jacques Dupont pour le journal d'actualité filmée *Pathé Magazine* du 2 août 1972, tandis que dans leur reportage pour *Magazine 52* sur les travailleurs immigrés, Viviane Jüngfer et Denis Goldschmidt filment l'accueil de Portugais en gare d'Hendaye par des employées du Comité Lyautey.

[1699] Maurice FAILEVIC, *L'histoire de Joaquim*, *op. cit.*
[1700] Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, *Étranges étrangers*, *op. cit.*
[1701] François DAVY, Alain DESCORMIERS, M. NICOLAS et A. GENOUDET, *Les immigrants*, *op. cit.*
[1702] Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, « Le Comité Lyautey et l'accueil en gare des migrants (1952-1975) », *loc. cit.*, p. 49.

2) Montrer l'administration de l'immigration en France

Par ailleurs, le cinéma et la télévision continuent de représenter des immigrés, en particulier espagnols ou portugais, au guichet de l'administration française.

Dans les fictions d'abord, le tableau dressé de l'administration des étrangers est peu glorieux. Par exemple, une séquence de la dramatique *Le Grand voyage* (1969)[1703], située un peu avant le temps de l'énonciation[1704], dans les années soixante, met en scène le héros, Manuel, venant faire renouveler son permis de séjour. Le fonctionnaire au guichet renvoie chez lui un autre étranger pour un retard dû à la maladie de sa femme. Puis vient le tour de Manuel, et, lorsqu'il lit son passeport, le fonctionnaire s'exclame :



Figure 226 – Jean Prat, Le Grand voyage*, ORTF 1, 04/11/1969, à 11 minutes 39 secondes*

Fonctionnaire : Voyez-moi ça, un rouge espagnol.

Manuel *(voix off)* : Et alors, qu'est-ce qu'il attend que je lui dise ? Je ne dis rien, je le regarde dans les yeux. Ça n'a pas l'air de lui plaire.

Fonctionnaire : Dis donc, va pas te foutre de ma gueule hein ! Parce que j'en ai dressé d'autres moi ! Oui moi ! Seulement pour commencer tu vas prendre tes papiers *[il jette le passeport de Manuel à terre]* et tu vas refaire la queue !

L'hostilité du fonctionnaire à l'égard de ceux qu'il est chargé d'accueillir et d'administrer est inscrite, dans cette œuvre télévisuelle adaptée du roman de Jorge Semprun de 1963, dans la continuité de celle qu'a connu l'Espagnol au lycée à son arrivée en France, puis dans les camps de concentration allemands et à sa sortie, où il n'a « jamais cessé d'être un rouge espagnol »[1705]. Quatre ans après la diffusion de la dramatique, dans le long-métrage cinématographique de Pierre Richard *Je sais rien mais je dirai tout*, sorti en 1973, le héros accompagne un ouvrier portugais venu d'Angola à un guichet administratif pour l'aider dans ses démarches. C'est l'occasion d'un sketch : les files d'attentes sont interminables, le délai de passage devant un fonctionnaire peut durer des années. Devant l'Angolais portugais et Pierre Gastié-Leroy, un

---

[1703] Jean PRAT, *Le Grand voyage*, *op. cit.*

[1704] La dramatique, adaptée du roman de Jorge SEMPRUN, *Le Grand voyage*, *op. cit.*, en reprend le déroulement non linéaire. L'énonciation du récit proposé par Jorge Semprun et par Jean Prat, dont la voix-*off* se fait l'expression, est située dans les années soixante. La plupart des séquences de la dramatique constituent des *flash-back* à l'ordonnancement non chronologique commentés par le narrateur.

[1705] Jean PRAT, *Le Grand voyage [scénario]*, *op. cit.*, p. 26.

quiproquo s'installe : un Bulgare ne comprend rien de ce que lui demande le fonctionnaire, qui s'énerve.

À la même période, plusieurs reportages de journaux télévisés, locaux et nationaux, présentent aux téléspectateurs français les dispositifs législatifs et administratifs mis en place par le gouvernement ou les départements pour accueillir les étrangers venus s'installer en France.

En 1972, dans les mois qui suivent les signatures des circulaires Marcellin et Fontanet[1706], du nom du ministre de l'Intérieur et de celui de l'Emploi, des journalistes de l'ORTF se rendent aux guichets chargés de l'accueil des étrangers, de l'octroi de permis de séjour et de travail. Le 7 septembre 1972 d'abord, le journal régional *Auvergne Actualités* s'ouvre par une séquence tournée au guichet de la préfecture du département du Puy-de-Dôme[1707]. Un bref plan montre une fonctionnaire assise à son bureau. Puis la séquence change de point de vue et la caméra se tourne face aux migrants venus déposer une demande de permis de séjour ou de travail (Figure 227) : on voit deux Portugais, un homme puis une femme, se succéder à l'écran. Quelques semaines plus tard, un reportage du journal du soir de la première chaine rend compte de trois mesures prises par le gouvernement « à destination des travailleurs étrangers ». Comme l'annonce le présentateur, il s'agit du logement obligatoire, du guichet unique et du dépôt d'offres d'emploi[1708]. La première séquence est filmée dans un foyer de travailleurs, la troisième dans une usine automobile. La seconde est illustrée par des plans pris au guichet unique dont il est question. Là aussi, la caméra vient se placer du côté des fonctionnaires. Les hommes étrangers qui attendent sont nombreux, les guichetières sont actives – le fond sonore

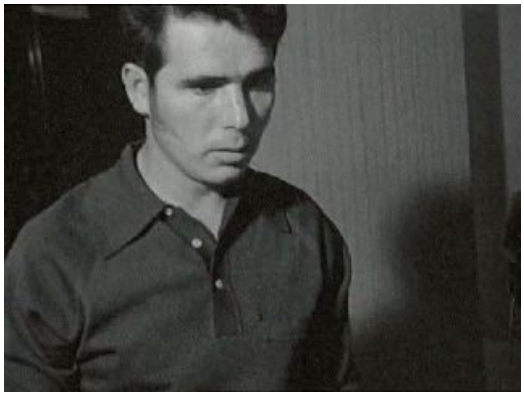


Figure 227 – Jean-Jacques Peyraud, « [Les travailleurs immigrés dans le Puy de Dôme] », Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 07/09/1972, à 19h22 et 38 secondes*

[1706] La circulaire Marcellin est signée par le ministre de l'Intérieur le 24 janvier 1972, la circulaire Fontanet par le ministre du Travail le 23 février 1972. Sur leurs conséquences sur les pratiques administratives, voir Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte*, *op. cit.*, p. 243-246.
[1707] Jean-Jacques PEYRAUD, « [Les travailleurs immigrés dans le Puy de Dôme] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 7 septembre 1972, 19h22, 6 minutes 50 secondes.
[1708] Charles LAMBROSCHINI, *[Mesures gouvernementales à destination des travailleurs étrangers]*, *op. cit.*

est constitué de leurs voix et du bruissement des papiers entre leurs mains, tandis qu'en voix *off*, le journaliste Charles Lambreschini décrit la mesure :

> Jusqu'à présent les travailleurs étrangers perdaient du temps à courir des services de la préfecture de police à ceux de l'emploi et vice versa. (…) Désormais, il s'agit par conséquent d'une mesure de certification, ils s'adresseront à un seul interlocuteur, à un seul guichet, pour leur titre de séjour et de travail.

Les dispositions prises par les ministres de l'Intérieur et du Travail sont ainsi présentées comme une aubaine pour les travailleurs étrangers par le journal de l'ORTF, et comme un handicap pour les employeurs, auxquels incombe la charge de n'employer des travailleurs étrangers qu'à la condition d'avoir déposé l'offre de travail correspondant deux semaines avant auprès de l'agence régionale pour l'emploi. Ces mesures visent pourtant avant tout à limiter l'embauche de travailleurs immigrés, en faisant dépendre l'obtention du permis de séjour de l'obtention d'une autorisation de travail, et sont généralement interprétées à la faveur des employeurs[1709].

Deux ans plus tard, en novembre 1974, deux antennes régionales de l'ORTF font cette fois le point sur l'administration des étrangers en place dans leurs départements suite à la décision d'une « fermeture des frontières » annoncée par le Président de la République Valéry Giscard d'Estaing le 3 juillet de la même année. Le magazine *Picardie Actualités* associe ainsi représentation de l'administration des étrangers et évocation de la suspension de l'immigration[1710]. Pendant qu'à l'écran s'inscrivent des images filmées à un guichet, devant lequel la file d'attente est cette fois très courte, la commentatrice[1711] situe ainsi le contexte :

> Femme de l'administration : Avez-vous des enfants ?
>
> Homme portugais : Non
>
> Femme de l'administration : Votre femme, elle est Portugaise ?
>
> Commentatrice : Le gouvernement, en juillet, a décidé de suspendre l'arrivée des travailleurs étrangers et des familles. Une décision reconfirmée il y a quelques semaines. Il n'empêche que pour ceux qui sont déjà là, les difficultés sont nombreuses.

Le commentaire vient justifier la mesure gouvernementale en considérant qu'il y a bien assez de travailleurs étrangers dont il faut s'occuper avant d'en accueillir d'autres.

Quelques jours après, le 12 novembre 1974, c'est au tour du *Journal de Paris* de faire « le point sur l'immigration » dans le département de la Seine Saint-Denis[1712]. Entre deux interviews d'élus du département, les journalistes Claude Sérillon et Maurice Romero insèrent

---

[1709] Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte*, *op. cit.*, p. 245-246.
[1710] Clayde PAUL-KAAN, *[Les travailleurs immigrés en Picardie]*, *op. cit.*
[1711] Inconnue : seul le nom du reporter d'image, Clayde Paul-Kaan, est renseigné par l'INA.
[1712] Claude SÉRILLON et Maurice ROMERO, « [Seine Saint Denis : point sur l'immigration] », *Journal de Paris*, ORTF 3 Paris, 12 novembre 1974, 19h23, 4 minutes 26 secondes.



Figure 228 – Claude Sérillon et Maurice Romero, « [Seine Saint Denis : point sur l'immigration] », Journal de Paris*, ORTF 3, 12/11/1974, à 19h25 et 6 secondes*

des plans filmés dans une « Maison d'accueil des étrangers » dont l'enseigne est traduite en arabe et en portugais. Le bâtiment est moderne, éclairé, les guichetières comme les usagers sont souriants, les files d'attentes peu fournies (Figure 228). La fermeture des frontières est cette fois présentée comme une opportunité pour assurer correctement l'insertion des étrangers dans le « réseau sociologique du département ».

3) Rendre compte de l'action sociale à destination des immigrés

La télévision se fait également l'écho, à partir du milieu des années soixante et, surtout, de 1970, de dispositifs d'accès des immigrés, en particulier les adultes, à l'éducation et à la culture. Ils sont mis en œuvre soit directement par des organismes publics, soit par des associations qu'ils financent. À partir des années soixante, l'État renforce, en effet, le volet social de son intervention auprès des immigrés, en s'appuyant de plus en plus sur des associations qui gagnent ainsi en importance et se professionnalisent[1713]. En médiatisant leur action, la télévision, régionale surtout, contribue à rendre visible le déploiement de la politique sociale à destination des immigrés.

Des cours de langue

Passé le temps de l'accueil et celui de la régularisation au guichet, les immigrés apparaissent comme une population à éduquer pour l'émanciper. Les reportages s'intéressant à l'accueil de travailleurs étrangers, espagnols ou portugais les montrent régulièrement dans des cours de français ou d'alphabétisation. Ceux-ci peuvent être donnés bénévolement ou non, par

[1713] Gérard NOIRIEL, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX^e^-XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 556-558.

des Portugais arrivés depuis longtemps[1714], par l'éducation nationale française[1715], par des centres d'action sociale[1716], par des associations dédiées[1717] ou par des lycéens, coordonnés par une assistante sociale[1718], quand ils ne sont pas évoqués sans plus de précision de leur contexte[1719]. Dans ces cours, on trouve des adultes, des travailleurs ou des travailleuses, hommes et femmes étant tantôt ensemble, tantôt séparés. Les femmes en particulier sont destinatrices de cours de langue appliquée aux arts ménagers français[1720]. Dans ces séquences, les immigrés sont filmés assis derrière des tables individuelles, souvent dans des salles de classe (Figure 229).

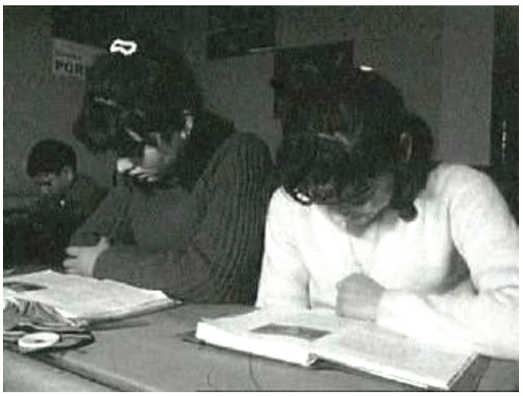


Figure 229 – Robert Leclerc et Guy Chaffin, « [Les étrangers dans la région] », Auvergne actualités, *Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 13/06/1969, à 19h28 et 29 secondes*

Dans *Étranges étrangers* (1970), distribué par la coopérative Scopcolor et ses partenaires, dont la Ligue de l'Éducation, les réalisateurs Marcel Trillat et Frédéric Variot filment l'un de ces cours, à Aubervilliers. L'assemblée est mixte, les élèves sont de jeunes adultes, ils expliquent les problèmes que leur ont posé leur incompréhension de la langue française et leur illettrisme. Le commentaire dit par Marcel Trillat présente ces cours comme une nécessité pour ces travailleurs immigrés dont ils précisent que plus d'un million sont illettrés. Pourtant, ils mettent en avant la faiblesse de l'investissement de l'État en la matière,

---

[1714] Bernard ROSSIGNON et Jean-Claude EGÉE, *[Enquête sur les travailleurs portugais de Knutange]*, *op. cit.*

[1715] « [Cours pour travailleurs espagnols à Nîmes] », *Provence Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 18 décembre 1964, 19h42, 36 secondes.

[1716] Josiane ROMERO et José ALCALA, « [Une activité du centre d'amélioration du logement au Havre : l'accueil des travailleurs migrants] », *Normandie actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Rouen, 22 septembre 1972, 19h22, 5 minutes 19 secondes ; « [Apprentissage du français pour les portugais à Epernay] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 8 décembre 1972, 19h20, 4 minutes 42 secondes.

[1717] Robert LECLERC et Guy CHAFFIN, « [Les étrangers dans la région] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 13 juin 1969, 19h25, 4 minutes 45 secondes ; Jean-Jacques PEYRAUD, *[Les travailleurs immigrés dans le Puy de Dôme]*, *op. cit.*

[1718] André DE FORGEAC, *[Des jeunes et les travailleurs émigrés]*, *op. cit.*

[1719] Jacques IDIER, *[Les immigrés]*, *op. cit.* ; Jean-Paul GARNIER, *[Décisions en faveur des travailleurs immigrés en Bourgogne]*, *op. cit.*

[1720] Jean-Jacques PEYRAUD, *[Les travailleurs immigrés dans le Puy de Dôme]*, *op. cit.* ; Josiane ROMERO et José ALCALA, *[Une activité du centre d'amélioration du logement au Havre : l'accueil des travailleurs migrants]*, *op. cit.*

qui laisse le soin aux municipalités de les organiser en s'appuyant sur des professeurs bénévoles :

> « Dans la plupart des cas ces cours sont assurés par des bénévoles, pris en charge par les municipalités. (…) Dans cette école d'Aubervilliers, sur sept cours du soir, six sont financés par la mairie, un par le ministère de la coopération ».

Il s'agit par ces propos de valoriser l'action du maire d'Aubervilliers, André Karman, interviewé quelques séquences plus tôt, autant que de dénoncer l'inaction de l'État. De plus, on cerne bien dans ce passage la multiplicité autant que la dispersion des initiatives de cours, qui sont considérées positivement, mais ne sont pas généralisées ou systématisées : à la fin des années soixante, les cours touchent 40.000 à 50.000 participants, alors qu'il est estimé qu'un million et demi de personnes pourraient en avoir besoin[1721]. L'offre de cours est donc rare, et elle est aussi éclatée, entre les syndicats et les associations bénévoles, le secteur privé subventionné et l'Éducation nationale[1722].

Dans un reportage d'*Auvergne Actualités* du 7 septembre 1972[1723], Monsieur Peynaud, vraisemblablement chargé des questions de l'immigration dans le Puy-de-Dôme, évoque la question de la langue suite à une première séquence filmée aux guichets de la préfecture de Clermont, où l'on a vu des Portugais ne rien comprendre à ce qui leur était demandé : « Apprendre le français pour eux, c'est le premier pas vers une vie à peu près normale ». La maîtrise de la langue française est ainsi présentée comme la condition nécessaire à l'accès à l'emploi des travailleurs immigrés. Si l'on en croit ces différents reportages de l'ORTF, l'apprentissage de la langue française est mis en œuvre par l'État et le tissu associatif sur lequel il s'appuie pour faciliter les démarches des travailleurs immigrés, mais aussi pour leur donner les bases de la culture française.

La professionnalisation de cette action sociale, menée le plus souvent par des associations financées par l'État, est, elle-aussi, rendue visible dans plusieurs de ces reportages. Certains évoquent l'organisation de la formation des moniteurs qui devront, à leur tour, assurer l'enseignement du français ou la formation professionnelle des travailleurs migrants[1724]. Par

---

[1721] Véronique LECLERCQ, « La formation des migrants en France depuis l'alphabétisation des années 60 » *in* Véronique Leclercq et Hervé Adami (dir.), *Les Migrants face aux langues des pays d'accueil. Acquisition en milieu naturel et formation*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Les Savoirs Mieux », 2012, p. 175.
[1722] *Ibid.*
[1723] Jean-Jacques PEYRAUD, *[Les travailleurs immigrés dans le Puy de Dôme]*, *op. cit.*
[1724] *Ibid.*

ailleurs, il est question également de cours de portugais à destination des Français souhaitant interagir avec les immigrés portugais ou se cultiver avant d'aller en vacances au Portugal[1725].

La formation professionnelle

La question de la formation des immigrés aux emplois auxquels ils se destinent en France, si elle a déjà été brièvement évoquée à la télévision dans les années soixante[1726], est considérée avec plus d'attention dans les reportages diffusés au sujet de l'immigration à partir de 1971. Cette année-là, une loi instaure la formation professionnelle continue[1727], ouvrant des droits de formation à tous les travailleurs de France, dont les étrangers. Le journal régional *Centre Actualités* diffuse ainsi le 22 décembre 1973[1728] un sujet sur un centre de formation professionnelle à destination des travailleurs étrangers mis en place à Lamotte Beuvron. Son originalité est de montrer des élèves séparés par grandes aires géographiques d'origine : une première séquence de cours est filmée dans une séance suivie par des hommes venus de la péninsule ibérique, tandis que, dans une séquence suivante, les élèves sont des hommes venus « d'Afrique noire » et du Maghreb. Tous les étrangers ne sont ainsi pas traités à la même enseigne dans les cours d'alphabétisation, de langue française ou dans les formations professionnelles, ce que ne laissent pas toujours entrevoir les autres reportages consacrés au même sujet où l'on ne sait pas d'où viennent chacun des apprenants, ou bien qui ne mettent en scène que des Portugais ou des Espagnols.

Le 6 novembre 1974, quelques semaines après l'annonce médiatique par Valery Giscard d'Estaing de la « fermeture des frontières » aux candidats à l'immigration, le JT régional *Picardie Actualités* diffuse un reportage sur les travailleurs immigrés de la région, plaçant la formation professionnelle au cœur de son propos. Dans ce sujet encore, les acteurs de la formation professionnelle à destination des travailleurs immigrés, s'ils sont parfois nommés,

---

[1725] Ronald SAINSAUVEUR et Gilbert BOUSQUET, « [École langue] », *Bretagne actualités*, ORTF 3 Rennes, 25 octobre 1973, 19h20, 3 minutes 14 secondes.
[1726] Guy LABOURASSE, *Les gens de maison*, *op. cit.* Dans cette émission consacrée aux employées de maison, la représentante d'un syndicat d'employées faisait état de la mise en place de cours à destination des nouvelles arrivantes dans le métier pour apprendre les bases de la cuisine et des règles de vie à la française.
[1727] Il s'agit de la loi du 16 juillet 1971. Claude DUBAR, « Chapitre 1 - Genèse d'un système complexe » *in La Formation professionnelle continue*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2015 (1996), p. 26-29.
[1728] « [Lamotte Beuvron : travailleurs immigrés] », *Centre Actualités*, ORTF 3 Orléans, 22 décembre 1973, 19h23, 3 minutes.

sont dépeints comme une nébuleuse vague : tantôt associations, tantôt services publics, tantôt entreprises privées, les organismes qui délivrent des formations sont nombreux, mais leurs initiatives apparaissent dispersées. Selon la commentatrice, ces cours sont menés et financés par les pouvoirs publics dans le but d'améliorer les conditions de vie et d'accueil de populations marginalisées, qui se trouvent ainsi prises en charges dans un parcours d'accueil et d'éducation, l'alphabétisation débouchant sur la formation professionnelle. Un responsable de formation insiste par ailleurs sur les liens sociaux que permettent de tisser ces cours, entre immigrés et, surtout, avec des Français. Mais surtout, dès le début du passage retranscrit, la journaliste met en avant l'utilité des travailleurs immigrés dans l'économie française et régionale pour justifier l'organisation de leur formation, considérée ainsi comme un « effort » d'accueil mené par la société française : ils rapportent à la collectivité, donc la collectivité leur doit un accueil correct.

Action sociale contre utilité – un argumentaire qui prépare et justifie la suspension de l'immigration de 1974

Le raisonnement consistant à articuler utilité des travailleurs immigrés et action sociale est de plus en plus régulièrement développé dans les émissions de télévision, en ce début des années soixante-dix. On en trouve un autre exemple dans un reportage du 21 mai 1973[1729]. Il est introduit par le présentateur Jean-Michel Desjeunes, évoquant des « des travailleurs [étrangers] dont l'économie française a bien besoin, mais (…) [qui] ont des difficultés à s'adapter ». La première séquence est filmée à la gare d'Austerlitz, montrant l'arrivée d'Espagnols et de Portugais. Un micro-trottoir tourné dans les allées d'un marché compose la deuxième séquence : c'est l'occasion de diffuser deux témoignages xénophobes. Comme pour leur répondre, le plan suivant donne la parole à Michel Barbeau, directeur de la Direction de la Population et des Migrations (DPM). Il présente alors l'immigration comme un phénomène ancien et nécessaire pour l'économie française. Le journaliste et un témoin immigré tunisien dénoncent ensuite les abus des employeurs embauchant des étrangers sans les déclarer. De nouveau, le plan qui suit fait réagir Charles Barbeau :

> Charles Barbeau : La première nécessité me parait être un contrôle renforcé, notamment de l'inspection du travail, sur les employeurs qui recourent régulièrement au recrutement de main d'œuvre étrangère. Mais ce recours est insuffisant à lui seul. Il faut contrôler également à la frontière les entrées d'étrangers qui, sans titre de travail, sans contrat visé, rentrent comme touristes mais sont en fait de faux touristes, qui chercheront ensuite à travailler en France, faisant ainsi pression sur les salaires

[1729] Phillippe HARROUARD, *[Les immigrés]*, *op. cit.*

> ou sur les qualifications et donc entrainant une dégradation du travail industriel. D'autre part, il est évident qu'il faut restaurer avec les pays avec lesquels nous n'avons pas des relations régulières dans ce domaine, des accords qui se rapprochent, le plus possible, du droit commun, et je pense notamment aux pays de l'Afrique au sud du Sahara. La présence des travailleurs étrangers, elle est bénéfique pour notre pays, elle est nécessaire à son développement, je vous l'ai dit, un million huit cent mille travailleurs qui sont indispensables, qui représentent plus de 10% de la population active, il y a donc là une nécessité économique, démographique aussi. Mais en même temps puisqu'ils sont là, il faut s'occuper d'eux, et c'est là la contrepartie de cet effort de contrôle renforcé, c'est une action sociale plus poussée.

Le passage retranscrit ci-dessus affirme ainsi la nécessité d'un contrôle accru de l'immigration, à la fois pour mettre fin aux abus des employeurs, et pour empêcher que la xénophobie affichée par des consommateurs interrogés en train de faire leur marché ne se diffuse plus avant dans la société française. Le directeur de la DPM sous-entend également une hiérarchie de désirabilités des étrangers, en opposant l'immigration venue d'Afrique du sud du Sahara, qui serait alors non contrôlée, hors du « droit commun », à celle des Polonais, Italiens, Espagnols, dont il faisait, dans sa première intervention, remonter l'arrivée avant la dernière Guerre Mondiale. Il réaffirme, pour finir, le caractère bénéfique et nécessaire de l'immigration pour la France et son développement, d'un point de vue démographique et économique, ce qui implique une action sociale à l'égard des immigrés.

L'argumentation ici développée par Michel Barbeau, reprise par le journaliste Philippe Harrouard dans la construction de son reportage, n'est pas neuve. Elle est élaborée et diffusée par la Direction de la Population et des Migrations (DPM) depuis sa création sous la houlette de Michel Massenet, en 1966[1730]. En outre, elle n'est certainement pas exposée dans le journal de la deuxième chaine par hasard en cette fin de mois de mai 1973. Le 9 mai, le ministre de l'Information Philippe Malaud, à la demande du Premier ministre Pierre Messmer, convoquait en effet les directeurs de cabinet des ministères de l'Intérieur, des Affaires Étrangères, du Travail, de l'Économie et des Finances, de la Santé Publique et de l'Éducation Nationale ainsi que le Secrétaire d'État au logement à participer, le 17 mai, à une réunion du Comité Interministériel pour l'Information[1731] dans le but de poser les bases « d'une information objective de l'opinion française sur les problèmes des immigrés »[1732]. Cette demande intervenait dans un contexte de forte mobilisation et de médiatisation des travailleurs immigrés

[1730] Sylvain LAURENS, *Une politisation feutrée*, *op. cit.*, p. 199-202.
[1731] Service né des cendres du SLII aux lendemains du printemps 1968.
[1732] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 19790738/75, Philippe MALAUD ministre de l'Information, *[Convocation à une réunion du Comité Interministériel pour l'Information pour mettre en œuvre une information objective de l'opinion française sur les problèmes des immigrés]*, [lettre dactylographiée], 9 mai 1973, 2 p.

et autour d'eux. Les circulaires Marcellin et Fontanet d'abord, avaient suscité des mouvements d'opinion, notamment de la part des chrétiens sociaux à partir d'octobre 1972[1733]. Des immigrés en grève de la faim avaient été accueillis dans des églises à partir de décembre 1972. Aux mois de mars et avril 1973, il est de nouveau question de la situation des travailleurs étrangers dans la presse, avec la grève des ouvriers spécialisés des presses de la Régie Renault à Boulogne-Billancourt menée pour obtenir la remise en cause du système de cotation inégalitaire de la Régie : « à travail égal, salaire égal », tel est leur mot d'ordre. Ce mouvement social, né d'une initiative ouvrière, hors du giron syndical, est lancé le 21 mars par des OS pour la plupart immigrés, « essentiellement algériens, espagnols et portugais »[1734]. Le gouvernement de Pierre Messmer cherche donc à riposter, en valorisant l'action gouvernementale à destination des travailleurs étrangers. Dans ce but, un projet de campagne d'information est préparé le 17 mai par le Comité Interministériel pour l'Information[1735], sur la base de notes fournies par les différents ministères chargés des questions migratoires. Celles que soumet la DPM sont les plus fournies et le projet de campagne s'en inspire fortement. Ses objectifs sont énoncés ainsi, le 17 mai 1973[1736] :

> 2 écueils sont à éviter :
>
> a - aggraver une attitude xénophobe et de ségrégation ;
>
> b - susciter une attitude de revendication et de contestation préjudiciable à la paix sociale, aux recrutements de main d'œuvre étrangère, au bon renom de la France à l'étranger.
>
> LES OBJECTIFS DE L'INFORMATION :
>
> — Premier objectif immédiat destiné à faire connaître l'action gouvernementale, ses orientations et les dispositions à envisager dans les différents secteurs concernés.
>
> — Un objectif à but plus lointain destiné à préparer l'opinion à l'ensemble des mesures sociales, administratives et législatives de l'action gouvernementale.
>
> Dans les deux cas, il convient de cerner de plus près l'opinion publique telle qu'elle s'exprime actuellement. Cette opinion évolue, en effet, entre deux tendances : une tendance xénophobe et une tendance contestataire favorisée par des prises de position syndicales et politiques critiques à l'égard de la politique sociale du Gouvernement.

Si aucune archive écrite ne permet de considérer que le reportage télévisé du 21 mai 1973 est préparé suite à une suggestion du ministère de l'Information dans le cadre de cette campagne

---

[1733] Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la V^e^ République*, *op. cit.*, p. 172-1973.
[1734] Laure PITTI, « Grèves ouvrières versus luttes de l'immigration : une controverse entre historiens », *Ethnologie française*, 2001, vol. 31, n° 3, p. 472.
[1735] Archives nationales, Fonds Premier ministre - ministère de l'Information, 19790738/75, *Projet de campagne d'information en matière d'immigration*, [document dactylographié], 17 mai 1973, 3 p.
[1736] *Ibid.*, p. 1.

d'opinion, on peut être assurés que Michel Barbeau, en tant que directeur de la DPM, avait connaissance du projet de campagne et qu'en intervenant devant la caméra de Philippe Harrouard, il s'y conformait. De manière générale, il me semble que les reportages télévisés traitant de l'action sociale à destination des migrants portugais et espagnols sont fortement marqués par la triple exigence de promouvoir les mesures gouvernementales tout en ménageant à la fois les tendances xénophobes et contestataires de l'opinion française ramenées dos à dos par les hauts fonctionnaires de l'immigration. L'argumentaire commun aux reportages du début des années soixante-dix consistant à justifier l'immigration et l'action sociale à destination des migrants par leur utilité économique semble bien répondre à ces contraintes.

4) Des États d'origine discrètement investis

La télévision française rend également compte d'initiatives des États d'origine de ces immigrés pour entretenir un lien avec eux.

Au milieu des années soixante d'abord, deux reportages évoquent les cours d'espagnol organisés à destination de ressortissants espagnols. Le premier est diffusé dans le journal régional *Provence Actualité* le 18 décembre 1964. Il intègre un interview du consul d'Espagne à Nîmes, au sujet de ces enseignements qu'il a contribué à mettre en place. Dans « Les jeunes travailleurs étrangers », *L'Avenir est à vous* du 13 mai 1967 donne également à voir des jeunes femmes espagnoles cette fois, qui travaillent à Paris et suivent des cours du soir dispensés en espagnol dans le but de se former, d'acquérir de la culture générale et de retourner en Espagne pour y commencer une autre carrière que celle d'employée de maison qu'elles ont commencé en France.

À partir de 1970, les journaux des antennes locales de l'ORTF consacrent des sujets à l'inauguration de centres culturels ou de loisirs franco-italiens[1737], franco-espagnols[1738] ou franco-portugais[1739]. Avec ces reportages, souvent conservés dans une version muette, la

[1737] Patrice GEANDROT, « [Centre culturel franco italien à Longwy] », *Lorraine soir*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 14 avril 1970, 19h03, 40 secondes.
[1738] « [Inauguration centre espagnol] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 8 décembre 1970, 19h18, 43 secondes ; Gérard DELENCLOS, « [Inauguration d'un centre espagnol à Besançon] », *Franche Comté actualités*, ORTF 3 Besançon, 5 novembre 1973, 19h15, 1 minute 35 secondes.
[1739] Pierre LOUBENS, « [Cahors, Lot, inauguration Centre Culturel Portugais] », *JT Bastide*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse Bastide, 27 juin 1972, 19h23, 1 minute 10 secondes ; « [Tours : centre de loisirs de Portugais] », *JT Le Mans soir*, Antenne régionale de l'ORTF Le Mans, 28 décembre 1972, 19h15, 3 minutes ; « [Tours : inauguration portugais] », *Centre Actualités*, ORTF 3 Orléans, 18 juin 1973, 19h22, 40 secondes ; « [Tours : inauguration du nouveau local des Portugais] », *JT Le Mans soir*, ORTF 3 Le Mans, 20 juin 1973, 19h15, 40 secondes.

télévision régionale rend compte de l'intervention des États d'origine des migrants italiens, espagnols ou portugais. Dans certains d'entre eux, les consuls italiens, espagnols ou portugais sont filmés voire interrogés sur la mise en place de ces centres : ils mettent alors en avant la nécessité pour leurs compatriotes de se réunir et de garder un lien avec leur pays d'origine. On avait déjà insisté dans le chapitre précédent sur l'encadrement, par la République italienne, de ses ressortissants, mis en avant dans la production audiovisuelle française des années soixante et du début des années soixante-dix. On constate cette fois que l'action des États espagnol et, surtout, portugais, est également médiatisée en ce début des années soixante-dix.

L'enjeu, pour l'État franquiste, est de renforcer sa présence auprès de ses ressortissants installés en France, mais aussi, au travers de cérémonies d'inaugurations de centres culturels et de reportages réalisés à leur sujet, d'infléchir son image en France. Il est de taille lorsque le centre de Reims est inauguré et que les caméras de l'antenne régionale champenoise de l'ORTF viennent filmer l'événement, en décembre 1970. On l'a vu, le procès de Burgos est alors au centre de l'attention médiatique, rappelant au bon souvenir des téléspectateurs que l'Espagne est une dictature. Dans ce contexte, le sujet du JT régional de Reims du 8 décembre détonne, en montrant un bâtiment neuf, où sont placardées des affiches promouvant le tourisme en Espagne.

Les reportages diffusés sur des centres de loisirs, locaux et centres culturels portugais traduisent, quant à eux, une rupture de l'attitude du gouvernement portugais vis-à-vis des ressortissants lusitaniens installés en France. La signature d'un nouvel accord de main d'œuvre en juillet 1971 a mis fin à la criminalisation portugaise de l'émigration[1740]. Dès lors, il est envisageable pour le Portugal de mettre en œuvre l'encadrement des émigrés autrement que par la répression et l'action de sa police politique[1741]. La construction de ces bâtiments apparaît comme l'une des conséquences directes de cette évolution : les reportages qui en rendent compte donnent la parole aux Consuls portugais de la région.

La mobilisation d'associations, de fonctionnaires, d'entreprises ou d'États étrangers pour accompagner les immigrés au quotidien en France, sont ainsi rendus visibles et promus dans plusieurs films et émissions à partir de la fin des années soixante. Les immigrés, qu'ils soient italiens[1742], espagnols et portugais surtout, sont alors intégrés à un discours plus général

[1740] Victor PEREIRA, *La Dictature de Salazar face à l'émigration*, *op. cit.*, p. 246-250.
[1741] *Ibid.*, p. 342-350.
[1742] Même si, de tous ces sujets, les Italiens sont presque absents – seul un reportage sur un centre culturel franco-italien donne à voir un exemple d'un dispositif mis en place à leur disposition, mais il s'agit plus

sur la situation des travailleurs étrangers. On retrouve ainsi la traduction médiatique de la « politisation feutrée » de l'immigration, pour reprendre le titre de la thèse de Sylvain Laurens[1743], qui tend à s'accentuer en ce début des années soixante-dix[1744].

C. Médiatiser les luttes pour les droits des immigrés

La politisation – ou repolitisation, pour reprendre les mots de Gérard Noiriel[1745] – de la question de l'immigration, si elle prend place dans les couloirs des hautes administrations françaises, se manifeste également au travers de son investissement par les organisations politiques d'opposition.

1) Lutter pour les droits des immigrés à un logement décent

Dans la deuxième partie des années soixante, c'est d'abord la question du logement des immigrés qui est érigée comme une cause d'engagement à gauche, par des cinéastes militants notamment.

En 1964, le sujet réalisé par Maurice Failevic et Marc Maurette – qu'ils ne signent pas – pour le magazine *Reflets*, « Ouvriers 1964 »[1746], fait apparaitre des travailleurs étrangers parmi les portraits d'ouvriers qu'ils proposent. Les questions qui leur sont posées concernent leur logement, les conditions de vie difficiles qui sont les leurs – comme les ouvriers français interrogés juste avant eux, dénonçant la distance toujours plus grande entre leur logement et leur usine. Après leurs interventions, un homme, attablé dans le même réfectoire que ceux qui l'ont précédé, résume :

> Nous sommes des bâtisseurs. Mais si nous bâtissons c'est nous aussi pour être logés, et nous en avons, ce droit. Qu'ils soient des travailleurs immigrés italiens, espagnols, portugais, ou que ce soit même des travailleurs français. Ils ont le même titre que nous, ils ont le même droit que nous. Ils sont venus ici, ils ne sont pas venus volontairement, on les a fait venir. Donc leurs droits, on doit les respecter.

---

d'une initiative du consulat italien que de leurs hôtes français : Patrice GEANDROT, *[Centre culturel franco italien à Longwy]*, *op. cit.*

[1743] Sylvain LAURENS, *Une politisation feutrée*, *op. cit.*

[1744] Gérard NOIRIEL, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX^e^-XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 558 et suivantes.

[1745] *Ibid.*

[1746] [MAURICE FAILEVIC] et [MARC MAURETTE], *Ouvriers 64*, *op. cit.*, 64.

Les immigrés italiens, espagnols et portugais, associés aux causes à défendre par les communistes, sont toutefois désignés comme les « autres », en opposition au « nous » français. Cet investissement – discret – de la question de l'immigration dans les films communistes survient dans le contexte de l'effondrement du boulevard Lefebvre à Paris en janvier 1964[1747]. Le journal *L'Humanité* avait rendu compte, quotidiennement, de l'avancée des recherches sur l'identité des victimes, puis des suites judiciaires de l'affaire. Il y est fait explicitement référence dans « Ouvriers 64 ». Juste après la séquence consacrée au logement, il est question de la sécurité sur les chantiers. Un homme affirme : « Il ne faut pas qu'il y ait un nouveau boulevard Lefebvre ».

Au tournant des années soixante et soixante-dix, les films *Portugal 2* d'Alain Corbineau[1748], *Les Immigrés en France – Le Logement* de Robert Bozzi[1749] et dans une moindre mesure *Vivre à Sartrouville*[1750] font ensuite de l'habitat des Portugais dans les bidonvilles un objet d'indignation et de mobilisation pour l'UNEF – qui produit *Portugal 2* – et pour le Parti communiste – qui produit, par l'intermédiaire du collectif Dynadia, le film de Robert Bozzi ainsi que *Vivre à Sartrouville*. Le film de Marcel Trillat et Frédéric Variot, daté de 1970, *Étranges étrangers*, s'inscrit lui aussi dans cette veine. Son tournage, initié après l'incendie d'un taudis habité par des travailleurs immigrés à Aubervilliers, prend place dans différentes sortes de logements insalubres de la commune de Seine-Saint-Denis. Les immigrés portugais et espagnols filmés dans ces taudis et bidonvilles, mais aussi à leur arrivée en gare d'Austerlitz ou bien assistant à des cours d'alphabétisation, témoignent de conditions de vie déplorables.

À la télévision, à partir de 1970, un tournant s'opère. L'incendie d'un foyer à Aubervilliers dans la nuit du 1er au 2 janvier 1970, causant la mort de cinq ouvriers africains, projette la question du logement des immigrés sur le devant de la scène médiatique. À l'ORTF, *Les Dossiers de l'écran* consacre son édition du 14 janvier aux travailleurs étrangers[1751]. La question du logement est alors reléguée au second plan des discussions, se concentrant sur l'immigration présentée comme un problème. Comme le fait habituellement l'émission, un débat a lieu en deuxième partie de soirée à la suite de la projection d'un long-métrage sur la

[1747] L'accident a entrainé la mort par ensevelissement de quinze étrangers non déclarés dont l'identité avait été difficilement retrouvée. Voir Chapitre 7 page 367
[1748] Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, *op. cit.*, 2.
[1749] Robert BOZZI, *Les Immigrés en France*, *op. cit.*
[1750] Film collectif non signé, DYNADIA, *Vivre à Sartrouville*, *op. cit.*
[1751] Henri POLAGE (réalisateur) et Armand JAMMOT (producteur et présentateur), *Les travailleurs étrangers en France*, *op. cit.*

thématique choisie, en l'occurrence *Les Chemins de l'espérance* de Pietro Germi, retraçant le long voyage de mineurs siciliens et de leur famille vers la France, qui s'achève par la traversée des Alpes à pied dans la neige. Sont invités à discuter de leurs conditions d'arrivée en France, de logement, de vie et de travail plusieurs travailleurs immigrés : un métallurgiste yougoslave, un employé du BTP algérien, un magasinier mauritanien, un employé de la métallurgie portugais, un plâtrier espagnol, un mineur italien. Ce dernier ouvre la discussion : l'évocation de son parcours fait le lien avec le récit de Pietro Germi. Sont également conviés un membre de l'administration de l'immigration, le directeur de la DPM d'alors (Michel Massenet), des représentants des employeurs, Francis Bouygues et Guy de Peslouan, deux représentants de syndicats de travailleurs, Pierre Evain (CFDT) et Marius Apostolo (CGT), ainsi qu'une femme écrivaine présentée comme une immigrée du Caucase, Madame Banine, témoignant de son activité d'accueil exercée au sein du Secours catholique. Ces intervenants sont installés en rectangle dans de la petite salle de studio où est tournée habituellement l'émission : Michel Massenet et Madame Banine sont assis de part et d'autre du présentateur, Armand Jammot, faisant face aux immigrés, tandis que sur les côtés, les représentants des syndicats de travailleurs sont installés en regard des représentants des employeurs. Devant les caméras et les yeux des téléspectateurs, un débat contradictoire a donc lieu sur la politique de l'immigration menée par le gouvernement ou son absence, chaque représentant syndical ou administratif développant sa vision de la situation de l'immigration en France. Les immigrés italiens, espagnols et portugais se trouvent ainsi intégrés à un « problème de l'immigration » désigné comme tel dans les discussions. Une différence est faite toutefois entre eux dès la première intervention de Michel Massenet : il oppose les travailleurs venus des pays signataires du Traité de Rome, libres de circuler en France, dont les Italiens, avec les ressortissants de pays signataires d'accords de main d'œuvre avec la France, dont les Espagnols et les Portugais, et les anciens travailleurs coloniaux. Dans cette émission, si certains immigrés venus témoigner de leur propre expérience migratoire délivrent un discours fortement politisé – l'Espagnol et l'Algérien notamment – ce n'est pas ce qui est attendu par le producteur de l'émission, Armand Jammot, qui mène le débat. Sur ce plateau, la cause immigrée est avant tout portée par les représentants syndicaux.

Après cette émission, les syndicalistes investis de la défense des droits des immigrés se font plus présents à la télévision. Le 8 février 1972, Marius Apostolo et Pierre Évain sont de nouveau invités à s'exprimer face au ministre du Travail Joseph Fontanet, pour discuter de la circulaire publiée le 24 janvier par le ministre de l'Intérieur Marcellin, et des mesures en train d'être prises par le ministère du Travail, qui donneront lieu à la publication de la circulaire du

23 février. En parallèle, on l'a déjà évoqué brièvement dans le chapitre précédent, l'antenne régionale de l'ORTF en Lorraine rend compte de l'investissement syndical spécifique des travailleurs italiens, pour la défense de leurs propres droits. On retrouve ainsi un membre italien de la CGT de Lorraine dans l'émission régionale *Nationale 4* le 13 juin 1970[1752], tandis qu'un court reportage muet du 19 février 1973 montre un meeting de travailleurs italiens de la CGT à Thionville[1753].

Les immigrés, et notamment les Espagnols et les Portugais vivant en France, apparaissent dans les films militants comme une cause à défendre, pour l'amélioration de leurs conditions de vie. Leurs images ou leurs interventions face caméra sont alors utilisées par les auteurs pour susciter l'indignation des spectateurs. À partir de 1970, l'immigration apparait plus régulièrement comme un problème public, sujet à débat politique. Des syndicalistes sont alors de plus en plus régulièrement invités à argumenter en faveur des droits des immigrés devant les caméras. Parmi eux, les Italiens occupent une place à part, leur cause ne semble pas toujours se confondre avec celle des autres travailleurs immigrés. Dans tous ces films et dans ces émissions, ce sont les seuls à apparaître eux-mêmes mobilisés.

2) Donner à voir les luttes immigrées

La mobilisation d'autres immigrés pour la défense de leurs droits, pour l'amélioration de leurs conditions de vie et de travail, fait pourtant, elle aussi, l'objet de reportages. À la télévision, au début du mois de janvier 1967, deux reportages montrent l'action culturelle menée par des immigrés à destination de leurs compatriotes espagnols ou portugais. Elles rendent visibles des initiatives de théâtre populaire en langue étrangère à destination des populations immigrées.

Dans le portrait qu'elle consacre à Paco Ibáñez pour *Seize millions de jeunes*[1754], Claude Kiejman le suit alors qu'il part coller des affiches dans Paris pour annoncer une soirée de spectacle aux Trois Baudets, organisée par la troupe de théâtre espagnole « La Caraca » qu'il a intégrée quelques temps plus tôt. Dans la séquence suivante, la caméra de Frédéric Espresate

[1752] François DAVY, Alain DESCORMIERS, M. NICOLAS et A. GENOUDET, *Les immigrants*, *op. cit.*
[1753] « [Rassemblement des travailleurs étrangers à Thionville] », *Lorraine soir*, ORTF 3 Nancy, 19 février 1973, 19h22, 27 secondes.
[1754] Francisco ESPRESATE et Claude KIEJMAN, *La fin de l'exil ?*, *op. cit.*

s'introduit aux côtés de Paco Ibáñez dans les coulisses de cette soirée. Dans la salle, assis dans le public, on distingue notamment le frère de Paco, Roger.

Deux jours plus tard, un sujet entier est consacré par le magazine *Pour le plaisir* au « Théâtre des Amandiers » créé par l'acteur et metteur en scène Pierre Debauche[1755], installé temporairement dans des hangars à Nanterre. Le reportage s'ouvre par la distribution de tracts d'invitation à une représentation théâtrale en portugais, par des acteurs portugais, auprès d'habitants portugais du bidonville tout proche. En effet, dès sa création en 1965, le Théâtre des Amandiers fait de l'action culturelle à destination des travailleurs immigrés vivant à Nanterre et dans ses environs l'un de ses chevaux de bataille[1756]. Il accueille des troupes de théâtre composées d'immigrés, jouant des spectacles en langue arabe, espagnole ou portugaise notamment. En 1966, un spectacle expérimental prend forme : *Le Trèfle à quatre feuilles*, composé de quatre pièces en un acte. Il est joué chaque soir dans une langue différente : en français, en arabe dialectal, en portugais et en espagnol par des troupes différentes. Le cinquième soir, un membre de chaque troupe est invité à participer à l'interprétation d'une des quatre pièces, qui prend des airs de Babel puisque chaque acteur parle dans sa propre langue. L'objectif est ainsi de donner aux spectateurs, immigrés ou non, un sujet d'échange commun[1757]. Un extrait de l'une de ces soirées théâtrales hors du commun est diffusé dans le reportage de *Pour le plaisir*.

Mais si la mobilisation des troupes d'artistes immigrés sur scène et dans les bidonvilles pour amener les immigrés au théâtre et le théâtre aux immigrés est montrée, c'est surtout le projet et la personnalité de Pierre Debauche qui sont mis en avant dans ce sujet, de même qu'il n'était pas beaucoup question du public des soirées organisée par la troupe « La Caraca » dans le reportage sur Paco Ibáñez.

Au début des années soixante-dix, l'engagement politique des immigrés portugais en France est plus directement mentionné, d'abord dans un film militant, puis à la télévision.

En 1971, lorsque le réalisateur Dominique Dante dirige sa caméra sur un mouvement social initialement lancé pour l'amélioration des conditions de vie des habitants portugais du bidonville de Massy, et notamment pour négocier leurs conditions d'expulsion et de relogement, c'est la première fois que sont filmés des immigrés portugais investis dans un

[1755] Jean-Marc RIPERT, *Théâtre des Amandiers*, *op. cit.*
[1756] Cécile MORENO, *Tous les arbres ont des racines. Théâtre des Amandiers (1965-1982), les années fondatrices*, Berlin / Nanterre, Cécile Moreno / Société d'Histoire de Nanterre, 2018, p. 35-36.
[1757] *Ibid.*, p. 47-49.

mouvement politique pour la défense de leurs droits. En se concentrant sur la femme portugaise qui a porté et incarné le mouvement, Lorette Fonseca, menacée d'expulsion à cause de son engagement, l'auteur du documentaire *Lorette et les autres*[1758] et son équipe mettent en avant des Portugais acteurs de leur propre défense. En plus d'être diffusé à partir de 1972 par la coopérative Scopcolor qui l'a produit, le film est projeté, en juin 1973, à l'occasion des « Jeux floraux de l'émigration », un festival de culture populaire portugaise organisé à Vincennes par la rédaction du journal portugais marxiste-léniniste *O Salto*[1759]. Dominique Dante reçoit alors, pour sa réalisation, le premier prix du festival[1760]. *Lorette et les autres* est ainsi associé à une mobilisation portugaise prenant la forme d'une action culturelle, menée dans le but de favoriser les liens entre portugais, et notamment entre émigrés économiques et exilés politiques, dont les sociabilités sont souvent dissociées[1761].

En 1973, après le cinéma militant, c'est au tour de la télévision de rendre visible un mouvement social mené par des immigrés portugais pour la défense de leurs propres droits, au moment de la grève des OS des presses de l'usine de la Régie Renault à Boulogne-Billancourt. Dans la plupart des reportages diffusés par les journaux de l'ORTF tout au long du mouvement social, il n'est pas fait précisément référence à l'origine nationale des immigrés en lutte. Soit ils sont désignés comme des « travailleurs immigrés » ou « travailleurs étrangers », soit cela n'est pas même précisé. Les ouvriers portugais, nombreux parmi eux, sont toutefois mentionnés une fois explicitement, dans le journal de la première chaine du soir du 10 avril. Comme dans les autres reportages diffusés sur le sujet depuis le début du mouvement, la parole est donnée surtout à des syndicalistes, représentants de la CGT ou de la CFDT, ou bien à des représentants de la Régie Renault, pour faire le point sur l'avancée des négociations.

