

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**12 : 1 | 2015**

**Avec ma gueule de métèque**

---

« *Je suis rital et je le reste...* »

### **“Je suis rital et je le reste...” Expertise de l’inclusion italienne (en)chantée ou la transformation spectaculaire d’un monstre**

*“I’m a Wop and I’ll Stay that Way...” Italian Inclusion Through Singing or the Spectacular Transformation of a Monster*

**Piero-D. Galloro**

---



#### **Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4578>

DOI : 10.4000/volume.4578

ISSN : 1950-568X

#### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

#### **Édition imprimée**

Date de publication : 30 novembre 2015

Pagination : 35-53

ISBN : 978-2-913169-28-8

ISSN : 2117-4148

#### **Référence électronique**

Piero-D. Galloro, « “Je suis rital et je le reste...” Expertise de l’inclusion italienne (en)chantée ou la transformation spectaculaire d’un monstre », *Volume !* [En ligne], 12 : 1 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4578> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4578>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## « Je suis rital et je le reste... »

### Expertise de l'inclusion italienne (en)chantée ou la transformation spectaculaire d'un monstre

par

Piero-D. Galloro

Université de Lorraine

**Résumé :** L'arrivée de flux migratoires massifs d'Italiens en France s'est accompagnée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle d'une production d'images stéréotypées véhiculées tant par la presse, la littérature, que par les chansons. Après des décennies d'italophobie, la perception des Cisalpins s'est améliorée au sein de la société française et ce processus d'inversion sociale des regards transparait dans les thématiques et les postures d'artistes qui – tels Claude Barzotti et Frédéric François – n'hésitent pas, dès les années 1970, à brandir fièrement leurs origines italiennes. L'analyse et la contextualisation de leurs œuvres musicales permettent de comprendre une partie des mécanismes qui ont favorisé le passage d'une monstratation excluante des Italiens à une mise en scène spectaculaire de leurs identités par ces derniers dans un retournement de stigmates valorisant.

**Mots-clés :** *Italiens – italianité – stigmatisation – migration – intégration*

**Abstract:** As soon as the late nineteenth century, the arrival of huge migratory flows from Italy into France went together with the construction of stereotyped images conveyed both by the press and literature, but also by songs. After decades of italophobia the French attitude to Italians gradually improved and this process of social inversion in perceptions came out in the themes and postures of artists who, like Claude Barzotti and Frédéric François, did not hesitate, in the 1970s, to bring to the fore their social origins. The analysis and contextualization of their musical works help us understand parts of the mechanisms that favoured the passage from the stigmatization of the Italians to a spectacular staging of their identities.

**Keywords:** *Italians – italianity – stigmatisation – migration – integration*

**Les** stéréotypes sur les Italiens et les représentations qui les ont affectés ont évolué dans le temps et suivant les espaces de production. Le matériau d'analyse principalement utilisé par la recherche s'appuie le plus souvent sur la littérature<sup>1</sup>, le théâtre (Dubost, 1999) et le cinéma (Bertin-Maghit, 1991), riches en images construites sur les Transalpins. Il existe un support encore peu exploité par la recherche comme les chansons. Dans celles-ci, les figures de la narration appartiennent à l'œuvre littéraire (Lintvelt, 1989) en lien avec les narrateurs et les « êtres de papier » (Barthes, 1966 : 13) qui participent à l'élaboration de discours contextualisables, reflets des regards portés sur les migrations. Il convient de ne pas se laisser abuser par la trompeuse légèreté (Borowice, 2005) du répertoire de la variété qui constitue à sa manière un moyen de communication et d'engagement à part entière.

De ce point de vue, le succès de chansons portées par des chanteurs d'origine italienne comme Frédéric François ou Claude Barzotti à la fin du xx<sup>e</sup> siècle ne peut s'apprécier pleinement s'il n'est replacé dans un processus de légitimation des Italiens qui rend compte de la métamorphose du regard social sur les Italiens. Celui-ci passe d'une italophobie vivace à la fin des années 1880 à travers la construction sociale d'images à une forme d'*italomania* un siècle plus tard à partir de l'usage inversé de ces mêmes éléments. À partir de l'observation de l'aire transfrontalière francophone de la Grande Région<sup>2</sup>, nous chercherons à montrer les mécanismes qui ont favorisé ces transformations.