[1758] Dominique DANTE, *Lorette et les autres*, *op. cit.*

[1759] Ana Cristina CLIMACO, *La Presse de l'émigration politique portugaise en France, analyse du journal O Salto (1970-1974)*, mémoire de DEA d'histoire dirigé par Andrée Bachoud, Université Paris 7, 1992 ; citée par Ines ESPIRITO SANTO, *Du clandestin au citoyen européen. Quand les immigrés portugais font figure de travailleurs (France, 1962-2012)*, *op. cit.*, p. 323.

[1760] Luis, « Prémio UTPE-Solidariedade », *loc. cit.*

[1761] Victor PEREIRA, « L'engagement des exilés politiques portugais en France de 1958 à 1974 », *Latitudes*, mai 2001, n° 11, p. 11-17.



Figure 230 - Gilbert Denoyan, « [Conflit Renault] », 24 heures sur la Une... 19h45..., *ORTF 1, 10/04/1973, 20h08, à la 21e seconde.*

« [Travailleurs immigrés pour la plupart, originaires du Maghreb,] du Portugal ou de [l'Afrique noire, ils ne veulent plus être au bas de l'échelle des ouvriers.] »



Figure 231 - Gilbert Denoyan, « [Conflit Renault] », 24 heures sur la Une... 19h45..., *ORTF 1, 10/04/1973, 20h08, à 2 minutes et 54 secondes.*

Les travailleurs immigrés en grève apparaissent surtout dans des plans généraux, au milieu d'une foule compacte rassemblée dans la cour de l'usine ou dans l'un de ses bâtiments (Figure 231) où, parfois, la caméra opère un gros plan sur leur visage (Figure 230). On n'en entend qu'à l'occasion de deux reportages diffusés sur le sujet pendant la période : le 17 avril, deux ouvriers sont interrogés devant l'usine, l'accent du premier laissant à penser qu'il pourrait être Portugais. Le 2 mai, dans un sujet rapide consacré à la réouverture la Régie Renault, pendant que la journaliste évoque les faits en commentaire, des images sonorisées d'une distribution de tracts à l'entrée de l'usine de Billancourt défilent : une femme crie en portugais, annonçant le contenu du document distribué.

Les références à la mobilisation des immigrés portugais, comme espagnols, pour leurs droits, sont peu nombreuses. On a pu voir aussi qu'elles étaient de deux types : en 1967, l'accent est principalement mis sur l'action culturelle à destination des populations immigrées. Cette question sera ensuite ponctuellement évoquée en 1973 dans une dramatique de Gérard Poitou, sans que des immigrés soient montrés[1762]. En 1972, avec le film *Lorette et les autres*, puis en 1973, avec les reportages consacrés à la grève des ouvriers de Renault, des Portugais engagés dans un mouvement social pour défendre leur cause font l'objet de représentations audiovisuelles. Au travers de ces quelques documents télévisuels et cinématographiques, les références aux luttes immigrées portugaises et espagnoles restent discrètes.

[1762] Gérard POITOU, *op. cit.*

Les immigrés portugais, à la télévision et au cinéma, passent très subtilement, en quelques années, de victimes passives érigées par le cinéma militant en cause à défendre, à acteurs de leur propre mobilisation politique, luttant pour leurs droits. Mais tous les immigrés ne sont pas intégrés à ce discours général : parmi ceux qui nous occupent ici, ce sont principalement les Portugais que l'on y trouve associés, et quelques fois les Espagnols. Les Italiens tiennent une place à part dans ces luttes pour les droits des travailleurs immigrés : ils apparaissent investis pour la défense de leurs propres droits, bien différents que ceux des autres immigrés dans le contexte de la construction européenne. Ces populations se trouvent, dans le même temps, représentées ou évoquées au prisme des initiatives menées pour les soutenir et des dispositifs mis en place pour les accueillir. Dans les médias audiovisuels de la fin des années soixante au début des années soixante-dix, on voit se développer les références à l'accueil et à l'action sociale à destination des immigrés, en particulier portugais, là où, depuis 1949, c'était surtout les institutions chargées du contrôle de l'immigration qui étaient montrées. Mais ces représentations se trouvent associées à un discours plus général sur l'immigration tenu par les pouvoirs publics, défendant un contrôle accru des populations immigrées, acté par les circulaires Marcellin et Fontanet début 1972, ainsi que la suspension de l'immigration, symboliquement mise en œuvre le 3 juillet 1974.

Conclusion du Chapitre 9

Indéniablement, la politisation de la question de l'immigration est perceptible à la télévision et au cinéma, au début des années soixante-dix. Elle se traduit d'abord par la généralisation des figures d'exilés politiques, en lien avec l'actualité de la lutte contre le franquisme et de la mémoire de la guerre d'Espagne, ainsi qu'avec celle des résistances au régime salazariste. Par ailleurs, le souvenir de l'engagement d'immigrés italiens et espagnols dans les rangs français pendant les conflits mondiaux du début du XX^{e} siècle émerge de nouveau dans les médias audiovisuels. La figure de l'exilé tourné vers son pays, et celle de l'immigré frère d'armes et de douleur des Français, se trouvent toutes deux incarnées par des artistes espagnols, portugais et italiens à la télévision pendant cette période. De fait, les artistes immigrés engagés se font plus visibles depuis la fin des années soixante : l'art est toujours présenté comme un moyen d'expression privilégié pour des populations sans autre ressource, et l'engagement est, dans les années soixante-huit et suivantes, un bon moyen d'exister sur la scène médiatique pour un artiste, *a fortiori* un chanteur, au même titre que l'exotisme espagnol ou portugais. Enfin, la politisation de la question migratoire, à l'œuvre dans l'administration[1763] et dans la société[1764], est perceptible à la télévision et au cinéma, par la multiplication des références aux modalités d'accueil des immigrés, à l'action sociale menée à leur endroit, et aux luttes pour les droits des immigrés. Au début des années soixante-dix, il apparait ainsi que le gouvernement utilise l'ORTF pour communiquer sur l'action sociale qu'il entreprend ou soutient à destination des immigrés depuis 1964, présentée de plus en plus comme le corollaire d'un nécessaire raffermissement de la politique migratoire. Les sources audiovisuelles produites avant 1975 éclairent ainsi singulièrement l'histoire du volet culturel de la politique française d'immigration, tel qu'il a été étudié ces dernières années par Angéline Escafré-Dubet[1765] et par Sylvain Laurens[1766].

[1763] Sylvain LAURENS, *Une politisation feutrée*, *op. cit.*
[1764] Gérard NOIRIEL, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX^{e}-XX^{e} siècle*, *op. cit.*
[1765] Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, *Culture et immigration*, *op. cit.*
[1766] Sylvain LAURENS, « De la "Promotion culturelle des immigrés" à "l'interculturel" (1974-1980) : Discours d'État sur une catégorie d'État », *Cultures & Conflits*, 2017, n^{o} 107, p. 15-41.

Épilogue de la Partie 3

À la fin de la période étudiée, en 1973 et 1974, la cristallisation des représentations par nationalité perdure.

À l'écran, les Italiens immigrés vivent au milieu des Français, sans que leurs origines ne les handicape, sans qu'on relève leur différence. Ainsi dans le film diffusé au cinéma mais produit par l'ORTF *L'Italien des Roses* de Charles Masson, qui met en scène la menace de suicide d'un homme désigné comme Italien mais qui n'en a aucune autre caractéristique – si ce n'est que sa mère s'adresse à lui en italien pour tenter de le retenir de sauter de l'immeuble de la cité des Roses où ils habitent[1767]. Dans son documentaire *Place de la République*[1768] sorti en 1974, les Italiennes auxquelles Louis Malle tend son micro apparaissent au milieu des passants qu'il cherche à interroger, vivant parmi eux. Elles refusent pourtant d'être filmées et interrogées. En 1974, deux reportages de télévision régionale, dans deux registres différents, contribuent encore à renforcer, enfin, la figure de l'Italien entrepreneur. Le premier fait référence à un fait divers, un scandale financier dont l'une des victimes, un épargnant ayant placé ses économies auprès d'un gestionnaire de fonds véreux, est un chef d'entreprise italien, maçon de métier[1769]. Le second est consacré à la marque automobile Bugatti, fondée par un Italien immigré en France dont le parcours est dépeint comme une ascension fulgurante[1770]. Enfin, lorsqu'on montre des immigrés italiens au milieu d'autres étrangers ou étrangères, ils incarnent en particulier un modèle d'intégration à la société française[1771].

Les représentations des Espagnols immigrés, quant à elles, sont marquées par une résurgence de la figure de l'exilé politique en 1974, alors qu'elle était devenue moins présente depuis le procès de Burgos de décembre 1970 et qu'elle s'était limitée, depuis, à quelques apparitions de Paco Ibáñez. On la retrouve dans les fictions télévisées, dans les dramatiques, telle *Contrecoups* de Jean Prat[1772], déjà évoquée, mais aussi dans *Les Étoiles ensevelies* de

---

[1767] Charles MATTON, *L'Italien des Roses*, *op. cit.* ; On peut aussi considérer dans cet esprit les documents déjà cités Jacques DEMY, *L'Evénement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, *op. cit.* ; Yves ROBERT, *Salut l'artiste*, *op. cit.* ; *[Interview d'un maçon italien héritier de tableaux de maîtres]*, *op. cit.* ; Claudine ROY, « [Les facilités de transports accordées aux italiens allant voter dans leur pays] », *Rhône Alpes actualités*, ORTF 3 Lyon, 11 mai 1974, 19h25, 24 secondes.
[1768] Louis MALLE, *Place de la République*, *op. cit.*
[1769] *[Le scandale financier de Toulon]*, *op. cit.* ; « [Le scandale financier de Toulon] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Provence Alpes, 27 septembre 1974, 19h13, 2 minutes 40 secondes.
[1770] Bruno ALBIN, « Bugatti - Le magicien de Molsheim », *Alsace Régie 3*, ORTF 3 Strasbourg, 6 octobre 1974, 19h14, 26 minutes 3 secondes.
[1771] Guy LABOURASSE, *[Téléspectatrices étrangères ayant épousé un Français]*, *op. cit.*
[1772] Jean PRAT, *Contrecoups*, *op. cit.*

Michèle Tournier[1773], adaptation du roman éponyme de Pierre Pelot, dans lequel le héros, Ludo, jeune fugueur, est pris sous son aile par un républicain espagnol ayant fui son pays après la guerre civile. La série de reportages de Daniel Grandclément pour le journal télévisé de la première chaine diffusée en mars 1974 sur les réfugiés politique met aussi à l'honneur quelques exilés espagnols. Dans son premier épisode, il filme notamment un vieil Hidalgo dans une maison de retraite aux côtés d'un réfugié russe – ils constituent les exemples historiques d'asiles accordés par la France. Dans le second épisode encore, il est fait référence au statut des réfugiés espagnols en France comme allant de soi du fait de la proximité frontalière – au contraire de l'exil de Roumains notamment. Enfin, dans son dernier épisode, Pablo Picasso et Pablo Casals, morts tous deux en 1973, figurent au premier plan de « la liste des réfugiés qui ne sont pas venus les mains vides » en France, égrainée par l'auteur pour justifier la mise en œuvre du droit d'asile.

Au cinéma, plusieurs longs-métrages fictionnels mettent également cette figure à l'honneur en 1974. Le scénario du *Soldat Laforêt*, réalisé par Guy Cavagnac, racontant le parcours d'un déserteur de l'étrange défaite dans la France occupée, comporte parmi ses seconds rôles un Espagnol républicain attendant au milieu des bois que la guerre se passe pour rentrer chez lui. Dans *Mes petites amoureuses*, Jean Eustache met en scène lui aussi des personnages espagnols exilés, deux frères cinquantenaires ayant connu et fui la guerre, ayant fait carrière en France, l'un comme ouvrier agricole, l'autre comme artisan dans un atelier de cycles. Enfin, un dernier film place en son cœur une figure d'Espagnol immigré engagé politiquement dans cette année 1974 : *Nada* de Claude Chabrol, adapté de Manchette[1774]. Benvenuto Diaz, le héros, vit de braquage et d'enlèvements. Son engagement s'inscrit dans la continuité de celui des jeunes activistes rencontrés par Carlos dans *La Guerre est finie* (1966), et de celui des membres de l'ETA. Il n'a plus grand-chose à voir avec la lutte partisane menée clandestinement entre la France et l'Espagne par des réfugiés de la guerre civile, tels Carlos et ses compagnons mais aussi Julián Grimau. Le cinéma, avec *Nada*, semble se nourrir ainsi des derniers soubresauts des mouvements d'opposition espagnols à Franco, marqués en 1973 par l'arrestation de l'anarchiste catalan Salvador Puig Antich « dont le militantisme dépasse le seul anti-franquisme et s'apparente davantage à une hostilité totale envers le système capitaliste »[1775], qui sera exécuté le 2 mars 1974.

[1773] Michèle TOURNIER, *op. cit.*
[1774] Jean-Patrick MANCHETTE, *Nada*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1972, 182 p.
[1775] Denis RODRIGUES, *L'Espagne sous le régime de Franco*, *op. cit.*, p. 574.

La représentation télévisuelle des migrants portugais, quant à elle, connait un semblant de rupture en 1974 : la chute du régime dictatorial salazariste, au mois d'avril, entraîne la production de reportages régionaux au sujet des conséquences de ce changement politique au Portugal sur la situation des travailleurs portugais en France. Les déplacements dans l'Hexagone du secrétaire d'État portugais à l'émigration, la présentation des nouveaux consuls portugais sont notamment couverts par les journalistes des antennes régionales de Lorraine[1776], du Centre[1777] ou de Bretagne[1778]. Malgré cette rupture, la figure du clandestin portugais, travailleur anonyme du secteur du bâtiment, est encore bien présente au petit écran cette année-là. On la retrouve notamment dans la dramatique *L'Engrenage* de Maurce Failevic, qui accentue le motif scénaristique de l'errance du migrant que cherche à aider le héros. On retrouve également cette idée de voyage sans fin, jusqu'à la mort, de l'immigré portugais héros de la dramatique de Gérard Chouchan *Ici peut-être*.

L'affirmation de ce motif de l'errance en 1974 n'est pas anodine : s'il semble avoir d'abord été appliqué aux représentations de migrants portugais, des Espagnols et des Italiens, cette année-là, se voient eux aussi mis en scène de cette manière. Je pense ici à la longue marche sans but de l'Espagnol Antonio dans *Les Étoiles ensevelies*, ainsi qu'à un des *Suspects* du film de Michel Wyn, un Italien vagabond arrêté dans une affaire de meurtre sordide. Plus que jamais, les Italiens, Espagnols et Portugais représentés dans ces fictions peuvent être considérés comme des migrants, toujours en mouvement.

[1776] Fernand TAVARES, « [Entretien avec le secrétaire d'État portugais a l'émigration] », *Lorraine soir*, ORTF 3 Nancy, 26 octobre 1974, 19h03, 4 minutes.
[1777] « [Orléans : visite du secrétaire d'État portugais à l'émigration] », *Centre Actualités*, ORTF 3 Orléans, 26 octobre 1974, 19h21, 3 minutes 15 secondes.
[1778] « [Portugais au consulat de Nantes] », *Bretagne actualités*, ORTF 3 Rennes, 17 décembre 1974, 3 minutes.

Conclusion de la Partie 3

De 1962 à 1974, on l'a vu dans le chapitre 8, les représentations audiovisuelles de migrants italiens, espagnols et portugais semblent se cristalliser autour de stéréotypes nationaux : des marronniers des chaînes régionales sont consacrés aux saisonniers espagnols de 1962 à 1973 ; les figures de bonnes espagnoles s'installent sur les écrans dès 1962 ; à partir de 1964 les Portugais sont représentés régulièrement à l'aune de leur clandestinité, de leurs conditions de logement déplorables et de leur exploitation ; les Italiens apparaissent encadrés, insérés dans un réseau institutionnel et associatif dynamique, vivant au cœur de la ville où ils se sont installés, ou bien utilisant cette insertion pour exercer des activités illégales. Des similarités peuvent pourtant être observées entre eux. En premier lieu, la télévision comme le cinéma insistent régulièrement sur la religion catholique de ces populations. Leur pratique du catholicisme est présentée à la fois sous des airs exotiques et familiers. D'autre part, comme l'ont montré les chapitres 7 et 9, ces trois populations sont de plus en plus régulièrement associées à un discours politique sur l'immigration.

Dès 1962, les positions gouvernementales à l'égard de l'immigration italienne, espagnole et portugaise transparaissent sur le petit écran, dans le journal télévisé en particulier. La RTF puis l'ORTF est en effet utilisée comme un outil à la disposition du pouvoir exécutif, en particulier jusqu'en 1966. Un contrôle et une influence sont exercés sur l'institution dépendant du ministère de l'Information, par l'intermédiaire du SLII, avec l'intervention d'associations subventionnées telles le CIC, ou par la nomination de directeurs fidèles à De Gaulle - tel Raymond Marcillac en juillet 1964. Mais cette utilisation présente des limites : ceux qui sont chargés de créer des émissions prennent plus ou moins en considération les instructions des membres du SLII. En outre, le contrôle diffère selon l'émission, le genre ou la section de production. La section Information semble être particulièrement investie mais les rubriques spéciales du JT (féminine, variétés, lettres) délivrent des images plus libres des migrants italiens, espagnols ou portugais, comme les magazines produits par les sections dramatiques, jeunesse, variétés, etc.

Dans ce contexte, dès les débuts des années soixante, les représentations de ces populations sont de plus en plus politisées. Cela se traduit d'abord par la résurgence de figures d'exilés politiques. Ceux-ci sont d'abord Espagnols mais aussi Portugais ou Italiens, et ils apparaissent sur les écrans en fonction des évolutions des luttes antifranquistes, des guerres

coloniales portugaises, mais aussi de la mémoire de la guerre d'Espagne, de l'engagement des immigrés dans la première guerre mondiale et dans la Résistance, ainsi que celle de l'internement et de la déportation d'Espagnols. Ces figures se trouvent également portées par des artistes, qui contribuent à faire de leurs conditions d'exilé et d'immigré un objet d'engagement. À partir de la fin des années soixante, dans les films militants et à la télévision, Italiens, Espagnols et Portugais sont concernés par l'affirmation de l'immigration comme un problème de société, sujet de débat politique et d'intervention publique. La télévision se fait alors de nouveau le relais d'un discours gouvernemental sur l'immigration, reliant notamment action sociale et nécessaire restriction des régularisations des immigrés. L'immigration apparait également comme une cause défendue par les églises chrétiennes, par des associations, des syndicats et des immigrés eux-mêmes.

Conclusion générale

Que retenir de cette plongée dans les archives audiovisuelles françaises représentant des migrants italiens, espagnols ou portugais entre 1945 et 1974 ? Que nous apprend la comparaison entre les images télévisuelles et cinématographiques de ces trois populations ? De quelles histoires des migrants à l'écran se font-elles l'écho ? Histoires au pluriel, car nous l'avons vu, les regards portés sur ces migrants à travers les caméras et les écrans évoluent avec les années mais aussi selon les structures de production, les formats, les genres ou les médias de diffusion. Sans revenir sur chacun des aspects développés dans cette thèse, je souhaiterais conclure en évoquant d'abord quelques inflexions de ces histoires.

Dans une première période, s'étalant de 1945 à 1962, les représentations d'Italiens, d'Espagnols et de Portugais apparaissent principalement marquées par l'évolution des rapports diplomatiques qu'entretient la France avec leurs pays d'origine. Ainsi, à la faveur de la signature d'accords de main d'œuvre en 1946, mais aussi d'accords cinématographiques entre l'Italie et la France, les ressortissants Italiens sont-ils les plus présents au sein de mon corpus. Ils dominent notamment la production cinématographique. La présence des Espagnols dans les films et les premières émissions de télévision fluctue en fonction des revirements des relations franco-espagnoles mais également de la lutte antifranquiste dont l'écho passe la frontière pyrénéenne dans l'immédiate après-guerre. Quant aux Portugais, leur faible nombre dans l'Hexagone et l'absence d'actualité diplomatique les tient éloignés des écrans jusqu'au début des années soixante. Leurs quelques discrètes apparitions, notamment dans des documentaires, les installent déjà à la marge de la ville et de la production audiovisuelle : ils auront jusqu'au bout du mal à s'en échapper.

Dans une seconde période, qui court de 1962 à 1974, les figures de migrants italiens, espagnols et portugais augmentent et se politisent nettement. En effet, en plus de la volonté de l'État d'user de la télévision pour communiquer sur sa politique migratoire, les exilés politiques sont de plus en plus représentés et interrogés sur leurs parcours. À la fin de la période, l'immigré devient lui-même une cause dont les soutiens et les combats font l'objet de plus en plus de films et d'émissions. D'un point de vue général, si les Italiens ne disparaissent pas alors des œuvres cinématographiques et télévisuelles, ils passent au second plan, alors que les

représentations télévisuelles d'Espagnols et de Portugais prennent de l'ampleur. Le basculement qui s'opère en 1962 est peut-être plus progressif qu'il n'y paraît : dès 1955 à la télévision, 1959 au cinéma, des exilés politiques espagnols reviennent sur les écrans ; les premiers Portugais clandestins sont mis en scène au cinéma en 1959 ; enfin, télévision et cinéma se font l'écho des dispositifs publics d'encadrement des migrants italiens, portugais et espagnols dès la fin des années cinquante. Néanmoins, à partir de 1962, plusieurs stéréotypes se cristallisent autour des trois nationalités : des Espagnols partagés entre la classe laborieuse et l'exil politique, des Portugais clandestins et mal logés constituant une main d'œuvre corvéable, des Italiens mafieux, ou bien acteurs de l'économie française, encadrés par un réseau d'institutions et d'associations.

D'un bout à l'autre de cette période de trente années, les représentations de ces trois populations se sont aussi rejointes. Elles sont souvent rattachées à des figures populaires, ouvrières, travailleuses. L'immigration des Italiens, des Espagnols et des Portugais est ainsi montrée à l'aune de sa fonction sociale de pourvoyeuse de main d'œuvre. Les trois populations apparaissent également, de façon plus ou moins constante, sous les traits d'exilés politiques, principalement des Espagnols, à la sortie de la guerre d'abord puis de 1963 à 1974 surtout, quelques Portugais à partir de 1965, et, plus rarement, un petit nombre d'Italiens. Des artistes migrants apparaissent aussi régulièrement au cinéma et à la télévision entre 1945 et 1974. Leurs représentations s'inscrivent dans la continuité de celles des autres migrants : leur parcours migratoire les rattache le plus souvent aux classes populaires avant que le succès ne permette une ascension sociale ; plusieurs d'entre eux sont aussi exilés politiques et profitent de leur notoriété pour se faire les porte-voix de leurs compatriotes.

Par ailleurs, ces immigrés ayant accédé à la notoriété grâce à leur art ou à leur réussite sportive sont le plus souvent érigés en exemples d'une immigration réussie et fructueuse, puisqu'ils ont fait profiter la population française, voire la nation française, d'un talent qu'elles n'auraient pu engendrer elles-mêmes. Ce type d'argument, exposé ouvertement dans l'émission *France… terre d'accueil* en 1965[1779], sous-tend bon nombre des reportages consacrés à des artistes ou à des sportifs célèbres. On le retrouve encore dans des documentaires tels

[1779] Georges FOLGOAS, *France... terre d'accueil*, *op. cit.*, présenté par Léon Zitrone.

qu'*Histoires d'une nation*, diffusé à l'automne 2018[1780]. Il contribue à faire de l'utilité de l'immigration la condition de son acceptation par la population française.

Alors que les figures stéréotypées, celles qui se cristallisent dans les années soixante, sont le plus souvent attachées à une population en particulier, des circulations peuvent être observées d'un groupe à l'autre en fonction des évolutions de la société française. Je pense ici à la bonne espagnole devenant portugaise à la fin de la période étudiée, ou bien aux maçons italiens devenus espagnols puis portugais. Le thème de la clandestinité est lui aussi associé à deux populations dans des contextes différents : après les Italiens traversant les Alpes par le Val d'Aoste en 1946 puis le Pas de la Mort en 1961, les Portugais sont les plus régulièrement désignés comme clandestins à partir de 1962.

Des décors reviennent également d'une émission et d'un film à l'autre. Les premiers sont des logements plus moins insalubres : à de rares exceptions près, les Italiens sont les mieux lotis, dans des appartements de ville, petits mais chaleureux, à moins que leur habitat ne soit pas montré ; les Portugais sont les plus en marge de la cité, dans les bidonvilles ou, plus tard, dans les foyers ou les villages vidés de leur population rurale ; les Espagnols évoluent entre les deux. Les frontières franco-italienne et franco-espagnole constituent aussi des espaces de choix pour présenter des migrants italiens, espagnols et portugais : il se joue, autour d'elles, la définition de l'extranéité de ceux qui les traversent autant que de la nation française. Les lieux de labeur, où sont montrés les travailleurs immigrés à l'œuvre, sont quant à eux variés. Les champs ou les chantiers, les carrières ou les usines, mais aussi les commerces ou les appartements bourgeois, sont les témoins de l'assignation de ces figures aux classes laborieuses. Enfin, on découvre aussi, à l'écran, des lieux de vie et de loisirs, les écoles, les églises, les cimetières ou les scènes de spectacle.

Comment, entre 1945 et 1974, cinéma et télévision distinguent-ils les migrants italiens, espagnols ou portugais des autres personnes et personnages filmés à leurs côtés ? Ils peuvent, bien sûr, être désignés ou se présenter eux-mêmes comme immigrés, étrangers, Italiens, Espagnols ou Portugais. Mais c'est surtout leurs accents, leurs prénoms, leurs loisirs, leurs cuisines ou leurs engagements qui constituent des indices récurrents de leur altérité. Le dénominateur commun de ces figures cinématographiques et télévisuelles est également leur

[1780] Yann COQUART (réalisateur), Françoise DAVISSE (autrice et productrice) et Carl ADERHOLD (auteur), *Histoires d'une nation*, France 2, 25 septembre–2 octobre 2018, 21h00, 4 épisodes de 52 minutes.

position sociale : quand ils ne sont pas identifiés par leur activité professionnelle, les rattachant aux classes populaires de la société française, la présentation de leur parcours migratoire constitue le point de départ d'un récit d'ascension. Il semble ainsi que les représentations de migrants italiens, espagnols et portugais soient souvent moins conditionnées par leur migration que par la position sociale de dominés à laquelle ils sont cantonnés. Cette altérité sociale est particulièrement visible concernant les Portugais. Elle sourd également dans les images consacrées aux Italiens, mais sous une forme plus familière. On la retrouve enfin dans les documents audiovisuels montrant des Espagnols. Mais l'extranéité de ces derniers transparaît plus généralement de l'exotisme auxquels ils sont renvoyés, comme le sont aussi les Italiens ou les Portugais mais à des degrés moindres.

Par quel processus ces migrants italiens, espagnols et portugais se retrouvent-ils représentés à la télévision et au cinéma de 1945 à 1974 ? Qu'est-ce qui pousse à les mettre en scène dans des émissions et des films à cette période ? Les motivations des auteurs et des producteurs peuvent être intimes – il s'agit pour eux de témoigner d'une réalité expérimentée – ou militantes – lorsqu'il s'agit de dénoncer les conditions de logement déplorables partagées par ces populations. Elles peuvent aussi naître de contraintes proprement médiatiques. Cet aspect, qu'il m'a plu d'explorer, ouvre en outre des pistes de recherche enthousiasmantes.

Les coproductions franco-italiennes sont à ce titre emblématiques : elles font de l'immigré italien une figure familière, récurrente sur les écrans de cinéma français jusqu'en 1974, alors même que l'immigration italienne n'est plus représentée ailleurs que de façon discrète. La prise en considération des spécificités des coproductions, objet d'un récent renouvellement historiographique[1781], s'est ainsi avérée essentielle pour comprendre les enjeux des représentations cinématographiques des migrants italiens, mais pas seulement. Elle offre des perspectives fructueuses, au croisement des histoires économique, politique et sociale du cinéma, des relations culturelles internationales, ainsi que des représentations sociales.

La télévision régionale, de son côté, en rendant compte de l'activité associative et des événements locaux, propose un regard bien spécifique sur les populations italiennes, espagnoles et portugaises migrantes : Portugais et Italiens immigrés apparaissent ainsi plus régulièrement que dans les autres médias, par le biais des activités de leurs associations et à l'occasion de la promotion des actions entreprises par les pouvoirs publics locaux en leur faveur. Dans ces

[1781] Paola PALMA et Valérie POZNER (dir.), *Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, Paris, AFRHC, 2019, 293 p.

émissions, les migrants italiens, espagnols et portugais se montrent ainsi ancrés dans le territoire, bien plus qu'au cinéma ou sur les chaînes nationales. Si je n'ai pu ici approfondir ces aspects, du fait notamment du recul qu'impose la dimension comparative du sujet traité, il semble que les émissions diffusées par les antennes régionales sur les migrants pourraient gagner à être mises en perspective avec des fonds d'archives écrites que je n'ai pas eu l'occasion de parcourir, afin de restituer la pluralité des discours locaux dans le contexte de leur élaboration. En particulier, l'histoire sociale des journalistes de télévision régionale, si elle pouvait être menée, éclairerait les monographies déjà entreprises[1782] et les conditions de production de reportages locaux au sujet des migrants.

Enfin, le monopole d'État sur une télévision centralisée dans un organisme unique, la RTF puis l'ORTF, permet l'utilisation par le pouvoir de la télévision nationale comme d'un instrument pour diffuser les vues du gouvernement au sujet de l'immigration. Ce n'est pas une découverte, cela a déjà été relevé[1783]. Les archives du Service de liaison interministérielle pour l'information et les archives personnelles de l'une de ses membres permettent toutefois de mieux saisir les mécanismes de l'influence gouvernementale, qui s'avère loin d'être toujours directe et uniforme. Elles peuvent offrir de nouvelles pistes de compréhension des discours télévisuels sur tous les migrants, là où je me suis concentrée sur les seules populations italiennes, espagnoles et portugaise. L'exploration de ces fonds déploie de belles perspectives aux historiens de la télévision mais aussi, plus largement, à tous les chercheurs s'intéressant à la communication gouvernementale ainsi qu'à son impact sur l'histoire des représentations.

[1782] Yannick LEBTAHI, *Télé-Lille*, *op. cit.* ; Benoît LAFON, *Histoire de la télévision régionale*, *op. cit.*
[1783] Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés*, *op. cit.*

Sources

I - Corpus audiovisuel

Les sources du corpus audiovisuel sont classées par ordre chronologique.

A. Sources cinématographiques

1945

INA, AFE02015057, « [Réunion des amis de l'Espagne républicaine chez Picasso (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, janvier 1945, 3 minutes 51 secondes.

INA, AFE02015325, « [Monsieur Negrín, réfugié républicain espagnol à Paris (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, février 1945, 31 secondes.

INA, AFE02014321, « [Réunion du comité de libération espagnol à Toulouse le 23 février 1945 (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, 23 février 1945, 1 minute 6 secondes.

INA, AFE86003003, « Hommage aux "terroristes" », *Les Actualités Françaises*, 2 mars 1945, 55 secondes.

INA, AFE02014322, « [Meeting du Parti Socialiste Espagnol à Toulouse le 11 mars 1945 (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, 11 mars 1945, 1 minute 49 secondes.

INA, AFE99000032, « L'Art retrouvé », *Les Actualités Françaises*, novembre 1945, 10 minutes 25 secondes.

1946

Ciné-Archives, 494 105, Eli LOTAR, *Aubervilliers*, 1946, 23 minutes 41 secondes, Ciné-France (France), 1946, 23 minutes 41 secondes.

INA, AFE85001261, « [Passage du col du petit Saint Bernard par des émigrés du Val d'Aoste] », *Les Actualités Françaises*, 11 janvier 1946, 1 minute 59 secondes.

INA, AFE85001323, « Où va l'Espagne ? », *Les Actualités Françaises*, 15 février 1946, 1 minute 40 secondes.

INA, AFE02004542, « [Obsèques de Largo Caballero (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises*, mars 1946, 6 minutes 23 secondes.

Gaumont Pathé Archives, 4610EJ 33368, « Franco en quarantaine », *Éclair-Journal*, 8 mars 1946, 1 minute 54 secondes.

Gaumont Pathé Archives, 1946 10 9, « Frontière... », *Pathé-Journal*, 13 mars 1946, 3 minutes 4 secondes.

INA, AFE85001788, « [Chômeurs italiens venant travailler en France] », *Les Actualités Françaises*, 5 décembre 1946, 1 minute 3 secondes.

1947

Edmond T. GRÉVILLE, *Le Diable souffle*, BCM - Bureau Cinématographique et Musical (France) / La France en Marche (France), 1947, 1 heure 35 minutes.

1948

Gaumont Pathé Archives, 4808EJ 36285, « Du nouveau au Sud-Ouest », *Éclair-Journal*, 19 février 1948, 48 secondes.

Gaumont Pathé Archives, 1948 8 3, « [Frontière franco-espagnole] », *Pathé-Journal*, 25 février 1948, 52 secondes.

Jean STELLI, *La Cité de l'espérance*, Sirius Film (France), 1948, 1 heure 32 minutes.

Henri DIAMANT-BERGER, *La Maternelle*, SPIC (France) / Fides (France) / Cité-Films (France), 1949, 1 heure 43 minutes.

1949

Gaumont Pathé Archives, 1949 24 5, Bertrand HESSE, « [Les Émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne] », *Pathé-Journal*, 15 juin 1949, 22 secondes.

Willy ROZIER, *L'Épave*, Sport-Films (France), 1949, 1 heure 28 minutes.

1950

René WHEELER, *Premières armes*, Cady Films (France) / UGIL (France), 1950, 1 heure 24 minutes.

Georges LACOMBE, *Prélude à la gloire*, Miramar Productions (France), 1950, 1 heure 35 minutes.

1951

Marcello PAGLIERO, *La Rose rouge*, Les Films Marceau (France), 1951, 1 heure 16 minutes.

1952

Claude HEYMANN, *Adieu Paris*, Lutetia (France), 1952, 1 heure 35 minutes.

1953

Marcel CARNÉ, *Thérèse Raquin*, Paris Films Production (France) / Lux Film (Italie), 1953, 1 heure 42 minutes.

Jean GRÉMILLON, *L'Amour d'une femme*, LPC - Les Productions Cinématographiques (France) / Costellazione (Italie), 1953, 1 heure 44 minutes.

Henri VERNEUIL, *Le Boulanger de Valorgue*, Cité Films (France) / Fides (France) / PEG Produzione Film (Italie), 1953, 1 heure 47 minutes.

Yves CIAMPI, *L'Esclave*, Cormoran Films (France) / ICS (Italie), 1953, 1 heure 39 minutes.

Léonide MOGUY, *Les Enfants de l'amour*, Gray Film (France), 1953, 1 heure 48 minutes.

1954

Marcel CARNÉ, *L'Air de Paris*, Del Duca Films (France) / Galatea Film (Italie), 1954, 1 heure 50 minutes.

Ralph HABIB, *La Rage au corps*, EGC-Entreprise Générale Cinématographique (France) / Del Duca Films, PEC, 1954, 1 heure 38 minutes.

Henri DECOIN, *Bonnes à tuer*, Les Films EGE-CFC (France) / Noria Films (Italie), 1954, 1 heure 30 minutes.

Jean DELANNOY, *Obsession*, Franco-London-Film (Paris) / Les Films Gibé (France) / Continentale Produzione (Italie), 1954, 1 heure 41 minutes.

Richard POTTIER, *La Belle Otero*, Les Films Modernes (France) / Industrie Cinematografiche (Italie) / CJRAC (Italie), 1954, 1 heure 41 minutes.

Carlo RIM, *Escalier de service*, SNE Gaumont (France) / Paul Wagner (France) / Gaumont Actualités (France), 1954, 1 heure 30 minutes.

1955

Jean BOYER, *J'avais sept filles*, Consortium de Productions (France) / Ciné-Reportages (France) / Francinalp (France) / Faro Film (Italie), 1955, 1 heure 33 minutes.

Jules DASSIN, *Du rififi chez les hommes*, Indusfilms (France) / SNPC - Société Nouvelle Pathé Cinéma (France) / Prima Films (France), 1955, 1 heure 58 minutes.

1956

Yves ALLÉGRET, *La Meilleure part*, Le Trident (France) / Noria Film (Italie) / Silver Films (France), 1956, 1 heure 30 minutes.

Jean-Paul LE CHANOIS, *Papa, maman, ma femme et moi*, Lambor Films (France) / Champs Elysées Productions (France) / Cocinex (France), 1956, 1 heure 45 minutes.

Léo JOANNON, *Le Secret de Sœur Angèle*, Filmsonor (France) / Regina S.A. (France) / Cino Del Duca (Italie), 1956, 1 heure 37 minutes.

Jean STELLI, *Baratin*, Général Productions (France) / Les Films Hergi (France), 1956, 1 heure 25 secondes.

1957

Gaumont Pathé Archives, Collection Tadié, EXTTAD 51, Jean FAUREZ, *Passant par Paris*, 1957, 16 minutes, Tadié Cinéma (France), 1957, 16 minutes.

Philippe AGOSTINI, *Le Naïf aux 40 enfants*, Régina (France), 1957, 1 heure 38 minutes.

Maurice DE CANONGE, *Trois de la marine*, LPC - Les Productions Cinématographiques (France) / Cocinex (France) / Noël Films (France), 1957, 1 heure 31 minutes.

Jean BASTIA, *Nous autres à Champignol*, Chronos Films (France), 1957, 1 heure 19 minutes.

1958

Cinémathèque de Montagne, 0649/F02565, Jean MASCAUX, *Gens et métiers de Provence*, 1958, 50 minutes 4 secondes, 1958, 50 minutes 4 secondes.

Gilles GRANGIER, *Échec au porteur*, Les Films Corona (France) / Orex Films (France), 1958, 1 heure 23 minutes.

Charles BRABANT, *Le Piège*, Globe Omnium Films (France), 1958, 1 heure 39 minutes.

1959

Forum des images, VDP421, Edouard LUNTZ, *...Enfants des courants d'air*, 1959, 24 minutes, Le Film d'Art Henri Diamant-Berger (France) / Panoramas-films (France), 1959, 24 minutes.

Pierre SCHOENDOERFFER, *Ramuntcho*, Les Productions Georges de Beauregard (France), 1959, 1 heure 30 minutes.

Henri VERNEUIL, *Le Grand chef*, Les Films Gibé (France) / Franco London Films (France), 1959, 1 heure 28 minutes.

1960

Jacques DUPONT, *Les Distractions*, Société Française de Cinématographie (France) / France Cinéma Productions (France) / Société des Films Sirius (France) / Cei Incom (Italie), 1960, 1 heure 23 minutes.

Lazslo BENEDEK, *Recours en grâce*, Les Films Marceau-Cocinor (France) / Laetitia film (Italie), 1960, 1 heure 34 minutes.

Julien DUVIVIER, *Boulevard*, Orex Films (France), 1960, 1 heure 32 minutes.

1961

Jean CAYROL et Claude DURAND, *La Frontière*, Les Films de la Pléïade (France), 1961, 18 minutes.

INA, AFE09000129, Jean GUILLON, « Les Échos du cinéma », *Les Actualités Françaises*, 1961, 25 minutes 53 secondes.

Jean-Émile JEANNESSON, *Fuir là-bas*, École normale supérieure de Saint-Cloud Centre Audiovisuel (France), 1961, 29 minutes.

Maurice CLOCHE, *Cocagne*, Paris Élysées Production (France) / Jad Films (France) / David Films (Italie), 1961, 1 heure 30 minutes.

Henri COLPI, *Une aussi longue absence*, Procinex (France) / Galatea S.P.A. (Italie) / Lyre (France), 1961, 1 heure 38 minutes.

François VILLIER, *Le Puits aux trois vérités*, Les Films Caravelle (France) / Ultra-Film (Italie) / S.N.E. Gaumont (France) / Este Film (Italie), 1961, 1 heure 32 minutes.

1962

Gaumont Pathé Archives, 6206EJ 58593, « Picasso Vauvenargues 59-61 », *Éclair-Journal*, 7 février 1962, 52 secondes.

Gaumont Pathé Archives, 6217EJ 58899, « [Procession du jeudi saint au "Solar" espagnol à Bordeaux] », *Éclair-Journal*, 25 avril 1962, 38 secondes.

1963

INA, AFE04004750, Lucien PETIOT et Claude BÉCOGNÉE, « [Manifestations pour Julian Grimau (non diffusé)] », *Les Actualités Françaises - Regards sur le monde*, 1963, 29 secondes.

INA, AFE85009790, BENNUYS, « Le mal des grandes villes », *Les Actualités Françaises - Regards sur le monde*, 9 janvier 1963, 3 minutes 15 secondes.

Marcel CARNÉ, *Du mouron pour les petits oiseaux*, Champs Élysées Productions (France) / C.I.C.C.-Films Borderie (France) / Variety Films (Italie), 1963, 1 heure 31 minutes.

Frédéric ROSSIF, *Mourir à Madrid*, Ancinex (Paris), 1963, 1 heure 25 secondes.

Pierre CHEVALIER, *Clémentine chérie*, Cineurop (France) / Filmerc (Italie), 1963, 1 heure 19 minutes.

Claude AUTANT-LARA, *Le Magot de Josefa*, S.O.P.A.C. (France) / Arco-Film (Italie) / Praesens Films (Suisse) / Raimbourg (France) / Star Presse (France), 1963, 1 heure 28 minutes.

1964

Cinémathèque de Montagne, 0045/F01251, Louis CROS, *Azevedo*, 1964, 13 minutes 33 secondes, UFOLEIS - Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son (France), 1964, 13 minutes 33 secondes.

Ciné-Archives, 494 239, [MAURICE FAILEVIC] et [MARC MAURETTE], « Ouvriers 64 », *Reflets*, PCF - Parti Communiste Français (France) / CPDF - Coopérative de Production et de Distribution du Film (France), 1964.

Gaumont Pathé Archives, 6418GJ 00007, Rolf SCHMEER, « [En France, le problème des réfugiés portugais] », *Gaumont Actualités - La Revue du monde*, avril 1964, 1 minute 17 secondes.

Jacques POITRENAUD, *Du grabuge chez les veuves*, Les Films Marceau-Cocinor (France) / Laetitia film (Italie), 1964, 1 heure 31 minutes.

Gaumont Pathé Archives, 6421GJ 00005, Rolf SCHMEER, « Paris à l'heure espagnole », *Gaumont Actualités - La Revue du monde*, mai 1964, 4 minutes 10 secondes.

Jean CAYROL et Claude DURAND, *Le Coup de grâce*, Les Films de la Pléïade (France) / Sofracima (France) / Soquema Inc (Canada), 1964, 1 heure 31 minutes.

1965

INA, AFE86000202, Jean-Claude CASSIGNEUL, « [L'Émigration économique des travailleurs espagnols] », *Les Actualités Françaises - Regards sur le monde*, 24 février 1965, 4 minutes 9 secondes.

Gaumont Pathé Archives, 6512GJ 00008, Paul BRAMI, « Les Clandestins », *Gaumont - La Revue du monde*, mars 1965, 2 minutes 11 secondes.

Jacques POITRENAUD, *La Tête du client*, France Cinéma Productions (France) / Société Française de Cinématographie (France) / Urfesa Producciones Cinematograficas (Espagne), 1965, 1 heure 30 minutes.

1966

Gaumont Pathé Archives, CF 29 1, Georges FRANJU, « Paris, gare de l'Europe », *Chroniques de France*, Société Nouvelle Pathé-Cinéma, 1966, 6 minutes 42 secondes.

Alain RESNAIS, *La Guerre est finie*, Sofracima (France) / Europa Film (Suède), 1966, 1 heure 57 minutes.

1967

Charles GÉRARD, *L'Homme qui trahit la mafia*, Filmatec (France) / Mercurfin Italiana S.P.A. (Italie), 1967, 1 heure 26 minutes.

Christian DE CHALONGE, *O Salto*, Fildebroc (France) / Les Productions Artistes Associés (France), 1967, 1 heure 28 minutes.

André CAYATTE, *Les Risques du métier*, Gaumont international (France), 1967, 1 heure 31 minutes.

1968

Robert ENRICO, *Tante Zita*, Société Nouvelle de Cinématographie (France), 1968, 1 heure 45 minutes.

1969

Alain CORBINEAU, *Portugal 2*, Service d'Information Cinématographique de l'UNEF (France), 1969, 8 minutes.

Raymond LEBOURSIER, *Les Gros malins*, Intercontinental-Production (France) / Berna Films (Italie) / Compagnie européenne cinématographique (France), 1969, 1 heure 19 minutes.

Henri VERNEUIL, *Le Clan des Siciliens*, Les Productions Fox Europa (France) / Les Films du Siècle (France), 1969, 1 heure 56 minutes.

1970

Ciné-Archives, 494 269, Robert BOZZI, *Les Immigrés en France - Le Logement*, 1970, 52 minutes, Dynadia, 1970, 52 minutes.

Ciné-Archives, 494 596, DYNADIA, *Vivre à Sartrouville*, 1970, 36 minutes, 1970, 36 minutes.

INA, 3753417.001, Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, « Étranges étrangers », *Certifié exact*, Scopcolor (France), 1 février 1970, 57 minutes 28 secondes.

Claude CHABROL, *Le Boucher*, Les Films de la Boétie (France) / Euro International Rome (Italie), 1970, 1 heure 28 minutes.

Raoul ANDRÉ, *Ces messieurs de la gâchette*, Société Nouvelle de Cinématographie (France), 1970, 1 heure 30 minutes.

François TRUFFAUT, *Domicile conjugal*, Les Films du Carosse (France) / Fida Cinematografica (Italie) / Valoria Films (France), 1970, 1 heure 40 minutes.

Gaumont Pathé Archives, 7052GJ 00001, Claude BÉCOGNÉE, « Noël en exil », *Gaumont - La Revue du monde*, décembre 1970, 5 minutes 45 secondes.

Michel GAST, *Céleste*, SND - Société Nouvelle de Distribution (France) / Arvo Film (Italie), 1970, 1 heure 30 minutes.

1971

Moshé MIZRAHI, *Les Stances à Sophie*, Les Films de la Licorne (France) / Saroy Films (Canada), 1971, 1 heure 33 minutes.

Louis MALLE, *Le Souffle au cœur*, Marianne Films (France) / N.E.F. (France) / Seitz Filmproduktion (Allemagne) / Vides Film (Italie), 1971, 1 heure 58 minutes.

Gaumont Pathé Archives, 1971 24 1, Marcel TRILLAT et Frédéric VARIOT, « [Avec les travailleurs étrangers en France] », *Pathé Magazine*, juin 1971, 5 minutes 39 secondes.

Gaumont Pathé Archives, COULISSES 116 1, Jean BESCONT et Jean-Michel LEULLIOT, « Ocaña », *Pathé Magazine*, 1 juillet 1971, 13 minutes 59 secondes.

Nadine MARQUAND TRINTIGNANT, *Ça n'arrive qu'aux autres*, Films 13 (France) / Marianne Productions (France) / Mars Film (Italie), 1971, 1 heure 25 minutes.

1972

INA, 3753424.001, Dominique DANTE, *Lorette et les autres - Chronique de l'exil*, 1972, 40 minutes 46 secondes, 1972, 40 minutes 46 secondes.

Gaumont Pathé Archives, 7251GJ 00002, « Quand le bâtiment va... une interview de Francis Bouygues », *Gaumont - La Revue du monde*, 1972, 4 minutes 49 secondes.

Édouard MOLINARO, *La Mandarine*, Franco-London-Film (Paris) / Filmes Cinematografica (Roma), 1972, 1 heure 25 minutes.

Claude LELOUCH, *L'Aventure c'est l'aventure*, Les Films 13 (France) / Les Productions Artistes Associés (France) / P.E.A. (Italie) / Les Films Ariane (France), 1972, 1 heure 40 minutes.

Gaumont Pathé Archives, 1972 41 3, Georges REMOUÉ et J. DUPONT, « Le Train 4.044 », *Pathé Magazine*, 2 août 1972, 4 minutes 16 secondes.

Philippe DE BROCA, *Chère Louise*, P.E.C.F. (France) / Les Films Ariane (France) / Compagnia Cinematografica Chamion (Italie) / P.I.C. - Produzione Intercontinentale Cinematografica (Italie), 1972, 1 heure 45 minutes.

Bernard PAUL, *Beau masque*, Universal Production France (France) / International Cinévision (France) / Francina (France) / Verona Produzione (Italie), 1972, 1 heure 40 minutes.

1973

Pierre GRANIER-DEFERRE, *Le Train*, Lira Films (France) / Capitolina Produzioni Cinematografiche (Italie), 1973, 1 heure 37 minutes.

Gaumont Pathé Archives, 7315GJ 00001, « Picasso », *Gaumont - La Revue du monde*, 1973, 1 minute 53 secondes.

Alain JESSUA, *Traitement de choc*, Alain Jessua Films (France) / Lira Films (France) / Medusa Distribuzione (Italie), 1973, 1 heure 31 minutes.

Jacques PINOTEAU, *Le Silencieux*, S.N.E. Gaumont (France) / Medusa Distribuzione (Italie) / Trianon Productions (France), 1973, 1 heure 32 minutes.

Charles MATTON, *L'Italien des Roses*, Saga (France) / Sunchild (France) / Service de la recherche de l'ORTF (France), 1973, 1 heure 21 minutes.

Jacques DEMY, *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, Lira Films (France) / Roas Produzioni (Italie), 1973, 1 heure 31 minutes.

Pierre RICHARD, *Je sais rien mais je dirai tout*, Renn Productions (France) / Films Christian Fechner (France), 1973, 1 heure 18 minutes.

Yves ROBERT, *Salut l'artiste*, La Guéville (France) / Gaumont International (France) / Euro International (Italie), 1973, 1 heure 32 minutes.

1974

Claude CHABROL, *Nada*, Les Films de la Boétie (France) / Verona Produzione (Italie), 1974, 1 heure 36 minutes.

Louis MALLE, *Place de la République*, NEF (France) / UPF (France), 1974, 1 heure 38 minutes.

Guy CAVAGNAC, *Le Soldat Laforêt*, Unité Trois (France), 1974, 1 heure 35 minutes.

Michel WYN, *Les Suspects*, Cité Films (France) / Telecip (France) / Les Films Concordia (France) / ORTF (France) / Compagnia Cinematografica Chamion s.p.a. (Italie), 1974, 1 heure 24 minutes.

Jean EUSTACHE, *Mes petites amoureuses*, Elite Films (France), 1974, 2 heures 3 minutes.

B. Sources télévisuelles

1951

INA, CAF95012847, Jean-Marie COLDEFY et Jacques BERTAUD, « [Un jeune Italien remporte le criterium national d'escrime des moins de 21 ans] », *Journal télévisé*, RTF, 30 mars 1951, 21h00, 1 minute 10 secondes.

INA, CAF94055893, Pierre TCHERNIA, « [À la Pergola, exposition des artistes espagnols en France] », *Journal télévisé*, RTF, 26 juillet 1951, 21h00, 2 minutes.

1955

INA, CPF15000892, Pierre DUMAYET et Pierre DESGRAUPES, « Pablo Casals », *Écouter, voir*, RTF, 25 février 1955, 21h44, 12 minutes 43 secondes.

1958

INA, CPF86609323, Georges FOLGOAS, « Chez René-Louis Lafforgue », *En direct de*, RTF, 3 janvier 1958, 20h25, 33 minutes 4 secondes.

INA, CPF86621156, Claude DAGUES, « Luis Mariano chez lui », *Chez vous ce soir*, RTF, 21 octobre 1958, 21h45, 34 minutes.

1959

INA, CPF86621158, François GIR, « [Juliette Greco] », *Chez vous ce soir*, RTF, 31 janvier 1959, 21h45, 28 minutes 40 secondes.

INA, CPF86602497, Jean-Marie DROT, « Léonor Fini ou l'insolite du quotidien », *L'Art et les hommes*, RTF, 1 mars 1959, 22h58, 24 minutes 56 secondes.

INA, CPF86605326, Jean KERCHBRON et Georges DE CAUNES, « [Pablo Casals] », *Discorama*, RTF, 17 juillet 1959, 12h30, 2 minutes 41 secondes.

INA, CPF86633209, Claude BARMA, « Le drame du Petit Condom », *En votre âme et conscience*, RTF, 8 août 1959, 20h35, 1 heure 9 minutes.

INA, RCF99001249, Pierre OBRY, « On chante au château d'Auby », *Le Magazine du mineur*, Antenne régionale de la RTF Lille, 4 octobre 1959, 13h30, 31 minutes et 51 secondes.

1960

INA, CPF86651988, Georges FOLGOAS, « [Journée nationale des émigrés] », *Le Jour du Seigneur - Magazine du dimanche*, RTF, 13 novembre 1960, 10h30, 12 minutes 46 secondes.

1961

INA, CPF86601927, Dominique RETY, « [Émission du 22 janvier 1961] », *Au-delà de l'écran*, RTF, 22 janvier 1961, 13h33, 25 minutes.

INA, CAF97080649, Gilbert LAUZUN, « [Réfugiés politiques passent la frontière près de Menton] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 24 février 1961, 20h24, 4 minutes 15 secondes.

INA, CAF97060039, Michel PÉRICARD, « [Trésor de Chelles] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 7 mars 1961, 20h00, 32 secondes.

INA, RAF03025874, Max LECLERC, « Romaine, Romane, Mistralienne... », *Dimanche en France*, Antenne régionale de la RTF Marseille, 3 septembre 1961, 13h30, 27 minutes 56 secondes.

INA, CPF86607117, Max LECLERC, « Provence et Piemont », *Dimanche en France*, RTF, 17 décembre 1961, 13h30, 30 minutes.

1962

INA, CAF96034444, Jacques POUX, « [Arrivée d'ouvriers italiens chez Renault] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 20 janvier 1962, 20h00, 1 minutes 37 secondes.

INA, CPF86619508, François CHALAIS, « Un ami : René-Louis Lafforgue », *Cinépanorama*, RTF, 3 février 1962, 21h53, 47 minutes 10 secondes.

INA, CAF96034476, François BARNOLE, « L'émigrant », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 16 avril 1962, 20h09, 5 minutes 15 secondes.

INA, CAF95053608, Guibert PHILIPPE et Jeanne DUBREUIL, « Les employées de maison - L'Espagne à Paris », *La Page spéciale du Journal Télévisé - La Femme*, RTF, 21 mai 1962, 19h00, 3 minutes 12 secondes.

INA, CPF86653002, Anne-Marie ULLMANN, « Il était une fois... », *Soyez les bienvenus*, RTF, 29 juin 1962, 19h08, 29 minutes.

INA, CPF86653003, Anne-Marie ULLMANN, « Il était une fois... », *Soyez les bienvenus*, RTF, 13 juillet 1962, 19h10, 29 minutes.

INA, CPF86658320, Jean PRAT et Pierre DUMAYET, « Juan Goytisolo - Pour vivre ici », *Lectures pour tous*, RTF, 25 juillet 1962, 6 minutes 42 secondes.

INA, CAF97080672, Daniel CAZAL, « [Portugais clandestins interceptés] », *Journal télévisé : édition de 13h*, RTF, 30 novembre 1962, 13h00, 31 secondes.

INA, RBF05035810, Marc CHEVILLOT, *Goyescas Bordelaises*, Antenne régionale de la RTF Bordeaux, 9 décembre 1962, 17h01, 20 minutes 28 secondes.

INA, CAF88038652, Lise ÉLINA, « [Interview Lenny Escudero] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 28 décembre 1962, 20h00, 4 minutes 37 secondes.

1963

INA, CPF87007350, Jean GUILLON, « Gloria Lasso », *Vedettes en pantoufles*, RTF, 1963, non diffusé, 24 minutes 23 secondes.

INA, CAF96066170, Jacques ALEXANDRE, « [Manifestations Avenue George V contre l'exécution de Julian Grimau] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 18 avril 1963, 1 minute.

INA, CAF95033467, François BARNOLE, « [Manifestation à la Bourse du Travail à l'occasion de l'exécution de Grimau] », *Journal télévisé : édition de 20h*, RTF, 23 avril 1963, 20h00, 1 minute.

INA, CPF86605527, Philippe DUCREST, « [Mourir à Madrid - Interview de Maurice Jarre] », *Discorama*, RTF, 28 avril 1963, 15 minutes 36 secondes.

INA, CAF88046552, Pierre DUMAYET et Guy LABOURASSE, « Mort à Madrid », *Cinq colonnes à la une*, RTF, 3 mai 1963, 20h39, 8 minutes 45 secondes.

INA, CPF86602043, Dominique RÉTY, « [Émission du 23 juin 1963] », *Au-delà de l'écran*, RTF, 23 juin 1963, 13h34, 29 minutes.

INA, RBC9901074765, « [Vendangeurs espagnols dans les vignobles de l'Aude] », *Midi Pyrénées Magazine*, Antenne Régionale de la RTF Toulouse, 28 septembre 1963, 13h35, 3 minutes 25 secondes.

INA, CAF96030932, François BARNOLE, « [Ramuntcho, dernier épisode. La Fin de la contrebande] », *Journal télévisé - Édition spéciale*, RTF, 7 octobre 1963, 20h30, 6 minutes 40 secondes.

INA, RBF99004193, Christian SCHMIDT, « [Exposition de poteries] », *Midi Pyrénées Magazine*, Toulouse, 26 octobre 1963, 13h38, 1 minute 48 secondes.

INA, RBF01009490, LAURENT, « [Expositions] », *Midi Pyrénées Magazine*, Toulouse, 2 novembre 1963, 13h40, 18 secondes.

INA, RXF02000565, Fernand LERÉEC, « Vendanges », *Télé Ouest Panorama*, Antenne régionale de la RTF Rennes, 16 novembre 1963, 19h25, 3 minutes 50 secondes.

INA, CAF88038652, Lise ÉLINA, « [Lenny Escudero] », *Actualités télévisées*, RTF, 19 décembre 1963, 20h13, 2 minutes 17 secondes.

1964

INA, CAF97069171, Bernard PÈRE, « [Bucheron solitaire] », *Actualités télévisées*, RTF, 1 janvier 1964, 20h00, 2 minutes 30 secondes.

INA, SXF08061621, « [Gala des Italiens] », *Alsace Actualités*, Antenne régionale de la RTF Strasbourg, 21 janvier 1964, 19h06, 2 minutes 30 secondes.

INA, CAF92011877, Adam SAULNIER, « Rétrospective de Picasso », *Actualités télévisées*, RTF, 31 janvier 1964, 20h30, 12 minutes 16 secondes.

INA, CPF86621531, Claude LOURSAIS, « Fenêtre sur jardin », *Les Cinq dernières minutes*, RTF, 18 février 1964, 20h30, 1 heure 39 minutes.

INA, RBF06003701, « [Les Portugais clandestins] », *JT Aquitaine*, Antenne régionale de la RTF Bordeaux, 2 mars 1964, 19h34, 5 minutes 24 secondes.

INA, CAF97015564, « [Fête franco-italienne à la manufacture des Gobelins] », *Journal de Paris*, Antenne régionale de la RTF Paris, 14 mai 1964, 19h29, 1 minute 14 secondes.

INA, CAF89009165, Michel HONORIN, « [Ils sont trois millions de travailleurs étrangers en France] », *Sept jours du monde*, RTF, 12 juin 1964, 20h35, 14 minutes 48 secondes.

INA, CPF86625151, Jeanne DUBREUIL, « Variétés », *Magazine féminin*, ORTF 1, 15 août 1964, 19h07, 2 minutes 29.

INA, RBF05053551, Philippe LOUIT, « [Vendangeurs espagnols à Béziers, Hérault] », *JT Aquitaine*, Antenne régionale de l'ORTF Bordeaux, 17 septembre 1964, 19h46, 1 minute 17 secondes.

INA, SXF07125087, Bernard ROSSIGNON et Jean-Claude EGÉE, « [Enquête sur les travailleurs portugais de Knutange] », *Lorraine soir*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 25 novembre 1964, 19h04, 5 minutes 33 secondes.

INA, CPF86621534, Claude LOURSAIS, « Sans fleurs ni couronnes », *Les Cinq dernières minutes*, ORTF 1, 28 novembre 1964, 20h59, 1 heure 36 minutes.

INA, RAF02005958, « [Cours pour travailleurs espagnols à Nîmes] », *Provence Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 18 décembre 1964, 19h42, 36 secondes.

1965

INA, CPF86651452, « Les jeunes et la mine », *Seize millions de jeunes*, ORTF 2, 1965, non diffusé, 25 minutes.

INA, RBF05058832, Guy JOLIVET et Pierre COUTEAU, « [Les Espagnols] », *JT Aquitaine*, Antenne régionale de l'ORTF Bordeaux, 11 janvier 1965, 19h29, 46 secondes.

INA, CPF86631830, Georges FOLGOAS, *France... terre d'accueil*, ORTF 1, 16 février 1965, 21h59, 27 minutes 59 secondes.

INA, SXF01009590, Édouard GUIBERT et Jean SIMON, « Pèlerinage italien à Saint Avold », *Lorraine soir*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 28 juin 1965, 19h02, 50 secondes.

INA, CAF89044465, Robert SESE, « Les vacances de Conchita », *Actualités télévisées*, ORTF 1, 28 août 1965, 20h00, 7 minutes 35 secondes.

INA, CAF97075409, Jean PHILIBERT, « [Tour de Pise] », *Journal de Paris*, ORTF 1, 8 septembre 1965, 19h27, 1 minute 31 secondes.

INA, RBF08074959, « [Hérault : Arrivée en gare de Béziers des vendangeurs espagnols] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 17 septembre 1965, 19h22, 1 minute 18 secondes.

INA, CPF86621677, François CHALAIS, *Cinéma*, ORTF 1, 25 septembre 1965, 39 minutes 56 secondes.

INA, CPF90004906, Robert GUEZ, « [Enquête de marché] », *Seule à Paris*, ORTF 1, 18 octobre 1965, 19h40, 13 minutes.

INA, CPF86617320, Pierre TCHERNIA, « 11e et 17e arrondissement de Paris », *Bonsoir Paris*, ORTF 2, 22 octobre 1965, 20h56, 1 heure 25 minutes.

INA, CPF90004919, Robert GUEZ, « [Michel part et revient] », *Seule à Paris*, ORTF 1, 2 novembre 1965, 19h40, 13 minutes.

INA, CPF86617322, Gérard PIGNOL, André PERGAMENT et Maurice BEUCHEY, « 16e et 12e arrondissement de Paris », *Bonsoir Paris*, ORTF 2, 5 novembre 1965, 21h05, 1 heure 17 minutes.

INA, CPF90004930, Robert GUEZ, « [La mauvaise réputation] », *Seule à Paris*, ORTF 1, 9 novembre 1965, 19h40, 13 minutes.

INA, CPF86617327, Alexandre TARTA et Jean BESCONT, « 5e et 9e arrondissement de Paris », *Bonsoir Paris*, ORTF 2, 17 décembre 1965, 21h05, 1 heure 39 minutes.

1966

INA, CAF86013929, Jacqueline DUBOIS, « [Les rallyes mondains] », *Panorama*, ORTF 1, 12 février 1966, 12 minutes 48 secondes.

INA, CAF86013924, Claude DESIRE, « [Les bidonvilles / La mort des bidonvilles] », *Panorama*, ORTF 1, 18 février 1966, 20h26, 12 minutes 15 secondes.

INA, RCF08088744, Pierre LEPLUMEY, « [Annonce association des travailleurs italiens] », *Télé Normandie*, Antenne régionale de l'ORTF Caen, 22 mars 1966, 19h21, 33 secondes.

INA, RBF06007472, René GUESDON et Annie DELMONT, « [Passion au solar espagnol] », *JT Aquitaine*, Antenne régionale de l'ORTF Bordeaux, 10 avril 1966, 1 minute 7 secondes.

INA, CPF02009566, André MICHEL, « Un homme en trop », *Cécilia médecin de campagne*, ORTF 1, 23 avril 1966, 20h31, 25 minutes 2 secondes.

INA, CPF90000872, Joseph DRIMAL, « [32e épisode] », *Vive la vie*, ORTF 2, 5 mai 1966, 20h15, 12 minutes 41 secondes.

INA, RXF05009347, « [Arlindo de Carvalho : chanteur Portugais] », *Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 6 mai 1966, 19h15, 6 minutes 2 secondes.

INA, RCF10005127, Luc DEKERLE, « [L'ambassadeur d'Italie reçoit les ressortissants italiens de la région] », *Nord actualités télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 27 mai 1966, 19h40, 2 minutes 29 secondes.

INA, CPF86621540, Jean-Pierre MARCHAND, « La rose de fer », *Les Cinq dernières minutes*, ORTF 1, 4 juin 1966, 21h00, 1 heure 45 minutes.

INA, CAF94010473, Claude JOUBERT, « [Vallée blanche : Chamonix] », *Télé Soir*, ORTF 1, 9 juillet 1966, 20h00, 1 minute.

INA, CPF86655102, André VOISIN, « Plateforme zéro : Jean Rochefort », *Un certain regard*, ORTF 1, 10 juillet 1966, 22h41, 40 minutes.

INA, SXF02029570, « [Anciens résistants italiens à Reims] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 16 juillet 1966, 19h17, 45 secondes.

INA, RCF07075926, « [Départ des travailleurs italiens en camp de vacances] », *Télé Normandie*, Antenne régionale de l'ORTF Caen, 20 juillet 1966, 41 secondes.

INA, RBC9709167943, « [Vendangeurs espagnols arrivant à Béziers] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 7 septembre 1966, 19h21, 43 secondes.

INA, CPF86628577, André TEISSEIRE, *L'Oubli*, ORTF 2, 10 septembre 1966, 21h01, 1 heure 9 minutes.

INA, RXF05048514, André DE FORGEAC, « [Les Portugais en Corrèze] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 20 septembre 1966, 19h20, 3 minutes 25 secondes.

INA, CPF86651384, Guy DEMOY, « Portugais à Paris », *Seize millions de jeunes*, ORTF 2, 8 novembre 1966, 20h29, 25 minutes.

INA, RXF05010637, « [Un groupe folklorique portugais en Poitou] », *Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 22 novembre 1966, 19h15, 1 minute 15 secondes.

INA, CPF08003026, Frédéric CZARNES, « Enclave portugaise », *Central Variétés*, ORTF 2, 2 décembre 1966, 21h22, 12 minutes 35 secondes.

INA, CAF86014408, Pierre NIVOLLET et Bernard GAVOTY, « [Les 90 ans de Pablo Casals] », *Panorama*, ORTF 1, 23 décembre 1966, 20h26, 13 minutes 12 secondes.

1967

INA, CPF86651391, Francisco ESPRESATE et Claude KIEJMAN, « La fin de l'exil ? », *Seize millions de jeunes*, ORTF 2, 3 janvier 1967, 20h30, 24 minutes.

INA, CPF07010737, Jean-Marc RIPERT, « Théâtre des Amandiers », *Pour le plaisir*, ORTF 1, 5 janvier 1967, 22h03, 23 minutes 10 secondes.

INA, CPF86626843, Pierre NIVOLLET, « Pablo Casals à 90 ans », *Le Monde de la musique*, ORTF 2, 15 janvier 1967, 19h58, 1 heure 1 minutes.

INA, CAF89037797, François LONCLE, « Où en est le logement ? », *Télé Soir*, ORTF 1, 26 janvier 1967, 20h20, 10 minutes.

INA, CPF92003498, Pierre ACOT-MIRANDE, « Deux Espagnols », *Quand la liberté venait du ciel*, ORTF 1, 9 avril 1967, 19h29, 25 minutes.

INA, CPF86633626, Jean PRAT, « L'étranger dans la vigne », *L'Espagnol*, ORTF 1, 11 avril 1967, 20h49, 1 heure 32 minutes.

INA, CPF86633626, Jean PRAT, *L'Espagnol*, ORTF 1, 11–18 avril 1967, 20h45, 1 heure 32 minutes et 1 heure 46 minutes.

INA, CPF86621140, Pierre MAHO, « Les chevaliers de ceux qui ne savent pas où aller », *Les Chevaliers*, ORTF 1, 13 avril 1967, 19h05, 15 minutes.

INA, CPF86633627, Jean PRAT, « Les dernières vendanges », *L'Espagnol*, ORTF 1, 18 avril 1967, 20h36, 1 heure 46 minutes.

INA, CPF86603799, Jean-Pierre CHARTIER, « Les jeunes travailleurs étrangers », *L'Avenir est à vous*, ORTF 1, 13 mai 1967, 17h56, 29 minutes 21 secondes.

INA, LXF04007446, Christian PANNARD, « [Pèlerinage des Portugais au Mont-Roland] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 16 mai 1967, 19h15, 51 secondes.

INA, LXF04007461, Jacques BAILLY, « [Réunion du comité catholique à propos des migrations européennes] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 30 mai 1967, 19h15, 37 secondes.

INA, CPF86603800, Françoise DUMAYET, « Ethnologues sur le terrain », *L'Avenir est à vous*, ORTF 1, 28 juin 1967, 20h32, 31 minutes 47 secondes.

INA, CPF86636574, André VERSINI, *Rue barrée*, ORTF 1, juillet–août 1967, 19h20, 13 minutes.

INA, CPF86636574, André VERSINI, « [2e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 11 juillet 1967, 19h21, 13 minutes.

INA, CPF86636575, André VERSINI, « [3e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 12 juillet 1967, 19h22, 13 minutes.

INA, CPF86636577, André VERSINI, « [4e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 13 juillet 1967, 19h25, 13 minutes.

INA, CPF86636576, André VERSINI, « [5e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 14 juillet 1967, 19h25, 13 minutes.

INA, CPF86636578, André VERSINI, « [6e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 17 juillet 1967, 19h23, 13 minutes 40 secondes.

INA, CPF86636579, André VERSINI, « [7e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 18 juillet 1967, 19h23, 13 minutes 21 secondes.

INA, CPF86636581, André VERSINI, « [9e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 20 juillet 1967, 19h25, 13 minutes 40 secondes.

INA, CPF86636584, André VERSINI, « [10e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 21 juillet 1967, 19h24, 13 minutes 45 secondes.

INA, CPF86636583, André VERSINI, « [11e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 24 juillet 1967, 19h25, 13 minutes 30 secondes.

INA, CPF86636585, André VERSINI, « [13e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 26 juillet 1967, 19h28, 13 minutes 38 secondes.

INA, RAF01008371, « [La cueillette de la lavande] », *Provence Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 5 août 1967, 19h14, 1 minute 29 secondes.

INA, CPF86636593, André VERSINI, « [21e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 7 août 1967, 19h24, 13 minutes 39 secondes.

INA, CPF86636597, André VERSINI, « [25e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 11 août 1967, 19h25, 13 minutes 10 secondes.

INA, CPF86636598, André VERSINI, « [26e épisode] », *Rue barrée*, ORTF 1, 12 août 1967, 19h26, 13 minutes 20 secondes.

INA, CPF86631897, Guy LABOURASSE, « Les gens de maison », *Les Dossiers de l'écran - Les Dossiers en vacances*, ORTF 2, 30 août 1967, 20h36, 2 heures 13 minutes.

INA, RBF07109825, « [Arrivée de vendangeurs espagnols de Béziers] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 12 septembre 1967, 19h22, 38 secondes.

INA, CPF86621544, Roland BERNARD, « Un mort sur le carreau », *Les Cinq dernières minutes*, ORTF 1, 16 septembre 1967, 21h00, 1 heure 41 minutes.

INA, LXF04041973, Huguette FAYE, « [Ouverture d'une banque franco portugaise à Clermont Ferrand] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 14 novembre 1967, 19h26, 40 secondes.

INA, RCF99001189, Fernand VINCENT et Bernard CLAEYS, « [Le Piémontais de Jean de Liniers] », *Le Magazine du mineur*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 19 novembre 1967, 13h30, 25 minutes 54 secondes.

INA, RBF01017394, Jeanne TERRAZZONI, « [Montauban : cérémonie du souvenir italien] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 22 novembre 1967, 19h04, 46 secondes.

INA, CPF86626930, Hubert KNAPP et Paul RENTY, « Bibliobus », *Le Monde en quarante minutes*, ORTF 1, 7 décembre 1967, 18h34, 51 minutes.

INA, CPF86608464, Jacques DURAND, « [O Salto - Interview de Philippe de Broca et Christian de Chalonge] », *Les Écrans de la ville*, ORTF 2, 11 décembre 1967, 22h20, 23 minutes 26 secondes.

INA, CAF97034597, Daniel CAZAL, « [Les trois messes de minuit à Paris] », *Télé Midi*, ORTF 1, 25 décembre 1967, 13h00, 3 minutes 43 secondes.

1968

INA, CPF86606501, Marie-Claire PATRIS, « Une classe de fin d'étude orientée à Saint-Denis », *Dossiers pédagogiques*, 1968, non diffusé, 26 minutes 36 secondes.

INA, SXF01003577, Jean-Marie CAVADA, « [Medea] », *Alsace Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Strasbourg, 11 janvier 1968, 19h05, 5 minutes 52 secondes.

INA, RAF03034418, « [Solidarité pour les sinistrés du tremblement de terre de Sicile] », *Côte d'Azur Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Nice, 23 janvier 1968, 19h12, 2 minutes.

INA, LXC9703045734, Sylvaine BLEIN, « [L'arrivée de 22 réfugiés siciliens à Firminy] », *Rhône Alpes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Lyon, 25 janvier 1968, 19h20, 43 secondes.

INA, RAF03034447, « [Don de sang des ressortissants italiens pour les rescapés de Sicile] », *Côte d'Azur Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Nice, 27 janvier 1968, 19h12, 50 secondes.

INA, RBF07108586, *[Les Espagnols]*, Antenne régionale de l'ORTF Bordeaux, 27 janvier 1968, 17h00, 13 minutes 8 secondes.

INA, CPF86610352, Pierre NIVOLLET, « Odile et les chansons », *Magazine de la jeune fille*, ORTF 1, 30 janvier 1968, 18h55, 24 minutes 30 secondes.

INA, RBF01017822, Jean MAYNARD, « [Saint Gaudens : le consul d'Italie rend visite aux réfugiés de Sicile] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 7 février 1968, 19h02, 44 secondes.

INA, CAF93029186, Léon NERVILLE et Baudouin COMTE OFFENBACH, « [Logement des travailleurs portugais en France (les bidonvilles... etc.)] », *Rond-Point*, Antenne régionale de l'ORTF Paris, 2 mars 1968, 13h30, 23 minutes 30 secondes.

INA, CPF86617407, Guy DEMOY, « José en Alsace », *Bouton Rouge*, ORTF 2, 13 avril 1968, 18h17, 41 minutes 30 secondes.

INA, RAF03027484, « [Cérémonie des anciens combattants franco italiens à Marseille] », *Provence Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 25 avril 1968, 19h12, 23 secondes.

INA, CAF93017734, « [Villages sans hommes] », *Cinq colonnes à la une*, ORTF 1, mai 1968, non diffusé, 11 minutes 24 secondes.

INA, CPF86629942, Raoul SANGLA et Romain BOUTEILLE, « [À Aubervilliers, chez Paco Ibáñez] », *Le Petit dimanche illustré*, ORTF 2, 5 mai 1968, 15h42, 47 minutes.

INA, CPF07007068, Guy SELIGMANN et Claude LANZMANN, « Cardin P.D.G. », *Dim Dam Dom*, ORTF 2, 12 mai 1968, 20h08, 35 minutes 30 secondes.

INA, LXF04012350, « [Pèlerinage des Portugais au Mont-Roland à Dole] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 14 mai 1968, 19h15, 3 minutes 27 secondes.

INA, LXF04067590, « [Pèlerinage des Portugais au Mont-Roland, avec la participation de nombreux Bourguignons] », *Bourgogne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Dijon, 16 mai 1968, 3 minutes 27 secondes.

INA, CPF86625521, « Actualité », *Magazine féminin*, ORTF 1, 14 juillet 1968, 18h48, 5 minutes 56 secondes.

INA, SXF02032804, Bernard CATTEAU, « [Cérémonies souvenir à Bligny] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 19 juillet 1968, 19h16, 1 minute 37 secondes.

INA, CPF86634714, Maurice FAILEVIC, « L'histoire de Joaquim », *Il était une fois*, ORTF 1, 22 juillet 1968, diffusion annulée pour des raisons techniques, 52 minutes.

INA, RCF07011361, Rogert PARMENT et Pierre WAJDENFELD, « [Départ vacances petits colons ouvriers italiens à Grand Quévilly] », *Normandie actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Rouen, 24 juillet 1968, 19h22, 36 secondes.

INA, RBF08018529, « [Les vendangeurs espagnols arrivent en train, Béziers et Montpellier] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 13 septembre 1968, 19h22, 1 minute 8 secondes.

INA, CPF86625536, Christiane DELACROIX, « Enquête », *Magazine féminin*, ORTF 1, 28 octobre 1968, 18h45, 6 minutes 40 secondes.

INA, SXF02034096, « [Les migrants foyer étranger] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 16 novembre 1968, 19h17, 1 minute 6 secondes.

INA, LXF04009284, Claude ESCURET, « [Le foyer des jeunes travailleurs étrangers à Montbéliard] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 21 novembre 1968, 19h15, 6 minutes 33 secondes.

INA, RCF99007777, Luc DEKERLE, « [Interview de M. Verheyde pour la diffusion du film *O Salto*] », *Nord actualités télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 3 décembre 1968, 19h20, 2 minutes 32 secondes.

INA, LXF04011321, Jacques BAILLY, « [Messe de minuit des Portugais à la Madeleine] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 26 décembre 1968, 19h15, 27 secondes.

1969

INA, LXF04042584, « [Messe portugaise à La Roche Blanche] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 14 janvier 1969, 53 secondes.

INA, CPF86616458, Olivier RICARD, *La Bombe*, ORTF 1, 15 février 1969, 21h15, 1 heure 16 minutes.

INA, CPF07009493, Bernard BOUTHIER, « Un Espagnol à Paris - Paco Ibanez », *À l'affiche du monde*, ORTF 1, 22 mars 1969, 22h11, 14 minutes 27.

INA, LXF06004413, Marie-Lise PAGES et Roger PELLOQUIN, *Reflets de Montluçon*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 29 mars 1969, 28 minutes 20 secondes.

INA, RXF05072376, « [La jeune portugaise a retrouvé sa famille] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 7 avril 1969, 49 secondes.

INA, CPF88001566, Marc CHEVILLOT et Jacques SYLVAIN, *Terra da promissâo (terre promise)*, ORTF 1, 13 avril 1969, 13h17, 23 minutes 36 secondes.

INA, CPF86631965, Jean LALLIER, « La ligne mélodique », *Arcana, connaissance de la musique*, ORTF 2, 15 avril 1969, 22h10, 25 minutes.

INA, CAF93023681, Guy DEMOY, « [L'Italie en crise] », *Point contrepoint*, ORTF 2, 27 mai 1969, 20h35, 35 minutes 30 secondes.

INA, CPF08008326, Francis BOUCHET, « [France terre d'accueil ?] », *Régie 4*, ORTF 2, 10 juin 1969, 20h34, 30 minutes.

INA, RAF03031992, Denis ROUGET, « [Le repiquage du riz en Camargue] », *Provence Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 12 juin 1969, 19h15, 1 minute 2 secondes.

INA, LXF04044653, Robert LECLERC et Guy CHAFFIN, « [Les étrangers dans la région] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 13 juin 1969, 19h25, 4 minutes 45 secondes.

INA, LXF04044697, Bernard AUDAS et Guy CHAFFIN, « [La communauté portugaise de La Roche Blanche] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 20 juin 1969, 19h27, 6 minutes 24 secondes.

INA, RBF08050866, « [Grève SNCF et vendangeurs espagnols bloqués à la frontière à Cerbère - Port-Bou] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 12 septembre 1969, 19h21, 37 secondes.

INA, RBF08050984, « [Arrivée des vendangeurs espagnols] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 23 septembre 1969, 19h21, 40 secondes.

INA, CPF86650173, Bernard LION, « Les vignes », *Les Quatre saisons*, ORTF 1, 21 octobre 1969, 13h39, 7 minutes 27 secondes.

INA, CPF86613679, Jacques AUDOIR (réalisateur) et Jean-Pierre CHABROL (producteur), *L'Éternelle ballade*, ORTF 2, 26 octobre 1969, 1 heure 3 minutes.

INA, CAF94062817, « [Vendanges Cognac] », *Télé Midi*, ORTF 1, 29 octobre 1969, 13h00, 2 minutes 49 secondes.

INA, CPF05009565, Louis DAQUIN, *Le Café du Square*, ORTF 1, novembre–décembre 1969, 19h30, 13 minutes.

INA, CPF05009565, Louis DAQUIN, « [1er épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 3 novembre 1969, 19h27, 13 minutes.

INA, CPF05009566, Louis DAQUIN, « [2e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 4 novembre 1969, 19h28, 13 minutes.

INA, CPF86622665, Jean PRAT, *Le Grand voyage*, ORTF 1, 4 novembre 1969, 20h20, 1 heure 38 minutes.

INA, RXF05003980, J.-M. THOMAS, « [Le monde du travail : l'industrie] », *Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 4 novembre 1969, 19h15, 8 minutes 50 secondes.

INA, CPF05009567, Louis DAQUIN, « [3e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 5 novembre 1969, 19h26, 13 minutes.

INA, CPF05009585, Louis DAQUIN, « [4e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 6 novembre 1969, 19h27, 13 minutes.

INA, CPF05009586, Louis DAQUIN, « [5e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 7 novembre 1969, 19h28, 13 minutes.

INA, CPF05009605, Louis DAQUIN, « [6e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 10 novembre 1969, 19h22, 13 minutes.

INA, CAF93023747, Isidro ROMERO, « Critiques - Oppositions - Résistances », *Point contrepoint*, ORTF 2, 11 novembre 1969, 21h06, 18 minutes.

INA, CPF05009626, Louis DAQUIN, « [8e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 12 novembre 1969, 19h27, 13 minutes.

INA, CPF05009645, Louis DAQUIN, « [9e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 13 novembre 1969, 19h26, 13 minutes.

INA, CPF05009685, Louis DAQUIN, « [11e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 17 novembre 1969, 19h28, 13 minutes.

INA, CPF05009689, Louis DAQUIN, « [15e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 24 novembre 1969, 19h27, 13 minutes.

INA, CPF05009690, Louis DAQUIN, « [16e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 25 novembre 1969, 19h28, 13 minutes.

INA, CAF96034309, Alain FERNBACH, « [Enquête sur le SMIG - Monsieur Joseph Fontanet] », *24 heures sur la 2*, ORTF 2, 25 novembre 1969, 20h00, 6 minutes 25 secondes.

INA, CPF05009725, Louis DAQUIN, « [18e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 27 novembre 1969, 19h29, 13 minutes.

INA, CPF05009726, Louis DAQUIN, « [19e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 28 novembre 1969, 19h28, 13 minutes.

INA, CPF05009728, Louis DAQUIN, « [21e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 2 décembre 1969, 19h27, 13 minutes.

INA, CPF05009730, Louis DAQUIN, « [23e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 4 décembre 1969, 19h28, 13 minutes.

INA, CPF05009732, Louis DAQUIN, « [25e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 8 décembre 1969, 19h29, 13 minutes.

INA, CPF05009733, Louis DAQUIN, « [26e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 9 décembre 1969, 19h28, 13 minutes.

INA, CPF05009734, Louis DAQUIN, « [27e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 10 décembre 1969, 19h29, 13 minutes.

INA, CAF97036849, Claude FLÉOUTER, « [Fernando Arrabal] », *Télé Midi*, ORTF 1, 10 décembre 1969, 13h00, 2 minutes 58 secondes.

INA, CPF05009735, Louis DAQUIN, « [28e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 11 décembre 1969, 19h27, 13 minutes.

INA, CPF05009736, Louis DAQUIN, « [29e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 12 décembre 1969, 19h28, 13 minutes.

INA, CPF05009737, Louis DAQUIN, « [30e épisode] », *Le Café du Square*, ORTF 1, 13 décembre 1969, 19h26, 13 minutes.

1970

INA, CPF86606248, Henri POLAGE (réalisateur) et Armand JAMMOT (producteur et présentateur), « Les travailleurs étrangers en France », *Les Dossiers de l'écran*, ORTF 2, 14 janvier 1970, 21h05, 2 heures 40 minutes.

INA, CPF86630565, Claude SOUEF, « Le long voyage d'Esperanza », *Les Femmes aussi*, ORTF 1, 21 janvier 1970, 21h26, 49 minutes 20 secondes.

INA, RCF07034928, Katherine VILLAIN et Raymond POITOU, « [Caen : séances de cinéma pour Espagnols et Portuguais] », *Télé Normandie*, Antenne régionale de l'ORTF Caen, 31 janvier 1970, 19h27, 1 minute 18 secondes.

INA, CPF86646145, Marcel-Robert GOSSELIN et Philippe CHEMINÉE, « [Auprès des travailleurs migrants] », *Présence protestante*, ORTF 1, 22 février 1970, 10h00, 29 minutes.

INA, RXF05079533, Jean-Claude PICHARD, « [Village portugais en Corrèze] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 14 mars 1970, 19h20, 6 minutes 24 secondes.

INA, CAF06022493, Enrique MARTINEZ et Igor BARRÈRE, « Les murs de la vie [Stains] », *L'Hexagone*, ORTF 1, 7 avril 1970, 21h18, 7 minutes 10 secondes.

INA, SXF06011671, Patrice GEANDROT, « [Centre culturel franco italien à Longwy] », *Lorraine soir*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 14 avril 1970, 19h03, 40 secondes.

INA, RBF07004726, « [Congrès de la fédération des déportés espagnols à Collioure] », *JT Montpellier*, Antenne régionale de l'ORTF Montpellier, 4 mai 1970, 19h23, 49 secondes.

INA, CPF86654254, Jacques NAHUM et France ROCHE, « Apprendre à vivre - Yves Montand », *Tête d'affiche*, ORTF 2, 8 mai 1970, 22h19, 1 heure 1 minute.

INA, SXF01010048, François DAVY, Alain DESCORMIERS, M. NICOLAS et A. GENOUDET, « Les immigrants », *Nationale 4*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 13 juin 1970, 13h31, 23 minutes 13 secondes.

INA, CAF86015730, Krsto PAPIC, « Carnets de voyage en France - Carnet d'un voyageur yougoslave Krsto Papic - À propos des étrangers en France », *Panorama*, ORTF 1, 7 août 1970, 21h18, 1 heure 1 minute.

INA, CAF97042590, Claude THOMAS, « [Le Pays Basque] », *En vacances avec Vingt-quatre heures sur la deux*, ORTF 2, 7 août 1970, 19h32, 16 minutes 20 secondes.

INA, CAF86015733, Carlos DIEGUES, « Carnets de voyage en France - Carnet d'un voyageur brésilien Carlos Diegues - Un séjour », *Panorama*, ORTF 1, 21 août 1970, 21h19, 58 minutes 7 secondes.

INA, CPF86632946, Jacques BUSNEL, « Le monde de Stendhal », *En toutes lettres*, ORTF 1, 1 octobre 1970, 22h44, 56 minutes.

INA, CPF86600104, Roger SCIANDRA, « Serge Reggiani », *À bout portant*, ORTF 1, 9 octobre 1970, 22h39, 42 minutes.

INA, RXF05011077, « [Main d'œuvre espagnole pour vendanges à Cognac] », *Poitou Charentes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Poitiers, 9 octobre 1970, 19h15, 4 minutes 26 secondes.

INA, RXF05081553, Jean-Pierre FRICOURT, « [Le problème des travailleurs étrangers] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 29 octobre 1970, 12 minutes 29 secondes.

INA, CPF86649387, Pierre MIGNOT, « [Tournage du film "Céleste"] », *Pour le cinéma*, ORTF 1, 2 novembre 1970, 6 minutes 21 secondes.

INA, RAF02013834, Aurel DAUMAS, « [Cérémonie à la Casa d'Italia à Marseille pour l'anniversaire de la victoire de 1918] », *Actualités Méditerranée*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 9 novembre 1970, 19h12, 28 secondes.

INA, CPF86642000, Adrian MABEN et Claude GALLOT, « L'empire Cardin », *Variances*, ORTF 1, 13 novembre 1970, 22h22, 46 minutes.

INA, RBF09016840, *[Le Procès de Burgos]*, Antenne régionale de l'ORTF Bordeaux, décembre 1970, 21 minutes.

INA, RBF01024245, Claude STÉPHANE, « [Le Vernet : un cimetière abandonné] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 1 décembre 1970, 19h02, 39 secondes.

INA, CAF95054939, « [Interview du prêtre basque] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 2 décembre 1970, 19h45, 1 minute 35 secondes.

INA, CAF96029016 ou CAF96027719, « [Les guérilleros basques] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 2 décembre 1970, 19h45, 2 minutes 34 secondes.

INA, CAF93022253, Jean CAZENAVE, « [Procès de Burgos] », *Objectifs*, ORTF 1, 4 décembre 1970, 21h46, 10 minutes 30 secondes.

INA, SXF02042908, « [Inauguration centre espagnol] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 8 décembre 1970, 19h18, 43 secondes.

INA, CAF95054944, Dominique LAURY, « [Manifestations à Paris] », *Télé Soir*, ORTF 1, 10 décembre 1970, 19h45, 1 minute 1 seconde.

INA, CAF94059959, Alain QUINTRIE, « [Manifestations à Paris à propos de l'Espagne] », *24 heures dernières*, ORTF 2, 10 décembre 1970, 23h20.

INA, LXC9707305005, Roger LUC, « [La manifestation pour le procès de Burgos à Grenoble] », *Rhône Alpes actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Lyon, 11 décembre 1970, 19h24, 37 secondes.

INA, CAF96027745, Jean-Pierre ENKIRI, « [Interview de Madame Grimau à propos du procès de Burgos] », *Télé Soir*, ORTF 1, 15 décembre 1970, 19h45, 1 minute.

INA, CPF86626419, Colette THIRIET, « ["Céleste" de Michel Gast] », *Monsieur Cinéma*, ORTF 1, 20 décembre 1970, 2 minutes 6 secondes.

INA, CAF97034557, Gaston BOUNOURE, « [Noël dans les bidonvilles] », *24 heures sur la 2*, ORTF 2, 25 décembre 1970, 20h00, 4 minutes 35 secondes.

INA, RBF09016833, *[Le Procès de Burgos]*, Antenne régionale de l'ORTF Bordeaux, 25 décembre 1970, 19 minutes 24 secondes.

INA, LXF04019978, « [Vœux aux Portugais de Franche Comté] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 29 décembre 1970, 19h15, 2 minutes 10 secondes.

1971

INA, RCF99004287, François LIONET, « [Sortie du film Céleste] », *Nord actualités télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 20 janvier 1971, 19h00, 1 minute 46 secondes.

INA, CAF96034443, « [Les travailleurs migrants] », *Vivre au présent*, ORTF 1, 22 janvier 1971, 18h31, 8 minutes.

INA, RCF99004357, Clotilde DUMAS, « [Concert mazarine avec Paco Ibanez] », *Nord actualités télé*, Antenne régionale de l'ORTF Lille, 19 février 1971, 19h00, 4 minutes 16 secondes.

INA, CPF86641009, Raymond VIDONNE et Patrice CHAGNARD, « Carême 1971 - Les migrants du travail », *Le Jour du seigneur - Magazine du dimanche*, ORTF 1, 7 mars 1971, 10h31, 31 minutes 51 secondes.

INA, CPF86630578, Jean-Claude BERGERET, « Mon mari et moi, deux étudiants à Antony », *Les Femmes aussi*, ORTF 1, 28 avril 1971, 21h36, 52 minutes 50 secondes.

INA, CAF96034448, Jacques IDIER, « [Les immigrés] », *Télé Soir*, ORTF 1, 10 mai 1971, 20h00, 5 minutes 7 secondes.

INA, LXF04027800, Annette VIAL, « [Pèlerinage de Portugais au Mont-Roland] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 12 mai 1971, 19h15, 35 secondes.

INA, CPF86631984, Bernard D'ABRIGEON, « La chanson populaire », *Arcana, connaissance de la musique*, ORTF 2, 4 juillet 1971, 20h30, 54 minutes 57 secondes.

INA, CAF96079480, Renaud DELOURME, « [Touristes à Austerlitz] », *24 heures sur la 2*, ORTF 2, 22 juillet 1971, 20h00, 3 minutes 31 secondes.

INA, CAF96081388, Jacques SEGUI, « [Clavières, village italien partagé entre la France et l'Italie] », *Télé Soir*, ORTF 1, 17 août 1971, 20h00, 4 minutes 50 secondes.

INA, CAF93026883, Daniel DUVAL et Jean-François CHAUVEL, « [Vacances des autres : le Portugal] », *Le Troisième œil*, ORTF 2, 28 août 1971, 20h35, 27 minutes 56 secondes.

INA, CAF97083916, Édouard LOR, « [Les vendanges] », *Télé Soir*, ORTF 1, 28 septembre 1971, 20h00, 3 minutes 38 secondes.

INA, RCC8904183123, Henri SANNIER, « [Charly sur Marne : petit village dans l'Aisne consacré à la viticulture] », *Picardie Actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Amiens, 1 octobre 1971, 19h02, 8 minutes 41 secondes.

INA, RXF06004194, Jean-Claude PICHARD, « [Le village de Granges 10 ans après] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 20 octobre 1971, 19h20, 7 minutes 25 secondes.

INA, RBF01029241, Georges FABRE, « La montagne blanche - Les hommes », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 26 octobre 1971, 19h06, 8 minutes 1 seconde.

INA, RBF01029233, Jean-Paul TERRAY, « [Le Vernet, Ariège, nettoyage du cimetière espagnol] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 26 octobre 1971, 19h02, 45 secondes.

INA, CAF96066139, Jacques SEGUI, « [Les oubliés de la Toussaint] », *Télé Soir*, ORTF 1, 2 novembre 1971, 20h00, 3 minutes 50 secondes.

INA, RBF01029528, Jean DOUBLE, « [Auch, l'enseignement aux jeunes portugais, Gers] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 15 novembre 1971, 19h09, 6 minutes 6 secondes.

INA, RXF01028083, Jeanne ROTH, « [Rennes : Travailleurs émigrés] », *Bretagne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Antenne régionale de l'ORTF Rennes, 10 décembre 1971, 6 minutes 55 secondes.

INA, DXC9803306457, Henri GALLAIS et Philippe ABOUT, « [Une cité d'immigrés cohabite avec le village de Bourgvilain] », *Bourgogne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Dijon, 14 décembre 1971, 19h29, 6 minutes 29 secondes.

INA, RAF02015950, Marie ALBE, « [Interview de J.P Chabrol et S. Maroto] », *Actualités Méditerranée*, Antenne régionale de l'ORTF Marseille, 23 décembre 1971, 5 minutes.

INA, CAF97080963, Gilbert DENOYAN, « [Les travailleurs immigrés] », *24 heures sur la 2*, ORTF 2, 23 décembre 1971, 20h00, 5 minutes 35 secondes.

INA, LXF04050588, Henri CHAMBON, « [Le Noël des immigrés à Brioude] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 27 décembre 1971, 19h21, 54 secondes.

1972

INA, LXF04026536, Henri MAS, « [Les Portugais en Franche Comté] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 7 janvier 1972, 19h15, 3 minutes 26 secondes.

INA, CPF86649867, Bernard BOUTHIER, « La vendange », *Provinciales*, ORTF 1, 10 janvier 1972, 22h22, 53 minutes.

INA, LXF04026548, Gérard CLAVEL, « [Création d'une association portugaise à Besançon] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 10 janvier 1972, 19h15, 1 minute 7 secondes.

INA, CAF96034770, Jacques SEGUI, « [Le racisme : 1er volet] », *Télé Soir*, ORTF 1, 31 janvier 1972, 20h00, 3 minutes 22 secondes.

INA, CAF88048488, Bernard OLIVIER, « Hebdo-midi Affaires - Les Soutiers de la France », *Télé Midi 72*, ORTF 1, 8 février 1972, 13h21, 20 minutes 12 secondes.

INA, CAF97062052, « [Les Espagnoles à Paris - Plateau Françoise Arnoul] », *Télé Midi 72*, ORTF 1, 9 février 1972, 12h30, 3 minutes.

INA, DXC9805209882, Jean-Paul GARNIER, « [Décisions en faveur des travailleurs immigrés en Bourgogne] », *Bourgogne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Dijon, 10 février 1972, 19h22, 3 minutes 2 secondes.

INA, SXF01014543, Jean-Marie BELIN, « [Les immigrés à Nancy] », *Lorraine soir*, Antenne régionale de l'ORTF Nancy, 18 février 1972, 19h05, 8 minutes 42 secondes.

INA, CPF86642011, Michel PAMART et Claude GALLOT, « Un destin particulier - José Luis de Villalonga », *Variances*, ORTF 1, 23 février 1972, 21h37, 30 minutes 32 secondes.

INA, SXC9809253235, Michel GOUJON, « [L'emploi des travailleurs migrants en Alsace] », *Alsace 19h*, Antenne régionale de l'ORTF Strasbourg, 24 février 1972, 19h04, 8 minutes 7 secondes.

INA, CPF86632083, Frédéric VARIOT, « L'autre faim, l'autre soif », *Arguments*, ORTF 1, 13 mars 1972, 21h37, 56 minutes 54 secondes.

INA, RBC9305141417, Jacques TOULZA, « [Peintre Ibanez] », *Échos et reflets*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 15 avril 1972, 13h31, 7 minutes 54 secondes.

INA, CAF93026908, Gilbert DENOYAN, André WEINFELD, Daniel HENNEVEUX, Claude GALAND, Claude GOURIOU et Colette LAMOUROUX, « Le pain amer : Amar, je vivrai demain », *Le Troisième œil*, ORTF 2, 28 avril 1972, 21h36, 25 minutes.

INA, CAF93026910, Philippe NOURRY, Jacques DARRIBEHAUDE, Jacques ALEXANDRE, Joël VAILLANT, Claude BARNIER et Charles MILLE, « Le pain amer : Le village des Français », *Le Troisième œil*, ORTF 2, 28 avril 1972, 21h36, 24 minutes 4 secondes.

INA, SXF02040981, « [Messe pour portugais à Châlons] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 15 mai 1972, 19h21, 52 secondes.

INA, LXF04030037, Gérard CLAVEL, « [Pèlerinage des Portugais au mont Roland] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 16 mai 1972, 19h15, 45 secondes.

INA, CPF86638307, Jean-Pierre GALLO, « Promenons-nous dans les bois », *Signe des temps*, ORTF 2, 29 mai 1972, 22h45, 54 minutes 45 secondes.

INA, CAF89001647, Claude CARRÉ, « [Le racisme : projet de loi contre le racisme] », *Télé Soir*, ORTF 1, 6 juin 1972, 19h45, 4 minutes 16 secondes.

INA, CAF97032228, Jacques SEGUI, « [L'école pour enfants espagnols] », *Télé Soir*, ORTF 1, 22 juin 1972, 19h45, 5 minutes 8 secondes.

INA, CPF86637454, Jean LAVIRON, « [Sara - Filomena] », *Samedi Loisirs*, ORTF 1, 24 juin 1972, 16h00, 3 minutes 20 secondes.