### La stéréotypisation sur les Italiens comme monstration excluante

Dès l'Époque moderne, l'image négative de l'Italien en France était véhiculée dans les chansons populaires notamment dans les mazarinades qui ridiculisaient les origines transalpines du successeur de Richelieu en réaction politique contre son autorité (Jouhaud, 2009). Au xix<sup>e</sup> siècle, ce n'est plus l'élite politique qui est brocardée par les pamphlétaires et les chansonniers. La xénophobie, cette peur de l'étranger venu d'au-delà des Alpes de manière massive pour soutenir les envolées économiques, servira de moteur à une mise à l'Index<sup>3</sup> des populations latines. De ce point de vue, le rejet des Italiens nous donne des indications sur les craintes face à ces nouveaux venus dans les pays industrialisés du nord de l'Europe. Elles sont perceptibles à trois niveaux : les configurations internationales sur une base nationaliste, les relations intergroupes et les relations interculturelles. Dans les trois cas, il existe une même mécanique de désignation de l'Autre italien comme pour mieux s'en séparer en brouillant sa réalité. Cette perturbation revient à produire des formes vides comme autant de réceptacles pouvant accueillir des signifiés divers et successifs (Legros *et al.*, 2006) tel un support de projection de l'imaginaire collectif (Dadoun, 1972 : 118). Cette surface d'inscription servirait à signaler, à montrer (du latin *mostrare*) ce qui n'est pas Nous, le Non-Nous, réduisant l'Autre à un objet de monstration. Celle-ci s'appuie sur divers procédés, sur des marqueurs que Goffman appelle des stigmates. Cette opération de création du *monstre* consiste, comme le rappelle Deleuze, à appliquer « une pauvre recette d'entasser des

« Je suis rital et je le reste... »

déterminations hétéroclites ou de surdéterminer l'animal. Il vaut mieux faire monter le fond et dissoudre la forme » (Deleuze, 1968 : 44). Les images créées sur les Italiens avant 1945 sont autant d'éléments d'une monstration, car, là où il est question d'image, il est question de montrer avec l'institution de ce qui semble être (Legendre, 1994 : 26).

Ainsi, dans les chansons et textes littéraires qui pointent les Italiens dès la Renaissance, on peut noter plusieurs thématiques récurrentes qui s'organisent sur les trois niveaux.

D'abord, le XIX<sup>e</sup> siècle reste la période au cours de laquelle la chanson populaire catalyse les ressentis contre les Italiens sur fond de tensions internationales entre la France et l'Italie. Elle affiche les Italiens d'abord sous les traits de Crispi, accusé d'avoir signé l'alliance de la Triplice, qui allie l'Italie avec l'Allemagne et les Autrichiens contre la France. Avant 1914, ce ministre sera l'un des symboles des Italiens qui, eux, seront qualifiés d'*Italboches*<sup>4</sup> pour mieux souligner leur couardise et pour avoir trahi la France, cette sœur latine, en s'alliant avec des Germains. Cette image de veulerie rejaillit sur les individus ressortissants de la Péninsule qui, dans les chansons caricaturales apparaissent comme des ruffians surineurs. Ainsi dans le texte d'Aristide Bruant :

Écoutez que je vous narre, En une horrible chanson  
[...]. Il advint qu'un Italboche qui vivait dans ce quartier,  
Dit un jour à sa moitié : Faut lui prendre sa sacoche,  
Et Madame Carrara répondit : « On le tuera » (Bruant, 1898).

Avant 1914, Jules Jouy chantait – sur l'air du *Bataillon de la Moselle* de Darcier – le titre *Comme les Anciens* contre les « Alboch's, Italiens, Autrichiens » et avait également composé une autre chanson contre le Ministre Crispi :

« Monsieur Crispi,  
Roquet de la niche allemande,  
Le petit Crispino Crispi,  
Sans crainte de la réprimande  
Nous asperge de son pipi [...] Moucheron sournois et fugace  
Au petit dard toujours dispo  
Il nous énerve, nous agace  
[...]  
Sur notre face il se démène  
Pique sa flèche ou la suspend  
Monsieur Crispi devient crispant »  
(Jules Jouy, *Monsieur Crispi*, 1888)

Plus tard, la vanité et les fanfaronnades des Italiens seront symbolisées par le portrait du « père Musso » qualifié, dans les chants de la résistance, de valet fidèle d'Hitler avec des exagérations moqueuses (Rieger, 1988).

Ensuite, en arrière-fond de ces considérations influencées par la politique internationale se trouve l'idée que les Italiens sont impulsifs et violents. Les exemples brandis par la presse ne manquent pas : de Sante Girolamo Caserio, l'anarchiste italien qui assassina en 1894 le président de la République française Sadi Carnot à Lyon, en passant par Sacco et Vanzetti accusés de meurtre aux États-Unis quelques décennies plus tard, l'Italien est « joueur de couteau » (Hanus, 2007 : 95). Violent en général, l'Italien le serait par honneur à travers la pratique de la vendetta :

Une coutume nationale, qui n'est pas exclusivement propre, il s'en faut, à la race italienne, celle de la Vendetta, explique suffisamment la criminalité violente de cette nation (Tarde, 1886 : 158),

et dans son amour du jeu qui se termine souvent mal à cause de son caractère ombrageux. Les agissements déviants, qui seront qualifiés plus tard de mafieux, sont pointés du doigt. En Lorraine, quelques mois avant la déclaration de guerre de 1914, le Commissaire Spécial s'emportait en déclarant que la population italienne était composée de « véritables bandits dangereux auxquels il faut attribuer la majeure partie des nombreux crimes de l'arrondissement<sup>5</sup> [...] ». Leur manière de s'habiller (les costumes rayés « maquereau »), leur gestuelle (gesticulante), leur accent sont autant de marques qui les désignent comme étant différents, de même que les objets familiers qu'ils portent sur eux tel le couteau qui achèvent de donner d'eux une image violente.