INA, RBF01033318, Pierre LOUBENS, « [Cahors, Lot, inauguration Centre Culturel Portugais] », *JT Bastide*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse Bastide, 27 juin 1972, 19h23, 1 minute 10 secondes.

INA, LXF04026846, Annette VIAL, « [Fête de l'association portugaise asile vieillards à Bellevaux] », *Franche Comté actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Besançon, 27 juin 1972, 19h15, 39 secondes.

INA, RXF05053418, « [Groupe folklorique : les Portugais] », *Limousin actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Limoges, 18 juillet 1972, 19h15, 2 minutes 45 secondes.

INA, CAF90001183, Michel THOULOUZE, « [Les Portugais de Clermont] », *Télé Soir*, ORTF 1, 6 août 1972, 19h45, 3 minutes 24 secondes.

INA, LXF04051721, Jean-Jacques PEYRAUD, « [Les travailleurs immigrés dans le Puy de Dôme] », *Auvergne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Clermont-Ferrand, 7 septembre 1972, 19h22, 6 minutes 50 secondes.

INA, RCF07022065, Josiane ROMERO et José ALCALA, « [Une activité du centre d'amélioration du logement au Havre : l'accueil des travailleurs migrants] », *Normandie actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Rouen, 22 septembre 1972, 19h22, 5 minutes 19 secondes.

INA, CPF86630586, Maurice DUGOWSON, « Une femme dans la cité », *Les Femmes aussi*, ORTF 1, 9 octobre 1972, 21h29, 54 minutes 14 secondes.

INA, RXF02019728, Patrick DARROZE, « [Laval : interview de Mme Martinez, émigrée espagnole, retrouve sa fille disparue] », *JT Le Mans soir*, Antenne régionale de l'ORTF Le Mans, 12 octobre 1972, 19h15, 1 minute 16 secondes.

INA, CAF94062781, Alain WEILLER, « Magazine de la vie rurale - Vin délimité de Qualité supérieure », *24 heures sur la Une... 13 heures...*, ORTF 1, 12 octobre 1972, 13h00, 9 minutes 38 secondes.

INA, CAF96066141, Charles LAMBROSCHINI, « [Mesures gouvernementales à destination des travailleurs étrangers] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 16 octobre 1972, 19h46, 3 minutes 50 secondes.

INA, CAF92015316, Pierre CHAMPETIER, « [Fin des bidonvilles] », *Inf2*, ORTF 2, 17 octobre 1972, 20h00, 1 minute 25 secondes.

INA, RBC9901074720, Jacques SUDAN, « [Région, les étrangers aux vendanges] », *JT Toulouse*, Antenne régionale de l'ORTF Toulouse, 21 octobre 1972, 19h09, 6 minutes 43 secondes.

INA, CPF86632966, Jean-Paul SASSY, « Histoires de marins - Jean Nauli », *En toutes lettres*, ORTF 1, 2 novembre 1972, 22h49, 10 minutes 51 secondes.

INA, CPF86602898, André VEYRET et Jacques BUSNEL, « [Nicole Courcel] », *Aujourd'hui Madame*, ORTF 2, 15 novembre 1972, 14h31, 46 minutes.

INA, CAF93017350, Françoise GILLES, « Ces enfants d'ailleurs », *Inf2 Dimanche*, ORTF 2, 3 décembre 1972, 13h30, 12 minutes 21 secondes.

INA, SXF06000071, « [Apprentissage du français pour les portugais à Epernay] », *JT Reims*, Antenne régionale de l'ORTF Reims, 8 décembre 1972, 19h20, 4 minutes 42 secondes.

INA, RXF01015910, Gilbert BOUSQUET, « [Rennes : le Noël des Portugais] », *Bretagne actualités*, Antenne régionale de l'ORTF Rennes, 21 décembre 1972, 19h00, 8 minutes 55 secondes.

INA, RXF02020380, « [Tours : centre de loisirs de Portugais] », *JT Le Mans soir*, Antenne régionale de l'ORTF Le Mans, 28 décembre 1972, 19h15, 3 minutes.

1973

INA, RXF04076962, « [Cerizay : problèmes de la main d'œuvre portugaise] », *Télé Poitou-Charentes actualités*, ORTF 3 Poitiers, 5 janvier 1973, 19h15, 6 minutes 46 secondes.

INA, LXF04033414, Gérard DELENCLOS, « [La fête des portugais à Besançon] », *Franche Comté actualités*, ORTF 3 Besançon, 8 janvier 1973, 19h15, 42 secondes.

INA, SXF01029154, « [Rassemblement des travailleurs étrangers à Thionville] », *Lorraine soir*, ORTF 3 Nancy, 19 février 1973, 19h22, 27 secondes.

INA, CPF86631464, Jean-Loup BERGER et Jean-René VIVET, « La Basse Auvergne », *Les Gens d'ici*, ORTF 2, 18 mars 1973, 16h08, 54 minutes 55 secondes.

INA, CPF86605899, « Autour et alentour », *Discorama*, ORTF 1, 23 mars 1973, 22h17, 1 heure 3 minutes.

INA, CAF95053558, Maurice BRUZEK, Jacques-Gérard CORNU et François GAULT, « Dites-moi - Nouveau pour les employés de maison », *13h magazine*, ORTF 1, 9 avril 1973, 13h00, 11 minutes 4 secondes.

INA, CAF96024697, Gilbert DENOYAN, « [Conflit Renault] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 10 avril 1973, 20h08, 3 minutes 23 secondes.

INA, LXF04055027, « [Assassinat d'un jeune Espagnol] », *Auvergne actualités*, ORTF 3 Clermont-Ferrand, 14 avril 1973, 19h29, 45 secondes.

INA, INA, Yannick CHAUVIN, « [Situation Renault] », *Inf2*, ORTF 2, 17 avril 1973, 22h00, 5 minutes 49.

INA, CAF90006208, Jacqueline COLLINS, « [Réouverture Renault - conférence CGT] », *24 heures sur la Une... 13 heures...*, ORTF 1, 2 mai 1973, 13h00, 1 minute 57 secondes.

INA, CPF86603023, Guy LABOURASSE, « [Téléspectatrices étrangères ayant épousé un Français] », *Aujourd'hui Madame*, ORTF 2, 10 mai 1973, 14h31, 49 minutes 45 secondes.

INA, RCF07063936, Chantal BRETS, « [Caen : un chanteur espagnol installé en Normandie, se produit dans les MJC] », *Télé Normandie*, ORTF 3 Caen, 11 mai 1973, 19h25, 5 minutes 50 secondes.

INA, LXF05004033, Maurice PIAT, « [Pèlerinage des Portugais à Vézelay] », *Bourgogne actualités*, ORTF 3 Dijon, 14 mai 1973, 19h26, 28 secondes.

INA, CAF91050074, Phillippe HARROUARD, « [Les immigrés] », *Inf2*, ORTF 2, 21 mai 1973, 20h00, 3 minutes 46 secondes.

INA, CAF93024050, « Les travailleurs immigrés », *Les Trois vérités*, ORTF 1, 23 mai 1973, 20h34, 1 heure 55 minutes.

INA, LXF01012201, Bernard SAUGEY, « [Huit familles sinistrées dans un incendie à Sainte Foy lès Lyon] », *Rhône Alpes actualités*, ORTF 3 Lyon, 1 juin 1973, 19h25, 1 minute.

INA, CPF08008211, Bernard TOUBLANC-MICHEL, « [11e épisode] », *Le Provocateur*, ORTF 2, 1 juin 1973, 19h43, 13 minutes 18 secondes.

INA, PAC05070872, « [Tours : inauguration portugais] », *Centre Actualités*, ORTF 3 Orléans, 18 juin 1973, 19h22, 40 secondes.

INA, RXF02025669, « [Tours : inauguration du nouveau local des Portugais] », *JT Le Mans soir*, ORTF 3 Le Mans, 20 juin 1973, 19h15, 40 secondes.

INA, LXF01012619, Gérard MOULINET, « [Les foyers de travailleurs étrangers de l'Ain] », *Rhône Alpes actualités*, ORTF 3 Lyon, 6 juillet 1973, 19h26, 5 minutes 13 secondes.

INA, CAF97066508, Christiane DELACROIX, « [Éducation des enfants immigrés] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 16 juillet 1973, 20h01, 3 minutes 49 secondes.

INA, CAF93029654, Viviane JUNGFER et Denis GOLDSCHMIDT, « France [Travailleurs immigrés] », *Magazine 52*, ORTF 3, 31 août 1973, 20h32, 30 minutes 49 secondes.

INA, SXF03004195, « [Faux permis portugais à Troyes] », *JT Reims*, ORTF 3 Reims, 20 septembre 1973, 19h17, 30 secondes.

INA, RAF01007634, « [Un député de la Drôme propose que les vendanges soient faites par les militaires] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Marseille, 28 septembre 1973, 19h14, 1 minute 34 secondes.

INA, RXF04081286, « [Mon vignoble à l'heure Espagnole...] », *Télé Poitou-Charentes actualités*, ORTF 3 Poitiers, 23 octobre 1973, 19h15, 6 minutes.

INA, RXF01015384, Ronald SAINSAUVEUR et Gilbert BOUSQUET, « [École langue] », *Bretagne actualités*, ORTF 3 Rennes, 25 octobre 1973, 19h20, 3 minutes 14 secondes.

INA, DXC9707033668, Jean-Paul GROB, *Portugais de Bourgogne*, ORTF 3 Dijon, 27 octobre 1973, 19h30, 25 minutes 48 secondes.

INA, RBF01038469, Claude GUILHEM, « [Le Vernet, les tombes oubliées] », *JT Toulouse*, ORTF 3 Toulouse, 2 novembre 1973, 19h02, 59 secondes.

INA, LXF04032924, Gérard DELENCLOS, « [Inauguration d'un centre espagnol à Besançon] », *Franche Comté actualités*, ORTF 3 Besançon, 5 novembre 1973, 19h15, 1 minute 35 secondes.

INA, PAF05073228, « [Lamotte Beuvron : travailleurs immigrés] », *Centre Actualités*, ORTF 3 Orléans, 22 décembre 1973, 19h23, 3 minutes.

INA, RXF05049154, Claude FRANÇOIS, « [Noël des travailleurs étrangers] », *Limousin actualités*, ORTF 3 Limoges, 26 décembre 1973, 19h15, 1 minute 2 secondes.

1974

INA, CAF96034471, Michel BADAIRE, « [Les Espagnols] », *24 heures dernières*, ORTF 1, 1 janvier 1974, 23h00, 2 minutes.

INA, CPF86627154, Jean PRAT, *Contrecoups*, ORTF 1, 19 janvier 1974, 20h34, 1 heure 35 minutes.

INA, RXF05032694, André DE FORGEAC, « [Arbre de Noël pour les enfants portugais] », *Limousin actualités*, ORTF 3 Limoges, 28 janvier 1974, 19h15, 1 minute.

INA, RCC9710012191, Roger MULLET, « [Problèmes de logement pour travailleurs broderie mécanique] », *Nord actualités télé*, ORTF 3 Lille, 6 février 1974, 19h20, 1 minute 14 secondes.

INA, RXF05032825, André DE FORGEAC, « [Des jeunes et les travailleurs émigrés] », *Limousin actualités*, ORTF 3 Limoges, 14 février 1974, 19h15, 6 minutes 20 secondes.

INA, SXF02044427, « [École portugaise pour enfants d'émigrés à Reims] », *JT Reims*, ORTF 3 Reims, 20 février 1974, 19h22, 3 minutes 53 secondes.

INA, RCF07040558, « [Caen : 25e anniversaire de l'assemblée des travailleurs italiens] », *Télé Normandie*, ORTF 3 Caen, 5 mars 1974, 19h28, 25 secondes.

INA, CAF92019448, Daniel GRANDCLÉMENT, « [Les réfugiés politiques (1er épisode) Le statut] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 11 mars 1974, 20h00, 5 minutes 40 secondes.

INA, CAF96062248, Daniel GRANDCLÉMENT, « [Les réfugiés politique (2e partie) L'accueil] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 12 mars 1974, 20h00, 5 minutes 3 secondes.

INA, CAF96062249, Daniel GRANDCLÉMENT, « [Les réfugiés politique (3e partie) Leur vie] », *24 heures sur la Une... 19h45...*, ORTF 1, 13 mars 1974, 20h00, 5 minutes 3 secondes.

INA, CPF86625818, André MICHEL, « L'Affaire Hamblain », *Messieurs les jurés*, ORTF 2, 15 mars 1974, 20h36, 1 heure et 58 secondes.

INA, PAC05067079, « [Orléans : travailleurs immigrés] », *Centre Actualités*, ORTF 3 Orléans, 20 mars 1974, 19h22, 3 minutes 20 secondes.

INA, PAF05000196, Richard TRIPAULT, « [Un nouveau foyer pour migrants à Osny] », *Journal de Paris*, ORTF 3 Paris, 30 mars 1974, 19h21, 5 minutes 2 secondes.

INA, CPF86632284, Maurice FAILEVIC, *L'Engrenage*, ORTF 2, 12 avril 1974, 20h38, 1 heure 26 minutes.

INA, RAF01008517, « [Interview d'un maçon italien héritier de tableaux de maîtres] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Marseille, 25 avril 1974, 19h15, 1 minute 32 secondes.

INA, RCF15004022, « [Interview de travailleurs portugais à Amiens] », *Picardie Actualités*, ORTF 3 Amiens, 26 avril 1974, 19h22, 1 minute 36 secondes.

INA, LXF01015718, Jean-Philippe LEMAIRE, « [Un ouvrier portugais gagne le gros lot de la loterie nationale] », *Rhône Alpes actualités*, ORTF 3 Lyon, 11 mai 1974, 19h24, 31 secondes.

INA, LXF01015719, Claudine ROY, « [Les facilités de transports accordées aux italiens allant voter dans leur pays] », *Rhône Alpes actualités*, ORTF 3 Lyon, 11 mai 1974, 19h25, 24 secondes.

INA, LXF04035945, Claude SZARWASKY, « [Pèlerinage portugais au Mont Roland] », *Franche Comté actualités*, ORTF 3 Besançon, 14 mai 1974, 19h15, 40 secondes.

INA, RAF00006712, « [Enlèvement d'une fillette Marie-Dolorès Rambla à Marseille] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Marseille, 4 juin 1974, 19h11, 3 minutes 43 secondes.

INA, RXF04077503, « [Ambazac : la commune à l'heure Portugaise] », *Télé Poitou-Charentes actualités*, ORTF 3 Poitiers, 5 août 1974, 19h15, 1 minute.

INA, CPF86649525, Marceau GINESY, « De la tour de babel à Skylab : les grands travaux de l'humanité », *Les Grandes énigmes*, ORTF 1, 13 août 1974, 21h37, 58 minutes 18 secondes.

INA, CPF88013494, Bernard TOUBLANC-MICHEL, « [1er épisode] », *Étranger d'où viens-tu ?*, ORTF 1, 27 août 1974, 20h28, 15 minutes 14 secondes.

INA, SXF99006457, Gérard VIENNE, Jacques RIGAUD et François JACQUEL, « [Journée nationale des jeunes travailleurs italiens] », *Alsace Régie 3*, ORTF 3 Strasbourg, 7 septembre 1974, 19h03, 1 minute 58 secondes.

INA, CPF86646539, Gérard CHOUCHAN, « Ici peut-être », *Temps libre*, ORTF 1, 26 septembre 1974, 20h34, 1 heure 30 minutes.

INA, RAF00006997, « [Le scandale financier de Toulon] », *Actualités Méditerranée*, ORTF 3 Marseille, 26 septembre 1974, 19h13, 2 minutes 40 secondes.

INA, SXF99006667, Bruno ALBIN, « Bugatti - Le magicien de Molsheim », *Alsace Régie 3*, ORTF 3 Strasbourg, 6 octobre 1974, 19h14, 26 minutes 3 secondes.

INA, SXF01021787, Fernand TAVARES, « [Entretien avec le secrétaire d'État portugais a l'émigration] », *Lorraine soir*, ORTF 3 Nancy, 26 octobre 1974, 19h03, 4 minutes.

INA, PAF05072436, « [Orléans : visite du secrétaire d'État portugais à l'émigration] », *Centre Actualités*, ORTF 3 Orléans, 26 octobre 1974, 19h21, 3 minutes 15 secondes.

INA, CPF86617722, Nicole ANDRÉ et Ado KYROU, « Étrangers en pays étranger », *Aujourd'hui Madame*, ORTF 2, 31 octobre 1974, 14h30, 43 minutes.

INA, RCC8905090014, Clayde PAUL-KAAN, « [Les travailleurs immigrés en Picardie] », *Picardie Actualités*, ORTF 3 Amiens, 6 novembre 1974, 19h20, 5 minutes 12 secondes.

INA, PAF05002211, Claude SÉRILLON et Maurice ROMERO, « [Seine Saint Denis : point sur l'immigration] », *Journal de Paris*, ORTF 3 Paris, 12 novembre 1974, 19h23, 4 minutes 26 secondes.

INA, RXF01001477, « [Portugais au consulat de Nantes] », *Bretagne actualités*, ORTF 3 Rennes, 17 décembre 1974, 3 minutes.

INA, CPF86613748, Michèle TOURNIER, *Les Étoiles ensevelies*, ORTF 1, 26 décembre 1974, 17h09, 1 heure 9 minutes.

II - Sources écrites

A. Archives

1) Archives Nationales

Je détaille le contenu des cartons concernant mon sujet et ne disposant pas d'un inventaire consultable précis.

Ministère de l'Information

F/41/2152 Réglementation Presse filmée – Production journal filmé (1946) – Attribution carte opérateur (1949-1965) – Censure des films d'actualité (1945-1946)

F/41/2153 Presse filmée – Généralités (1945-1967) – Rapports sur le mixage des actualités

F/41/2371 Commission de censure des films cinématographiques – Composition, organisation et activités (1953-1954) – Dossiers de films ayant fait l'objet d'un avis défavorable (1953-1954) – Liste des films autorisés

F/41/2372 à 2375 Commission de contrôle des films – Composition de la commission – Général – Fin de la censure

F/41/2376 à /2385 Censure des films (1953-1973) – classé par ordre alphabétique de titre.

19820061/33 à 34 Ministère de l'Information – Correspondance (8 sept. 1964 – 10 déc. 1964)

- Direction du Cinéma et Centre National de la Cinématographie

F/42/120 Studios de la Victorine (1946)

F/42/121 CGCF (1944-1945)

F/42/123 Censure des films (1944-1945) – Répartition de la pellicule (1944-1945)

F/42/125 Liquidation du marché avec La France en Marche

F/42/131 Dossiers de Mademoiselle Mazac, secrétaire du Directeur général du Cinéma (1944-1946) – Films interdits par censure militaire – France Libre Actualités

F/42/132 Délégation de Nice (1945-1946) – Crédit national (1944-1947)

CNC

- Direction générale

19900289/39 – Réunion franco-italo-allemande

19900289/102 – Situations. Bilans et rapports du délégué du CNC à Rome, Walter Borg.

19900289/106 – Unifrance et délégués du CNC à l'étranger. Correspondances entre le délégué de l'Italie et le CNC – Dossier Walter Borg (1950-1973).

- Service relations extérieures

20050584/36 – Politique étrangère du CNC en Italie

20050584/39 – Politique étrangère du CNC – Rapports tripartites entre France, Italie et Allemagne

ORTF

- Fonds André Chamson

19870378/19 à /21 Comité des programmes – Ordres du jours et procès-verbaux (1965-1972)

19870378/19 à /21 Comité des programmes – Rapports et membres (1965-1971)

- Conseil supérieur des émissions et Comités de programmes

19900214/40 Fiches de lecture du Comité de télévision (1963-1964)

19900214/44 Comités de programmes (1964-1968)

- Directions de l'Office

19910120/143 Direction de la deuxième chaîne de télévision (1967-1971)

19910120/185 Direction de la première chaîne de télévision – Production émission (1969-1971)

19910120/190 Direction de la première chaîne de télévision – Bilan et classement (1969-1971)

- Fonds Pierre Sabbagh

19950256/6 Direction de l'information, administration et magazines d'informations (1953-1961) – Actualité télévisée

19950256/7 et /8 Direction de l'information, actualité télévisée, journal télévisé (1956-1962)

- Services de l'Office
    - Service de l'actualité télévisée

20130366/6 à /8 Sondages d'opinion (1969-1970)

    - Service des émissions documentaires extérieures

20130366/11 à /14 Projets (1962-1967)

    - Service des coproductions de programmes, Activité de coproduction de programmes

20130366/52– Coproductions RTF et RAI (1962-1964)

20130366/53 Propositions de feuilletons – dossiers de feuilletons divers proposés à Roland Gritti et Jean-Louis Horbette

20130366/57 et 224 Cécilia médecin de campagne (1)

20130366/63 Projet de feuilleton non abouti : Flamenca

20130366/74, 80 et 150 Projet de feuilleton non abouti : La Guitare espagnole

20130366/84 et 255 Quand la liberté venait du ciel

20130366/84 Rue barrée

20130366/91, /95 et /197 Seule à Paris

20130366/97 Projet de feuilleton non abouti : Consuelo

20130366/135 Vive la vie, premier feuilleton

20130366/165 Direction des feuilletons (1964-1966)

20130366/170 Le Café du square

Premier ministre

- Secrétariat général du gouvernement – Service information et diffusion – Chargée de mission (1958-1976) Lucrèce Guelfi

19790738/49 – Documentation Travailleurs étrangers (1964-1972)

19790738/75 – Documentation Immigrés (1968-1975)

19790738/76 – Documentation Travailleurs étrangers (1970-1975)

19790738/162 – Radio télévision (1964-1966)

19790738/163 – Radio télévision (1967-1968)

19790738/164 – Radio télévision (1969-1975)

19790738/188 – Courrier (1963-1965)

19790738/189 – Courrier (1965-1967)

- Service juridique et technique de l'Information

19870373/29 – Dossiers sur le Centre d'Information Civique « Marché de main d'œuvre C.I.C. 1964-1966. », « Centre d'Information Civique (C.I.C.) – Études et campagnes diverses. Marchés – 1960-1966 ». Dans ce dernier, on trouvera des Notes diverses (1961-1966), dont une sur « L'Immigration étrangère devient en France un problème de premier rang II » de janvier 1966 et une autre sur les « Aspects régionaux des problèmes de l'immigration étrangère : Nord » datée de mars 1966. Le dossier comprend également les marchés (1960-1963) signés avec le CIC, mentionnant notamment la liste du personnel.

- Service d'information du gouvernement (1969-1986)

19900355/1 et /2 Comité interministériel pour l'information et CIC (1970-1975) Budgets et comptes-rendus

19900355/3 Réunions mensuelles des responsables de l'information dans les cabinets ministériels 1974

- Ministre de l'Information

20010086/3 Correspondance privée du ministre Alain Peyreffite

20010086/93 Notes du Service de liaison interministérielle pour l'information

20010086/94 Sondages IFOP 196-1968

20010086/95 à 100 Comptes-rendus de réunion du SLII de janvier 1964 à décembre 1965

20010086/101 Réunions avec la presse

20010086/193 Programmes de la radiodiffusion et de la télévision 1964-1965

20010086/206 Actualité télévisée

Radio France

- DAEC

19900290/1 et /7 – Production d'émissions radiophoniques destinées aux étrangers en France

Ministère de l'Intérieur

- Administration générale, Cabinet du ministre de l'Intérieur A. Tixier (1944-1947)

F/1A/3345 Situation des étrangers en France. Dossiers « Union Générale des Travailleurs d'Espagne », « Franchissement clandestin de la frontière par des Italiens », « Statistiques des étrangers en France », « Dispositions réglementaires », « Abbé Petitgas » (sur le Val d'Aoste), « Associations étrangères – CADI et filiales », « Étrangers en France, Admission et conditions de circulation, réglementation et contrôle », « Visa et passeports » (sur José Giral et Dolorès Ibarurri), « Organisation du contrôle des frontières », « Mesures administratives des Étrangers – Arrêtés d'expulsion »

F/1A/3345 Situation des étrangers en France. Dossiers « Étrangers réfugiés et rapatriés d'Allemagne » (sous-dossiers sur les Espagnols et les Italiens), « Les associations et comités d'étrangers en France » (sous-dossiers sur le CADI et des organisations espagnoles), « Action des républicains espagnols à la frontière ».

F/1A/3364 Questions administratives, dossier sur les Étrangers en France, sous-dossiers sur les Italiens et les Espagnols.

Ministère de la Construction

19771088/10 EC-MO – Programme d'économie de main d'œuvre à Maule au sujet de la construction d'un bâtiment HLM.

Ministère du Travail

20010183/1 Archives de Bernard Ducamin, directeur de cabinet du ministre du Travail Gilbert Grandval (1962-1965)

2) Bibliothèque nationale de France

Département Arts du Spectacle

Fonds Grémillon, 4 COL 55 22 1 à 10 – *L'Amour d'une femme* – notes d'écriture.

Département Audiovisuel

BNF Audiovisuel, NUMAV-513579, Philippe Esnault, *Entretien avec René Wheeler*, [Betacam SP numérisée], 1996.

Département des Manuscrits

Fonds Noël Calef, NAF 28809 (11), (13), (14), (15), (18) – Journal intime et dossiers de travail

3) Cinémathèque

Je classe ici les archives de la Cinémathèque par œuvre puisque c'est ainsi que j'y ai eu accès. Sous chaque titre d'œuvre, figure la liste des cartons la concernant, répartis par fonds ou collection. Outre ces archives institutionnelles et personnelles, les revues de presse rassemblées par la Cinémathèque sur la plupart des films ont été aussi précieuses.

- 1947 – Edmond T. Gréville - *Le Diable souffle*

Collection Jaune : CJ0425-B54

Fonds CGCF : CGCF9-B17 et CGCF9-B8

Fonds Crédit National : CN797-B525 et CN201-B130

Fonds Henri Alekan : HA6-B2

- 1948 – Jean Stelli – *La Cité de l'Espérance*

Fonds Crédit National : CN259-B171 et CN807-B527

Collection des scénarios : SCEN601-B176

- 1949 – Willy Rozier – *L'Épave*

Collection des scénarios : SCEN966-B291

- 1949 - Henri Diamant-Berger - *La Maternelle*

Fonds Crédit National : CN291-B200

- 1950 - René Wheeler - *Premières armes*

Dossier jaune : CJ1196-B158

Fonds Georges Sadoul : SADOUL683-B46

- 1950 - Georges Lacombe - *Prélude à la gloire*

Fonds Crédit National : CN363-B252

Fonds François Gergely : GERGELY326-B11

- 1951 - Marcello Pagliero - *La Rose rouge*

Collection des scénarios : SCEN2375-B717

- 1952 - Henri Verneuil - *Le Boulanger de Valorgue*

Fonds Crédit National : CN606-B414 et CN1377-B630

Collection des Scénarios : SCEN371-B107

- 1952 - Claude Heymann - *Adieu Paris*

Fonds François Gergely : GERGELY14-B1

Collection des scénarios : SCEN39-B10

- 1953 - Marcel Carné - *Thérèse Raquin*

Fonds Crédit National : CN601-B413 et CN1665-B703

Collection des scénarios : SCEN2600-B793

Fonds Gladys Pascazio : PASCAZIO65-B3

Fonds Marcel Carné et Roland Lesaffre : CARLES85-B34 et CARLES86-B35 et CARLES87-B35 et CARLES88-B35 et CARLES89-B35 et CARLES223-B67

- 1954 - Marcel Carné - *L'Air de Paris*

Fonds Crédit National : CN646-B441 et CN1344-B622

Fonds Marcel Carné et Roland Lesaffre : CARLES1-B1, CARLES2-B1, CARLES3-B1, CARLES4-B1, CARLES5-B1, CARLES151-B56, CARLES152-B56, CARLES153-B56, CARLES154-B56, CARLES155-B56, CARLES156-B56, CARLES157-B56, CARLES158-B56 et CARLES159-B56

- 1954 - Henri Decoin - *Bonnes à tuer*

Fonds Crédit National : CN1004-B544 et CN1005-B544

Collection des scénarios : SCEN363-B104

- - 1955 - Carlo Rim - *Escalier de service*

Fonds Sylvette Baudrot : BAUDROT-GU14-B5

Collection des scénarios : SCEN977-B294

- 1954 - Jules Dassin - *Du rififi chez les hommes*

Fonds Crédit National : CN658-B450, CN1012-B544, CN1013-B544, CN1042-B546 et CN1440-B643

Collection des Scénarios : SCEN903-B273

Fonds Georges Franju : FRANJU162-B25

- 1955 - Jean-Paul Le Chanois - *Papa, maman, ma femme et moi*

Fonds Crédit National : CN669-B458 et CN1596-B683

Collection des Scénarios : SCEN2026-B604

Fonds Jean-Paul Le Chanois : LECHANOIS25-B17

- 1956 - Yves Allegret - *La Meilleure part*

Fonds Crédit National : CN672-B460 et CN1546-B671

Collection des scénarios : SCEN1720-B507

Fonds Anne et Gérard Philipe : AGP47-B2 (contrat et document comptable) et AGP327-B41 (note d'intention)

Fonds Sylvestre Baudrot-Guilbaud : BAUDROT-GU33-B12

Collection Jaune : CJ953-B128

Fonds Henri Alekan : HA13-B5 (scénario)

- 1956 - Léo Jouannon - *Le Secret de Sœur Angèle*

Collection des scénarios : SCEN2438-B740

Fonds Georges Sadoul : SADOUL720-B50 (dossier de la BIRHC Commissions de la qualité, 1955-1990 consacré à sept films dont *Le Secret de Sœur Angèle*)

- 1957 - Philippe Agostini - *Le Naïf aux quarante enfants*

Fonds Crédit National : CN1094-B549

Collection des scénarios : SCEN1882-B559

- 1957 - Gilles Grangier - *Echec au porteur*

Fonds Sylvestre Baudrot-Guilbaud : BAUDROT-GU13-B5

Fonds Crédit National : CN1063-B548

Collection des Scénarios : SCEN916-B277

- 1958 - Henri Verneuil - *Le Grand chef*

Fonds Joseph et Lydia Bercholz : BERCHOLZ27-B8

Collection Jaune : CJ644-B86

Fonds Crédit National : CN1194-B555 et CN1203-B555

- 1963 - Jacques Poitrenaud - *Du grabuge chez les veuves*

Collection des Scénarios : SCEN898-B272

- 1963 - Pierre Chevalier - *Clémentine chérie*

Collection des Scénarios : SCEN613-B180

- 1963 - Marcel Carné - *Du mouron pour les petits oiseaux*

Fonds Marcel Carné et Roland Lesaffre : CARLES70-B28, CARLES71-B29, CARLES72-B29 et CARLES182-B60

Fonds Crédit National : CN1285-B587

Collection des Scénarios : SCEN3271-B949

- 1966 - Alain Resnais - *La Guerre est finie*

Fonds Sylvette Baudrot-Guilbaud : BAUDROT-GU66-B27 (scénario de tournage ½), BAUDROT-GU67-B28 (scénario de tournage 2/2), BAUDROT-GU221-B79 (dépouillement), BAUDROT-GU222-B79 (minutage), BAUDROT-GU223-B79 (rapports de production), BAUDROT-GU224-B79 (rapport image), BAUDROT-GU225-B79 (rapport de montage), BAUDROT-GU411-B78 (plans de travail sur plusieurs films différents dont *La Guerre est finie*)

- 1953 - Yves Ciampi - *L'Esclave*

Collection des Scénarios : SCEN981-B295

- 1954 - Richard Pottier - *La Belle Otero*

Collection des Scénarios : SCEN308-B89

- 1954 - Jean Boyer - *J'avais sept filles*

Fonds Crédit National : CN1001-B544

Collection des Scénarios : SCEN1425-B421

- 1954 - Léonide Moguy - *Les Enfants de l'amour*

Fonds Léonide Moguy : LM12-B4 et LM34-B11

Fonds Dominique Davray : DAVRAY1-B1

- 1956 - Maurice de Canonge - *Trois de la marine*

Fonds Crédit National : CN695-B472 et CN1675-B707

Collection des Scénarios : SCEN2675-B818

- 1957 - Charles Brabant - *Le Piège*

Fonds Crédit National : CN1093-B549

Collection des Scénarios : SCEN2134-B638

- 1960 - Maurice Cloche - *Cocagne*

Collection Jaune : CJ315-B40

Collection des Scénarios : SCEN626-B185

- 1960 - Henri Colpi - *Une aussi longue absence*

Collection Jaune : CJ1546-B202

Collection des Scénarios : SCEN2773-B846

- 1960 - Julien Duvivier - *Boulevard*

Collection Jaune : CJ204-B27

Collection des Scénarios : SCEN374-B108

Fonds Sylvette Baudrot : BAUDROT-GU6-B3

- 1960 - Jacques Dupont - *Les Distractions*

Fonds Crédit National - CN1243-B562 et CN1433-B642

Collection Jaune - CJ435-B55

Collection des scénarios - SCEN859-B260

- 1961 - François Villiers - *Le Puits aux trois vérités*

Fonds Crédit National : CN1259-B570 et CN1620-B690

Collection Jaune : CJ1212-B160 et CJ2151-B287

- 1963 - Claude Autant Lara - *Le Magot de Josefa*

Fonds Crédit National : CN1292-B590

- 1965 - Jacques Poitrenaud - *La Tête du client*

Collection des Scénarios : SCEN2593-B790

Fonds Dominique Davray : DAVRAY21-B4

- 1967 - Robert Enrico - *Tante Zita*

Collection des scénarios : SCEN2562-B781

- 1967 - Christian de Chalonge - *O Salto*

Fonds Georges Sadoul : SADOUL152-B11 (dossier sur Philippe de Broca, assistant réalisateur sur le film de de Chalonge)

- 1967 - André Cayatte - *Les Risques du métier*

Collection des Scénarios : SCEN2352-B709

- 1969 - Raymond Leboursier - *Les Gros Malins*

Collection des scénarios : SCEN1276-B381

- 1969 - Henri Verneuil - *Le Clan des Siciliens*

Collection des scénarios : SCEN604-B177

- 1970 - Claude Chabrol - *Le Boucher*

Collection Jaune : CJ201-B27

Fonds Sylvette Baudrot-Guilbaud : BAUDROT-GU5-B2

Fonds Claude Chabrol : CHABROL2-B1

Collection des Scénarios : SCEN3268-B949

- 1970 - Raoul André - *Ces messieurs de la gâchette*

Collection des Scénarios : SCEN509-B151

- 1971 - Claude Lelouch - *L'Aventure c'est l'aventure*

Fonds Claude Pinoteau : PINOTEAU2-B1

- 1971 - Moshé Mizrahi - *Les Stances à Sophie*

Collection des Scénarios : SCEN2530-B772

- 1972 - Philippe de Broca - *Chère Louise*

Fonds Philippe de Broca : BROCA23-B6 et BROCA49-B11

Collection des Scénarios : SCEN562-B165

- 1972 - Bernard Paul - *Beau masque*

Fonds Francis Girod : GIROD371-B40, GIROD372-B40 et GIROD464-B44

Collection des scénarios : SCEN288-B84

- 1972 - Claude Pinoteau - *Le Silencieux*

Fonds Claude Pinoteau : PINOTEAU37-B16, PINOTEAU38-B16, PINOTEAU39-B16, PINOTEAU40-B16, PINOTEAU41-B16, PINOTEAU42-B16 et PINOTEAU33-B15
Fonds Michel Deville : DEVILLE173-B34
Collection des scénarios : SCEN2484-B756

- 1973 - Pierre Richard - *Je sais rien, mais je dirai tout*

Collection Jaune : CJ768-B102

- 1974 - Michel Wyn - *Les Suspects*

Collection des Scénarios : SCEN2139-B640 et SCEN2542-B776

- 1974 - Jean Eustache - *Mes petites amoureuses*

Fonds Luc Béraud : BERAUD4-B1
Collection des Scénarios : SCEN1737-B511

4) Inathèque

- Rapports de chefs de chaînes
- Conducteurs d'actualités télévisuelles
- Bulletins de presse
- Revues de presse

- Fonds Les Actualités française

Registre des origines
Conducteurs techniques
Relevés des commentaires

- Fonds scénarios

12018-1230 Les Étoiles ensevelies
12018-3188 Le Grand voyage
12018-3503 Rue barrée

- Fonds France 2 : Dossiers d'émissions

13798-0138 Cécilia médecin de campagne

13798-0147 L'Espagnol et Les Femmes aussi

13798-0149 Les Gens d'ici

- Fonds Maurice Valay (décorateur)

14037-011 Rue barrée

- Fonds Georges Orset (décorateur)

14222-0028 Contrecoups

- Fonds INA

14464-0027 et 0028 Politique des programmes 1948-1974

14466-027 Comité d'histoire de la télévision – Il était une fois

14923-023 DPCR – L'Italien des roses

17983-001 Programmes de télévision – Un certain regard

- Fonds Pierre Sabbagh

21531-042 et 044 Rue barrée

- Fonds Jean-Pierre Marchand (réalisateur)

22978-0002 La Rose de fer

5) Gaumont Pathé archives

- Fiches descriptives, fiches de travail et de montage associées à chaque source du corpus.

6) Archives de la Préfecture de la Seine

- Cabinet du Préfet de Police

1 W 95 24195 Dossier de Rachel Caleff

- Renseignements généraux

77 W 870 276418 CADI

77 W 1813 128826 Dossier sur Nissim Calef

- Cabinet du Préfet, Affaires Générales

B 1 1821 Commémorations – Cérémonies diverses - Obsèques

7) Archives de Paris

2060 W 122 - Répertoire chronologique des manifestations de la Ville de Paris

8) Archives de Saint-Denis

- Élus. Cabinet du maire, Direction générale

56 AC 6, Cinéma. Demandes et autorisations de réaliser des films à Saint-Denis. Films sur la commune

B. Sources imprimées

1) Périodiques

Deux titres, dont les archives de la période étudiée sont numérisées et accessibles via le service *Europresse* ont été systématiquement consultés :

- *Le Monde*
- *Sud-Ouest*

Plus ponctuellement, des recherches dans les archives des journaux et magazines *Le Figaro, L'Humanité*, *Le Nouvel Observateur, Le Populaire* ont été menées, ainsi que dans la publication hebdomadaire du CADI *Unis* (en février et mars 1945). Quelques éditions du *Bulletin des anciens internés politiques et résistants du camp du Vernet d'Ariège* (du premier numéro paru en 1973 à 1977) ont été parcourues.

Des journaux espagnols et portugais publiés en France à destination des migrants ont également été parcourus sans toutefois que je n'en maîtrise la langue, à la BnF ou grâce au portail en ligne Odysseo de l'association Génériques, assurant la collecte d'archives de l'immigration :

- *El Socialista*
- *Jornal do Emigrante*
- *Jornal Portugues*
- *O Alarme*
- *O Salto*
- *O Trabalhador*
- *Uniao*

En outre, les titres de presse spécialisée en télévision ou cinéma ont été dépouillé en fonction des dates de sortie des œuvres du corpus :

- *Le Bulletin du CNC*
- *Les Cahiers du cinéma*
- *La Cinématographie Française*
- *L'Écran Français*
- *Le Film Français*
- *L'Officiel des Spectacles*
- *Radio Télé Cinéma* devenu *Télérama*
- *Le Technicien du film*
- *Télé 7 Jours*
- *Télé Loisirs*

Revue de presse sur l'immigration portugaise 1961-1964

J. F., « Pas de "commando" anarchiste dans l'enclave de Llivia, mais, probablement, la découverte d'une chaine de passage clandestin à la frontière franco-espagnole », *Sud-Ouest*, 23 févr. 1961, p.14.

« Un Portugais appréhendé », *Sud-Ouest*, 4 mars 1961, p.5.

« Trop de jambons au pont international d'Hendaye (Basses-Pyrénées) », *Sud-Ouest*, 5 mars 1961, p.2.

« Un ouvrier tué, un autre blessé par l'éclatement d'une bombe », *Sud-Ouest*, 5 mars 1961, p.2.

« Cinq Portugais et leur “passeur” espagnol arrêtés en Dordogne », *Sud-Ouest*, 18 sept. 1961, p.13.

« Deux vignerons meurent intoxiqués », *Le Monde*, 21 sept. 1961.

« 12.000 km pour rien... », *Sud-Ouest*, 10 avr. 1962, p.14.

« Ascain : Quatre clandestins portugais refoulés », *Sud-Ouest*, 24 avr. 1962, p.12.

« Aubervilliers : une bagarre en Algériens et Portugais a fait un mort et cinq blessés », *Le Monde*, 17 juill. 1962.

« Dunkerque : bagarre entre ouvriers algériens et portugais. Un mort, six blessés. », *Sud-Ouest*, 20 juill. 1962, p.2.

« Violente bagarre entre ouvriers algériens et portugais : un mort et six blessés », *Le Monde*, 20 juill. 1962.

« Douze blessés », *Le Monde*, 14 août 1962.

« Dix-sept “clandestins” portugais et leurs “passeurs” interceptés à la frontière », *Sud-Ouest*, 5 oct. 1962, p.16.

« Qu’importe le flacon ! Les bouteilles vides dissimulaient soixante-cinq Portugais “clandestins”. La douane de Saint-Jean-de-Luz les arrête », *Sud-Ouest*, 16 oct. 1962, p.16.

« Soixante-cinq ouvriers portugais venus clandestinement en France sont arrêtés et refoulés », *Le Monde*, 17 oct. 1962.

« En Gare Saint-Jean, deux travailleurs portugais sont appréhendés. 22 heures. », *Sud-Ouest*, 19 oct. 1962, p.5.

« Un Portugais voyageait dans une malle », *Sud-Ouest*, 19 oct. 1962, p.16.

« Trois Portugais entrés clandestinement en France appréhendés dans un train », *Sud-Ouest*, 22 oct. 1962, p.5.

« Trois ouvriers écrasés par une canalisation de fonte », *Le Monde*, 9 nov. 1962.

« Arrestation en France et en Espagne de Portugais clandestins », *Sud-Ouest*, 13 nov. 1962, p.14.

« Treize clandestins portugais et leur passeur arrêtés à Bayonne dans le rapide de Paris », *Sud-Ouest*, 17 nov. 1962, p.1.

« Mésaventure d’un chauffeur de taxi bordelais arrêté par un barrage de police à Barbezieux », *Sud-Ouest*, 4 déc. 1962, p.5.

« Arrestation à Troyes d’un convoyeur de “clandestins” portugais pris en charge à Hendaye », *Sud-Ouest*, 10 déc. 1962, p.1.

« Cinq Portugais qui avaient passé clandestinement la frontière arrêtés à Troyes », *Le Monde*, 12 déc. 1962.

« Mésaventures d'un chauffeur de taxi », *Sud-Ouest*, 21 déc. 1962, p.5.

« Un réseau clandestin de passeurs d'ouvriers portugais est arrêté en Espagne », *Le Monde*, 31 mars 1963.

« Victime du mauvais fonctionnement d'un appareil à gaz, ce manœuvre portugais est mort asphyxié rue Chantecrit », *Sud-Ouest*, 9 avr. 1963, p.5.

K. C., « L'émotion reste vive en Pays basque après la fusillade d'Ainhoa », *Le Monde*, 29 avr. 1963.

« Le recrutement de travailleurs étrangers agricoles », *Le Monde*, 8 mai 1963.

« La chute d'un échafaudage dans une centrale thermique coute la vie à trois ouvriers », *Le Monde*, 15 mai 1963.

K. CHRISTITCH, « Un trafic d'hommes », *Le Monde*, 27 mai 1963.

« MM. GRANDVAL et BOUMAZA reprennent leurs entretiens sur l'émigration algérienne en France », *Le Monde*, 5 juin 1963.

« À Carbon-Blanc, cinq Portugais entrés clandestinement en France sont appréhendés », *Sud-Ouest*, 15 juin 1963, p.7.

« Trente-six "clandestins" portugais sont arrêtés à la frontière franco-espagnole », *Le Monde*, 27 juin 1963.

« Plus de cinquante morts sur les routes samedi et dimanche », *Le Monde*, 9 juill. 1963.

André BALLET, « M. Michel Debré expose les grandes lignes d'une politique démographique », *Le Monde*, 15 juill. 1963.

Robert BUHTEAU, « Le Théâtre International Populaire présente "La Mère" à Givors », *Le Monde*, 17 juill. 1963.

« Deux cents moutons de contrebande saisis en Pays Basque », *Sud-Ouest*, 20 juill. 1963, p.10.

« Deux cents moutons saisis et neuf ouvriers portugais arrêtés à la frontière », *Le Monde*, 22 juill. 1963.

« Trois Portugais clandestins arrêtés en gare de Bayonne », *Sud-Ouest*, 28 juill. 1963, p.2.

A.F.P., « Les gardes civils espagnols ouvrent le feu sur une voiture française », *Sud-Ouest*, 3 août 1963, p.3.

« Vingt-six millions de dollars », *Sud-Ouest*, 4 août 1963, p.4.

« [Retrouvailles d'un Portugais immigré avec sa famille à l'occasion du Festival International du folklore en Charente] », *Sud-Ouest*, 13 août 1963, p.1.

« Le voleur portugais n'en était pas à son coup d'essai », *Sud-Ouest*, 21 août 1963, p.5.

« La situation des travailleurs africains en France... », *Le Monde*, 4 sept. 1963.

Jean-Claude BERRY, « Les effectifs continuent de croître dans les écoles primaires. L'enseignement technique court est traité », *Le Monde*, 14 sept. 1963.

« Une quarantaine de "clandestins" portugais appréhendés sur la côte basque », *Le Monde*, 9 oct. 1963.

Alphonse THELIER, « Notre marché de l'emploi n'a pas encore enregistré la détente attendue », *Le Monde*, 14 oct. 1963.

« Un accord d'immigration a été signé entre la France et le Portugal », *Le Monde*, 2 janv. 1964.

« Un Portugais vendait de faux papiers à ses compatriotes venus clandestinement en France », *Le Monde*, 22 janv. 1964.

« Des milliers d'ouvriers du bâtiment ont assisté aux obsèques de quinze victimes de la catastrophe du boulevard Lefebvre », *Le Monde*, 27 janv. 1964.

« Une centaine de Portugais sont interpellés près de Chatillon-sur-Indre », *Le Monde*, 8 févr. 1964.

« Immigration : accord avec les États africains. », *Le Monde*, 15 févr. 1964.

« Trois "passeurs" d'ouvriers portugais arrêtés en Espagne », *Le Monde*, 18 févr. 1964.

« Quatre-vingt-dix Portugais sont appréhendés dans les Basses-Pyrénées, puis refoulés Trois transporteurs arrêtés », *Le Monde*, 3 mars 1964.

« Cinquante-sept Portugais sont interceptés en Charente », *Le Monde*, 4 mars 1964.

« Quarante-sept Portugais sont interceptés », *Le Monde*, 11 mars 1964.

« Cinquante Portugais entrés clandestinement en France sont condamnés à vingt jours de prison », *Le Monde*, 13 mars 1964.

« Plus de deux cents Portugais "clandestins" sont interpellés en France », *Le Monde*, 16 mars 1964.

« Une centaine d'ouvriers portugais sont appréhendés dans la région parisienne », *Le Monde*, 20 mars 1964.

« Le Conseil Général des Basses-Pyrénées souhaite qu'un centre d'accueil soit organisé », *Le Monde*, 21 mars 1964.

« Le "bouclier" de la Défense progresse à raison de 2 mètre par jour déclare l'administration », *Le Monde*, 27 mars 1964.

« Cinquante-six Portugais refoulés en Espagne », *Le Monde*, 1 avr. 1964.

« Première mise en vigueur de l'accord franco-portugais sur l'immigration de travailleurs », *Le Monde*, 3 avr. 1964.

« Le gouvernement veut améliorer les modalités d'accueil. La communication que M. Grandval, ministre du Travail, a faite au conseil des ministres a principalement porté sur l'immigration des travailleurs étrangers. », *Le Monde*, 10 avr. 1964.

« Un capitaine de pompiers meurt en dirigeant un sauvetage », *Le Monde*, 11 avr. 1964.

« Arrestation d'un Portugais qui organisait l'immigration clandestine de ses compatriotes », *Le Monde*, 17 avr. 1964.

« Accidents du travail. Trois morts et deux blessés dans la région parisienne », *Le Monde*, 24 avr. 1964.

Alain MURCIER, « Près de cent mille ouvriers portugais se sont installés dans les " bidonvilles" de Paris », *Le Monde*, 25 avr. 1964.

Henri FESQUET, « Le pasteur Bourguet évoque les problèmes posés par la jeunesse protestante », *Le Monde*, 5 mai 1964.

« Plus de trois mille saisonniers portugais sont entrés en France depuis le 15 avril », *Le Monde*, 12 mai 1964.

« Les Portugais de Champigny », *Le Monde*, 15 mai 1964.

« Un adolescent est mortellement blessé d'un coup de couteau par un jeune Portugais », *Le Monde*, 26 mai 1964.

« Nouveaux avantages sociaux accordés aux Portugais travaillant en France », *Le Monde*, 10 juin 1964.

André BALLET, « L'action du "Fonds social" s'étendra à tous les travailleurs étrangers en France », *Le Monde*, 18 juin 1964.

« Le syndicat C.G.T. des usines Citroën rappelle au ministère du travail ses engagements », *Le Monde*, 23 juin 1964.

Alain MURCIER, « Hémorragie mortelle ou investissement rentable ? », *Le Monde*, 26 juin 1964.

« Vingt-sept Portugais débarquent clandestinement à Biscarosse », *Le Monde*, 23 juill. 1964.

« Les émigrants portugais ont choisi la voie maritime », *Le Monde*, 25 juill. 1964.

Maurice LE LANNOU, « La Corse se donne et se refuse », *Le Monde*, 10 août 1964.

« Le Premier Ministre espère améliorer les conditions de logement des travailleurs étrangers en France », *Le Monde*, 13 août 1964.

Alain MURCIER, « Dix mille travailleurs turcs pour les mines du nord de la France », *Le Monde*, 22 août 1964.

« Nouvelles de l'étranger », *Le Monde*, 31 août 1964.

« Deux nouveaux groupes de Portugais entrent clandestinement en France », *Le Monde*, 8 sept. 1964.

Alfred SAUVY, « Le fond des choses », *Le Monde*, 10 sept. 1964.
« Trente-quatre Portugais, “clandestins”, débarquent à Dunkerque », *Le Monde*, 24 sept. 1964.
« Trente-deux “clandestins” découverts dans la Vienne », *Le Monde*, 14 oct. 1964.
« Pour une meilleure prévention des accidents du travail », *Le Monde*, 20 oct. 1964.
« L’immigration clandestine des Portugais en France », *Le Monde*, 21 oct. 1964.
André BALLET, « L’Assemblée a adopté les crédits des Anciens Combattants et du Travail », *Le Monde*, 22 oct. 1964.
M. M, « Le Cygne de la radio à Strasbourg. Le Cygne de la télévision à Marseille. », *Le Monde*, 29 oct. 1964.
Marcelle J. MICHEL, « Réflexions sur le Festival Régional de l’ORTF », *Le Monde*, 31 oct. 1964.
« Soixante Portugais “clandestins” appréhendés dans le Sud-Ouest », *Le Monde*, 3 déc. 1964.
« Incendies et accidents », *Le Monde*, 14 déc. 1964.
« Un syndicaliste d’origine espagnole est menacé d’expulsion », *Le Monde*, 15 déc. 1964.
Jean COUVREUR, « La veillée des “soutiers de l’Europe” », *Le Monde*, 26 déc. 1964.

2) Statistiques

INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1975, vol.81.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1973, vol.79.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1972, vol.78.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1971, vol.77.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1970, vol.76.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1968, vol.74.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1967, vol.73.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1965, vol.71.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1964, vol.70.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1963, vol.69.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1962, vol.68.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1961, vol.67.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1960, vol.66.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1959, vol.65.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1958, vol.64.
INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1957, vol.63.

INSEE, *Annuaire statistique de la France*, Paris, INSEE, 1956, vol.62.

INSEE, MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE, DES FINANCES ET DU BUDGET et RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, *Annuaire rétrospectif de la France. Séries longues. 1948-1988*, Paris, INSEE, 1990.

3) Littérature juridique

« Loi relative au statut professionnel des journalistes », JORF du 30 mars 1935.

A/PV.26 9 fév. 1946 46-0-2, ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'ONU, *Procès Verbal de la vingt-sixième séance - Point n°54 - Relations des Membres des Nations Unies avec l'Espagne : Projet de résolution présenté par la délégation de Panama : Rapport du Bureau de l'Assemblée générale*, 9 février 1946.

VINGT-SIXIÈME SÉANCE PLÉNIÈRE DE L'ONU, « Résolution n°A/RES/32(I) de l'ONU sur les Relations entre les Membres des Nations Unies et de l'Espagne ».

IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA, « Decreto del 30 luglio 1951, n. 1554. Accordo cinematografico italo-francese concluso a Parigi il 19 ottobre 1949 e relativo scambio di Note effetuato a Parigi il 6 marzo 1950 », Gazetta Ufficiale della Repubblica Italiana 14-1-1952.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°53-1069 du 27 octobre 1953 portant publication d'un accord de production cinématographique franco-italien et de sa procédure d'application, signé à Paris le 30 septembre 1953 », JORF du 3 novembre 1953.

« Loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique », JORF du 14 mars 1957.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Convention culturelle entre la France et l'Italie, signée le 4 novembre 1949, et annexe 1, signée le 14 février 1956 », JORF du 21 octobre 1960.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°65-230 du 23 mars 1965 portant publication de l'échange de notes entre la France et l'Italie des 20 octobre et 20 décembre 1961 relatif à un accord sur les relations cinématographiques franco-italiennes et à un échange de lettres complémentaires », JORF du 31 mars 1965.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°66-47 du 8 janvier 1966 portant publicatin de l'accord culturel et de l'échange de lettres annexe entre la France et le Canada du 17 novembre 1965 », JORF du 14 janvier 1966.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°66-48 du 8 janvier 1966 portant publication de l'échange de lettres entre la France et le Canada du 24 novembre 1965 relatif à une entente entre la France et le Québec sur la coopération culturelle », JORF du 14 janvier 1966.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°66-436 du 18 juin 1966 portant publication de l'échange de lettres entre la France et la République Fédérale d'Allemagne modifiant les dispositions de l'accord du 22 avril 1965 sur les relations cinématographiques franco-allemandes, signé les 24 février et 27 avril 1966 », JORF du 26 juin 1966.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°66-751 du 15 septembre 1966 portant publication de l'accord de coproduction cinématographique franco-italien du 1er aout 1966 », JORF du 9 octobre 1966.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°70-330 du 10 avril 1970 portant publication de l'échange de lettres franco-italien constituant accord de coproduction cinématographique entre les deux pays, signé à Paris le 16 février 1970 », JORF du 17 avril 1970.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°71-869 du 18 octobre 1971 portant publication de l'échange de lettres des 12 juillet et 7 août 1971 entre la France et l'Italie complétant l'échange de lettres du 16 février 1970 relatif à l'application de l'accord de coproduction cinématographique du 1er août 1966 », JORF du 26 octobre 1971.

Henri CAILLAVET, « Avis présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles, sur le projet de loi de finances pour 1972, adopté par l'Assemblée Nationale. Tome IV. Affaires étrangères. Relations culturelles, scientifiques et techniques. », 18 novembre 1971.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, « Décret n°74-836 du 27 septembre 1974 portant publication de l'échange de lettres des 21 mai 1973 et 4 mars 1974 entre la France et l'Italie modifiant l'accord de coproduction cinématographique franco-italien du 1er aout 1966 », JORF du 8 octobre 1974.

4) Livres adaptés dans les œuvres audiovisuelles du corpus

Paul ANDREOTA, *La Pieuvre*, Paris, Julliard, coll. « P.J. », 1970, 319 p.

Yvan AUDOUARD, *Cocagne*, Paris, Julliard, 1959, 229 p.

Jean BASSAN, *Les Distractions*, Paris, Plon, 1959, 248 p.

Noël CALEF, *Recours en grâce*, Paris, Fayard, 1957, 239 p.

Noël CALEF, *Échec au porteur*, Paris, Hachette, coll. « Le Point d'interrogation », 1956, 192 p.

Jean CAUBET, *Chanson flamenca*, Paris, Albin Michel, 1945, 190 p.

Bernard CLAVEL, *L'Espagnol*, Paris, Pocket, 2000 (1959), 447 p.

Simone CORNEC et Jean CORNEC, *Les Risques du métier*, Paris, SUDEL - Société universitaire d'éditions et de librairie, 1962, 144 p.

Jean-Louis CURTIS, « L'éphèbe de Subiaco » *in Le Thé sous les cyprès*, Paris, Julliard, 1969, p. 211-273.

Maurice ELLABERT, *Le Provocateur*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1967, 191 p.

Jean-Pierre FERRIÈRE, *Les Veuves*, Paris, Éditions Ditis, coll. « La Chouette », 1961 (1955), 192 p.

Léon FRAPIÉ, *La Maternelle*, Paris, Librairie universelle, 1905, 305 p.

Jean-Jacques GAUTIER, *Le Puits aux trois vérités*, Paris, René Julliard, 1949, 309 p.

Jean GIONO, *Regain*, Paris, B. Grasset, coll. « Cahiers rouges », 1992 (1930), 236 p.

Paul GUTH, *Le Naïf aux quarante enfants*, Paris, Albin Michel, 1980 (1955), 274 p.

O. HENRY, « The Ransom of Red Chief » *in Whirligigs*, New York, Doubleday, Page and Co, 1911, p. 100-115.

O. HENRY, *Whirligigs*, New York, Doubleday, Page and Co, 1911.

William IRISH, « Ni lune, ni étoiles... » *in L'inspecteur ne sait pas danser*, traduit par Alex Grall et traduit par Minnie Danzas, Paris, les Presses de la Cité, coll. « Un mystère », 1950, p. 70-105.

Auguste LE BRETON, *Le Clan des Siciliens*, Paris, Plon, 1967, 251 p.

Auguste LE BRETON, *Du rififi chez les hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1953, 248 p.

Michel LEBRUN, *La Tête du client*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Club des masques », 1984 (1959), 156 p.

Pierre LOTI, « Ramuntcho » *in Romans*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », 1989, p. 753-870.

Pat MAC GERR, *Bonnes à tuer*, traduit par Maurice-Bernard Endrèbe, Paris, Flammarion, 1951.

Jean-Patrick MANCHETTE, *Nada*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1972, 182 p.

Pierre PELOT, *Les Étoiles ensevelies*, Paris, Castelmore, 2014 (1972), 85 p.

Marise QUERLIN, *Les Ventres maudits : les filles-mères*, Paris, Les Éditions du Scorpion, 1964 (1928), 233 p.

Christiane ROCHEFORT, *Les Stances à Sophie*, Paris, le Livre de poche, coll. « Le Livre de poche », 1970 (1963), 215 p.

Francis RYCK, *Drôle de pistolet*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1969, 191 p.

Robert SABATIER, *Boulevard*, Paris, Albert Michel, 1980 (1956), 285 p.

Philippe SAINT-GIL, *La Meilleure part*, Paris, Ditis, coll. « J'ai lu », 1959 (1954), 191 p.

Jorge SEMPRUN, *Le Grand voyage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 (1963), 279 p.

Albert SIMONIN, *Du mouron pour les petits oiseaux*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1960, 306 p.

Roger VAILLAND, *Beau Masque*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991 (1954), 331 p.

Émile ZOLA, *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 (1867), 344 p.

5) Éditions de scénarios d'œuvres du corpus audiovisuel

Henry DUPUY-MAZUEL, Léo JOANNON et Henry CATALAN, *Le Secret de Sœur Angèle*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1956.

Claude DURAND et Jean CAYROL, *Le Coup de grâce*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 128 p.

6) Autobiographies, mémoires, entretiens, témoignages

Françoise ARNOUL, *Animal doué de bonheur*, Paris, Belfond, 1995, 245 p.

ATELIER « DÉSIR DE FILM », « Robert Bozzi, Les Gens des baraques », 2001.

Luc BÉRAUD, *Au travail avec Eustache (making of)*, Arles / Lyon, Actes Sud / Institut Lumière, 2017, 263 p.

Noël CALEF, *Drancy 1941 : camp de représailles, Drancy-la-Faim*, Paris, FFDJF - Fils et filles des déportés juifs de France, 1991, 354 p.

Marcel CARNÉ, *La Vie à belles dents : souvenirs*, nouvelle version revue et augmentée, Morzine / Paris, J. Vuarnet / Hachette, 1979, 495 p.

Marcel CARNÉ, *Ma vie à belles dents : mémoires*, éd. définitive, Paris, L'Archipel, 1996, 437 p.

René CRUSE, *La Faute du pasteur Cruse*, Paris, Les Lettres Libres, 1985.

René CRUSE et Raymond ZOLLER, *Entretiens avec un rebelle*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan, coll. « Cheminements spirituels », 2005, 157 p.

Maria CASARÈS, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 2003 (1980), 432 p.

Bernard COHN, *Entretien avec Raoul Coutard*, coll. « Web of Stories », 2004, 8 heures 3 minutes.

Louis DAQUIN, *Le Cinéma, notre métier*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1960, 290 p.

Louis DAQUIN, *Le Cinéma, notre métier...*, [Reproduction en fac-similé], Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1978, 290 p.

Louis DAQUIN, *On ne tait pas ses silences : souvenirs imaginaires d'un cinéaste imaginaire*, Paris, Éditeurs français réunis, 1980, 257 p.

Pierre DUMAYET, « L'interview télévisuelle », *Communications*, 1966, vol. 7, p. 52-58.

Leny ESCUDERO, *Ma vie n'a pas commencé*, Paris, Cherche midi, coll. « Documents », 2013, vol.1, 430 p.

André FRANK, Contribution à une dramaturgie de la télévision : Décembre 1970. Domaine de l'écriture par l'image, Paris, ORTF, 1970.

Jean A. GILI et Aldo TASSONE (dir.), *Paris Rome : cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, 350 p.

Edmond T. GRÉVILLE, *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1995, 383 p.

Evane HANSKA, *Mes années Eustache*, Paris, Flammarion, 2001, 331 p.

Thierry JONQUET et Myriam TSIKOUNAS, « Jours tranquilles à Belleville », *Sociétés & Représentations*, 2004, vol. 17, p. 183.

Jean LACOUTURE et Jorge SEMPRUN, *Si la vie continue...*, Paris, Grasset, 2012, 52 p.

Luis MARIANO, *La Chanson de ma vie*, Paris, Soc. d'éd. et de publ. en exclusivité, coll. « Bibliothèque France-Soir », 1950, 95 p.

Véronique NAHUM-GRAPPE et Myriam TSIKOUNAS, « "Le soir on ne restait pas chez soi" Entretien avec Pedro Meca », *Sociétés & Représentations*, 1997, p. 319-323.

Yves ROBERT et Jérôme TONNERRE, *Un homme de joie. Dialogue avec Jérôme Tonnerre*, Paris, Flammarion, 1998, 391 p.

Christian SALÉ, *Les Scénaristes au travail : entretiens avec Jean Aurenche, Gérard Brach, Jean-Claude Carrière, Nina Companeez, etc.,* Renens / Paris, 5 continents / Hatier, coll. « Bibliothèque du cinéma », 1981, 127 p.

Bertrand TAVERNIER et René WHEELER, « Conversation à bâtons rompus avant la projection de La Vie en rose. Entretien avec René Wheeler. » *in* Société des auteurs et compositeurs dramatiques (dir.), *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, Lyon, Institut Lumière, 1994, p. 375-383.

Bibliographie

I - Historiographie et méthodologie

A. Outils

Nicolas OFFENSTADT (dir.), *Les Mots de l'historien*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les Mots de », 2009 (2005), 127 p.

Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA et Nicolas OFFENSTADT (dir.), *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, 2 vol., 648 p. et 677 p.

Claude GAUVARD et Jean-François SIRINELLI (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015, 786 p.

B. Sciences sociales

Daniel CEFAÏ, « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, 1996, vol. 14, n° 75, p. 43-66.

Baptiste COULMONT, *Sociologie des prénoms*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014 (2011).

Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2007, 226 p.

Michel FOUCAULT, *Dits et écrits. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, vol.1/2, 1707 p.

Joseph R. GUSFIELD, *La Culture des problèmes publics. L'Alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Paris, Economica, 2009, 354 p.

Jacques LAGROYE, Bastien FRANÇOIS et Frédéric SAWICKI, *Sociologie politique*, Paris, Dalloz-Sirey, 2012, 623 p.

Cyril LEMIEUX, « Étudier la communication au XXIe siècle : de la théorie de l'action à l'analyse des sociétés », *Réseaux*, 2014, vol. 184-185, n° 2, p. 279.

Dictionnaire des sciences humaines, Paris, PUF, 2006, 1264 p.

C. Historiographie – Sources

Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989, 152 p.

Joseph MORSEL, « Les sources sont-elles "le pain de l'historien" ? », *Hypothèses*, 2004, vol. 7, p. 271-286.

Lionel BARBE, Louise MERZEAU et Valérie SCHAFER (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Actes de la journée d'étude, Paris, CNRS, Institut des Sciences de la Communication, 5 juin 2013, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, coll. « Intelligences numériques », 2015, 213 p.

Joseph MORSEL, « Traces ? Quelles traces ? Réflexions pour une histoire non passéiste », *Revue historique*, 2016, p. 813-868.

D. Historiographie – Méthodes

Claire LEMERCIER, « Analyse de réseaux et histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2005, vol. 52, p. 88-112.

Claire LEMERCIER et Claire ZALC, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2007, 120 p.

Stéphane LAMASSÉ et Gaëtan BONNOT (dir.), *Dans les dédales du web. Historiens en territoires numériques*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, 276 p.

II - Histoire générale de la France, de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal

A. Histoire contemporaine de l'Espagne

1) Généralités

Aline ANGOUSTURES, *Histoire de l'Espagne au XX^e siècle*, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », 1993, 370 p.

Bartolomé BENNASSAR (dir.), *Histoire des Espagnols II. XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2011 (1985), vol.2/2, 739 p.

Bartolomé BENNASSAR, *La Guerre d'Espagne et ses lendemains*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2004, 548 p.

Jordi CANAL (dir.), *Histoire de l'Espagne contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2014 (2009), 336 p.

Anne DULPHY, *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 (1992), 127 p.

Feliciano Montero GARCÍA et Eva TOUBOUL-TARDIEU, « La question religieuse en Espagne au 20e siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015, no 127, p. 245-264.

Guy HERMET, *L'Espagne au XXe siècle*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1992, 308 p.

Guy HERMET, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1989, 339 p.

Guy HERMET, « Les Espagnols devant leur régime », *Revue française de science politique*, 1970, vol. 20, no 1, p. 5-36.

Barbara LOYER, « Le juste en son reflet : l'injuste. Réflexion sur l'ETA », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2018, no 28, p. 39-52.

Jorge MARCO et Eva TOUBOUL-TARDIEU, « Une histoire sociale de la résistance au franquisme », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015, no 127, p. 211-229.

Christophe POUPAULT, « Franco en février 1941. Un déplacement révélateur des rivalités en Méditerranée au début de la guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2018, no 269, p. 73-89.

Denis RODRIGUES, *L'Espagne sous le régime de Franco*, Rennes, PUR, coll. « Didact Histoire », 2016, 644 p.

Víctor Fernández SORIANO, « La CEE face à l'Espagne franquiste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2010, no 108, p. 85-98.

2) Histoire des relations franco-espagnoles

Aline ANGOUSTURES, « L'opinion publique française et l'Espagne, 1945-1975 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1990, vol. 37, no 4, p. 672-686.

Aline ANGOUSTURES, *L'Opinion publique française et l'Espagne, 1945-1975*, Lille, ANRT, 1988.

Anne DULPHY, *La Politique de la France à l'égard de l'Espagne de 1945 à 1955 : entre idéologie et réalisme*, Paris, Direction des archives et de la documentation / Ministère des Affaires étrangères, 2002, 829 p.

Anne DULPHY, « La politique espagnole de la France (1945-1955) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2000, vol. 68, nº 1, p. 29-42.

Benjamin LIOT, *Les Mouvements de solidarité avec les accusés de Burgos à Paris (novembre - décembre 1970). Étude matérielle et historique d'un corpus de tracts antifranquistes,* mémoire de master 1 en histoire, parcours cultures de l'écrit et de l'image, sous la direction d'Évelyne Cohen, Université Lumière Lyon II / ENSIBB, 2017, 71 p.

Morgan POGGIOLI, « La CGT et la Guerre d'Espagne (1936-1939) », *Cahiers de l'institut CGT d'histoire sociale*, nº 102, p. 6–11.

Jean SAGNES, Sylvie CAUCANAS, Bartolomé BENNASSAR et Pierre VILAR (dir.), *Les Français et la guerre d'Espagne*, Actes du colloque tenu à Perpignan les 28, 29, et 30 septembre 1989, Perpignan, CREPF, 1990, 437 p.

Matthieu TROUVÉ, « Un voisinage complexe : l'Espagne et l'Europe de la guerre froide à la mort de Franco », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2010, nº 97-98, p. 17-23.

B. Histoire contemporaine de l'Italie

1) Généralités

Frédéric ATTAL, *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, 415 p.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, Caroline DOUKI, Anne DULPHY et Marie-Anne MATARD-BONUCCI (dir.), *D'Italie et d'ailleurs. Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*, Rennes, PUR, 2014, 302 p.

Catherine BRICE, *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2003, 482 p.

Flavia CUMOLI, « Exode rural et crises du logement dans l'Italie des années 1950-1970 », *Le Mouvement Social*, 2013, nº 245, p. 59-69.

Marc LAZAR (dir.), *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, coll. « Les Grandes études internationales », 2009, 533 p.

Pierre MILZA, *Histoire de l'Italie : des origines à nos jours*, Paris, Pluriel, coll. « Pluriel », 2013 (2005), 1098 p.

2) Histoire des relations franco-italiennes

Gilles BERTRAND, Jean-Yves FRÉTIGNÉ et Alessandro GIACONE, *La France et l'Italie : histoire de deux nations sœurs de 1660 à nos jours*, Malakoff, Armand Colin, coll. « La France et le monde », 2016, 460 p.

Olivier FORLIN, *Les Intellectuels français et l'Italie, 1945-1955 : médiation culturelle, engagements et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2006, 438 p.

Romain H. RAINERO, « L'opinion publique italienne et l'annexion de La Brigue et de Tende à la France », *Cahiers de la Méditerranée*, 2001, nº 62, p. 215-232.

C. Histoire contemporaine du Portugal

Robert DURAND, *Histoire du Portugal*, éd. complétée et mise à jour, Paris, Hatier, coll. « Nations d'Europe », 1995, 349 p.

Jean-François LABOURDETTE, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000, 703 p.

Yves LÉONARD, *Histoire du Portugal contemporain de 1890 à nos jours*, Paris, Chandeigne, coll. « Bibliothèque Lusitane », 2016, 287 p.

Agnès PELLERIN, « Le fado et la dictature : les figures de la "victime" », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos.*, septembre 2015.

Eduardo RAPOSO et Manuel ALEGRE, *Cantores de abril : entrevistas a cantores e outros protagonistas do « Canto de Intervenção »*, Lisboa, Portugal, Colibri, 2000, 220 p.

Giulia STRIPPOLI, « Portugal : un mouvement étudiant dans un contexte de dictature », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2018, nº 127-128, p. 30-35.

D. Histoires contemporaines françaises

Gérard BOSSUAT, *La France, l'aide américaine et la construction européenne 1944-1954*, Vincennes, Institut de la gestion publique et du développement économique, coll. « Histoire économique et financière - XIX^e^-XX^e^ », 1997, vol.1/2, 545 p.

Gérard BOSSUAT, *La France, l'aide américaine et la construction européenne 1944-1954*, Vincennes, Institut de la gestion publique et du développement économique, coll. « Histoire économique et financière - XIX^e^-XX^e^ », 1997, vol.2/2, 386 p.

Abel CHATELAIN, « Migrations et domesticité féminine urbaine en France, XVIII^e^ - XX^e^ siècle », *Revue d'histoire économique et sociale*, 1969, vol. 47, nº 4, p. 506-528.

Linda L. CLARK et Inc EBRARY, *The Rise of Professional Women in France. Gender and Public Administration since 1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

COMITÉ D'HISTOIRE DES ADMINISTRATIONS CHARGÉES DU TRAVAIL, DE L'EMPLOI ET DE LA FORMATION PROFESSIONNELLE, *L'Organisation des services centraux du ministère du Travail 1945-2012. Tome I 1945-1989*, Paris, Ministère du Travail, de l'Emploi, de la Formation professionnelle et du Dialogue social, coll. « Les Cahiers du Comité d'histoire », 2012.

Laurent DOUZOU, « Le mythe du mythe de la Résistance » *in* Marie-Françoise Attard-Maraninchi, Xavier Daumalin, Stéphane Mourlane et Isabelle Renaudet (dir.), *Engagements. Culture politique, guerres, mémoires, mondes du travail, XVIII^e^-XXI^e^ siècle*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Le Temps de l'histoire », 2016, p. 239-250.

Jules FALQUET et Nasima MOUJOUD, « Cent ans de sollicitude en France. Domesticité, reproduction sociale, migration & histoire coloniale » *in* Thierry Disceplo et Gilles Le Beuze (dir.), *Comment le genre trouble la classe*, Paris, Agone, coll. « Revue Agone », 2010, p. 169-195.

Thomas FONTAINE, « Qu'est-ce qu'un déporté ? Les figures mémorielles des déportés de France » *in* Jean-Marie Guillon, Pierre Laborie et Jacqueline Sainclivier (dir.), *Images des comportements sous l'Occupation. Mémoires, transmission, idées reçues*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2016, p. 79-89.

Fanny GALLOT, *Les Ouvrières, des années 1968 au très contemporain : pratiques et représentations*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Michelle Zancarini-Fournel, Université Lumière Lyon II, 2012, 608 p.

Jacques GIRAULT (dir.), *Ouvriers en banlieue, XIX^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Créaphis, 1998, 448 p.

Pierre LABORIE, *Le Chagrin et le venin. Occupation. Résistance. Idées reçues*, ed. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2016 (2011), 404 p.

Jean-Louis LOUBERT, « Les stratégies industrielles et les hommes » *in* Jacqueline Costa-Lascoux, Genevieve Dreyfus-Armand et Émile Témime (dir.), *Renault sur Seine. Hommes et lieux de mémoires de l'industrie automobile*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 17-36.

Anne MARTIN-FUGIER, *La Place des bonnes : la domesticité féminine à Paris en 1900*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2004 (1979), 377 p.

Johann MICHEL, *Gouverner les mémoires. Les Politiques mémorielles en France*, Paris, PUF, 2010, 224 p.

Michel PIGENET et Danielle TARTAKOWSKY (dir.), *Histoire des mouvements sociaux en France*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2014, 800 p.

Anne REVILLARD, *La Cause des femmes dans l'État : une comparaison France-Québec (1965-2007)*, thèse de doctorat en sociologie dirigée Jacques Commaille et Jane Jenson, ENS Cachan, 2007, 635 p.

Gilles RICHARD, *Histoire des droites en France*, Paris, Perrin, coll. « Synthèses historiques », 2017, 634 p.

Henry ROUSSO, *Le Syndrome de Vichy (1944-198.)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « XX^e siècle », 1987, 378 p.

Jean-François SIRINELLI, Robert VANDENBUSSCHE et Marc SADOUN (dir.), *La Politique sociale du général de Gaulle*, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, coll. « Histoire et littérature du Septentrion (IRHiS) », 1990, 345 p.

Gildas TANGUY, « "Le préfet dans tous ses états". Une histoire de l'institution préfectorale est-elle (encore) possible ? », *Histoire@Politique*, 2015, vol. n° 27, n° 3, p. 124-145.

Danielle TARTAKOWSKY, *Les Droites et la rue*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2014, 224 p.

Gilles VERGNON, « Au nom de la France. Les discours des chefs d'État sur la Résistance intérieure (1958-2007) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2011, n° 112, p. 139-152.

Isabelle VEYRAT-MASSON, « Entre mémoire et histoire », *Hermès, La Revue*, 1991, vol. n° 8-9, n° 1, p. 151-169.

Olivier WIEVIORKA, *Histoire de la Résistance 1940-1945*, Paris, Perrin, 2013, 576 p.

Serge WOLIKOW (dir.), *Les Images collectives de la Résistance*, Dijon, Institut d'Histoire contemporaine - Université de Bourgogne, coll. « Cahiers de l'IHC », 1997, 158 p.

E. Histoires transnationales

Alya AGLAN et Robert FRANK (dir.), *1937-1947 : la guerre-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2015, vol.1/2.

Alya AGLAN et Robert FRANK (dir.), *1937-1947 : la guerre-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2015, vol.2/2.

Antoinette FAUVE-CHAMOUX, « Domesticité et parcours de vie. Servitude, service prémarital ou métier ? », *Annales de démographie historique*, 2009, n° 117, p. 5-34.

Gilles FERRAGU, *Histoire du terrorisme*, Paris, Perrin, coll. « Synthèses historiques », 2014, 347-352 p.

Mareike KÖNIG, « La domesticité en Europe », *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe*, 2016.

Isabelle ROBIN, « Le phénomène de la domesticité en Europe, XVI^e^-XX^e^ siècles », *Annales de démographie historique*, 1998, n^o^ 1998-1, p. 264-265.

Géraldine VAUGHAN, « La "crise religieuse" des années 1960 vue de part et d'autre de la Manche », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2019, n^o^ 66, p. 162-167.

Catherine Wihtol de WENDEN et Josselin DRAVIGNY, « Soixante ans après le traité de Rome : regards sur la liberté de circulation en Europe », *Migrations Société*, 2019, n^o^ 175, p. 17-29.

F. Histoire des représentations de l'Espagne et de l'Italie

Jean-Paul AUBERT, *Madrid à l'écran (1939-2000)*, Paris, PUF, coll. « CNED », 2013, 176 p.

Denise BONNAFFOUX, *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle : XIX^e^-XX^e^*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, 463 p.

Nicolas BOURGUINAT (dir.), *L'Invention des Midis : représentations de l'Europe du Sud, XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Actes du colloque "Méridionalité et insularité : l'invention d'une Europe du Sud, XVIII^e^-XX^e^ siècles", Strasbourg, 2011, organisé par l'Équipe d'accueil 3400, Arts, civilisation et histoire de l'Europe, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Sciences de l'histoire », 2015, 218 p.

Charlotte DIEZ, « À la recherche d'une identité nationale : l'auto-image espagnole dans la caricature de presse de 1898 à 1936 », *Sociétés & Représentations*, 2000, vol. 2, n^o^ 10, p. 163-179.

Andrea FERNANDEZ-MONTESINOS, « L'image de l'Espagne en France, 1936-1939 » *in* Jordi Canal et Vincent Duclert (dir.), *La Guerre d'Espagne. Un conflit qui a façonné l'Europe*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 64-75.

Philippe MEUNIER (dir.), *De l'Espagne orientale aux représentations ibériques et ibéro-américaines de l'exotisme*, Actes du congrès organisé par le CELEC-Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées / GRIAS-Groupe de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Voix d'ailleurs / Cahiers du GRIAS », 2010, 275 p.

Daniel-Henri PANGEAUX, « Une constante culturelle : l'exotisme hispanique en France » *in Exotisme et création*, Actes du colloque international, Lyon, 19-21 mai 1983, Lyon, L'Hermès, coll. « Publications de l'Université Jean Moulin », 1985, p. 107-120.

Christine RIVALAN GUÉGO, « Et Viva España ! L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ? », *Atala*, 2008, nº 11, p. 287-300.

III - Histoire culturelle

Anne-Claude AMBROISE-RENDU, « Les frontières (et leurs perméabilités) entre l'histoire culturelle et l'histoire des médias » *in* Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin et Pascal ORY (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, coll. « Papiers », 2017, p. 50-58.

Roger CHARTIER, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 2009, 379 p.

Roger CHARTIER, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1989, vol. 44, nº 6, p. 1505-1520.

Roger CHARTIER, Evelyne COHEN et Pascale GOETSCHEL, « Entretien avec Roger Chartier », *Sociétés & Représentations*, 2015, vol. 2, nº 40, p. 289-321.

Évelyne COHEN, Pascale GOETSCHEL, Laurent MARTIN et Pascal ORY (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, coll. « Papiers », 2017, 314 p.

Laurent MARTIN et François CHAUBET (dir.), *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, 296e éd., Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2011.

Laurent MARTIN et Sylvain VENAYRE (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain*, Actes du colloque de Cerisy du 23 au 30 août 2004, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, 425 p.

Pascal ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011 (2004), 127 p.

A. Imaginaires sociaux

Bronisław BACZKO, *Les Imaginaires sociaux : mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, 242 p.

Dominique KALIFA, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers Historique », 2013, 394 p.

Dominique KALIFA, *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p.

Jean-Louis ROBERT et Myriam TSIKOUNAS, « Imaginaires parisiens », *Sociétés & Représentations*, 2004, vol. 17, nº 1, p. 5.

Myriam TSIKOUNAS et Sébastien LE PAJOLEC (dir.), *Imaginaires urbains du Paris romantique à nos jours*, Paris, Éditions le Manuscrit, coll. « Sciences de la ville », 2011, 359 p.

B. Histoire et littérature

Étienne ANHEIM et Antoine LILTI, « Savoirs de la littérature », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010, vol. 65, nº 2, p. 253-260.

Judith LYON-CAEN, *La Griffe du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2019, 304 p.

Judith LYON-CAEN, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet », *Revue historique*, 2004, vol. 2, nº 630, p. 303-331.

Judith LYON-CAEN et Dinah RIBARD, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, vol.1, 122 p.

Gisèle SAPIRO, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2014, nº 48, p. 107-122.

Marie-Ève THÉRENTY, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, vol. 103, nº 3, p. 625.

Myriam TSIKOUNAS, « Les contes de la violence ordinaire », *Sociétés & Représentations*, 2004, vol. 17, nº 1, p. 397.

C. Types, stéréotypes, préjugés

Ruth AMOSSY, « Types ou stéréotypes ? Les "Physiologies" et la littérature industrielle », *Romantisme*, 1989, vol. 19, nº 64, p. 113-123.

Julien EDROM, Raphaël GUÉRIN, Witold GRIOT, Ksenia SMOLOVIC et Flavien VILLARD, « Pour un usage du stéréotype en Histoire », *Hypothèses*, 2018, vol. 21, nº 1, p. 93-102.

Yvan GASTAUT et Bruno QUEMADA, « Le préjugé, acteur principal des relations interculturelles », *Migrations Société*, 2007, nº 109, p. 29-34.

Jean-Charles GESLOT, « Stéréotypes et histoire culturelle », *Hypothèses*, 2018, vol. 21, nº 1, p. 163-176.

Marcel GRANDIÈRE et Michel MOLIN (dir.), *Le Stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, PUR, 2004, 286 p.

Jean-Noël JEANNENEY et FRIEDRICH-EBERT-STIFTUNG (dir.), *Une idée fausse est un fait vrai : les stéréotypes nationaux en Europe*, Actes du colloque organisé par l'association Europartenaires, le Bureau français de la Friedrich-Ebert-Stiftung et la Fondation Jean-Jaurès à l'Unesco, le 4 décembre 1999, Paris, Odile Jacob, 2000, 229 p.

Hélène MÉNARD et Cyril COURRIER (dir.), *Stéréotypes, politique et société dans le monde occidental : de l'Antiquité romaine à l'époque contemporaine*, Paris, M. Houdiard, coll. « Miroir des autres, reflet de soi », 2013, 296 p.

Hélène MÉNARD et Cyril COURRIER (dir.), *Stéréotypes, politique et société dans le monde romain*, Paris, M. Houdiard, coll. « Miroir des autres, reflet de soi », 2012, 341 p.

D. Politiques culturelles

Laurent MARTIN, *L'Enjeu culturel : la réflexion internationale sur les politiques culturelles, 1963-1993*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La documentation Française, coll. « Travaux et documents », 2013, 430 p.

Philippe POIRRIER (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La documentation Française, coll. « Travaux et documents », 2011, 302 p.

IV - Histoire des médias

A. Approches transmédiatiques

Fabrice d'ALMEIDA et Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France : de la Grande guerre à nos jours*, nouvelle éd. revue, actualisée et augmentée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010, 510 p.

Christine BARON, « Images animées et censure (États-Unis - France XX^e^-XXI^e^ siècles) », *Les Cahiers de la Justice*, 2019, n^o^ 1, p. 71-83.

Christian BIET, Olivier NEVEUX et Armand GATTI (dir.), *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants 1966-1981*, Actes du colloque "Pour une histoire critique du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants (1966-1980)" des 21-24 mai 2003 à Paris,

Vincennes et Nanterre, Vic la Gardiole, Entretemps, coll. « Collection Théâtre et cinéma », 2007, 463 p.

Chloé DELAPORTE, *Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Les Fondamentaux de la Sorbonne Nouvelle », 2015, 138 p.

Laurent DI FILIPPO et Émilie LANDAIS (dir.), *Penser les relations entre médias. Dispositifs transmédiatiques, convergences et constructions des publics*, Strasbourg, Néothèque, 2017, 319 p.

Patrick ÉVENO et Denis MARÉCHAL (dir.), *La Culture audiovisuelle des années 1960-1970*, Actes du colloque, Paris, Ina, Centre Pierre Sabbagh, 22-23 janvier 2009, Paris / Bry-sur-Marne, L'Harmattan / INA, coll. « Les Médias en actes », 2009, 192 p.

Anne-Françoise GARÇON, « Les techniques et l'imaginaire », *Hypothèses*, 2006, vol. 9, nº 1, p. 221-228.

Pascale GOETSCHEL, François JOST et Myriam TSIKOUNAS, *Lire, voir, entendre : la réception des objets médiatiques*, Actes du colloque "La Réception des objets médiatiques, XIX-XXe siècles", organisé par le Centre de recherches en histoire du XIXe siècle-ISOR, le Centre d'histoire sociale du XXe siècle et Centre d'études sur les images et les sons médiatiques, CEISME, qui s'est tenu à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, les 24, 25 et 26 janvier 2008, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2010, 400 p.

Jean-Noël JEANNENEY, *L'Écho du siècle : dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris / Issy-les-Moulineaux, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2001, 815 p.

Jean-Noël JEANNENEY, *Une histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001 (1996), 394 p.

François JOST, « La promesse des genres », *Réseaux*, 1997, vol. 15, nº 81, p. 11-31.

Marc LITS, « L'impossible clôture des récits multimédiatiques », *A contrario*, 2010, nº 13, p. 113-124.

Jacques MARSEILLE et Patrick ÉVENO (dir.), *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, Actes du colloque en Sorbonne [Paris 1], décembre 2001, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, 477 p.

Gilles MARSOLAIS (dir.), *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, 1973, 208 p.

Laurent MARTIN (dir.), *Les Censures dans le monde. XIXe - XXIe siècle*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2016, 384 p.

Raphaëlle MOINE, Brigitte ROLLET et Geneviève SELLIER (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, Editions L'Harmattan, 2009, 652 p.

Philippe POIRRIER (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La documentation Française, coll. « Travaux et documents », 2011, 302 p.

Olivier ROUEFF et Séverine SOFIO, « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social*, 2013, nº 243, p. 3-7.

Denis SALAS, « Séduction et peur des images », *Les Cahiers de la Justice*, 2019, nº 1, p. 13-14.

Gisèle SAPIRO, Jérôme PACOURET et Myrtille PICAUD, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol. 206-207, nº 1, p. 4.

Myriam TSIKOUNAS, « Un exemple de création et de circulation d'images » *in* Jürgen E. Müller (dir.), *Media encounters and media theories*, Münster, Nodus, coll. « Film und Medien in der Diskussion », 2008, p. 293-307.

B. Cinéma

1) Méthodologie

Jérôme BIMBENET, *Film et histoire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2007, 296 p.

Louis CHEVALIER, *Cinéma et civilisation*, Paris, Les Cours de droit, 1968.

Jean CLÉDER et Laurent JULLIER, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2017, 410 p.

Mehdi DERFOUFI et James BERCLAZ-LEWIS, « Pour une autre histoire du cinéma français : blanchité et maghrébinité de la francité », *Diogene*, 2017, vol. n° 258-259-260, nº 2, p. 110-124.

Pascal DUPUY, « Histoire et cinéma », *L'Homme et la société*, 2001, nº 142, p. 91-107.

Marc FERRO, « Société du XX^e^ siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1968, vol. 23, nº 3, p. 581-585.

Marc FERRO, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1973, vol. 28, nº 1, p. 109-124.

Marc FERRO, *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, coll. « Pédagogies pour notre temps », 1976, 135 p.

Marc FERRO, *Cinéma et histoire*, nouvelle éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 290 p.

Jean A. GILI, *Cinéma et société*, Paris, Société d'Histoire Moderne, 1986.

Michèle LAGNY, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1992, 298 p.

Laurent LE FORESTIER et Priska MORRISSEY, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2011, nº 65, p. 8-27.

Robert MANDROU, « Histoire et Cinéma », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1958, vol. 13, nº 1, p. 140-149.

Audrey MARIETTE, « Pour une analyse des films de leur production à leur réception. Du "cinéma social" au cinéma comme lieu de mobilisations collectives », *Politix*, 2011, nº 93, p. 47-68.

Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Histoire », 1977, 319 p.

Laurent VÉRAY, « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2011, nº 115, p. 17-32.

2) Cinémas nationaux

Maria TORTAJADA, « Du "national" appliqué au cinéma », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2008, nº 54, p. 9-27.

Cinéma français

François ALBERA, « Les cinémas de Malraux : présentation », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2015, vol. 2, nº 76, p. 118-121.

François ALBERA, « Politiques du cinéma », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2015, vol. 2, nº 76, p. 155-159.

Nicole BEAURAIN, Christiane PASSEVANT et Larry PORTIS, « Le cinéma populaire et ses idéologies », *L'Homme et la société*, 2004, vol. 154, nº 4, p. 5.

Pierre-Jean BENGHOZI (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1985-1995) : Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997, 378 p.

Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, « Le monde du cinéma français sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005, vol. 88, nº 4, p. 109-120.

Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989, 464 p.

Maurice BESSY et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1929-1934*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1988, vol.1/7, 553 p.

Maurice BESSY et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1935-1939*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1987, vol.2/7, 495 p.

Maurice BESSY et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1940-1950*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1986, vol.3/7, 596 p.

Maurice BESSY, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1951-1955*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1989, vol.4/7, 495 p.

Maurice BESSY, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1956-1960*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1990, vol.5/7, 473 p.

Maurice BESSY, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1961-1965*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1991, vol.6/7, 471 p.

Maurice BESSY, Raymond CHIRAT et André BERNARD, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films, 1966-1970*, Paris, Pygmalion, coll. « Histoire du cinéma français », 1992, vol.7/7, 414 p.

Claude BEYLIE, *Une histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2005, 546 p.

Laurent BISMUTH et Eric LE ROY (dir.), *58-68, retour sur une génération : vers un nouveau cinéma français*, Paris, CNC, 2013, 455 p.

Laurent CRETON, *Histoire économique du cinéma français : production et financement 1940 - 1959*, Paris, CNRS éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2004, 345 p.

Yann DARRÉ, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000, 128 p.

Yannick DEHÉE et Christian-Marc BOSSÉNO (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009 (2004), 887 p.

Julien GAERTNER, « Une nouvelle "Nouvelle Vague" ? », *Hommes & Migrations*, 2012, n° 1297, p. 6-19.

Laurent GARREAU, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2009, 342 p.

Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, « Le prix de la qualité. L'État et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, 2003, vol. 16, n° 61, p. 95-122.

Frédéric HERVÉ, « Anastasie, fille aînée de l'Église et de l'État ? Censure étatique et cotation catholique des films en France (1945-1966) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2014, vol. 122, nº 2, p. 121.

Gwénaëlle LE GRAS et Geneviève SELLIER (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau monde éditions, 2015, 383 p.

Romain LECLER, « Une diplomatie audiovisuelle à la carte. Ce que les pratiques de recrutement révèlent de la "politique audiovisuelle extérieure" française », *Revue internationale de politique comparée*, 2016, vol. 23, nº 2, p. 175-197.

Paul LEGLISE, *Histoire de la politique du cinéma français. Le Cinéma entre deux républiques : 1940-1946*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence / Filméditions, 1977, vol.2/2, 224 p.

Michel MARGAIRAZ, « Autour des accords Blum-Byrnes. Jean Monnet entre le consensus national et le consensus atlantique », *Histoire, économie et société*, 1982, vol. 1, nº 3, p. 439-470.

Pascal ORY, « De "Ciné-Liberté" à La Marseillaise : Espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938) », *Le Mouvement social*, 1975, nº 91, p. 153-175.

Vicky POSTLER, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005, 314 p.

René PRÉDAL, *Histoire du cinéma français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Chronos », 2018, 459 p.

Geneviève SELLIER, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2005, 217 p.

Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *Le Cinéma, une affaire d'État 1945-1970*, Actes des journées d'études tenues à l'INHA, Institut national d'histoire de l'art les 23 et 24 janvier 2013, organisées par le Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la communication et l'Université de Paris 1, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La documentation Française, coll. « Travaux et documents », 2014, 283 p.

Cinéma italien et coproductions

Aldo BERNARDINI (dir.), *Filmografia delle comproduzioni italo-francesi 1947-1993*, Annecy Bonlieu, Rencontres du cinéma italien d'Annecy Scène Nationale, 1993, 492 p.

Barbara CORSI, *Con qualche dollaro in meno: storia economica del cinema italiano*, Roma, Riuniti, 2001, 189 p.

Barbara CORSI, *Produzione e produttori*, Milano, Il castoro, coll. « Italiana », 2012, 137 p.

Olivier FORLIN, « Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France », *Rives méditerranéennes*, 2010, nº 32-33, p. 153-170.

Jean A. GILI, « Paris, Rome, Nice, Turin, Marseille, Milan, Naples... La préhistoire des coproductions franco-italiennes » *in* Jean A. Gili et Aldo Tassone (dir.), *Paris Rome : cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, La Martinière, 1995, p. 9-28.

Paola PALMA, « Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 : un modèle de "cinéma européen" ? » *in* Claude Forest (dir.), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2017, p. 215-234.

Paola PALMA et Valérie POZNER (dir.), *Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945*, Paris, AFRHC, 2019, 293 p.

Mathias SABOURDIN (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien : ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, 2014, 1239 p.

Laurence SCHIFANO, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours : crise et création*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2011 (2005), 126 p.

Vito ZAGARRIO, « I modi di produzione » *in* Paolo Bertetto (dir.), *Storia del cinema italiano : Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, coll. « Storia del cinema italiano », 2011, vol. 1/15, p. 147-169.

Cinémas européens

Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (dir.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000.

Albert HEMSING, « The Marshall Plan's European Film Unit, 1948–1955: a memoir and filmography », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1994, vol. 14, nº 3, p. 269-297.

Dominique MARCHETTI, « Introduction. Les médias en quête d'Europe » *in* Dominique Marchetti (dir.), *En quête d'Europe. Médias européens et médiatisation de l'Europe*, Rennes, PUR, coll. « Res publica », 2004, p. 13-23.

Cinéma américain

Laurent Le FORESTIER, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, vol. 4, nº 51-4, p. 78-97.

Frédéric FOUBERT, « Revoir Le Parrain », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006, vol. 92, nº 4, p. 141-157.

Patricia HIDIROGLOU, « Juifs et Italiens dans le cinéma américain avant Hollywood (1896-1917) » *in* Antonio Bechelloni, Marie-Claude Blanc-Chaléard, Bénédicte Deschamps, Michel Dreyfus et Éric Vial (dir.), *Les Petites Italies dans le monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2007, p. 305-321.

Patricia HUBERT-LACOMBE, « L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1986, vol. 33, nº 2, p. 301-313.

Claire STROHM, « Le cinéma américain et le public français dans les années 1960 : entre mutation et réconciliation », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2007, vol. 87, nº 3, p. 107-115.

3) Genres, formats et récits cinématographiques

Généralités

André GAUDREAULT et François JOST, *Le Récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2017 (1990), 351 p.

Raphaëlle MOINE, « Film, genre et interprétation », *Le Français aujourd'hui*, 2009, vol. 2, nº 165, p. 9-16.

Raphaëlle MOINE, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2008 (2005), 204 p.

Film noir / polar / policier

Jean-Pierre ESQUENAZI, *Le Film noir : histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS éditions, coll. « Biblis », 2015, 438 p.

Gwénaëlle LE GRAS, « Les enquêtrices dans le film policier français des années 1970 et 1980 : des femmes qui en savent trop ? », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, 2012, vol. 22, nº 2-3, p. 35.

Trevor HARRIS et Dominique DANIEL (dir.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran aux États-Unis, 1929-1951*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « GRAAT », 2002, 90 p.

François LHOMEAU et Franck LHOMEAU, *Temps noir : la revue des littératures policières n°20*, Paris, Joseph K., 2017, 352 p.

Claude MESPLÈDE, « Du roman noir au film », *Mouvements*, 2011, nº 67, p. 11-18.

Anne-Sophie PERRIAUX, « La querelle des images. Films de mafia *vs* films noirs aux États-Unis », *Mouvements*, 2003, nº 27-28, p. 58-64.

Thomas PILLARD, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme "film noir" dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2012, nº 1.

Marion POIRSON-DECHONNE, « Polar français au cinéma (1961-2011) », *Mouvements*, 2011, nº 67, p. 19-27.

Documentaire

Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, « Encadrer et contrôler le documentaire de propagande sous l'occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1999, vol. 63, nº 1, p. 23-49.

Jean-Paul GÉHIN, « Comment les documentaires de création montrent-ils les groupes professionnels ? L'exemple des ouvrier·ère·s d'abattoirs », *Images du travail, travail des images*, décembre 2017, nº 5.

Myriam JUAN, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Sociétés & Représentations*, 2004, vol. 17, nº 1, p. 291.

Alison LEVINE, « Cinéma, propagande agricole et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004, vol. 83, nº 3, p. 21-38.

Presse filmée

Marcel HURET, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée 1895-1980*, Paris, Henri Veyrier, coll. « Cinéma », 1984.

Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7 : les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS Histoire », 2000, 318 p.

Autres genres

Chloé DELAPORTE, « Pragmatique du genre filmique. L'exemple du cinéma de l'exil », *Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, 2019, nº 27.

Jean-Pierre DURAND, « Filmer le social ? », *L'Homme et la société*, 2001, vol. 142, nº 4, p. 27.

Sébastien LAYERLE et Raphaëlle MOINE (dir.), *Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France, 1945-1958*, Actes du colloque, Toulouse, 11-12 avril 2013, organisé par la Cinémathèque de Toulouse dans le cadre du festival Zoom arrière, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Théorème », 2014, 148 p.

Films militants

Céline BARTHONNAT, « L'audiovisuel au service du Parti communiste français (1968-1976) » *in* Françoise Blum (dir.), *Des radios de lutte à Internet. Militantismes médiatiques et numériques*, Actes du colloque "Usages militants de la technique : technologies, médias, mobilisation", Nanterre, 12-13 mars 2009, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2012, p. 137-151.

Sonia BRUNEAU, *Les Cinéastes insurgés en mai 68 : des hommes et des films pris dans l'événement. Éléments pour une socio-histoire des États Généraux du cinéma (1956-1998)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles dirigée par Sylvie Lindeperg, Paris 3, 2008, 776 p.

Jean BULOT, *Rapport sur le fonds « Roger Louis - Scopcolor »*, rapport de stage de master 2 en histoire dirigé par Christine Barbier-Bouvet, Inathèque, Paris, 2010.

Christian DELPORTE, Denis MARÉCHAL et Caroline MOINE (dir.), *Images et sons de Mai 68*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, 424 p.

Pauline GALLINARI, Les Communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2015, 299 p.

Pauline GALLINARI, « *Notre force* : un film "local" pour construire une mémoire ouvrière, cégétiste et communiste de mai 68 » *in* Christian Delporte, Denis Maréchal et Caroline Moine (dir.), *Images et sons de Mai 68*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

Pauline GALLINARI, *Cinéma et communisme en France de la libération au milieu des années 1960*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Marie-Pierre Rey, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2009, 535+131 p.

Romain LECLER, « Gauchir le cinéma : un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980) », *Participations. Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté*, 2013, vol. 3, nº 7, p. 97.

Romain LECLER, « La mue des "gaspilleurs de pellicule" », *Raisons politiques*, 2010, vol. 39, nº 3, p. 29-61.

Tangui PERRON, « Le cinéma militant » *in* Jacques Kermabon et Jacky Evrard (dir.), *Une encyclopédie du court métrage français*, Crisnée / Pantin, Yellow now / Festival côté court, coll. « Côté cinéma », 2004, p. 251-262.

Tangui PERRON, « Vie, mort, et renouveau du cinéma politique », *L'Homme et la société*, 1998, vol. 127, nº 1, p. 7-14.

Catherine ROUDÉ, *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs : Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire / Série Cinéma », 2017, 305 p.

Courts-métrages

Dominique BLÜHER et Philippe PILARD (dir.), *Le Court-métrage documentaire français de 1945 à 1968 : créations et créateurs*, Actes du colloque organisé en 2004 par l'université de Rennes 2 et l'Agence du court métrage, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2009, 218 p.

Dominique BLÜHER et François THOMAS (dir.), *Le Court-métrage français de 1945 à 1968 : de l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2005, vol.1/2, 403 p.

Antony FIANT et Roxane HAMERY (dir.), *Le Court-métrage français de 1945 à 1968. Documentaire, fiction : allers-retours*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2008, vol.2/2, 414 p.

4) Métiers et professionnels du cinéma

Damarice AMAO, *Éli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Éditions Textuel, coll. « L'Écriture photographique », 2017, 207 p.

Damarice AMAO, Clément CHÉROUX, Michel FRIZOT, Cédric DE VEIGY et Pia VIEWING (dir.), *Éli Lotar*, Arles, Jeu de Paume / Centre Pompidou / Photosynthèses, 2017, 224 p.

Vincent AMIEL, Jacqueline NACACHE, Geneviève SELLIER et Christian VIVIANI (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Actes du colloque "L'acteur de cinéma, approches pluridisciplinaires", organisé à l'automne 2005 au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2007, 259 p.

Isabelle ANTONUTTI, *Cino Del Duca : de Tarzan à « Nous deux », itinéraire d'un patron de presse*, Rennes, PUR, 2012, 221 p.

Isabelle ANTONUTTI, *Cino del Duca (1899-1967) de la bande dessinée à la presse du cœur, un patron de presse franco-italien au service de la culture de masse*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Jean-Yves Mollier, université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2012, 503 p.

Jacques BAROCHE, *Vedettes au microscope...*, Paris, Contact-Éditions, coll. « Plaisir des arts », 1961, 128 p.

Pierre-Jean BENGHOZI, *Le Cinéma : entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989, 209 p.

Pierre-Jean BENGHOZI et Bertrand NICOLAS, « Stratégie individuelle ou mimétisme. L'organisation des studios de cinéma », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995, vol. 46, nº 1, p. 84-97.

Stéphane BONNOTTE, *Louis de Funès : jusqu'au bout du rire*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2005 (2002), 254 p.

Samra-Martine BONVOISIN, Claude FOREST et Hélène VALMARY (dir.), *Figures des salles obscures : des exploitants racontent leur siècle de cinéma*, Paris, Nouveau monde éditions, 2015, vol.1, 488 p.

Christian BOSSÉNO, « Jean-Émile Jeannesson : lettres d'un bout du monde d'un téléaste honnêtement "inobjectif" » *in 200 téléastes français*, Courbevoie / Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction », 1989, p. 110-113.

Christian-Marc BOSSÉNO, *La Prochaine séance : les Français et leurs cinés*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1996, 128 p.

Gilles BOTINEAU, *Aldo Maccione : la classe !*, Boulogne-sur-Mer, Christian Navarro éditions, 2015, 199 p.

Alain CAROU, « Cinéma narratif et culture littéraire de masse : une médiation fondatrice (1908-1928) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, vol. 4, nº 51-4, p. 21-38.

Alain CAROU, *Le Cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, École Nationale des Chartes / Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, coll. « Mémoires et documents de l'École des Chartes », 2002, 364 p.

David CHANTERANNE, *Marcel Carné : le môme du cinéma français*, Saint-Cloud, Soteca, 2012.

Robert CHAZAL, *Marcel Carné*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1965, 192 p.

Bénédicte CHÉRON, Pierre Schoendoerffer : un cinéma entre fiction et histoire, Paris, CNRS Éditions, 2012, 293 p.

Laurent CHOLLET, « Cours, camarade... La séance a commencé », *L'Homme et la société*, 2001, nº 142, p. 45-63.

Claire COUËT et Francesca LEONARDI, « Colloque international "Le Film Français 1945-1958 : penser les évolutions d'une revue corporative" », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2014, nº 74, p. 137-145.

Laurent CRETON, Yannick DEHÉE, Sébastien LAYERLE et Caroline MOINE (dir.), *Les Producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, 392 p.

Laurent CRETON et Kira KITSOPANIDOU, *Les Salles de cinéma : enjeux, défis et perspectives*, Paris, Armand Colin, 2013.

Raphaël DELARGE, « Les paroles de l'exclusion. Étude historique de l'œuvre autobiographique de Jorge Semprún », *A contrario*, 2012, nº 17, p. 37-52.

Bertrand DICALE, *Louis de Funès : grimaces et gloire*, Paris, Grasset, 2009, 524 p.

Florian DUPONT, « Colloque international "L'auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion", Institut National d'Histoire de l'Art, 6-8 décembre 2007 », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2008, nº 55, p. 193-198.

Joëlle FARCHY, *Le Cinéma déchaîné : mutation d'une industrie*, Paris, Presses du CNRS, coll. « Sociétés en mouvement », 1992, 351 p.

Claude FOREST, *Les Dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, CNRS éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1995, 310 p.

Christophe GAUTHIER et Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *L'Auteur de cinéma : Histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2013, 397 p.

Jean A. GILI, *Marcello Pagliero : l'Italien de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2018, 297 p.

Jean A. GILI, *Marcello Mastroianni*, Paris, Éditions de La Martinière, 2016, 191 p.

Marianne GRAY, *Jeanne Moreau*, Paris, Nouveau monde éditions, 2010, 318 p.

Jean-Philippe GUÉRAND, *Jean Rochefort, prince sans rire*, Paris, Robert Laffont, 2017, 612 p.

Jean-Philippe GUÉRAND, *Jacques Tati*, Paris, Editions Gallimard, 2007, 428 p.

Hervé HAMON et Patrick ROTMAN, *Tu vois, je n'ai pas oublié*, Paris, Seuil / Fayard, 1990, 631 p.

Jean-Pierre JEANCOLAS, Jean-Jacques MEUSY et Vincent PINEL, *L'Auteur du film : description d'un combat*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1996, 179 p.

Jean-Jacques JELOT-BLANC, *Louis de Funès : l'Oscar du cinéma*, Paris, Flammarion, coll. « POPculture », 2011, 238 p.

Myriam JUAN, « La célébrité à l'heure de la reproductibilité », *Hypothèses*, 2012, nº 15, p. 127-144.

Yves LABERGE, « La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma : aperçu historique, juridique et sociologique », *Les Cahiers de droit*, 1997, vol. 38, nº 4, p. 899.

Michel LAGRÉE, « Les trois âges du cinéma de patronage » *in Religion et modernité. France, XIX^e^ - XX^e^ siècles*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2003, p. 191-202.

Gwénaëlle LE GRAS, « Genèse de la théorisation de la notion de star dans la France d'après-guerre » *in* Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau monde éditions, 2015, p. 81-100.

Romain LECLER, « Nouvelles vagues : Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, nº 206-207, p. 14-33.

Sébastien LE PAJOLEC, « Cinégénie du gendarme ? La série du Gendarme de Saint-Tropez », *Sociétés & Représentations*, 2003, nº 16, p. 131-143.

Séverine LIATARD, *Colette Audry, 1906-1990 : engagements et identités d'une intellectuelle*, Rennes, PUR, coll. « Archives du féminisme », 2010, 395 p.

Annick LIONEL-MARIE (dir.), *Éli Lotar*, Paris, Centre Georges Pompidou - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, 1993, 112 p.

Jean-Marc LOUBIER, *Louis de Funès : petites et grandes vadrouilles*, Paris, Groupe Robert laffont, 2014, 554 p.

Philippe MARY, « Le cinéma de Jacques Tati et la "politique des auteurs" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, nº 161-162, p. 42-65.

Aurélian MICHON, « La vie est à nous : penser l'auteur d'une œuvre collective », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, octobre 2018, nº 84, p. 68-87.

Michel PATEAU, *Jean Cayrol : une vie en poésie*, Paris, Seuil, 2012, 341 p.

Michel PÉREZ, *Les Films de Carné*, nouvelle éd., Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1986, 173 p.

Jorge SEMPRUN, *Montand la vie continue*, Paris, Denoël / Joseph Clims, 1983, 310 p.

SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES (dir.), *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945*, Lyon, Institut Lumière, 1994, 479 p.

Myriam TSIKOUNAS, « Le Paris des décorateurs russes » *in* Hélène Menegaldo et Gilles Ménégaldo (dir.), *Les Imaginaires de la ville : entre littérature et arts*, Actes du colloque organisé à Poitiers du 13 au 15 octobre 2005 par l'Équipe d'accueil MIMMOC en collaboration avec le laboratoire FORELL, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2007, p. 305-313.

Jeanne VERDIER, « Danielle Darrieux, genèse d'une star » *in* Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier et Christian Viviani (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2007, p. 177-191.

Dimitri VEZYROGLOU, « Maccione Aldo » *in* Pascal Ory et Marie-Claude Blanc-Chaléard (dir.), *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, p. 543-544.

Alain WEBER, « Jean Grémillon et les "malédicteurs". Sur quatre scénarios non réalisés (1944-1958) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1997, Hors série Jean Grémillon, p. 67-81.

Alain WEBER, « Les films muets de Jean Grémillon », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 1994, vol. 16, nº 1, p. 77-85.

Le Dictionnaire Eustache, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011, 505 p.

5) Représentations cinématographiques

Magalie BALTHAZARD et Patrice DELAVIE, « Les rencontres de l'AFRHC : Représenter le politique – la Guerre d'Espagne (1) », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2008, nº 54, p. 147-152.

Michel CADÉ, *L'Écran bleu : la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Nouv. éd. revue et augm, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Collection Études », 2004, 303 p.

Camille CANTEUX, « Les grands ensembles en images », *Histoire urbaine*, 2007, vol. 20, nº 3, p. 55-76.

Jean-Pierre FAVERO, « La place du sport dans la propagande fasciste à travers la presse et le cinéma, son impact chez les immigrés italiens de France », *Sciences sociales et sport*, 2013, vol. 6, nº 1, p. 63-63.

Annie FOURCAUT, « Aux origines du film de banlieue », *Sociétés & Représentations*, 2000, nº 8, p. 113-127.

Catherine GASTON-MATHE, *La Société française au miroir de son cinéma*, Paris, Le Cerf, 2001, 366 p.

Romain LECLER, « Le succès d'Histoires d'A, "film sur l'avortement" », *Terrains & travaux*, 2007, vol. 2, nº 13, p. 51-72.

Sébastien LE PAJOLEC, « Le cinéma des blousons noirs » *in* Marwan Mohammed et Laurent Mucchielli (dir.), *Les Bandes de jeunes. Des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 61-81.

Sylvie LINDEPERG, *Les Écrans de l'ombre : la Seconde guerre mondiale dans le cinéma français*, 1944-1969, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS Histoire », 1997, 443 p.

Audrey MARIETTE, « Scénariser le "social" pour le filmer », *Raisons politiques*, 2010, nº 39, p. 9-27.

Richard PROST, « "Un cinéma sous influence" ? Les films de la Révolution espagnole », *L'Homme et la société*, 2001, vol. 142, nº 4, p. 133.

Myriam TSIKOUNAS, « Mater dolorosa », *Sociétés & Représentations*, 2015, nº 39, p. 197-208.

Myriam TSIKOUNAS, « Le XXe siècle au miroir du cinéma », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, vol. 4, nº 51-4, p. 152-161.

Myriam TSIKOUNAS et Sébastien LE PAJOLEC, « Hors les murs ou non-lieux ? Le peuple de Paris au grand écran » *in* André Bruston (dir.), *Des cultures et des villes, mémoires au futur*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 2005, p. 319-339.

C. Télévision

Raphaël BARONI et François JOST, « Repenser le récit avec les séries télévisées », *Télévision*, 2016, nº 7, p. 9-12.

Jacques BAUDOU et Jean-Jacques SCHLERET, *Meurtres en séries : les séries policières de la télévision française*, Paris, Huitième Art, 1990, 293 p.

Laure BOLKA-TABARY, « Transferts d'images à la télévision. », *Communications et langages*, 2006, vol. 149, nº 1, p. pp 15-27.

Christian BOSSÉNO, *200 téléastes français*, Courbevoie / Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction », 1989, 595 p.

Jérôme BOURDON, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Bry-sur-Marne, INA éditions / Mines ParisTech, coll. « Sciences sociales », 2014 (1990), 352 p.

Jérôme BOURDON, « Film ou vidéo », *Techniques & Culture*, 2010, vol. 54-55, nº 1-2, p. 651-669.

Jérôme BOURDON, « Shakespeare, Dallas et le commissaire », *Le Temps des médias*, 2004, vol. 2, nº 1, p. 176-196.

Jérôme BOURDON, « À la recherche du public ou vers l'indice exterminateur ? Une histoire de la mesure d'audience à la télévision française », *Quaderni*, 1998, vol. 35, nº 1, p. 107-128.

Jérôme BOURDON, *Haute fidélité : pouvoir et télévision, 1935-1994*, Paris, Seuil, coll. « L'Épreuve des faits », 1994, 373 p.

Jérôme BOURDON, Agnèse CHAUVEAU, Francis DENEL, Laurent GERVEREAU et Cécile MÉADEL (dir.), *La Grande aventure du petit écran : la télévision française, 1935-1975*, Nanterre, BDIC / INA, 1997, 320 p.

Jérôme BOURDON et Jean-Michel FRODON (dir.), *L'Œil critique : le journaliste critique de télévision*, Actes du colloque, Paris, Sorbonne, 4 mars 2000, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Médias Recherches - Études », 2003, 184 p.

Nicolas BRIGAUD-ROBERT, *Les Producteurs de télévision : socio-économie d'une profession*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Médias », 2011, 353 p.

Sabine CHALVON-DEMERSAY, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, septembre 2005, nº 175-176, p. 77-111.

Régine CHANIAC, « La fiction en série : évolution de la programmation en France », *Quaderni*, 1989, vol. 9, nº 1, p. 41-54.

Régine CHANIAC et Jean-Pierre JÉZÉQUEL, « Les Buttes Chaumont : l'âge d'or de la production ? », *Quaderni*, 2007, nº 65, p. 65-79.

Marc CHAUVIERRE, « La naissance de la télévision », *Bulletin du Comité d'Histoire de la Télévision*, juillet 1981, nº 1.

Yves CHEVREFILS-DESBIOLLES, « Jean José Marchand et *Les Archives du XX^e siècle* » *in* François Albera, Valentine Robert et Laurent Le Forestier (dir.), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2015, p. 261-271.

Sophie de CLOSETS, *Quand la télévision aimait les écrivains :* Lectures pour tous*, 1953-1968*, Bruxelles / Bry-sur-Marne, De Boeck / INA, coll. « Médias Recherches », 2004, 166 p.

Évelyne COHEN, « Censures, contrôles, régulation dans les télévisions européennes des années 1970 aux années 1980 » *in* Laurent Martin (dir.), *Les Censures dans le monde XIX^e - XXI^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2016, p. 135-147.

Evelyne COHEN, « La télévision dans les démocraties. Années 30-années 1980 », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, 2004, nº 4.

Évelyne COHEN et Marie-Françoise LÉVY (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses : culture et politique*, Paris, CNRS éditions, 2007, 318 p.

Évelyne COHEN et Myriam TSIKOUNAS (dir.), *1967 au petit écran. Une semaine ordinaire*, Bry-sur-Marne / Rennes, INA éditions / PUR, coll. « Histoire », 2014, 370 p.

Isabelle COUTANT, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmate ? », *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 1, nº 11, p. 349-378.

Maryline CRIVELLLO, « La télévision et l'espace régional depuis 1949 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1998, vol. 58, nº 1, p. 167-169.

Gilles DELAVAUD, *L'Art de la télévision : histoire et esthétique de la dramatique télévisée 1950-1965*, Bruxelles / Bry-sur-Marne, De Boeck / INA, coll. « Médias Recherches », 2005, 240 p.

Gilles DELAVAUD et Denis MARÉCHAL (dir.), *Télévision, le moment expérimental : de l'invention à l'institution (1935-1955)*, Rennes, Éditions Apogée, coll. « Médias et nouvelles technologies », 2011, 602 p.

Pierre DUMAYET, « L'interview télévisuelle », *Communications*, 1966, vol. 7, nº 1, p. 52-58.

Muriel FAVRE, « Enquête sur une émission légendaire de la télévision française : les cinq dernières minutes (1958-1973) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1997, vol. 55, nº 1, p. 101-111.

Jean-Pierre FILIU, *Mai 68 à l'ORTF : une radio-télévision en résistance*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, 347 p.

Jean-Pierre FILIU, « La crise de l'ORTF en mai-juillet 1968 », *Bulletin du Comité d'Histoire de la Télévision*, janvier 1986, nº 13.

Isabelle GAILLARD, *La Télévision : histoire d'un objet de consommation, 1945-1985*, Paris / Bry-sur-Marne, INA, coll. « CTHS Histoire », 2012, 352 p.

Isabelle GAILLARD, « De l'étrange lucarne à la télévision », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006, vol. 91, nº 3, p. 9-23.

Jacques GERSTLÉ, « La persuasion de l'actualité télévisée », *Politix*, 1997, vol. 10, nº 37, p. 81-96.

François JOST, *Comprendre la télévision et ses programmes*, éd. actualisée et augmentée, Malakoff, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2017 (2005), 166 p.

François JOST, « Que signifie parler de "réalité" pour la télévision ? », *Télévision*, 2010, nº 1, p. 13-30.

Taline KARAMANOUKIAN, « Les feuilletons de l'ORTF et la "condition féminine". Un féminisme populaire ? », *Le Temps des médias*, 2017, nº 29, p. 48-64.

Taline KARAMANOUKIAN, *Les Figures de femme moderne dans les feuilletons de la télévision française (1963-1973)*, thèse de doctorat en communication, arts et spectacles sous la direction de Geneviève Sellier, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2011, 288 p.

Jacques LA MOTHE, « Cheminement des dramatiques françaises à travers quelques œuvres significatives », *Études littéraires*, 1981, vol. 14, nº 2, p. 251.

Benoît LAFON, *Histoire de la télévision régionale : de la RTF à la 3, 1950-2012*, Bry-sur-Marne, INA, coll. « Médias Histoire », 2012, 311 p.

Benoit LAFON, « Les journaux télévisés régionaux en Midi-Pyrénées sous l'ORTF » *in* Jérôme Bourdon, Agnèse Chauveau, Francis Denel, Laurent Gervereau et Cécile Méadel (dir.), *La Grande aventure du petit écran : la télévision française, 1935-1975*, Nanterre, BDIC / INA, 1997, p. 145-146.

Thibault LE HÉGARAT, *Télévision et patrimoine, des origines à la fin des années 1990*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Christian Delporte, Université Versailles Saint-Quentin, 2015, 891 p.

Yannick LEBTAHI, « Histoire d'une télévision régionale : Lille. Logiques d'acteurs, productions, insitution. », *Cahiers du Comité d'Histoire de la Télévision*, décembre 2004, nº 7, p. 38-56.

Yannick LEBTAHI, *Télé-Lille : de la genèse à l'institutionnalisation de la télévision régionale*, Paris, L'Harmattan, coll. « De visu », 2004, 120 p.

Sarah LÉCOSSAIS, « Le féminisme dépolitisé des séries télévisées françaises », *Le Temps des médias*, 2017, nº 29, p. 141-158.

Jean-Jacques LEDOS, *L'Âge d'or de la télévision 1945-1975*, Paris, L'Harmattan, coll. « Audiovisuel et communication », 2007, 284 p.

Laurence LEVENEUR, *Les Travestissements du jeu télévisé : histoire et analyse d'un genre protéiforme 1950-2004*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 205 p.

Marie-Françoise LÉVY (dir.), *Jean d'Arcy, 1913-1983 : penser la communication au XXe siècle*, Actes du colloque "Jean d'Arcy, la communication au service des droits de l'homme, 1913-1983", tenu à Paris les 25-27 janvier 2012 et organisé par l'UMR Irice, l'Ina, le Centre de recherches en histoire du XIXe siècle-ISOR et la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles », 2013, 285 p.

Marie-Françoise LÉVY, « Famille et télévision - 1950-1986 », *Réseaux*, 1995, vol. 13, nº 72, p. 177-193.

Éric MACÉ, *La Société et son double : une journée ordinaire de télévision française*, Paris, Armand Colin / INA, coll. « Médiacultures », 2006, 318 p.

Arnaud MERCIER, *Le Journal télévisé : politique de l'information et information politique*, Paris, France, Presses de Sciences Po, 1996, 345 p.

Katharina NIEMEYER, « Le journal télévisé entre histoire, mémoire et historiographie », *A contrario*, 2010, nº 13, p. 95-112.

Laetitia OVERNEY, « Le métier de femmes en HLM. Archives télévisuelles des années 1960 », *Images du travail, travail des images*, janvier 2019, nº 6-7.

Michel PERONI, *De l'écrit à l'écran*, Paris, Éditions de la BPI, coll. « Études et recherche », 1991, 214 p.

Gaëlle PHILIPPE, « Remake en séries : la réécriture du feuilleton », *Sociétés & Représentations*, 2015, vol. 39, nº 1, p. 79.

Gaëlle PHILIPPE, « Remake télévisuel et patrimonialisation », *Télévision*, 2011, nº 2, p. 105-116.

Géraldine POELS, *Les Trente glorieuses du téléspectateur : une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Bry-sur-Marne, INA, coll. « Médias Essais », 2015, 414 p.

Géraldine POELS, « "Les vedettes que vous avez choisies" : les téléspectateurs, aux sources du vedettariat télévisuel », *Télévision*, 2015, nº 6, p. 21-34.

Géraldine POELS, « De Televisius à Gulli : l'invention des enfants de la télé (1949-2005) », *Le Temps des médias*, 2013, nº 21, p. 104-120.

Jean-Michel RODES, « L'*Affaire Francey* » *in* Évelyne Cohen et Myriam Tsikounas (dir.), *1967 au petit écran une semaine ordinaire*, Bry-sur-Marne / Rennes, INA éditions / PUR, coll. « Histoire », 2014, p. 153-161.

Monique SAUVAGE et Isabelle VEYRAT-MASSON, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Nouveau monde poche », 2012, 429 p.

Claire SÉCAIL, *Le Crime à l'écran : le fait-divers criminel à la télévision française, 1950-2010*, Paris, Nouveau monde éditions / INA, 2010, 592 p.

Geneviève SELLIER, « Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses... », *Sociétés & Représentations*, 2015, nº 39, p. 151-164.

Guillaume SOULEZ, « “L’effet genre”. Pratique et critique de la notion de genre au Service de la Recherche (1960-74) » *in* Raphaëlle Moine (dir.), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme / AFRHC, 2005, p. 69-78.

Virginie SPIES, *La Télévision dans le miroir : théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*, Paris, L’Harmattan, 2004, 395 p.

Didier TREFLE, *La Représentation d’une famille française dans le feuilleton Vive la vie*, mémoire de master 2 en histoire et audiovisuel dirigé par Myriam Tsikounas, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016, 230 p.

Myriam TSIKOUNAS, *La Caméra explore le crime : les causes célèbres du XIX^e^ siècle à la télévision*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2017, 288 p.

Myriam TSIKOUNAS, « Cécilia, médecin de campagne... publicitaire », *Sociétés & Représentations*, 2016, n^o^ 41, p. 189-200.

Myriam TSIKOUNAS, « Dramatique télévisuelle et téléfilm : deux manières d’exprimer la cruauté » *in* Frédéric Chauvaud, André Rauch et Myriam Tsikounas (dir.), *Le Sarcasme du mal. Histoire de la cruauté de la Renaissance à nos jours*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2016, p. 335-348.

Myriam TSIKOUNAS, « *Vive la vie* : la lente transformation de la famille » *in* Évelyne Cohen et Myriam Tsikounas (dir.), *1967 au petit écran une semaine ordinaire*, Bry-sur-Marne / Rennes, INA éditions / PUR, coll. « Histoire », 2014, p. 139-145.

Myriam TSIKOUNAS, « Comment travailler sur les archives de la télévision en France ? », *Sociétés & Représentations*, 2013, n^o^ 35, p. 131-155.

Myriam TSIKOUNAS, « Treizième juré », *Télévision et Justice*, 2010, n^o^ 21, coll. « Revue du CIRCAV, Lille 3 », p. 15-29.

Myriam TSIKOUNAS, « Programmation des premiers feuilletons 1950-1960 » *in* Patrick Éveno et Denis Maréchal (dir.), *La Culture audiovisuelle des années 1960-1970*, Actes du colloque, Paris, Ina, Centre Pierre Sabbagh, 22-23 janvier 2009, Paris / Bry-sur-Marne, L’Harmattan / INA, coll. « Les Médias en actes », 2009, p. 107-125.

Myriam TSIKOUNAS, Dimitri VEZYROGLOU et Marcel BLUWAL, « À travers l’histoire de la télévision. Entretien avec Marcel Bluwal », *Sociétés & Représentations*, 2010, n^o^ 30, p. 243-257.

Aude VASSALLO, *La Télévision sous de Gaulle : le contrôle gouvernemental de l’information, 1958-1969*, Bruxelles, De Boeck / INA, 2005, 310 p.

Christophe VIART et Jean-Michel MEURICE, « La télévision a une grande chance : le téléspectateur » *in* Roxane Hamery (dir.), *La télévision et les arts. Soixante années de production*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Cinéma », 2014, p. 133-152.

Anne-Katrin WEBER, « L'exposition de la télévision dans l'entre-deux-guerres : entre appropriations nationales et échanges transnationaux », *Relations internationales*, 2015, vol. 4, nº 164, p. 75-92.

D. Autres médias

Claude AMEY (dir.), *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983, 196 p.

Raphaële BERTHO, « Le miroir photographique : Réflexions visuelles sur la posture spectatorielle », *Sociétés & Représentations*, 2014, vol. 38, nº 2, p. 267.

Elizabeth EDWARDS, « Un savoir incertain. La photographie et le document anthropologique au tournant du XXe siècle », *Gradhiva*, 2018, nº 27, p. 30-57.

Marjorie GLAS, « Le populaire et le singulier. La singularité de l'acte créateur face au rôle social du théâtre (1945-1980) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2018, nº 34, p. 25-46.

Pascale GOETSCHEL, « Le spectaculaire contemporain », *Sociétés & Représentations*, 2011, nº 31, p. 9-15.

Marc MARTIN, *Histoire de la publicité en France*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, coll. « Hors collection », 2012, 195 p.

Cécile MORENO, *Tous les arbres ont des racines. Théâtre des Amandiers (1965-1982), les années fondatrices*, Berlin / Nanterre, Cécile Moreno / Société d'Histoire de Nanterre, 2018, 354 p.

Marie-Ève THÉRENTY, « Hélène Eck et Claire Blandin (dir.), "La vie des femmes" : la presse féminine aux XIXe et XXe siècles », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2012, nº 36.

Myriam TSIKOUNAS, « La publicité, une histoire, des pratiques », *Sociétés & Représentations*, 2010, nº 30, p. 195-209.

Marine WISNIEWSKI, *Le Cabaret de l'Écluse (1951-1974) : expérience et poétique des variétés*, Lyon, PUL, coll. « Théâtre et société », 2016, 360 p.

Marine WISNIEWSKI, *Le Cabaret de l'Écluse (1951-1974) : annexes*, http://presses.univ-lyon2.fr/content.php?article_id=101 , 2016, consulté le 3 juillet 2019.

E. Journalistes / Journalisme

Jérôme BOURDON, « Une identité professionnelle à éclipses », *Politix*, 1992, vol. 5, nº 19, p. 56-66.

Jean-Marie CHARON et Arnaud MERCIER, « Pour en finir avec “le pouvoir des journalistes” », *Hermès, La Revue*, 2003, nº 35, p. 23-31.

Arnaud MERCIER, « L’institutionnalisation de la profession de journaliste », *Hermès, La Revue*, 1994, nº 13-14, p. 219-235.

Rémy RIEFFEL, « La profession de journaliste entre 1950 et 2000 », *Hermès, La Revue*, 2003, nº 35, p. 49-60.

V - Migrations, étrangers, identités, représentations de l’immigration

A. Généralités

1) Historiographie des migrations

Philippe DEWITTE, « 1950-2000 : Des cahiers nord-africains à Hommes et Migrations », *Hommes & Migrations*, octobre 2005, nº 1257, p. 62-68.

Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, « Aux origines de la revue Hommes & Migrations », *Hommes & Migrations*, 2015, nº 1309, p. 158-161.

Nancy L. GREEN, *Repenser les migrations*, Paris, PUF, coll. « Le Nœud gordien », 2002, 138 p.

Pierre MILZA, « Migrations et relations internationales » *in* Robert Frank (dir.), *Pour l’histoire des relations internationals*, Paris, PUF, coll. « Le Nœud gordien », 2012, p. 329-343.

Gérard NOIRIEL, « L’histoire de l’immigration en France : état des lieux des recherches, perspectives d’avenir », *Hommes & Migrations*, juin 2005, nº 1255, p. 38-48.

Judith RAINHORN, « Nancy L. Green, Repenser les migrations », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 2005, nº 52-2, p. 232.

Philippe RYGIEL, « L’historiographie des migrations », *Mémoires publiés par la fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et l’Ile de France*, 2010, vol. 61, p. 7-17.

Philippe RYGIEL, « Archives et historiographie de l’immigration », *Migrance*, 2009, vol. 33, p. 50-59.

2) Sociologie des migrations

Abdelmalek SAYAD, La Double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014 (1999), 537 p.

Abdelmalek SAYAD, L'Immigration ou Les paradoxes de l'altérité, Bruxelles, De Boeck, coll. « L'homme, l'étranger », 1997, 331 p.

Abdelmalek SAYAD, « Les maux-à-mots de l'immigration. Entretien avec Jean Leca », Politix, 1990, vol. 3, nº 12, p. 7-24.

Abdelmalek SAYAD, « "Coûts" et "profits" de l'immigration. Les présupposés politiques d'un débat économique », Actes de la recherche en sciences sociales, 1986, vol. 61, nº 1, p. 79-82.

Abdelmalek SAYAD, « Les trois "âges" de l'émigration algérienne en France », Actes de la recherche en sciences sociales, 1977, vol. 15, nº 1, p. 59-79.

Johanna SIMÉANT, La Cause des sans-papiers, Paris, Presses de Sciences po, 1998, 504 p.

3) Altérité, identité et identification

Ilsen ABOUT et Vincent DENIS, *Histoire de l'identification des personnes*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2010, 128 p.

Martina AVANZA et Gilles LAFERTÉ, « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, 2005, vol. 61, nº 4, p. 134-152.

Bertrand BADIE et Marc SADOUN (dir.), *L'Autre : études réunies pour Alfred Grosser*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1996, 318 p.

Antonio BECHELLONI, « Les migrants et l'identité européenne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1994, vol. 43, nº 1, p. 126-128.

Jan BERTING, « Identités collectives et images de l'Autre : les pièges de la pensée collectiviste », *Hermès, La Revue*, 2001, nº 30, p. 41-58.

Rogers BRUBAKER et Frédéric JUNQUA, « Au-delà de l'"identité" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2001, vol. 139, nº 1, p. 66-85.

Abdellali HAJJAT, *Les Frontières de l'« identité nationale ». L'injonction à l'assimilation en France métropolitaine et coloniale*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2012, 344 p.

Gérard NOIRIEL, *À quoi sert « l'identité nationale »*, Marseille / Paris, Agone / CVUH, coll. « Passé & présent », 2007, 154 p.

Gérard NOIRIEL, *L'Identification : genèse d'un travail d'État*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 2007, 271 p.

4) Histoire de l'immigration et des étrangers en France

Marianne AMAR, Hélène BERTHELEU et Laure TEULIÈRES (dir.), *Mémoires des migrations, temps de l'histoire*, Actes du colloque organisé par la CNHI, Palais de la Porte-Dorée, Paris, 22-24 novembre 2012, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives historiques », 2015, 264 p.

Marianne AMAR, Marie POINSOT et Catherine WIHTOL DE WENDEN (dir.), *À chacun ses étrangers ? France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*, Catalogue d'exposition, Paris, CNHI, 16 décembre 2008-19 avril 2009, puis à Berlin en 2009, Arles / Paris, Actes Sud / CNHI, 2009, 215 p.

Sylvie APRILE et Stéphane DUFOIX, *Les Mots de l'immigration*, Paris, Belin, coll. « Le Français retrouvé », 2009, 401 p.

Nicolas BANCEL, « Que faire des *postcolonial studies* ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2012, nº 115, p. 129-147.

Stéphane BEAUD et Gérard NOIRIEL, « L'immigration dans le football », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1990, vol. 26, nº 1, p. 83-96.

Chahla BESKI-CHAFIQ, *Femmes en migration : enjeux et défis d'une approche genrée*, Paris, La Découverte, 2014.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, « Les travailleurs immigrés en quête d'autonomie » *in* Michel Pigenet et Danielle Tartakowsky (dir.), *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, coll. « Poche / Sciences humaines et sociales », 2014, p. 521-532.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *Histoire de l'immigration*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001, 120 p.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, « Police et migrants jusqu'en 1945 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2000, nº 66, p. 154-156.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, Caroline DOUKI, Anne DULPHY et Marie-Anne MATARD-BONUCCI (dir.), *D'Italie et d'ailleurs. Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*, Rennes, PUR, 2014, 302 p.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, Stéphane DUFOIX et Patrick WEIL (dir.), *L'Étranger en questions du Moyen âge à l'an 2000*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Manuscrit Université », 2005, 528 p.

Laure BLÉVIS, « La citoyenneté française au miroir de la colonisation : étude des demandes de naturalisation des "sujets français" en Algérie », *Genèses*, 2003, vol. 4, nº 53, p. 25-47.

CENTRE PERMANENT D'INITIATIVES POUR L'ENVIRONNEMENT VERCORS (dir.), *Vercors des mille chemins : figures de l'étranger en temps de guerre*, Rochechinard, Comptoir d'édition, 2013, vol.1, 319 p.

Simona CERUTTI, *Étrangers : étude d'une condition d'incertitude dans une société d'Ancien régime*, Montrouge, Bayard, 2012, 301 p.

Mathieu COUDERC, « Être étranger. Pour une histoire sociale de l'extranéité », *Hypothèses*, 2017, vol. 20, nº 1, p. 15-24.

Daniel COURGEAU, « Migrants et migrations », *Population*, 1973, vol. 28, nº 1, p. 95-129.

Stéphane COURTOIS, Denis PESCHANSKI et Adam RAYSKI, *Le Sang de l'étranger : les immigrés de la MOI dans la Résistance*, nouvelle éd. corrigée, Paris, Fayard, 1994, 470 p.

Boris DÄNZER-KANTOF, Véronique LEFEBVRE et Félix TORRES, *Immigrer en France : de l'ONI à l'OFII, histoire d'une institution chargée de l'immigration et de l'intégration des étrangers, 1945-2010*, Paris, Cherche midi, 2011, vol.1, 255 p.

Godineau DOMINIQUE, « Sophie Wahnich, L'impossible citoyen. L'étranger dans le discours de la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, 1998, vol. 312, nº 1, p. 354-357.

Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, « Le Comité Lyautey et l'accueil en gare des migrants (1952-1975) », *Migrance*, 2015, nº 45-46, p. 43-54.

Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, « Préserver les loyautés nationales. Le rôle des États d'origine dans l'immigration en France, 1962-1975 », *Annales de démographie historique*, 2012, nº 124, p. 141-160.

Didier FASSIN, Alain MORICE et Catherine QUIMINAL (dir.), *Les Lois de l'inhospitalité. Les politiques de l'immigration à l'épreuve des sans-papiers*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 1997, 278 p.

René GALLISSOT, Laure PITTI et Marie POINSOT, « Le mouvement ouvrier face aux travailleurs immigrés. Entretien avec René Gallissot », *Hommes & Migrations*, 2006, vol. 1263, nº 1, p. 99-104.

Catherine GOKALP, « Chronique de l'immigration », *Population*, 1974, vol. 29, nº 4, p. 899-907.

Pilar GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Manuela MARTINI et Marie-Louise PELUS-KAPLAN (dir.), *Étrangers et sociétés : représentations, coexistences, interactions dans la longue durée*, Actes du colloque "Étrangers : contacts et regards croisés : visiteurs, réfugiés, travailleurs contraints de l'Antiquité à nos jours" organisé par le Laboratoire Identités, cultures, territoires, qui s'est tenu en juin 2006 à l'Université Paris VII-Denis Diderot, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2008, 482 p.

Nancy L. GREEN, « L'immigration en France et aux États-Unis - historiographie comparée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1991, nº 29, p. 67-82.

Nancy L. GREEN et Marie POINSOT (dir.), *Histoire de l'immigration et question coloniale en France*, actes du colloque, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 28-30 septembre 2006, Paris, La Documentation française, 2008, 280 p.

Nancy L. GREEN et François WEIL (dir.), *Citoyenneté et émigration : les politiques du départ*, Actes du colloque organisé à l'EHESS les 7 et 8 décembre 2001, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2006, 274 p.

Jérémy GUEDJ, « Associations étrangères et vie politique sous la IVe République », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2018, nº 27, p. 77-99.

Jérémy GUEDJ, « S'engager en minorité. Les immigrés et la vie politique dans les Alpes-Maritimes sous la IVe République », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2011, HS 7, p. 141-158.

Éric GUICHARD et Gérard NOIRIEL (dir.), *Construction des nationalités et immigration dans la France contemporaine*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, 394 p.

Choukri HMED et Sylvain LAURENS (dir.), *L'Invention de l'immigration*, Paris, Agone, 2008, 240 p.

INSTITUT NATIONAL DE LA STATISTIQUE ET DES ÉTUDES ÉCONOMIQUES (dir.), *Regards sur l'immigration depuis 1945*, Paris, INSEE, coll. « Synthèses », 1999, 64 p.

Smaïn LAACHER (dir.), *Dictionnaire de l'immigration en France*, Paris, Larousse, coll. « À présent », 2012, vol.1, 461 p.

Yves LEQUIN et Pierre GOUBERT (dir.), *La Mosaïque France : histoire des étrangers et de l'immigration*, Paris, Larousse, coll. « Références Histoire », 1988, 479 p.

Mary Dewhurst LEWIS, *Les Frontières de la République : immigration et limites de l'universalisme en France, 1918-1940*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2010, 425 p.

Manuela MARTINI, « Migrations et travail en famille : Recenser les entreprises familiales des maçons migrants en banlieue parisienne entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle » *in*

Isidro Dubert et Vincent Gourdon (dir.), *Inmigración, trabajo y servicio doméstico : En la Europa urbana, siglos XVIII-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, coll. « Collection de la Casa de Velázquez », 2018, p. 93-108.

Gérard NOIRIEL, *Immigration, antisémitisme et racisme en France, XIX^e^-XX^e^ siècle : discours publics, humiliations privées*, Paris, Fayard, 2007, 717 p.

Gérard NOIRIEL, *Le Creuset français : histoire de l'immigration XIX^e^-XX^e^ siècle*, éd. revue et augmentée d'une préface, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2006 (1988), 447 p.

Gérard NOIRIEL, *État, nation et immigration : vers une histoire du pouvoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 590 p.

Gérard NOIRIEL, *Population, immigration et identité nationale en France, XIX^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Hachette, coll. « Carré histoire », 1992, 190 p.

Gérard NOIRIEL, « L'immigration en France, une histoire en friche », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1986, vol. 41, n° 4, p. 751-769.

Jean-Paul PELLEGRINETTI (dir.), *La Méditerranée en passion. Mélanges d'histoire contemporaine offerts à Ralph Schor*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Les Méditerranées », 2015, 653 p.

Denis PESCHANSKI, *Des étrangers dans la Résistance*, Paris / Champigny-sur-Marne, Éditions de l'Atelier / Musée de la Résistance nationale, 2002, 126 p.

Laure PITTI, « Carrières d'OS depuis 1945. Les Algériens à Renault-Billancourt » *in Renault sur Seine. Hommes et lieux de mémoires de l'industrie automobile*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 97-111.

Janine PONTY, *L'Immigration dans les textes : France, 1789-2002*, Paris, Belin, coll. « Belin sup », 2004, 415 p.

Odile RABUT, « Les étrangers en France », *Population*, 1974, vol. 29, n° 2, p. 147-160.

Philippe RYGIEL, Le Bon grain et l'ivraie : la sélection des migrants en Occident, 1880-1939, Paris, Publibook, 2008, vol.1, 286 p.

Philippe RYGIEL, *Le Temps des migrations blanches : migrer en Occident, 1840-1940*, Montreuil, Aux lieux d'être, coll. « Mondes contemporains », 2007, 227 p.

Peter SAHLINS, « Sur la citoyenneté et le droit d'aubaine à l'époque moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008, vol. 63, n° 2, p. 385-398.

Peter SAHLINS, « La nationalité avant la lettre. Les pratiques de naturalisation en France sous l'Ancien Régime », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2000, vol. 55, n° 5, p. 1081-1108.

Ralph SCHOR, *Français et immigrés en temps de crise, 1930-1980*, Paris, L'Harmattan, coll. « Populations », 2004, 240 p.

Ralph SCHOR, *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1996, 347 p.

Ralph SCHOR, *L'Immigration en France 1919-1939 : sources imprimées en langue française et filmographie*, Nice, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, 1986, 109 p.

Marie-Carmen SMYRNELIS, « En guise de conclusion : quelques pistes de réflexion pour une histoire sociale de l'extranéité », *Hypothèses*, 2017, vol. 20, n° 1, p. 71-79.

SOCIÉTÉ JEAN BODIN POUR L'HISTOIRE COMPARATIVE DES INSTITUTIONS, *L'Étranger*, Bruxelles, Éditions de la Librairie encyclopédique, 1958.

Alexis SPIRE, « La bataille pour un statut des étrangers (1935-1945) », *Plein droit*, 2008, n° 79, p. 36-40.

Alexis SPIRE, *Étrangers à la carte : l'administration de l'immigration en France, 1945-1975*, Paris, Grasset, 2005, 402 p.

Georges TAPINOS, « Chronique de l'immigration », *Population*, 1965, vol. 20, n° 4, p. 675-686.

Georges-Photios TAPINOS, *L'Immigration étrangère en France : 1946-1973*, Paris, PUF, coll. « Travaux et documents », 1975, 151 p.

Vincent VIET, « La politique de l'immigration entre main-d'œuvre et population » *in* Serge Bernstein et Pierre Milza (dir.), *L'Année 1947*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1999, p. 461-485.

Sophie WAHNICH, *L'Impossible citoyen : l'étranger dans le discours de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel histoire », 1997, 406 p.

Bernard WALLON, « Retour sur l'histoire du SSAE », *Migrance*, 2015, n° 45-46, p. 13-20.

Patrick WEIL, *La France et ses étrangers : l'aventure d'une politique d'immigration de 1938 à nos jours,* Paris, Gallimard, 2005 (1991), 579 p.

Patrick WEIL, *Qu'est-ce qu'un Français ? Histoire de la nationalité française depuis la Révolution*, nouvelle éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, 651 p.

Patrick WEIL, « Georges Mauco : un itinéraire camouflé. Ethnoracisme pratique et antisémitime fielleux » *in* Pierre-André Taguieff, Grégoire Kauffmann et Michaël Lenoire (dir.), *L'Antisémitisme de plume 1940-1944 Études et documents*, Paris, Berg international, coll. « Pensée politique et sciences sociales », 1999.

Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La question immigrée après 68 », *Plein droit*, 2002, n° 53-54, p. 3-7.

Migrance. Histoire de l'accueil des étrangers en France, Paris, Mémoire-Génériques, 2015, 192 p.

Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, vol.1, 953 p.

B. Histoires de l'immigration par groupe national

1) Migrations italiennes

Anna BADINO, « Migrazioni internazionali e interne nel secondo dopoguerra : percorsi di famiglie meridionali a Torino e a Marsiglia », *Altritalie*, 2018, nº 56.

Lucie BARGEL, « Le corps électoral de la Nation. Saisir la loyauté des émigré·e·s de la Roya (1944-1949) », *Genèses*, 2019, nº 115, p. 101-122.

Antonio BECHELLONI, *La Dernière vague migratoire italienne en direction de la France (1945-1960) : le poids des structures, la politique des États, les représentations de l'autre*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Jacqueline Brunet, Université de Franche-Comté, 1997, 247+170 p.

Antonio BECHELLONI, Michel DREYFUS et Pierre MILZA (dir.), *L'Intégration italienne en France : un siècle de présence italienne dans trois régions françaises 1880-1980*, Actes du colloque, Paris, mars 1993, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XXe siècle », 1995, 424 p.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD (dir.), « Des ouvriers italiens du bâtiment à la CGT : une étude de la presse syndicale (1945-1963) » *in* Marie-Claude Blanc-Chaléard (dir.), *Les Italiens en France depuis 1945*, Actes du colloque international, 17-19 mai 2001, Rennes / Paris, PUR / Génériques, coll. « Histoire », 2003.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD (dir.), *Les Italiens en France depuis 1945*, Actes du colloque international, 17-19 mai 2001, Rennes / Paris, PUR / Génériques, coll. « Histoire », 2003, 277 p.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *Les Italiens dans l'Est parisien : une histoire d'intégration, 1880-1960*, Rome / Paris, École française de Rome / De Boccard, coll. « Collection de l'École française de Rome », 2000, 803 p.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, « Les Italiens à Nogent hier et aujourd'hui », *Espace Populations Sociétés*, 1996, vol. 14, nº 2, p. 367-375.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, Antonio BECHELLONI, Bénédicte DESCHAMPS, Michel DREYFUS et Éric VIAL (dir.), *Les Petites Italies dans le monde*, Actes du colloque éponyme

tenu à la Maison d'Italie, Paris, 8-10 septembre 2005, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2007, 436 p.

Laurent COUDER, « Les Italiens de la région parisienne dans les années 1920 », *Publications de l'École française de Rome*, 1986, vol. 94, nº 1, p. 501-546.

Caroline DOUKI, « Protection sociale et mobilité transatlantique : les migrants italiens au début du XXe siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2011, vol. 66, nº 2, p. 375-410.

Caroline DOUKI, « Lucquois au travail ou émigrés italiens ? Les identités à l'épreuve de la mobilité transnationale, 1850-1914 », *Le Mouvement social*, 1999, nº 188, p. 17-41.

Michel DREYFUS, « L'action de la CGIL dans l'émigration italienne en France depuis 1945 : l'Istituto nazionale confederale di assistenza (INCA) » *in* Antonio Bechelloni, Michel Dreyfus et Pierre Milza (dir.), *L'Intégration italienne en France : un siècle de présence italienne dans trois régions françaises 1880-1980*, Actes du colloque, Paris, mars 1993, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XXe siècle », 1995, p. 43-57.

Bruno GROPPO, « Entre immigration et exil : les réfugiés politiques italiens dans la France de l'entre-deux-guerres », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1996, vol. 44, nº 1, p. 27-35.

Jérémy GUEDJ, « Éric Vial – L'Union populaire italienne, 1937-1940. Une organisation de masse du parti communiste en exil », *Cahiers de la Méditerranée*, 2010, nº 80, p. 279-284.

Philippe HANUS, « À la découverte d'un patrimoine des migrations italiennes à travers les Alpes », *Écarts d'identité*, 2009, nº 115, p. 91-97.

Hubert HEYRIÈS, *Les Travailleurs militaires italiens en France pendant la Grande Guerre : « Héros de la pelle et de la truelle » au service de la victoire*, Montpellier, PULM, coll. « Histoire et société », 2014, 276 p.

Georges LIENS, « Les "Vêpres marseillaises" (juin 1881) ou la crise franco-italiene au lendemain du Traité du Bardo », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, mars 1967, vol. 14, p. 1-30.

Christian MARCADET, « Un chanteur populaire : Yves Montand », *Sociétés & Représentations*, 2000, nº 8, p. 187-216.

Francesca MARTINI et Salvatore PALIDDA, « Continuità e mutamenti delle migrazioni nel confine tra l'Italia e la Francia », *Altritalie*, 2018, nº 56.

Pierre MILZA, *Voyage en Ritalie*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004 (1993), 638 p.

Stéphane MOURLANE, « Émigrés d'Italie, champions en France », *Hommes & Migrations*, 2017, nº 1316, p. 138-141.

Stéphane MOURLANE, « La question migratoire dans les relations franco-italiennes dans les années 1950-1960 », *Cahiers d'études italiennes*, 2016, nº 22, p. 159-173.

Stéphane MOURLANE, « Yves Montand, Serge Reggiani, c'est nous… les Italiens ? », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XXe siècle*, 2015, vol. 12, nº 1, p. 21-30.

Stéphane MOURLANE, « Que reste-t-il des préjugés ? L'opinion française et l'immigration italienne dans les années 50-60 », *Migrations Société*, 2007, nº 109, p. 133-145.

Stéphane MOURLANE et Dominique PAÏNI (dir.), *Ciao Italia ! Un siècle d'immigration et culture italiennes en France*, Paris, Palais de la Porte dorée - Musée de l'histoire de l'immigration / Éditions de La Martinière, 2017, 191 p.

Stéphane MOURLANE et Céline REGNARD-DROUOT, *Empreintes italiennes : Marseille & sa région*, Lyon, Éditions Lieux-Dits, 2013, 133 p.

Stéphane MOURLANE et Matteo SANFILIPPO, « Mémoire de migrations entre Italie et France », *Hommes & Migrations*, 2017, nº 1317-1318, p. 25-35.

Sandro RINAURO, « L'émigration illégale des Italiens en France et en Suisse après la Deuxième Guerre mondiale. », *Journal of Modern European History*, 2014, vol. 12, nº 1, p. 84-106.

Sandro RINAURO, « La frontière irrésistible : l'immigration irrégulière des italiens en France après la deuxième guerre mondiale », *Migrations Société*, 2012, nº 141-142, p. 13-26.

Sandro RINAURO, *Il cammino della speranza : l'emigrazione clandestina degli Italiani nel secondo dopoguerra*, Torino, G. Einaudi, coll. « Einaudi storia », 2009, vol.1, 435 p.

Ralph SCHOR, « L'image de l'Italien dans la France de l'entre-deux-guerres », *Publications de l'École française de Rome*, 1986, vol. 94, nº 1, p. 89-109.

Michela SLAPATER, « Les Garibaldiens : hier, aujourd'hui et demain ? », *Hommes & Migrations*, 2017, nº 1317-1318, p. 124-126.

Alexis SPIRE, « Un régime dérogatoire pour une immigration convoitée. Les politiques françaises et italiennes d'immigration/émigration après 1945 », *Studi Emigrazione/Migration Studies*, 2002, vol. XXXIX, nº 146, p. 309-323.

Laure TEULIÈRES, « Mémoires et représentations du temps de guerre dans le Midi toulousain » *in* Marie-Claude Blanc-Chaléard (dir.), *Les Italiens en France depuis 1945*, Actes du colloque international, 17-19 mai 2001, Rennes / Paris, PUR / Génériques, coll. « Histoire », 2003, p. 205-217.

Jean-Charles VEGLIANTE, *Gli Italiani all'estero. Ailleurs, d'ailleurs*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, vol.4/4, 204 p.

Émeline VEZZU, « L'assistance aux émigrés italiens sur le territoire français après 1945 », *Altritalie*, 2018, nº 56.

Émeline VEZZU, *L'Encadrement des migrants italiens par les autorités italiennes en France, 1945-1957*, mémoire de master 2 en histoire des sociétés occidentales contemporaines dirigé par Philippe Rygiel, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne - Centre d'histoire sociale du XXe siècle, 2013, 256 p.

Éric VIAL, « Les immigrés italiens dans la vie politique française : présence et invisibilité », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 2018, nº 27, p. 19-40.

2) Migrations espagnoles

Aline ANGOUSTURES, « Les réfugiés espagnols en France et la formation d'une identité européenne, 1939-1981 », *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, 1997, vol. 2, nº 3, p. 51-72.

Ana Fernández ASPERILLA, « Femmes espagnoles émigrées dans la seconde moitié du XXe siècle. Discours et vie quotidienne », *Histoire@Politique*, 2016, nº 29, p. 105-124.

José BABIANO, « La question du travail : les immigrés espagnols en France durant les Trente Glorieuses », *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, 2006, vol. 3, nº 2, p. 211-240.

Pierre CARRIÈRE et Robert FERRAS, « Les vendangeurs espagnols en Languedoc et Roussillon », *Études rurales*, 1968, vol. 32, nº 1, p. 7-42.

CNRS (dir.), *Exil politique et migration économique : Espagnols et Français aux XIXe-XXe siècles*, 2e partie des actes du colloque sur les migrations de population entre la France et l'Espagne du XVIe siècle à nos jours, organisé à Toulouse, 7-9 octobre 1987, par le GRECO 30 du CNRS, Paris, CNRS éditions, coll. « Amérique latine - Pays ibériques », 1991, 204 p.

Geneviève DREYFUS-ARMAND, « Les Espagnols dans le Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1994, vol. 34, nº 1, p. 10-13.

Geneviève DREYFUS-ARMAND, « Les commémorations dans la presse de l'émigration politique espagnole en France », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1985, vol. 3, nº 1, p. 89-93.

Gérard DUFOUR, « La pensée des Espagnols afrancesados réfugiés en France », *Cahiers de la Méditerranée*, 2011, nº 82, p. 27-36.

Alexandre DUPONT, « L'exil carliste espagnol dans le sud de la France des années 1870 : », *Hommes & Migrations*, 2018, nº 1321, p. 93-100.

Jean-Louis ESCUDIER, « L'emploi des viticultrices en France 1950-2010 » *in* Hélène Guétat-Bernard (dir.), *Féminin-Masculin. Genre et agricultures familiales*, Versailles, Editions Quæ, coll. « Nature et société », 2014, p. 151-164.

Maria José FERNANDEZ VICENTE, « Traverser les frontières, contourner les États : les voies de l'émigration espagnole vers la France, 1956-1965 », *Migrance*, 2007, p. 29-37.

Florence GUILHEM, *L'Obsession du retour : les républicains espagnols, 1939-1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, 220 p.

Guy HERMET, *Les Espagnols en France, immigration et culture*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1967, 335 p.

Stéphane LEROY, « Paco Ibáñez » *in* Pascal Ory et Marie-Claude Blanc-Chaléard (dir.), *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2013, p. 423-424.

Natacha LILLO, « L'investissement du Parti communiste espagnol auprès de l'immigration "économique" » *in* Marie-Claude Blanc-Chaléard, Caroline Douki, Anne Dulphy et Marie-Anne Matard-Bonucci (dir.), *D'Italie et d'ailleurs. Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2014, p. 139-153.

Natacha LILLO, *La Petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis, 1900-1980*, Paris, Autrement, coll. « Français d'ailleurs, peuple d'ici », 2004, 165 p.

Marie-José NADAL, « Femmes de l'exil espagnol. Formation idéologique et action politique des femmes du peuple ayant choisi de s'exiler en France en 1939 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1989, vol. 15, n° 1, p. 28-37.

Laura OSO CASAS, « La réussite paradoxale des bonnes espagnoles de Paris », *Revue européenne des migrations internationales*, 2005, vol. 21, n° 1, p. 107-129.

Laura OSO CASAS, Nicole LILLO MARQUÉS et Vicente LILLO MARQUÉS, « Bonnes et concierges espagnoles à Paris : immigration et rapports de domination de classe dans le secteur professionnel du service domestique », *Exils et migrations ibériques au XX^e siècle*, 2006, vol. 3, n° 2, p. 241-269.

Margot PEIGNÉ, « Les républicains espagnols exilés en Algérie », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, printemps 2005, n° 21, p. 113-130.

Victor PEREIRA et Roberto CEAMANOS LLORENS (dir.), *Migrations et exils entre l'Espagne et la France, regards depuis l'Aquitaine et l'Aragon*, Pau, Éditions Cairn, 2015, 233 p.

Phryné PIGENET, « Pablo Casals ou les modalités et les significations de l'engagement d'un musicien », *Le Mouvement Social*, 2004, n° 208, p. 125-143.

Pilar RODRÍGUEZ VERDE, « Formes biographiques de représentation dans le témoignage des réfugiés espagnols : adoption de rôles », *Exils et migrations ibériques au XX^e siècle*, 1995, vol. 2, n° 2, p. 97-115.

Javier RUBIO, « Le Parti communiste d'Espagne en exil dans l'immédiate après-guerre civile (1939-1941) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1985, vol. 3, n° 1, p. 93-99.

Esther m SÁNCHEZ SÁNCHEZ et Natacha LILLO, « "Immigrés en col blanc" : la formation des cadres espagnols en France (1959-1970) », *Exils et migrations ibériques au XX^e siècle*, 2006, vol. 3, n° 2, p. 271-294.

Charles TELLA (dir.), *Tella, un témoin à l'œil aigu*, Épernon, Charles Tella, 2013, 148 p.

Émile TÉMIME, « Les Espagnols dans la Résistance. Revenir aux réalités ? » *in* Jean-Marie Guillon et Pierre Laborie (dir.), *Mémoire et Histoire : la Résistance*, Toulouse, Éditions Privat, 1995, p. 99-107.

Philippe TÉTART, « Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle*, 2015, vol. 12, n° 1, p. 53-67.

Bruno TUR, « "Et viva Conchita !" Le stéréotype de la "bonne à tout faire" espagnole dans la chanson française (années 1960-1970) », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle*, 2015, vol. 1, n° 12, p. 71-83.

Bruno TUR, *L'Immigration espagnole à Paris dans les années 1960 : discours, représentations et stéréotypes*, thèse de doctorat en lettres, langues, spectacles dirigée par Marie-Claude Chaput, Université Paris 10 Nanterre, 2014.

Bruno TUR, « "Españolas en Paris" ou la solitude des "bonnes à tout faire" espagnoles à Paris », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 2009, n° 14, p. 66-78.

Bruno TUR, « "La Conchita" : un regard parisien sur les employées de maison espagnoles des beaux quartiers » *in* Natacha Lillo (dir.), *Histoire des immigrations en Ile-de-France de 1830 à nos jours*, Paris, Publibook, coll. « Essai », 2012, p. 141-147.

Bruno TUR, « Stéréotypes et représentations sur l'immigration espagnole en France », *Migrance*, 2007, Hors-Série, p. 69-78.

Bruno TUR et José Gabriel GASO CUENCA (dir.), *Migrance. Un siècle d'immigration espagnole en France*, Paris, Mémoire-Génériques, 2007, 124 p.

Alicia Alted VIGIL et Manuel Aznar SOLER (dir.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, s.l., AEMIC, 1998.

Mercedes YUSTA, « Vierges guerrières et mères courage : le panthéon des communistes espagnoles en exil », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2009, n° 30, p. 99-117.

3) Migrations portugaises

Manuel ANTUNES DA CUNHA, « La quasi-invisibilité des Portugais à la télévision. De la clandestinité à l'intégration » *in* Geneviève Dreyfus-Armand (dir.), *Cultures de l'exil*, Paris, Riveneuve éditions, coll. « Riveneuve Continents » et « Exils et migrations ibériques au XX^e^ siècle », 2013.

Jacques BAROU, « En Auvergne, une immigration portugaise en milieu rural », *Hommes & Migrations*, 1997, n° 1210, p. 43-59.

Pierre BILLION, « L'immigration portugaise à Cerizay » *in Immigrations en Poitou-Charente. Mémoires de l'invisible*, Paris, Autrement, coll. « Francais d'ailleurs, peuple d'ici », 2010, p. 149-169.

Cristina CLÍMACO, « L'émigration politique portugaise en France (1927-1940). Sources et bibliographie », *Exils et migrations ibériques au XX^e^ siècle*, 1995, vol. 2, n° 2, p. 143-161.

Stéphanie CONDON, « L'activité des femmes immigrées du Portugal à l'arrivée en France, reflet d'une diversité de stratégies familiales et individuelles ? », *Population*, 2000, vol. 55, n° 2, p. 301-330.

Albano CORDEIRO, Marie-Antoinette HILY et Deirdre MEINTEL, « La fête des Portugais : héritage et invention », *Revue européenne des migrations internationales*, 2000, vol. 16, n° 2, p. 59-76.

Genevieve DREYFUS-ARMAND, *Le Temps de l'exil portugais (1926-1974) France, Espagne, Afrique du Nord*, s.l., Riveneuve éditions, coll. « Riveneuve Continents » et « Exils et migrations ibériques au XX^e^ siècle », 2017, 217 p.

Geneviève DREYFUS-ARMAND (dir.), *Cultures de l'exil*, Paris, Riveneuve éditions, coll. « Riveneuve Continents » et « Exils et migrations ibériques au XX^e^ siècle », 2013, 264 p.

Inês ESPÍRITO SANTO, « Le patronat dans la construction de l'image des immigrés portugais en France », *Cahiers de l'Urmis*, juillet 2017, n° 17.

Ines ESPIRITO SANTO, *Du clandestin au citoyen européen. Quand les immigrés portugais font figure de travailleurs (France, 1962-2012)*, thèse de doctorat en sociologie dirigée par André Grelon et Rui Pena Pires, EHESS, 2013.

Ana Sofia FERREIRA et Yvette SANTOS, « Entre asociaciones y comités: estructuras de apoyo a la emigración portuguesa en Francia durante los años sesenta y setenta del siglo XX », *Historia, trabajo y sociedad*, 2015, n° 6, p. 81-102.

F. LA, « L'immigration portugaise », *Population*, 1966, vol. 21, n° 3, p. 575-576.

André LEBON, « L'immigration portugaise en France. Dossier statistique », *Hommes & Migrations*, 1989, nº 1123, p. 7-21.

Agnès PELLERIN, *Les Portugais à Paris : au fil des siècles & des arrondissements*, Paris, Editions Chandeigne, 2009, 264 p.

Agnès PELLERIN, « Luis Cilia, pionnier de la chanson contestataire », *Latitudes*, septembre 2004, nº 21, p. 45-47.

Agnèse PELLERIN, « Musique et représentations de l'exil à Paris dans le film *O Salto* (Christian de Chalonge, 1967) », *Reflexos. Revue pluridisciplinaire du monde lusophone*, mai 2019, nº 4.

Victor PEREIRA, « La libre circulation sans le traité de Rome. Les ambiguïtés de l'immigration portugaise en France (1957-1992) », *Migrations Société*, 2019, nº 175, p. 63-79.

Victor PEREIRA, « L'insertion résidentielle des Portugais en France de la Première Guerre mondiale à la Seconde Guerre mondiale », *L'Immigration portugaise, de la précarité à l'insertion - Table ronde aux Archives départementales de Seine-Saint-Denis*, Saint-Denis, France, 2018.

Victor PEREIRA, « (Faire) passer les frontières dans le Portugal des années 1960 », *Sigila*, 2017, vol. N° 40, nº 2, p. 31-39.

Victor PEREIRA, « La mémoire de l'émigration portugaise : une mémoire de héros ? », *Hommes & Migrations*, 2017, nº 1317-1318, p. 37-43.

Victor PEREIRA, « Chanson et immigration portugaise en France : une musique du retour ? », *Volume ! Avec ma gueule de métèque. Chanson et immigration dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle*, 2015, vol. 12, nº 1, p. 101-121.

Victor PEREIRA, « Les réseaux de l'émigration clandestine portugaise vers la France entre 1957 et 1974 », *Journal of Modern European History*, 2014, vol. 12, nº 1, p. 107-125.

Victor PEREIRA, « Portugais en lutte : une mobilisation paradoxale », *Plein droit*, 2014, nº 100, p. 40-44.

Victor PEREIRA, « Les pratiques clandestines en exil. Le parti communiste portugais en exil, 1958-1974 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2013, nº 38, p. 93-107.

Victor PEREIRA, La Dictature de Salazar face à l'émigration : l'État portugais et ses migrants en France, 1957-1974, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2012, 450 p.

Victor PEREIRA, « Émigration et politique de main-d'œuvre au Portugal, de 1957 à 1974 », *Hommes & Migrations*, 2006, vol. 1263, nº 1, p. 58-69.

Victor PEREIRA, « Une migration favorisée. Les représentations et pratiques étatiques vis-à-vis de la migration portugaise en France (1945-1975) » *in* Marie-Claude Blanc-Chaléard, Stéphane Dufoix et Patrick Weil (dir.), *L'Étranger en questions du Moyen âge à l'an 2000*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Manuscrit Université », 2005, p. 285-324.

Victor PEREIRA, « L'engagement des exilés politiques portugais en France de 1958 à 1974 », *Latitudes*, mai 2001, nº 11, p. 11-17.

Victor PEREIRA, *Les Exilés politiques portugais en France de 1958 à 1974*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine dirigé par Anne-Sophie Perriaux, Université de Rouen, 2000, 131 p.

Yvette dos SANTOS, « État et migration : une action officielle portugaise préférentiellement tournée vers l'émigration transocéanique, 1880-1969 », *Cahiers de la Méditerranée*, 2010, nº 80, p. 65-85.

Marta SILVA, « L'émigration, l'intermédiaire et la chercheure. Récits et mémoires d'une pratique illégale », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 2018, nº 44.

Dominique STOENESCO, « Les poètes portugais exilés ou immigrés en France, des années 1960-70 à nos jours », *Latitudes*, septembre 2006, nº 27, p. 34-45.

Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les Portugais dans la région parisienne depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'en 1974 » *in* Antoine Marès et Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Internationale », 1995, p. 95-120.

Marie-christine VOLOVITCH-TAVARES, « Soldats et travailleurs portugais en France (1916-1918) », *Hommes & Migrations*, 2017, nº 1316, p. 164-169.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, *100 ans d'histoire des Portugais en France*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2016, 190 p.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Entretien avec José Batista de Matos », *Migrance*, 2014, nº 43, p. 37-40.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « La Grande Guerre et l'amorce de l'immigration des Portugais en France » *in* Marie-Claude Blanc-Chaléard, Caroline Douki, Anne Dulphy et Marie-Anne Matard-Bonucci (dir.), *D'Italie et d'ailleurs. Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*, Rennes, PUR, 2014, p. 105-116.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les incertitudes et les contradictions d'une "bonne intégration" », *Cahiers de la Méditerranée*, 2009, vol. 78, p. 158-176.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Migration clandestine et bidonvilles. Les immigrants portugais des années soixante » *in* Sylvie Aprile et Emmanuelle Retaillaud-Bajac (dir.),

*Clandestinités urbaines : les citadins et les territoires du secret, XVI^e^-XX^e^*, Actes du colloque international « Clandestinités urbaines », tenu à l'Université François-Rabelais de Tours, les 20 et 21 janvier 2006, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2008, p. 277-293.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les travailleurs immigrés portugais pendant les Trente Glorieuses », *Hommes & Migrations*, 2006, n° 1263, p. 70–83.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « L'Église de France et l'accueil des immigrés portugais (1960-1975) », *Le Mouvement social*, 1999, n° 188, p. 89-102.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « L'immigration portugaise et l'impossible accord de main-d'œuvre franco-portugais », *Exils et migrations ibériques au XX^e^ siècle*, 1999, vol. 2, n° 7, p. 121-137.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, « Les années fondatrices des "Portugais de France" : 1947-1974 », *Migrance*, 1999, n° 15, p. 44-59.

Marie-Christine VOLOVITCH-TAVARES, *Portugais à Champigny : le temps des baraques*, Paris, Autrement, coll. « Français d'ailleurs, peuple d'ici », 1995, 155 p.

M.-Isabelle VIEIRA, « Images des Portugais migrants dans les romans français et portugais (1950-2000) », *Écarts d'identité : revue régionale sur l'intégration*, 2013, n° 121, p. 65-76.

4) Approches comparatives

Michele COLUCCI et Stefano GALLO, « Migration in Southern Europe since 1945 : The Entanglement of many Mobilities », *Revue européenne des migrations internationales*, 2018, n° 34, p. 53-77.

Caroline DOUKI, « Italiens et Espagnols en France de 1938 à 1946 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1992, vol. 35, n° 1, p. 100-102.

Michel DRAIN, « Les migrations de travailleurs espagnols et portugais en Europe, d'après des ouvrages récents », *Annales de Géographie*, 1968, vol. 77, n° 419, p. 96-98.

Hadrien DUBUCS et Stéphane MOURLANE, « Les migrations intra-européennes d'hier à aujourd'hui », *Hommes & Migrations*, 2017, n° 1317-1318, p. 6-14.

Anne DULPHY, Victor PEREIRA et Matthieu TROUVÉ, « L'Europe du Sud (Espagne, Portugal, Grèce) : nouvelles approches historiographiques des dictatures et de la transition démocratique (1960-2000). Introduction », *Histoire@Politique*, 2016, n° 29, p. 1-8.

François GUICHARD, « Portugal-Espagne : frontières, identités nationales et stratégies européennes. Géopolitiques des mondes lusophones », *Lusotopie*, 1994, n° 1-2, p. 35-50.

Natacha LILLO (dir.), *Italiens, Espagnols et Portugais en France au XX^e siècle, regards croisés*, Textes issus de la journée d'étude organisée le 16 février 2007 à l'Université Paris-Diderot par le Laboratoire Identités, cultures, territoires, Paris, Publibook, coll. « Actes de l'histoire de l'immigration », 2009, vol.8/, 157 p.

Natacha LILLO (dir.), *Espagnols et Portugais en France au XX^e siècle : travail et politiques migratoires*, Paris, BDIC CERMI CRIIA, coll. « Exils et migrations ibériques au XX^e siècle », 2006, 270 p.

Dietmar LOCH et Jacques BAROU, « Les migrants dans l'espace transnational : permanence et changement », *Revue européenne des migrations internationales*, 2012, vol. 28, n° 1, p. 7-12.

Manuela MARTINI et Raphael LUTZ, « Illegal Mediterranean Migrations to Western Europe after World War II. Introduction », *Journal of Modern European History*, 2014, vol. 12, n° 1, p. 80-83.

Lucile MEDINA, « María Eugenia ANGUIANO y Ana María LÓPEZ SALA, Migraciones y fronteras. Nuevos contornos para la movilidad internacional », *Revue européenne des migrations internationales*, 2012, vol. 28, n° 1, p. 179-182.

Pierre MILZA et Denis PESCHANSKI (dir.), *Exil et migration. Italiens et Espagnols en France : 1938-1946*, Actes du colloque international, Paris, 28-29 novembre 1991, Paris, L'Harmattan / IHTP, 1991, 614 p.

Didier POTON DE XAINTRAILLES, Micéala SYMINGTON et Laurent VIDAL (dir.), *La Migration européenne aux Amériques : pour un dialogue entre histoire et littérature*, Rennes, PUR / Réseau des Universités de l'Ouest Atlantique, coll. « Enquêtes & documents », 2012, vol.1, 226 p.

Ralph SCHOR, « Natacha LILLO, Italiens, Espagnols et Portugais en France au XX^e siècle, regards croisés », *Revue européenne des migrations internationales*, 2011, vol. 27, n° 2, p. 207-208.

C. Exilés, réfugiés et demandeurs d'asile

Aline ANGOUSTURES, « Histoire et mémoire de l'accueil des réfugiés à l'Office français de protection des réfugiés apatrides (OFPRA) », *Migrance*, 2015, n° 45-46, p. 21-23.

Aline ANGOUSTURES, Dzovinar KÉVONIAN et Claire MOURADIAN (dir.), *Réfugiés et apatrides. Administrer l'asile en France (1920-1960)*, Journée d'étude pluridisciplinaire de décembre

2014 « Le gouvernement des réfugiés. D'une après-guerre à l'autre : l'invention de L'Ofpra », Rennes, PUR, coll. « Histoire contemporaine », 2017, 310 p.

Olivier CLOCHARD, Luc LEGOUX et Ralph SCHOR, « Éditorial. L'asile politique en Europe depuis l'entre-deux-guerres », *Revue européenne des migrations internationales*, 2004, vol. 20, nº 2, p. 7-8.

Delphine DIAZ, *Un asile pour tous les peuples ? Exilés et réfugiés étrangers en France au cours du premier XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin recherches », 2014, 316 p.

Stéphane DUFOIX, « Fausses évidences. Statut de réfugié et politisation », *Revue européenne des migrations internationales*, 2000, vol. 16, nº 3, p. 147-164.

Dzovinar KÉVONIAN, Geneviève DREYFUS-ARMAND, Marie-Claude BLANC-CHALÉARD et Marianne AMAR (dir.), *La Cimade et l'accueil des réfugiés : identités, répertoires d'actions et politiques de l'asile, 1939-1994*, Actes du colloque organisé à l'occasion du 70e anniversaire de la Cimade par la BDIC, la CNHI et l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, tenu en octobre 2010 à la CNHI, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, coll. « Sources et travaux de la BDIC », 2013, 264 p.

Philippe NIVET, « Les réfugiés de guerre dans la société française (1914-1946) », *Histoire, économie et société*, 2004, vol. 23, nº 2, p. 247-259.

Gérard NOIRIEL, *Réfugiés et sans-papiers : la République face au droit d'asile, XIXe-XXe siècle*, Paris, Pluriel, coll. « Pluriel », 1998 (1991), 355 p.

Janine PONTY, « Réfugiés, exilés, des catégories problématiques », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1996, vol. 44, nº 1, p. 9-13.

Philippe RYGIEL, « Delphine DIAZ, Un asile pour tous les peuples ? Exilés et réfugiés étrangers en France au cours du premier XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2015, nº 50, p. 256-258.

Alexis SPIRE, « Les réfugiés, une main-d'œuvre à part ? Conditions de séjour et d'emploi, France, 1945-1975 », *Revue européenne des migrations internationales*, 2004, vol. 20, nº 2, p. 13-38.

Albena TCHOLAKOVA et Serge WEBER, « Migrants et réfugiés : éléments de discussion pour une typologie » *in* Marie Poinsot et Serge Weber (dir.), *Migrations et mutations de la société française*, Paris, La Découverte, 2014.

Sylviane de WANGEN, « L'accueil des réfugiés en France de 1952 à 1983 », *Migrations Société*, 2016, nº 165, p. 55-74.

L'Émigration politique en Europe aux XIX^e et XX^e siècles, Actes du colloque de Rome, 3-5 mars 1988, Rome, École française de Rome, 1991, 519 p.

D. Immigration en espaces

1) Histoires locales

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, « Immigration, vie politique et populisme en banlieue parisienne (fin 19^e-20^e siècle) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1995, n^o 46, p. 185-188.

Camille CORDIER-MONTVENOUX, « Un accueil méfiant. Les étrangers dans le Puy-de-Dôme au début du XX^e siècle (1900-1940) », *Migrance*, 2015, n^o 45-46, p. 135-148.

Christophe DROT, « Aquitaine, terres d'immigrations », *Hommes & Migrations*, 2008, n^o 1273, p. 138-150.

Annick GERMAIN, « L'étranger et la ville », *Canadian Journal of Regional Science*, 1997, vol. 20, n^o 1, p. 237–254.

Philippe HANUS, « Trajectoires migratoires dans l'économie forestière de montagne. Du XIX^e siècle à nos jours », *Hommes & Migrations*, 2013, n^o 1301, p. 149-156.

Riadh Ben KHALIFA, « L'immigration irrégulière yougoslave dans les Alpes-Maritimes (1950-1970) », *Migrations Société*, 2012, n^o 140, p. 225-242.

Natacha LILLO (dir.), *Histoire des immigrations en Ile-de-France de 1830 à nos jours*, Paris, Publibook, coll. « Essai », 2012, 220 p.

Antoine MARÈS et Pierre MILZA (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Internationale », 1995, 470 p.

Laurence MAYEUR et Marie POINSOT (dir.), *Histoire des immigrations. Panorama régional*, Paris, CNHI, coll. « Hommes & Migrations », 2008, vol.1/2.

Judith RAINHORN et Didier TERRIER (dir.), *Étranges voisins. Altérité et relations de proximité dans la ville depuis le XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2010, 275 p.

Ralph SCHOR, Stéphane MOURLANE et Yvan GASTAUT, *Nice cosmopolite 1860-2010*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Villes », 2010, 224 p.

Gildas SIMON, « Migrations, la spatialisation du regard », *Revue européenne des migrations internationales*, 2009, vol. 22, n^o 2, p. 9-21.

Émile TÉMIME, « Marseille, ville de migrations », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1985, vol. 7, n^o 1, p. 37-50.

Laure TEULIÈRES et Fabienne SOUCHET, « Histoire des immigrations en région Midi-Pyrénées », *Hommes & Migrations*, 2008, nº 1273, p. 152-166.

2) Logement et immigration

Marc BERNARDOT, « Camps d'étrangers, foyers de travailleurs, centres d'expulsion : les lieux communs de l'immigré décolonisé », *Cultures & Conflits*, 2008, nº 69, p. 55-79.

Marc BERNARDOT, *Loger les immigrés : la Sonacotra, 1956-2006*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant, 2008, 296 p.

Marc BERNARDOT, « Les foyers de travailleurs migrants à Paris. Voyage dans la chambre noire », *Hommes & Migrations*, 2006, nº 1264, p. 57-67.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, *En finir avec les bidonvilles : Immigration et politique du logement dans la France des Trente Glorieuses*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, 464 p.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, « Les immigrés et le logement en France depuis le XIXe siècle. Une histoire paradoxale », *Hommes & Migrations*, 2006, vol. 1264, nº 1, p. 20-34.

Marie-Claude BLANC-CHALÉARD, « L'habitat immigré à Paris aux XIXe et XXe siècles : mondes à part? », *Le Mouvement social*, 1998, nº 182, p. 29-50.

Nahid BOUAKLINE et Catherine OMNÈS, « Billancourt et la politique du logement de la Régie (1945-1992) » *in* Jacqueline Costa-Lascoux, Geneviève Dreyfus-Armand et Émile Témime (dir.), *Renault sur Seine. Hommes et lieux de mémoires de l'industrie automobile*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 191-205.

Choukri HMED, « La création des foyers Sonacotra en 1956 » *in Histoire de l'Algérie à la période coloniale 1830-1962*, Paris, La Découverte, coll. « Poche / Essais », 2014, p. 586-589.

Claire LÉVY-VROELANT, « Migrants et logement : une histoire mouvementée », *Plein droit*, 2006, nº 68, p. 5-10.

Vincent VIET, « La politique du logement des immigrés (1945-1990) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1999, nº 64, p. 91-103.

E. Intégration

Angéline ESCAFRÉ-DUBLET et Lionel KESZTENBAUM, « Mesurer l'intégration des immigrés. Genèse et histoire des enquêtes Girard-Stoetzel, 1945-1953 », *Genèses*, 2011, nº 84, p. 93-112.

Camille GOURDEAU, « Retour sur les origines du contrat d'accueil et d'intégration. De l'accompagnement social à la gestion administrative des étrangers (1973-2003) », *Migrance*, 2015, nº 45-46, p. 65-76.

Andrea REA et Maryse TRIPIER, « Acteurs et modèles d'intégration en Europe » *in Sociologie de l'immigration*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008, p. 86-101.

Mirna SAFI, « Le processus d'intégration des immigrés en France : inégalités et segmentation », *Revue française de sociologie*, 2006, vol. 47, nº 1, p. 3-48.

F. Racisme et xénophobie

Solange de FRÉMINVILLE, « L'affaire Borras », *Migrations Société*, 2013, nº 145, p. 17-36.

Yvan GASTAUT, « La flambée raciste de 1973 en France », *Revue européenne des migrations internationales*, 1993, vol. 9, nº 2, p. 61-75.

Marie-Anne MATARD-BONUCCI, « L'Histoire devant le racisme et l'antisémitisme », *Histoire@Politique*, 2017, nº 31, p. 64-74.

G. Religion et migrations

Gérard CHOLVY, « Déracinement et vie religieuse : Italiens, Espagnols et Tsiganes dans le Midi de la France (1830-1980) Des étrangers qui ne pratiquent pas », *Archives de sciences sociales des religions*, 2015, nº 170, p. 171-189.

Guillaume ÉTIENNE, *Religion, ethnicité et patrimoine : un pèlerinage berrichon approprié par les migrations*, thèse de doctorat en anthropologie dirigée par Isabelle Bianquis et Hélène Bertheleu, Université François Rabelais de Tours, 2013, 503 p.

Vincent GEISSER, « Immigration, nationalité, solidarité : l'église a-t-elle encore quelque chose à dire ? », *Migrations Société*, 2013, nº 145, p. 7-16.

Gérard PETITJEAN, « Ce que la Cimade a fait pendant les événements », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2018, nº 127-128, p. 87-89.

Beniamino ROSSI, Luca MARIN et Pedro VIANNA, « Les migrations : un “signe des temps” qui interpelle l’Église catholique », *Migrations Société*, 2012, n° 139, p. 57-100.

Ralph SCHOR, « Une solidarité religieuse : l’accueil des catholiques étrangers par l’Église de France (1919-1939) », *Cahiers de la Méditerranée*, 1982, vol. 6, n° 1, p. 135-146.

Ralph SCHOR et Yvan GASTAUT, « Migration et religion en France II - Présentation », *Cahiers de la Méditerranée*, 2009, n° 78, p. 9-12.

H. Culture et migrations

Geneviève DREYFUS-ARMAND (dir.), *Cultures de l’exil*, Paris, Riveneuve éditions, coll. « Riveneuve Continents » et « Exils et migrations ibériques au XX^e siècle », 2013, 264 p.

Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, « Un allié précieux : l’art dans les mouvements immigrés à Paris et à Londres (1958-1978) », *Hommes Migrations*, 2019, n° 1325, p. 47-55.

Angéline ESCAFRÉ-DUBLET*, Culture et immigration : de la question sociale à l’enjeu politique, 1958-2007,* Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2014, 259 p.

Angéline ESCAFRÉ-DUBLET, *Immigration et politiques culturelles*, Paris, La Documentation française, coll. « Le Point sur l’immigration en France », 2013, 70 p.

Jérémy GUEDJ, « Les espaces de l’intellectuel en exil : trajectoires et réseaux immigrés dans le Paris d’après-guerre (1945-1960) », *Revue européenne des migrations internationales*, 2017, vol. 33, n° 1, p. 27-47.

Sylvain LAURENS, « De la “Promotion culturelle des immigrés” à “l’interculturel” (1974-1980) : Discours d’État sur une catégorie d’État », *Cultures & Conflits*, 2017, n° 107, p. 15-41.

Véronique LECLERCQ, « La formation des migrants en France depuis l’alphabétisation des années 60 » *in* Véronique Leclercq et Hervé Adami (dir.), *Les Migrants face aux langues des pays d’accueil. Acquisition en milieu naturel et formation*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Les Savoirs Mieux », 2012, p. 173-196.

Danièle PISTONE, « Musiciens étrangers à Paris de la Libération à nos jours » *in* Antoine Marès et Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Internationale », 1995, p. 449-459.

Abdelmalek SAYAD, « Les usages sociaux de la “culture des immigrés” », *Langage et société*, 1979, n° 9-Supplément, p. 31-36.

Ralph SCHOR, « Penser en exil : réflexions liminaires », *Cahiers de la Méditerranée*, 2011, nº 82, p. 16-25.

I. Représentations des étrangers et immigrés

Aline ANGOUSTURES, « Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965) », *Revue européenne des migrations internationales*, 1998, vol. 14, nº 1, p. 221-252.

Manuel ANTUNES DA CUNHA, « L'émigration à l'écran : la rhétorique du succès. La série documentaire Portugueses pelo mundo », *Cahiers de l'Urmis*, juillet 2017, nº 17.

Mathias AUCLAIR, « L'autre observé et l'autre fabriqué : décors et costumes exotiques à l'Opéra au XIXe siècle » *in* Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'altérité en spectacle : 1789-1918*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Théâtre », 2019, p. 257-273.

Brigitte BACCAÏNI et Roberta ROSSI, « Connaissances et représentations des populations immigrées : enquête auprès des lycéens de France et d'Italie », *Revue européenne des migrations internationales*, 1998, vol. 14, nº 3, p. 127-157.

Nicolas BANCEL, Thomas DAVID et Dominic THOMAS (dir.), *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2014, 440 p.

Stéphanie BÉLOUIN, Olga BRONNIKOVA, Anne-Laure COUNILH et Sarah MEKDJIAN, « Réflexions sur les notions de visibilité / invisibilité appliquées à l'étude des migrations », *e-migrinter*, 2009, nº 4, p. 3-5.

Jérôme BERTHAUT, Éric DARRAS et Sylvain LAURENS, « Pourquoi les faits-divers stigmatisent-ils ? », *Réseaux*, 2009, nº 157-158, p. 89-124.

Emmanuel BLANCHARD et Claire RODIER, « "Crise migratoire" : ce que cachent les mots », *Plein droit*, décembre 2016, nº 111, p. 3-6.

Joao Sousa CARDOSO, « La communauté projetée : sociologie du cinéma », *Sociétés*, 2007, nº 96, p. 59-68.

William Benjamin COHEN, *Français et Africains : les Noirs dans le regard des Blancs 1530-1880*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1981, 409 p.

Nathalie COUTELET et Isabelle MOINDROT, « Introduction » *in* Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'altérité en spectacle 1789-1918*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Théâtre », 2015, p. 7-17.

Serène DELMAS et Laure TEULIÈRES, *Étrangers d'ici. Migrants et migrations au cinéma*, Toulouse, Éditions Privat / La Cinémathèque de Toulouse, 2012, 141 p.

Laurent DORNEL, « Les représentations des étrangers au XIXe siècle » *in* Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'altérité en spectacle 1789-1918*, Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire | Théâtre », 2015, p. 85-96.

Sylvie DURMELAT et Vinay SWAMY (dir.), *Les Écrans de l'intégration. L'Immigration maghrébine dans le cinéma français*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2015, 340 p.

Éric FASSIN, « Politiques de la (non-) représentation », *Sociétés & Représentations*, 2018, no 45, p. 9-27.

Isabelle FELICI, « L'arrivée des migrants sur les écrans de cinéma italiens », *Cahiers d'études italiennes*, 2012, no 14, p. 235-244.

Anaïs FLÉCHET, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008, no 11, p. 15-26.

Solange de FRÉMINVILLE, *L'émergence de la figure de « l'immigré » dans la presse au XIXe siècle*, https://telemmig.hypotheses.org/105 , 23 octobre 2012, consulté le 16 novembre 2018.

Julien GAERTNER, *L'Image de l'"Arabe" dans le cinéma français de 1970 à nos jours*, thèse de doctorat en histoire dirigée par Ralph Schor et Jamaâ Baida, Université de Nice-Sophia Antipolis / Université Mohammed V-Agdal (Rabat), 2010, 1063 p.

Yvan GASTAUT, « L'immigration et les faits divers », *Migrations Société*, 2007, no 111-112, p. 175-180.

Yvan GASTAUT, « Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration. Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990) », *Hommes & Migrations*, 2001, vol. 1231, no 1, p. 54-66.

Yvan GASTAUT, *L'Immigration et l'opinion en France sous la Ve République*, Paris, Seuil, coll. « XXe siècle », 2000, 624 p.

Alain GIRARD, « Attitudes des Français à l'égard de l'immigration étrangère. Enquête d'opinion publique », *Population*, 1971, vol. 26, no 5, p. 827-875.

Guy HENNEBELLE (dir.), *Cinémas de l'émigration*, Paris, Film éditions, coll. « CinémAction », 1979, 238 p.

Bonaventure KAGNÉ, « Représentations de l'immigration en Belgique », *Quaderni*, 1998, vol. 36, no 1, p. 97-111.

Stéphane KRONENBERGER, « Les O. S. immigrés à l'écran », *Hommes & Migrations*, 2016, no 1313, p. 45-53.

Florence LE VAN et VIDÉOTHÈQUE DE L'INSTITUT NATIONAL DE LA JEUNESSE, « Images des immigrations - 63 Audio-visuels pour l'animation et la formation », octobre 1989.

Natacha LILLO et Philippe RYGIEL (dir.), *Images et représentations du genre en migration : mondes atlantiques XIX^e^-XX^e^ siècles*, issu du séminaire d'histoire sociale de l'immigration de l'ENS et du colloque "Histoire, genre, migration" tenu à Paris en mars 2006, Paris, Publibook, coll. « Actes de l'histoire de l'immigration », 2007, 135 p.

Liêm-Khê LUGUERN, « La représentation des immigrants », *Hommes & Migrations*, 2012, n° 1314, p. 141-145.

Éric MACÉ, « Mesurer les effets de l'ethnoracialisation dans les programmes de télévision : limites et apports de l'approche quantitative de la "diversité" », *Réseaux*, 2009, n° 157-158, p. 233-265.

Manuel MADEIRA, « Filmographie sur l'immigration portugaise en France », *Latitudes*, 1999, n° 5, p. 27-25.

Manuel MADEIRA, « Syndicats, immigration et cinéma. La perception de l'immigré par les syndicats dans les films militants », *Latitudes*, 1999, n° 5, p. 22-25.

José Alexandre Cardoso MARQUES, *Images de Portugais en France. Immigration et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002, 275 p.

Damon MAYAFFRE, « L'histoire mot à mot. Les mots des migrations dans le discours politique traditionnel des années trente », *Cahiers de la Méditerranée*, 1997, vol. 54, n° 1, p. 159-171.

Édouard MILLS-AFFIF, *Filmer les immigrés : les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française, 1960-1986*, Bruxelles, De Boeck / INA, coll. « Médias Recherches », 2004, 299 p.

Pierre MILZA, « L'image de l'Italie et des Italiens du XIX^e^ siècle à nos jours », *Cahiers de l'IHTP*, juin 1994, n° 28, p. 71-82.

Magali NAYRAC, « La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains », *Cahiers de l'Urmis*, 2011, n° 13.

Tangui PERRON, *Étranges étrangers*, Paris / Montreuil, Scope / Périphérie, coll. « Histoire d'un film, mémoire d'une lutte », 2009, 190 p.

Isabelle RIGONI (dir.), *Qui a peur de la télévision en couleurs ? La diversité culturelle dans les médias*, Montreuil, Aux lieux d'être, coll. « Mondes contemporains », 2007, 332 p.

Ralph SCHOR, « L'opinion française et les immigrés nord-africains : l'image d'un sous-prolétariat (1919-1939) », *Cahiers de la Méditerranée*, 2010, n° 80, p. 237-248.

Ralph SCHOR, « Racisme et xénophobie à travers la caricature française (1919-1939) », *Revue européenne des migrations internationales*, 1988, vol. 4, n° 1, p. 141-155.

Ralph SCHOR, *L'Opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « France XIX^e^-XX^e^ », 1985, 761 p.

Claire SCOPSI, « Les mémoires des immigrés, entre source et médium », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, juin 2018, n^o^ 44.

Laure TEULIÈRES, « De l'image cinématographique aux représentations collectives. Discussion autour du thème "Le dire en images" » *in* Nancy L. Green et Marie Poinsot (dir.), *Histoire de l'immigration et question coloniale en France*, Actes du colloque, CNHI, 28-30 septembre 2006, Paris, La Documentation française, 2008, p. 263-268.

Aline VALENCE, « Discours médiatiques et représentations sociales et de l'immigration », *Accueillir*, décembre 2009, n^o^ 252, p. 82-83.

Isabelle VEYRAT-MASSON et Yvan GASTAUT, « C'est l'histoire d'un Arabe… », *Le Temps des médias*, 2017, n^o^ 28, p. 5-14.

Lucie VIVER, « La représentation des Maghrébines dans le cinéma français » *in* Nancy L. Green et Marie Poinsot (dir.), *Histoire de l'immigration et question coloniale en France*, Actes du colloque, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 28-30 septembre 2006, Paris, La Documentation française, 2008, p. 253-258.

Lucie VIVER, « 1936-2006 : Les immigrés maghrébins au cinéma », *Migrations Société*, 2007, n^o^ 109, p. 93-99.

Dominique WOLTON, « Des stéréotypes coloniaux aux regards post-coloniaux : l'indispensable évolution des imaginaires » *in* Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (dir.), *Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France.*, Paris, Autrement, 2011.

Naïma YAHI, « Le métissage en salle ou les "Algériens" à l'écran », *Hommes & Migrations*, 2012, n^o^ 1295, p. 130-142.

VI - Espaces, frontières, voyages, ailleurs, espace social

A. Méthode

Jean-Luc FRAY et Céline PEROL (dir.), *L'Historien en quête d'espaces*, Actes du colloque, Clermont-Ferrand, printemps 2002, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Histoires croisées », 2004, 469 p.

Bernard GAUTHIEZ et Olivier ZELLER, « Ordre textuel et ordre spatial à Lyon à l'époque moderne », *Histoire & mesure*, 2010, vol. XXV, n^o^ 1, p. 197-230.

Patrick GAUTIER-DALCHÉ, « Un problème d'histoire culturelle : perception et représentation de l'espace au Moyen Age », *Médiévales*, 1990, vol. 9, nº 18, p. 5-15.

Henri LEFEBVRE, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, 1974, vol. 31, nº 1, p. 15-32.

Michel MARIÉ, « Territoire, centre et marge, identité et altérité », *Flux*, 1993, vol. 9, nº 13, p. 41-46.

Jean-Claude WAQUET, Odile GOERG et Rebecca ROGERS (dir.), *Les Espaces de l'historien*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Sciences de l'histoire », 2000, 264 p.

B. Histoire de lieux

Jacqueline COSTA-LASCOUX, Geneviève DREYFUS-ARMAND et Émile TÉMIME (dir.), *Renault sur Seine. Hommes et lieux de mémoires de l'industrie automobile*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, 272 p.

Jean-Charles DEPAULE (dir.), *Les Mots de la stigmatisation urbaine*, Paris, Éditions de la MSH, coll. « Les Mots de la ville », 2006, 278 p.

Annie FOURCAUT, Emmanuel BELLANGER et Mathieu FLONNEAU, *Paris-Banlieues : conflits et solidarités. Historiographie, anthologie, chronologie, 1788-2006*, Grâne, Créaphis, 2007, vol.1, 475 p.

Claude GAUVARD et Jean-Louis ROBERT (dir.), *Être Parisien*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Homme et société », 2004, 618 p.

Danielle TARTAKOWSKY, *Nous irons chanter sur vos tombes : le Père-Lachaise, XIX^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 1999, 275 p.

C. Histoire de représentations de voyages et d'ailleurs

Hubert BONIN et Christophe BOUNEAU (dir.), *Paris-Bordeaux en train. Les trois étapes de la modernité ferroviaire 1844-2016*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2016, 214 p.

Yasmine MARCIL, « Le lointain et l'ailleurs dans la presse périodique de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle », *Le Temps des médias*, 2007, vol. 8, nº 1, p. 21.

Laurent MARTIN, « Point de vue sur les images du monde. Voyage, photographie, médias de 1839 à nos jours », *Le Temps des médias*, 2007, vol. 8, nº 1, p. 142.

Sylvain VENAYRE, « Le voyage, le journal et les journalistes au XIXe siècle », *Le Temps des médias*, 2007, vol. 8, nº 1, p. 46.

Sylvain VENAYRE, « Une histoire des représentations : l'aventure lointaine dans la France des années 1850-1940 », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2001, nº 84, p. 93-112.

D. Frontières

Alya AGLAN, « La Seconde Guerre mondiale, une défaite de la frontière », *Les Cahiers Sirice*, 2019, nº 22, p. 135-139.

Enzo BARNABÀ, « Grimaldi, cohabiter avec la frontière », *Migrations Société*, 2012, nº 140, p. 159-164.

Bartolomé BENNASSAR, « Le passage des Pyrénées », *Les Cahiers de la Shoah*, 2001, vol. no 5, nº 1, p. 51-70.

Annie BLONDEL-LOISEL et Rita RANSON (dir.), *De l'art du passage : histoire et représentations*, Actes du colloque du GRIC (Groupe de recherche Identités et cultures) "Passages, passerelles et traversées", tenu à l'Université du Havre les 5 et 6 novembre 2007, Paris, l'Harmattan, 2010.

Benedetta CARNAGHI, Vincent HOULE et Guillaume POLLACK, « Frontières. Circulations, vie quotidienne, illégalités », *Les Cahiers Sirice*, 2019, nº 22, p. 5-14.

Laurent DORNEL, « La frontière (le voisin) et l'étranger. Les enjeux identitaires d'un conflit frontalier », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002, nº 24, p. 11-124.

Marie-Christine FOURNY, « La frontière comme espace liminal. Proposition pour analyser l'émergence d'une figure de la frontière mobile dans le contexte alpin », *Revue de géographie alpine*, 2013, nº 101-2.

Yvan GASTAUT et Catherine WIHTOL DE WENDEN, « Réfléchir la traversée des frontières », *Hommes & Migrations*, 2013, nº 1304, p. 7-8.

Anne-Marie GRANET-ABISSET, « Tisser du territoire : Les migrations frontalières entre Piémont et Briançonnais au cours des deux derniers siècles », *Migrations Société*, 2012, nº 140, p. 71-92.

Nancy L. GREEN, « Trans-frontières : pour une analyse des lieux de passage », *Socio-anthropologie*, 1999, nº 6.

Lucile MEDINA-NICOLAS, « L'étude des frontières : un état des lieux à travers la production doctorale française », *Annales de géographie*, 2004, vol. 113, nº 635, p. 74-86.

Christophe NAVARD, « Hendaye et ses voisines espagnoles (1945 – années soixante) proximité géographique pour relations sporadiques », *Lapurdum. Revue d'études basques*, 1998, nº 3, p. 299-312.

Jean-Robert PITTE, « L'intérêt de l'étude des frontières en histoire », *Hypothèses*, 2005, vol. 8, nº 1, p. 131-134.

Blythe Alice RAVIOLA, « Frontières régionales, nationales et historiographiques : bilan d'un programme de recherche italien et perspectives de recherche », *Cahiers de la Méditerranée*, 2011, nº 83, p. 257-272.

Peter SAHLINS, *Frontières et identités nationales : la France et l'Espagne dans les Pyrénées depuis le XVII^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société », 1996, 415 p.

Julie VOLDOIRE, « Les sociétés : reflet de leurs frontières », *Hommes & Migrations*, 2014, nº 1313, p. 131-134.

E. Espace social

Jérôme DEAUVIEAU, Étienne PENISSAT, Cécile BROUSSE et Cyril JAYET, « Les catégorisations ordinaires de l'espace social français », *Revue française de sociologie*, 2014, vol. 55, nº 3, p. 411-457.

Sabine EHRMANN, « Prendre place : pour un espace social », *Sociétés & Représentations*, 2010, nº 30, p. 55-68.

Pierre GILBERT et Camille FRANÇOIS, « Construire et gouverner les populations par l'espace », *Genèses*, 2016, nº 104, p. 155-162.

Rémi LENOIR, « Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu », *Sociétés & Représentations*, 2004, nº 17, p. 385-396.

Yves LEQUIN, « Ouvriers dans la ville (XIX^e et XX^e siècle) », *Le Mouvement social*, 1982, nº 118, p. 3-7.

Sylvie TISSOT et Franck POUPEAU, « La spatialisation des problèmes sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005, nº 159, p. 4-9.

Table des matières

REMERCIEMENTS 1

AVERTISSEMENTS 3

SIGLES ET ACRONYMES 4

SOMMAIRE 5

INTRODUCTION 7

CHAPITRE 1 OBJETS, SOURCES ET MÉTHODE 15

I - LES MOTS DES MIGRATIONS 16

A. Les étrangers en France jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle – condition et statut juridique 18

B. L'émergence d'un nouveau problème public : l'immigration 21

C. Migrants 26

II - POURQUOI ÉTUDIER À LA FOIS LES MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS ? 30

A. Une étude comparative 33

B. Sujet de la comparaison 34

C. Unité et niveau de comparaison 37

III - POURQUOI S'INTÉRESSER À LEURS REPRÉSENTATIONS AUDIOVISUELLES ? 39

A. Historiographie 39

B. Définition des représentations des migrations 44

C. Une histoire des représentations par les médias audiovisuels 46

IV - CONSTITUTION D'UN CORPUS 50

A. Une plongée dans les centres d'archives audiovisuelles 50

B. Mise en œuvre de la collecte 54

C. Constitution du corpus audiovisuel 56

D. Questionnements méthodologiques 58

V - DISPOSITIFS D'ANALYSE MÉDIATIQUE MIS EN PLACE 60

A. Traitement des sources audiovisuelles 60

B. Documentation écrite 62

C. Constitution d'une base de données 66

PARTIE 1 / DANS LA FABRIQUE DES FIGURES DE MIGRANTS 73

CHAPITRE 2 CADRE INSTITUTIONNEL, ÉCONOMIQUE ET GÉNÉRIQUE DE LA PRODUCTION AUDIOVISUELLE SUR LES MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS 75

I - STRUCTURES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION DES REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DE MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS ENTRE 1945 ET 1974 78

A. Quels genres cinématographiques pour représenter ces migrants ? 78

1) Des reportages de presse filmée peu nombreux mais répartis tout au long de la période 79

2) Des documentaires et des courts-métrages en marge du champ cinématographique 84

3) Des longs-métrages de fiction nombreux 91

B. Des coproductions franco-italiennes majoritaires dans le corpus 104

1) Objectifs du dispositif 107

2) Les coproductions en pratiques 108

3) Des contraintes qui favorisent la représentation de migrants italiens dans les films de coproduction à majorité française 112

II - STRUCTURES DE PRODUCTION TÉLÉVISUELLES 117

A. Répartition quantitative du corpus par année et chaîne de diffusion 117

1) Des représentations plus nombreuses à mesure que le nombre d'heures de programmes émis annuellement par l'ORTF augmente. 117

2) Une proportion de représentations de migrants italiens, espagnols et portugais à la télévision nationale en baisse à partir de la fin des années soixante. 119

3) Une troisième chaîne et des programmes de télévision régionale tournés vers les Portugais. 121

B. Genres, sections et services de production 124

1) Fictions 127

2) Information et Actualités, magazines et journaux télévisés 137

3) Sections par public et thématique 145

CONCLUSION DU CHAPITRE 2 151

CHAPITRE 3 QUI SONT LES AUTEURS DE CES REPRÉSENTATIONS ? 153

I - UN AUTEUR UNIQUE DES REPRÉSENTATIONS AUDIOVISUELLES DE MIGRANTS ? DE L'IDÉAL DE RÉALISATEUR-AUTEUR À UNE RÉALITÉ PLUS NUANCÉE 155

A. Au cinéma, figure idéale partagée 155

B. Dans les fictions télévisées 159
C. Journalistes et documentaristes 165

II - DES ŒUVRES COLLECTIVES 168
A. Scénaristes et dialoguistes, auteurs de l'œuvre originale adaptée et adaptateurs 169
B. Auteurs des œuvres adaptées 171
C. Créer un personnage. De l'implication des acteurs et des personnes filmées 176

III - PARTONS DES GÉNÉRIQUES… 181
A. Une prosopographie impossible ? 182
B. Un réseau d'œuvres structuré par média 185
C. Pourquoi représenter des migrants italiens, espagnols ou portugais ? 189
1) Témoigner de sa propre migration – ou la taire 189
2) Reconstituer la société de son enfance 194
3) Ériger l'immigration comme cause ou s'en emparer 196

CONCLUSION DU CHAPITRE 3 199

CONCLUSION DE LA PARTIE 1 201

PARTIE 2 / 1945-1962 ÉMERGENCE ET CIRCULATION DE FIGURES DE MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS À L'ÉCRAN 203

CHAPITRE 4 1945-1949 FILMER LES MIGRANTS DANS L'IMMÉDIAT APRÈS-GUERRE 205

I - 1945-1946 LES ÉTRANGERS EN FRANCE, ACTEURS DE LA RÉSISTANCE AUX FASCISMES 205
A. Hommage aux terroristes – les étrangers dans la mémoire de la guerre 206
1) Réhabiliter les étrangers après l'Occupation 209
2) Inscrire ces immigrés dans la mémoire de la guerre… 210
3) …portée principalement par des organisations proches du parti communiste 212
B. Une guerre s'arrête, l'autre se poursuit – organiser la république espagnole en exil 214
1) Des représentations d'opposants socialistes au franquisme 216
2) Laisser dans l'ombre les soutiens français à l'antifranquisme 219
3) Privilégier la diffusion d'images de dirigeants plutôt que de militants espagnols exilés 220
4) Un discours cinématographique sur l'exil espagnol pris dans les contradictions de la position française face à l'Espagne 223

II - 1946-1949 – FILMER LES ÉTRANGERS AUX FRONTIÈRES, LIEUX DE PASSAGES ET ENJEUX DIPLOMATIQUES 225
A. À la frontière franco-espagnole 226

1) « Il faut qu'une frontière soit ouverte ou fermée… » 226
2) Une frontière bien présente dans les représentations cinématographiques fictionnelles de l'entrée d'Espagnols en France 234
B. À la frontière franco-italienne 242
1) Passage du Col du Petit Saint Bernard par des émigrés du Val d'Aoste – accueillir les frontaliers en voisins 242
2) « Chômeurs italiens venant travailler en France » – une immigration désirée et nécessaire 247
3) Les Émigrés italiens accueillent la statue de leur sainte patronne 251
CONCLUSION DU CHAPITRE 4 253
CHAPITRE 5 1946-1962 AU-DELÀ DE L'ACTUALITÉ – REPRÉSENTER LES MIGRANTS DANS LA SOCIÉTÉ ET DANS SES MARGES 255
I - PERSONNAGES DES MILIEUX POPULAIRES 257
A. D'Aubervilliers aux …Enfants des courants d'air : filmer les migrants dans les interstices de la cité 257
1) Aubervilliers 257
2) …Enfants des courants d'air 262
B. Des travailleurs étrangers espagnols et italiens dans le tableau cinématographique de la France populaire 266
1) 1948-1952 Des migrants parmi le peuple au cinéma 266
2) 1952-1962 Une lente diversification des rôles de migrants italiens et espagnols dans le cinéma fictionnel 270
C. Travailleurs espagnols et italiens à la télévision au tournant des années cinquante et soixante 273
1) 1959 Des ouvriers espagnols installés depuis longtemps dans le sud de la France 274
2) 1961 Espagnols saisonniers agricoles et Italiens maçons – des apparitions brèves 277
II - QUELLES SPÉCIFICITÉS DES REPRÉSENTATIONS AUDIOVISUELLES D'ITALIENS ET D'ESPAGNOLS MIGRANTS DE 1946 À 1962 ? 279
A. 1953-1957 Les coproductions franco-italiennes : une opportunité financière qui pousse à porter des migrants à l'écran 280
1) Œuvres adaptées avec des personnages italiens 280
2) Scénarios originaux avec des personnages principaux italiens 281
3) Scénarios modifiés en cours d'écriture, après coproduction 282
4) Quelques coproductions sans influence sur la mise en scène de personnages migrants ?283

5) Les films français avec personnages italiens – la coproduction a-t-elle pu être imaginée ? 284
B. 1957-1962 Caractéristiques et marqueurs de l'origine italienne au cinéma 286
C. Espagnols marginaux et exilés politiques 294
III - 1958-1962 DES MIGRANTS ENCADRÉS 298
A. Passer les frontières (1959-1961) 298
1) En 1959, une brève apparition des Portugais immigrés dans le cinéma fictionnel : des travailleurs étrangers anonymes et clandestins, guidés par la faim et la foi. 298
2) À la frontière franco-italienne 305
B. Administrer les étrangers 307
1) Des immigrés pris en charge par l'église…. 308
2) Échos cinématographiques de l'encadrement administratif des migrants italiens et portugais. 312
CONCLUSION DU CHAPITRE 5 314
CHAPITRE 6 1945-1962 LES ARTISTES : FIGURES EXEMPLAIRES ET EXOTIQUES DE MIGRANTS 317
I - DES MIGRANTS ARTISTES, PERSONNAGES RÉCURRENTS DES FILMS FRANÇAIS DES ANNÉES CINQUANTE 319
A. De l'ombre à la lumière : héros migrants sauvés par la musique dans les films musicaux de 1949 à 1954 319
B. Des artistes immigrés en personnages secondaires, en toile de fond cosmopolite 323
II - À LA TÉLÉVISION : LES ANONYMES ONT DU TALENT 324
A. Premières figures d'immigrés italiens et espagnols à la télévision 325
B. Des ouvriers artistes 328
III - MAÎTRES ET VEDETTES VENUES D'AILLEURS 330
A. Pablo Casals, un maestro en exil 331
B. La migration comme étape dans le parcours social ascendant de vedettes médiatiques 334
C. Des Espagnols français ou presque 337
D. La migration comme opportunité artistique 339
CONCLUSION DU CHAPITRE 6 343
CONCLUSION DE LA PARTIE 2 345

PARTIE 3 / 1962-1974 POLITISATION ET CRISTALLISATION DES REPRÉSENTATIONS AUDIOVISUELLES DE MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS 347

CHAPITRE 7 1962-1966 UNE REPRÉSENTATION D'ÉTAT DES MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS ? 349

I - LES JOURNAUX TÉLÉVISÉS NATIONAUX DE 1962 : RELAIS DE L'ATTITUDE GOUVERNEMENTALE ET ADMINISTRATIVE DE LA FRANCE À L'ÉGARD DES ITALIENS, DES ESPAGNOLS ET DES PORTUGAIS. 351

A. Favoriser l'arrivée d'Italiens, « immigration convoitée » 352

B. Recruter des travailleurs en Espagne 357

C. Limiter l'entrée illégale de Portugais sur le territoire 359

II - LE SERVICE DE LIAISON INTERMINISTÉRIELLE POUR L'INFORMATION : ESPACE D'INFLUENCE GOUVERNEMENTALE SUR LES REPRÉSENTATIONS TÉLÉVISUELLES DE L'IMMIGRATION 362

A. Qui met le sujet de l'immigration sur la table des discussions du SLII ? De quels immigrés parle-t-on ? 363

B. Les travailleurs portugais clandestins : un sujet récurrent pour le SLII entre mars et juin 1964 368

C. Quelques demandes d'émissions formulées par le SLII satisfaites par l'ORTF 373

1) Un reportage commandé par le SLII : « Trois millions de travailleurs étrangers… » 375

2) L'émission *France… terre d'accueil*, un début de campagne d'information sur l'immigration ? 382

D. Des projets portés par le SLII pas toujours achevés 387

E. Émissions censurées ? 389

III - LOIN DES INTERVENTIONS GOUVERNEMENTALES, DES FIGURES DE MIGRANTS VARIÉES 393

A. Des fictions plus libres de leurs propos que les émissions d'information ? 394

B. Représenter la société dans les émissions de variété et à destination de la jeunesse 398

C. Espagnols du journal télévisé national 400

CONCLUSION DU CHAPITRE 7 404

CHAPITRE 8 1962-1974 FIXATIONS – FIGURES AUDIOVISUELLES DES MIGRANTS ÉCONOMIQUES 405

I - DEUX FIGURES RÉCURRENTES DE TRAVAILLEURS ESPAGNOLS : LE SAISONNIER ET LA BONNE 406

A. Espagnols vendangeurs, travailleurs agricoles et saisonniers 407

1) Filmer l'arrivée des saisonniers espagnols : un marronnier de l'information télévisuelle régionale 409
2) Un « marronnier » en mutation : d'une actualité locale à une tradition folklorique dont les caractéristiques évoluent 412
B. Bonnes espagnoles 414
1) Une figure d'étrangère 417
2) Une figure de domestique héritière de représentations antérieures 422
3) La place des bonnes espagnoles 427
II - PORTUGAIS CLANDESTINS, MAL LOGÉS, ANONYMES 439
A. Des hommes seuls, arrivés clandestinement 440
B. Des travailleurs portugais et leurs familles logés dans les marges 454
1) Bidonvilles, l'autre décor des Portugais à l'écran 455
2) Solutions de relogement 468
C. Travailleurs anonymes du bâtiment 474
III - ITALIENS VOISINS, ACTEURS DE L'ÉCONOMIE FRANÇAISE 480
A. Médiatisation de l'action des institutions italiennes en France 480
1) Des Italiens immigrés encadrés par les institutions italiennes en France 480
2) Les rescapés de Sicile (1968) : des migrants italiens pris dans la mise en scène du soutien apporté par la France à sa « République sœur » dans un moment de crise 483
B. Franchir la frontière franco-italienne à l'écran : un obstacle devenu formalité ? 485
C. Dans les fictions, deux figures concurrentes : l'escroc et l'immigré intégré 488
1) De l'Italien escroc à l'Italien mafieux 488
2) Figures d'intégration à la société française 492
IV - DES IMMIGRÉS CATHOLIQUES AUX PRATIQUES RELIGIEUSES SINGULIÈRES 495
CONCLUSION DU CHAPITRE 8 501
CHAPITRE 9 1962-1974 ASPECTS POLITIQUES DES REPRÉSENTATIONS DE MIGRANTS ITALIENS, ESPAGNOLS ET PORTUGAIS 503
I - DES EXILÉS ENGAGÉS À DISTANCE DANS LA LUTTE CONTRE LE FRANQUISME ET LE SALAZARISME 504
A. 1963-1971 Soubresauts de la mémoire de la guerre d'Espagne et de ses réfugiés en France 505
1) 1963 – Morts à Madrid 505
2) De 1963 à 1970 : figures fictionnelles de républicains espagnols 511
3) 1970 – le procès de Burgos 518
B. Résister au salazarisme depuis la France 522

II - Mémoires des engagements d'immigrés aux côtés des Français 527
A. Des anciens-combattants italiens immigrés 528
B. Figures d'immigrés italiens et espagnols résistants dans les fictions des années soixante 530
C. 1970-71 – Mémoire des déportés espagnols et du camp du Vernet 535
III - Artistes en exil – une figure espagnole, mais aussi portugaise et italienne 539
A. Yves Montand, dernière figure médiatique de l'exil politique italien en France ? 539
B. Des artistes exilés républicains espagnols – passage de relais entre les maîtres et la chanson engagée 541
1) Artistes appartenant à la génération de la guerre d'Espagne 541
2) Artistes enfants de la guerre civile 543
3) Paco Ibáñez 544
C. Chanteurs contestataires portugais en exil 549
D. Une vocation artistique au service des luttes en exil ? 552
IV - La télévision et le cinéma en relais médiatiques des initiatives menées pour accueillir, aider et défendre les immigrés 557
A. L'Étranger, cause religieuse, cible de la charité chrétienne 558
B. Dispositifs publics pour l'accueil des travailleurs immigrés 562
1) Le Comité Lyautey 562
2) Montrer l'administration de l'immigration en France 564
3) Rendre compte de l'action sociale à destination des immigrés 567
4) Des États d'origine discrètement investis 574
C. Médiatiser les luttes pour les droits des immigrés 576
1) Lutter pour les droits des immigrés à un logement décent 576
2) Donner à voir les luttes immigrées 579
Conclusion du Chapitre 9 584
Épilogue de la Partie 3 585
Conclusion de la Partie 3 588
Conclusion générale 590
Sources 595
I - Corpus audiovisuel 595
A. Sources cinématographiques 595
B. Sources télévisuelles 605

II - SOURCES ÉCRITES 630
A. Archives 630
1) Archives Nationales 630
2) Bibliothèque nationale de France 635
3) Cinémathèque 635
4) Inathèque 642
5) Gaumont Pathé archives 643
6) Archives de la Préfecture de la Seine 643
7) Archives de Paris 644
8) Archives de Saint-Denis 644
B. Sources imprimées 644
1) Périodiques 644
2) Statistiques 650
3) Littérature juridique 651
4) Livres adaptés dans les œuvres audiovisuelles du corpus 652
5) Éditions de scénarios d'œuvres du corpus audiovisuel 654
6) Autobiographies, mémoires, entretiens, témoignages 654

BIBLIOGRAPHIE 656

I - HISTORIOGRAPHIE ET MÉTHODOLOGIE 656
A. Outils 656
B. Sciences sociales 656
C. Historiographie – Sources 657
D. Historiographie – Méthodes 657

II - HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA FRANCE, DE L'ITALIE, DE L'ESPAGNE ET DU PORTUGAL 657
A. Histoire contemporaine de l'Espagne 657
1) Généralités 657
2) Histoire des relations franco-espagnoles 658
B. Histoire contemporaine de l'Italie 659
1) Généralités 659
2) Histoire des relations franco-italiennes 659
C. Histoire contemporaine du Portugal 660
D. Histoires contemporaines françaises 660
E. Histoires transnationales 662
F. Histoire des représentations de l'Espagne et de l'Italie 663

III - HISTOIRE CULTURELLE 664
A. Imaginaires sociaux 664
B. Histoire et littérature 665
C. Types, stéréotypes, préjugés 665
D. Politiques culturelles 666
IV - HISTOIRE DES MÉDIAS 666
A. Approches transmédiatiques 666
B. Cinéma 668
1) Méthodologie 668
2) Cinémas nationaux 669
3) Genres, formats et récits cinématographiques 673
4) Métiers et professionnels du cinéma 676
5) Représentations cinématographiques 680
C. Télévision 681
D. Autres médias 687
E. Journalistes / Journalisme 688
V - MIGRATIONS, ÉTRANGERS, IDENTITÉS, REPRÉSENTATIONS DE L'IMMIGRATION 688
A. Généralités 688
1) Historiographie des migrations 688
2) Sociologie des migrations 689
3) Altérité, identité et identification 689
4) Histoire de l'immigration et des étrangers en France 690
B. Histoires de l'immigration par groupe national 695
1) Migrations italiennes 695
2) Migrations espagnoles 698
3) Migrations portugaises 701
4) Approches comparatives 704
C. Exilés, réfugiés et demandeurs d'asile 705
D. Immigration en espaces 707
1) Histoires locales 707
2) Logement et immigration 708
E. Intégration 709
F. Racisme et xénophobie 709
G. Religion et migrations 709
H. Culture et migrations 710
I. Représentations des étrangers et immigrés 711

VI - Espaces, frontières, voyages, ailleurs, espace social 714
A. Méthode 714
B. Histoire de lieux 715
C. Histoire de représentations de voyages et d'ailleurs 715
D. Frontières 716
E. Espace social 717

Table des matières **718**

Annexes **729**

I - Architecture de la base de données 729

II - Audience des longs-métrages cinématographiques fictionnels 730

III - Taille des équipes d'écriture des films du corpus 734

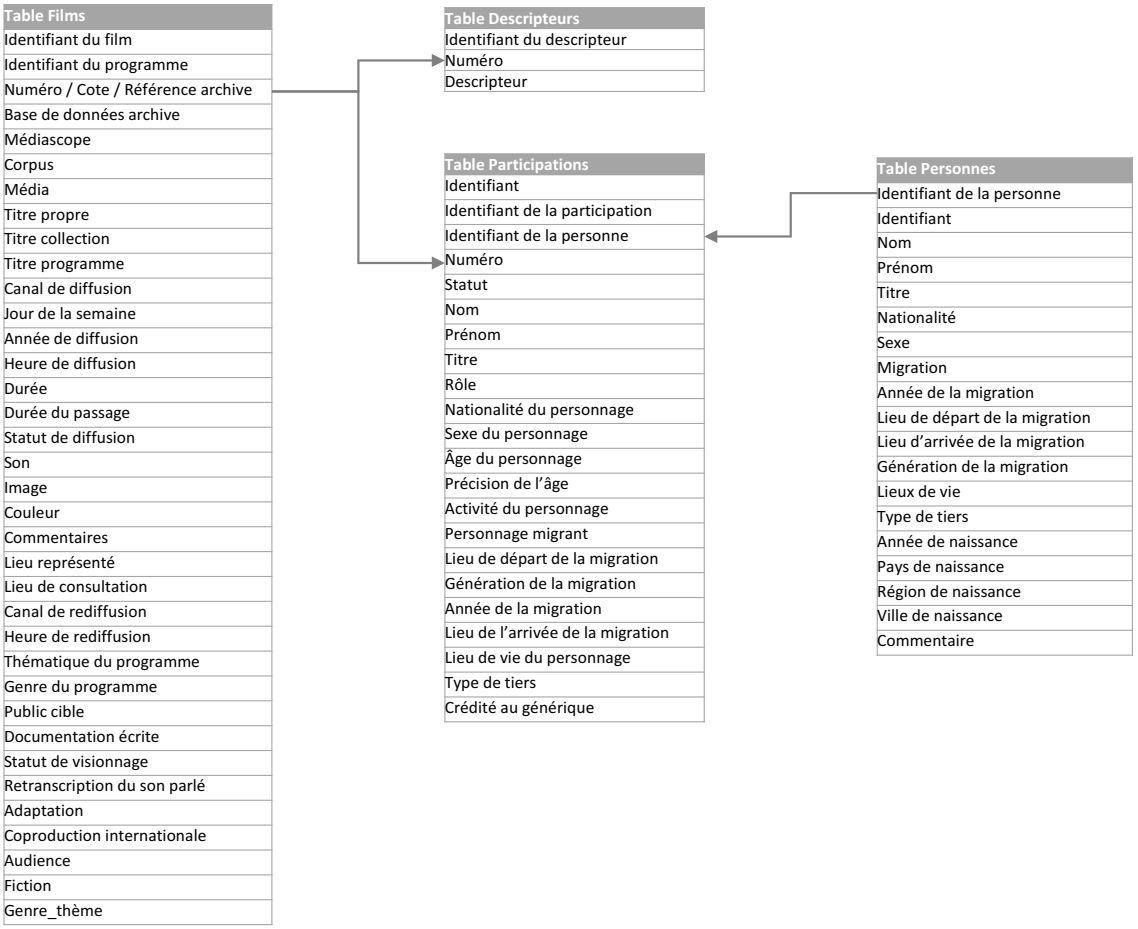
IV - Visualisation graphique du réseau formé par les personnes ayant contribué à fabriquer les œuvres du corpus 735

V - Diffusions télévisées de films du corpus 736

VI - Article de presse 739

Annexes

I - Architecture de la base de données



II - Audience des longs-métrages cinématographiques fictionnels

Sources : CBO Box-Office[1784]. Pour les films dont le nombre d'entrées en salles n'était pas renseigné dans la base, certainement parce qu'ils n'étaient pas assez significatifs, le champ est vide, mais l'audience n'a pas été cependant totalement nulle.

Réalisateur	Titre (Année de sortie)	Audience	Migrants représentés
Edmond T. Gréville	Le Diable souffle (1947)	968 803	Espagnols
Jean Stelli	La Cité de l'espérance (1948)	1 271 907	Italiens et Espagnols
Willy Rozier	L'Epave (1949)	1 841 800	Espagnols
Henri Diamant-Berger	La Maternelle (1949)	2 466 059	Italiens
Georges Lacombe	Prélude à la gloire (1950)	2 476 886	Italiens
Marcello Pagliero	La Rose rouge (1951)	557 371	Espagnols
René Wheeler	Premières armes (1951)	331 594	Espagnols
Claude Heyman	Adieu Paris (1952)	765 199	Italiens
Henri Verneuil	Le Boulanger de Valorgue (1953)	3 727 977	Italiens
Yves Ciampi	L'Esclave (1953)	1 674 785	Italiens
Marcel Carné	Thérèse Raquin (1953)	2 364 260	Italiens
Léonide Moguy	Les Enfants de l'amour (1953)	3 609 027	Italiens
Jean Grémillon	L'Amour d'une femme (1953)	716 844	Italiens
Henri Decoin	Bonnes à tuer (1954)	838 002	Espagnols
Richard Pottier	La Belle Otéro (1954)	1 885 468	Espagnols
Ralph Habib	La Rage au corps (1954)	2 331 406	Italiens
Marcel Carné	L'Air de Paris (1954)	2 074 167	Italiens
Jean Delannoy	Obsession (1954)	3 363 811	Italiens
Carlo Rim	Escalier de service (1954)	2 351 428	Italiens
Jean Boyer	J'avais sept filles (1955)	1 744 123	Italiens
Jules Dassin	Du rififi chez les hommes (1955)	3 284 666	Italiens
Jean Stelli	Baratin (1956)	1 390 007	Espagnols
Jean-Paul Le Chanois	Papa, maman, ma femme et moi (1956)	3 791 342	Italiens
Léo Jouanon	Le Secret de Sœur Angèle (1956)	2 333 515	Italiens

[1784] *CBO Box Office*, https://www.cbo-boxoffice.com, (consulté le 24 juillet 2017).

Réalisateur	Titre (Année de sortie)	Audience	Migrants représentés
Yves Allegret	La Meilleure part (1956)	1 976 595	Italiens et Espagnols
Philippe Agostini	Le Naïf aux 40 enfants (1957)	1 084 834	Italiens
Maurice de Canonge	Trois de la marine (1957)	2 657 567	Italiens
Jean Bastia	Nous autres à Champignol (1957)	2 275 229	Italiens
Gilles Grangier	Echec au porteur (1958)	1 212 023	Italiens
Charles Brabant	Le Piège (1958)	651 741	Italiens
Henri Verneuil	Le Grand chef (1959)	2 296 698	Italiens
Pierre Schoendoerfer	Ramuntcho (1959)	1 103 943	Portugais
Jacques Dupont	Les Distractions (1960)	969 674	Espagnols
Lazlo Benedek	Recours en grâce (1960)	1 276 478	Italiens
Julien Duvivier	Boulevard (1960)	801 527	Italiens
Maurice Cloche	Cocagne (1961)	1 853 002	Italiens
Henri Colpi	Une aussi longue absence (1961)	746 898	Italiens
François Villiers	Le Puits aux trois vérités (1961)	1 548 615	Italiens
Pierre Chevalier	Clémentine chérie (1963)	716 622	Espagnols
Marcel Carné	Du mouron pour les petits oiseaux (1963)	964 972	Italiens
Claude Autant-Lara	Le Magot de Josefa (1963)	898 972	Italiens
Jean Cayrol et Durand	Le Coup de grâce (1964)	72 754	Espagnols
Jacques Poitrenaud	Du grabuge chez les veuves (1964)	491 180	Italiens
Jacques Poitrenaud	La Tête du client (1965)	1 140 482	Espagnols
Alain Resnais	La Guerre est finie (1966)	778 596	Espagnols
Charles Gérard	L'Homme qui trahit la mafia (1967)	561 335	Italiens
Christian de Chalonge	O Salto (1967)		Portugais
André Cayatte	Les Risques du métier (1967)	3 523 573	Portugais
Robert Enrico	Tante Zita (1968)		Espagnols
Raymond Leboursier	Les Gros malins (1969)	248 550	Italiens
Henri Verneuil	Le Clan des Siciliens (1969)	4 821 585	Italiens
Claude Chabrol	Le Boucher (1970)	1 148 554	Italiens
Raoul André	Ces messieurs de la gâchette (1970)	754 921	Italiens
François Truffaut	Domicile conjugal (1970)	1 006 825	Italiens
Michel Gast	Céleste (1970)	41 144	Portugais
Moshe Mizrahi	Les Stances à Sophie (1971)	88 062	Espagnols
Louis Malle	Le Souffle au cœur (1971)	2 652 870	Italiens
Nadine Marquand-Trintignant	Ça n'arrive qu'aux autres (1971)	864 571	Italiens
Édouard Molinaro	La Mandarine (1972)	1 266 317	Espagnols
Claude Lelouch	L'Aventure c'est l'aventure (1972)	3 815 477	Italiens
Philippe de Broca	Chère Louise (1972)	262 776	Italiens
Bernard Paul	Beau masque (1972)	-	Italiens

Réalisateur	Titre (Année de sortie)	Audience	Migrants représentés
Claude Pinoteau	Le Silencieux (1973)	1 324 969	Italiens
Charles Masson	L'Italien des Roses (1973)	-	Italiens
Jacques Demy	L'Événement le plus important… (1973)	350 348	Italiens
Yves Robert	Salut l'artiste (1973)	578 702	Italiens
Pierre Granier-Deferre	Le Train (1973)	1 606 317	Espagnols
Alain Jessua	Traitement de choc (1973)	1 857 200	Portugais
Pierre Richard	Je sais rien mais je dirai tout (1973)	1 547 800	Portugais
Claude Chabrol	Nada (1974)	517 725	Espagnols
Guy Cavagnac	Le Soldat Laforêt (1974)		Espagnols
Jean Eustache	Mes petites amoureuses (1974)	123 193	Espagnols
Michel Wyn	Les Suspects (1974)		Italiens

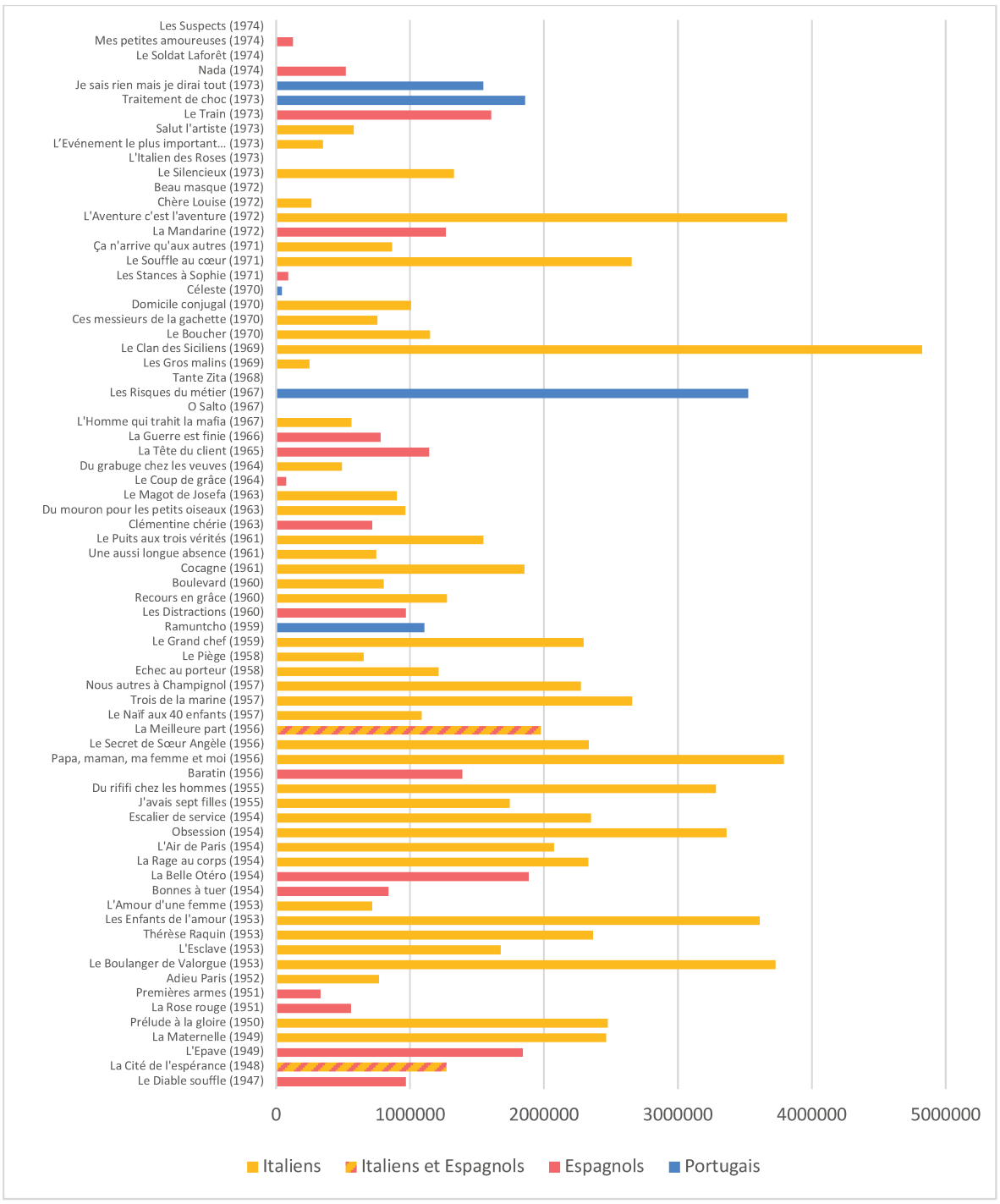


Figure 232 – Nombre d'entrées comptabilisées au Box-Office pour les films du corpus, classés par année de sortie prise en compte par le Box-Office, répartis selon le groupe de migrants représenté.

III - Taille des équipes d'écriture des films du corpus

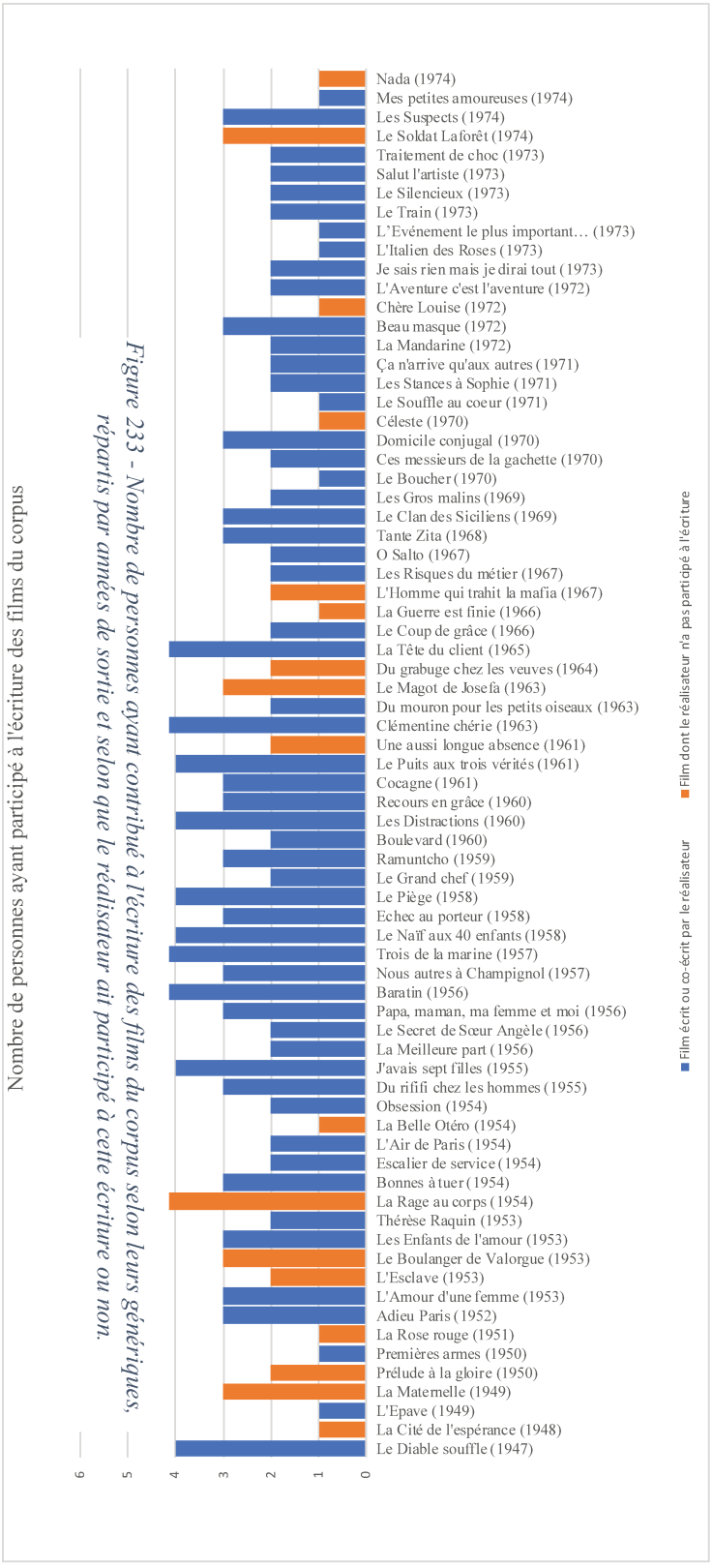


Figure 233 - Nombre de personnes ayant contribué à l'écriture des films du corpus selon leurs génériques, répartis par années de sortie et selon que le réalisateur ait participé à cette écriture ou non.

IV - Visualisation graphique du réseau formé par les personnes ayant contribué à fabriquer les œuvres du corpus

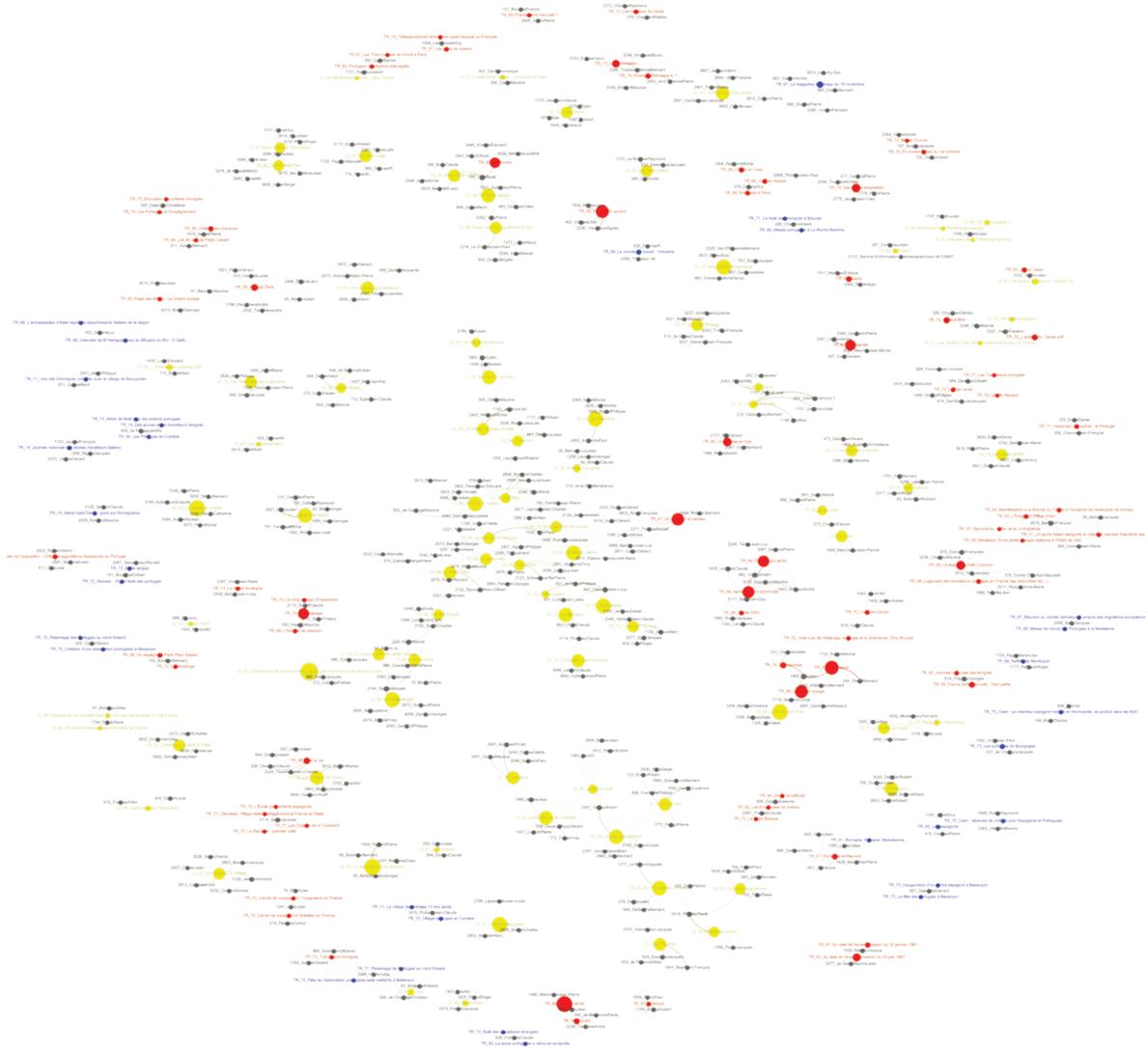


Figure 234 – Visualisation graphique du réseau formé par les œuvres cinématographiques et télévisuelles françaises représentant des migrants italiens, espagnols ou portugais entre 1945 et 1975, reliées entre elles par les membres de leurs équipes d'écriture et de réalisation. (Logiciel utilisé : Gephi. Algorithme de visualisation choisi : Yifan Hu proportionnel.)

- *Œuvre de cinéma*
- *Œuvre de télévision régionale*
- *Taille des nœuds « œuvres » proportionnelle au nombre de personnes présentes aux génériques* (1 30 90)
- *Œuvre de télévision nationale*
- *Individu ayant participé à la réalisation ou à l'écriture*
- *Lien entre une personne et une œuvre (qualifié par le statut de cette personne au générique de cette œuvre)*

V - Diffusions télévisées de films du corpus

Réalisateur	Année de sortie du film	Titre français du film / Titre original	Programme	Jour de la semaine	Date de diffusion télévisée	Heure ou créneau de diffusion télévisée	Chaîne	Âge du film	Source
Edmond T. Gréville	1947	Le Diable souffle		lundi	27/02/1950	21:20:00		3	Le Courrier du Centre du Cinéma et Le Film Français du mercredi n°134 du 8 mars 1950 p.492
René Wheeler	1951	Premières armes			1958			7	Bulletin du CNC n°54
Georges Lacombe	1950	Prélude à la gloire			1958			8	Bulletin du CNC n°54
Henri Diamant-Berger	1949	La Maternelle			août 1960			11	Bulletin du CNC n°65
René Wheeler	1951	Premières armes			février 1961			10	Bulletin du CNC n°85
Jean-Paul Le Chanois	1955	Papa, maman, ma femme et moi			juin 1961			6	Bulletin du CNC n°71
Carlo Rim	1954	Escalier de service			novembre 1961			7	Bulletin du CNC n°73
Marcel Pagnol	*1937*	*Regain*			*décembre 1961*			*24*	*Bulletin du CNC n°73*
Philippe Agostini	1957	Le Naïf aux quarante enfants			mai 1964			7	Bulletin du CNC n°92
Léo Joannon	1956	Le Secret de Sœur Angèle			mai 1964			16	Bulletin du CNC n°92
Marcel Carné	1953	Thérèse Raquin			septembre 1964			11	Bulletin du CNC n°92
Jules Dassin	1954	Du rififi chez les hommes			novembre 1964			10	Bulletin du CNC n°92
Jean-Paul Le Chanois	1955	Papa, maman, ma femme et moi		dimanche	15/11/1964	15:10:00	2	9	Télé 7 Jours
Gilles Grangier	1959	Échec au porteur		dimanche	24/01/1965	18:05:00	2	7	Bulletin du CNC n°97

Réalisateur	Année de sortie du film	Titre français du film / Titre original	Programme	Jour de la semaine	Date de diffusion télévisée	Heure ou créneau de diffusion télévisée	Chaîne	Âge du film	Source
Philippe Agostini	1957	Le Naïf aux quarante enfants			01/02/1965			8	Bulletin du CNC n°97
Jules Dassin	1954	Du rififi chez les hommes		dimanche	11/04/1965	20:45:00	1	11	Bulletin du CNC n°97
Julien Duvivier	*1936*	*La Belle équipe*		*dimanche*	*25/12/1966*	*15:30:00*	*2*	*30*	Télé 7 Jours
Jean Bastia	1957	Nous autres à Champignol		jeudi	1967	soir	2	10	Bulletin du CNC n°109
Jean-Paul Le Chanois	1955	Papa, maman, ma femme et moi		dimanche	1967	après-midi	1	12	Bulletin du CNC n°109
Henri Decoin	1954	Bonnes à tuer		vendredi	1967	soir	2	13	Bulletin du CNC n°109
Yves Allégret	1955	La Meilleure part		mardi	26/12/1967	20:00:00	2	12	Bulletin du CNC n°109
Henri Verneuil	1959	Le Grand chef		dimanche	1968	après-midi	1	9	*Bulletin du CNC n°115*
Pierre Schoendoerffer	1959	Ramuntcho		dimanche	1968	après-midi	1	9	Bulletin du CNC n°115
Georges Lacombe	1950	Prélude à la gloire		dimanche	1968	après-midi	1	18	Bulletin du CNC n°115
Gilles Grangier	1959	Échec au porteur		dimanche	05/05/1968	17:15:00	1	9	Rapport de chef de chaine + Bulletin du CNC n°115
Jean Renoir	*1936*	*Toni*		*vendredi*	*1969*		*2*	*33*	Bulletin du CNC n°121
Pietro Germi	*1950*	*Les Chemins de l'espérance / Il Cammino della Speranza*	*Les Dossiers de l'écran*	*mercredi*	*14/01/1970*	*21:05:00*	*2*	*20*	Télé 7 Jours

Réalisateur	Année de sortie du film	Titre français du film / Titre original	Programme	Jour de la semaine	Date de diffusion télévisée	Heure ou créneau de diffusion télévisée	Chaîne	Âge du film	Source
Richard Pottier	1954	La Belle Otero	Les Dossiers de l'écran	mercredi	05/08/1970	21:00:00	2	16	Télé 7 Jours
René Wheeler	1951	Premières armes	Les Dossiers de l'écran	mercredi	21/07/1971	21:00:00	2	20	Télé 7 Jours
Claude Autant-Lara	1963	Le Magot de Josépha		dimanche	25/07/1971		1	8	Géraldine Poels
Marcel Carné	1953	Thérèse Raquin		dimanche	août 1971	20:40:00	1	18	Télé 7 Jours
Jean-Paul Le Chanois	1955	Papa, maman, ma femme et moi		dimanche	14/11/1971	17:15:00	1	16	Télé 7 Jours
Jacques Poitrenaud	1965	La Tête du client		dimanche	1972	soir	1	7	Bulletin du CNC n°139
Léo Joannon	1956	Le Secret de Sœur Angèle		lundi	1972	après-midi	1	16	Bulletin du CNC n°139
Julien Duvivier	*1936*	*La Belle équipe*	*Au cinéma ce soir*		*1972*		*1*	*30*	*Bulletin du CNC n°139*
Jean Renoir	*1936*	*Toni*	*Ciné-club*	*dimanche*	*1973*		*1*	*37*	*Bulletin du CNC n°145-146*
André Cayatte	1967	Les Risques du métier		dimanche	04/02/1973	20:40:00	1	6	Bulletin du CNC n°145-146
Charles Gérard	1967	L'Homme qui trahit la mafia		mardi	09/10/1973	15:15:00	2	6	Bulletin du CNC n°145-146
Marcel Pagnol	*1937*	*Regain*		*mardi*	*29/01/1974*		*2*	*37*	*Géraldine Poels*

VI - Article de presse

Retranscription de l'article non signé « [Par les sentiers secrets franco-espagnols] Les Portugais continuent à franchir clandestinement la frontière pyrénéenne. », *Sud-Ouest*, 2 mars 1957, p.1 et 12.

Par les sentiers secrets franco-espagnols

Les Portugais continuent à franchir clandestinement la frontière pyrénéenne

Les émigrés espèrent, semble-t-il travailler à la construction de la nouvelle basilique de Lourdes

(De notre correspondant particulier)

« Bayonne, 2 mars - Après les Marocains qui, pendant quelques semaines, ont nécessité une grande activité de surveillance et d'interception de la part de la maréchaussée, ce sont à présent les Portugais qui tentent l'entrée clandestine en France par la frontière espagnole.

Comme pas mal de Basques émigrant vers les Amériques, ces travailleurs lusitaniens quittent leur pays pour tenter de trouver du travail hors de leurs frontières. La seule différence se trouve dans l'organisation des deux émigrations : l'une étant officielle avec tous les passeports et les billets nécessaires, l'autre étant clandestine.

Ces émigrants portugais viennent encore de se faire surprendre à la descente du col d'Ispeguy, près de Baïgorry et à Irissarry, ainsi que nous l'avons déjà annoncé, tandis que sept autres, qui avaient passé à travers mailles étaient découverts et arrêtés dans les Landes, à Labenne, où ils étaient déjà parvenus grâce à des automobilistes complaisants.

Sans doute ces travailleurs ont-ils appris que les entreprises chargées de la construction de la basilique souterraine Pie-X de Lourdes avaient été obligées d'aller recruter jusqu'en Italie quelques deux cent cinquante maçons et spécialistes de ce genre de travaux pour activer et mener à bien la tâche entreprise, qui doit être terminée avant l'année du centenaire des apparitions, en 1958. »