Hélas ces princes ont le couteau facile. Il ne fait pas bon sortir après le dîner dans les rues sombres des villages. On joue, à la nuit tombante du stylet comme on joue à la manille ou au piquet<sup>6</sup> (Pawłowski, 1909).

De plus, dans les relations intergroupes, la peur des Italiens s'explique également parce qu'ils sont suspectés de venir voler le travail des Français (Barnaba, 1993) et sont utilisés par le patronat pour briser les grèves (Milza, 1986). Dans le sud de la Meurthe-et-Moselle et dans les Vosges (Grosjean, 2000), les entrepreneurs de travaux publics et de terrassement qui employaient des Italiens sur leurs chantiers, pressés par leurs employés français, furent obligés de limiter l'utilisation de cette main-d'œuvre jusqu'à la Grande Guerre. Dans le Luné-

villois et autour de Toul, partout où les ouvriers italiens se présentaient il fallut solliciter la protection de l'autorité au moyen de la troupe<sup>7</sup>. À la fin du mois de juillet 1907, une rixe entre ouvriers italiens et français tourna à l'affrontement général et provoqua un attroupement de plusieurs centaines de personnes qui se dirigèrent « surexcités [plusieurs soldats avaient dégainés] devant les baraquements des ouvriers italiens en criant “À bas les Italiens”, “Il faut les exterminer tous<sup>8</sup>!” ».

Enfin, sur le plan interculturel, dans une France qui a lutté pour séparer l'Église et l'État, les Italiens sont accusés d'être favorisés auprès des notables pour leur côté calotin : « [...] il n'est pas extraordinaire qu'au moment des renvois et des chômages, la consonance italienne fasse des faveurs<sup>9</sup> [...] ». C'est avec mépris qu'ils sont affublés du dénominateur *Christos* à cause des croix qu'ils portent sur eux. Sont également pointés les goûts culinaires des Italiens ainsi que leur nourriture comme à travers une chanson du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Quando si pianta la bella polenta*, qui retrace le parcours d'un grain de maïs (que seuls les estomacs rustiques des Transalpins seraient capables de digérer) jusqu'à sa fin scatologique (Hermann, 2005).

[Les Valaisans] [...] voient avec dédain ces Piémontais, vêtus de hardes poussiéreuses, ne manger que de la polenta. Pour les aubergistes indigènes ce sont des « Couatches » – tel est le sobriquet des Italiens (Jezierski, 1901 : 4).

Après les céréales, ce sont les pâtes, qui réduisent les Italiens à des « bouffeurs de macaronis<sup>10</sup> » et qui serviront de quolibet (Enriquez, 1905), voire « d'insulte la plus grave que l'on puisse jeter à un Italien<sup>11</sup> » en référence à ce plat économique qui

« Je suis rital et je le reste... »

sert de révélateur au déclassement social de ceux qui le consomment (Canette, 2010). Une autre vue des Italiens, celle de leur confusion immodérée entre la *mamma* et la Madone, fait les choux gras des écrivains et des chansonniers :

[...] l'image de la Madone et de l'Enfant domine tout, l'homme se voit tout le temps comme un enfant assis dans le giron d'une mère vierge [...]. Si un Italien se blessait, ou si subitement il lui arrivait malheur, son cri était tout de suite : O mamma mia! o mamma mia! (Lawrence, 1932 : 160)

et De Musset de rajouter :

[...] les Italiens pourraient bien s'amouracher de Vénus et la confondre avec la Madone, pour laquelle ils ont un culte incomparablement plus tendre et plus passionné que pour son divin fils, parce qu'elle est femme et belle (De Musset, 1856 : 176).

Ce lien avec la Sainte Vierge sera même repris par Charles Aznavour en 1963 dans le texte de *La Mamma* écrit avec Robert Gall : « Elle va mourir la Mamma, Sainte Marie pleine de grâce. <sup>12</sup> »

L'ensemble de ces éléments participe à la construction d'une connotation des Italiens et d'une certaine italianité. Dans la *Rhétorique de l'image*, Barthes précise la notion de connotation. Pour lui, l'« italianité », peut être définie non pas comme l'essence de l'Italie ou de la civilisation italienne, mais comme l'ensemble des représentations associées à ces notions. La connotation d'italianité est alors portée par la gestuelle (parler avec les mains), la nourriture (la polenta, les macaronis), les personnages (la mamma, Crispi, etc.). Or, comme le souligne Barthes, cette « italianité » ne peut être vue que par des nationaux (dussent-ils être d'origine italienne) empreints de

stéréotypes sur les Italiens, car les Italiens, eux, ne la verraient peut-être pas comme tels.

Au fil des décennies, les Italiens ont été perçus de manière de plus en plus positive sur la base des mêmes connotations. À l'échelle macroscopique, l'intervention italienne aux côtés de la France dès 1915, la participation d'Italiens aux batailles de l'Argonne avec les Français participera de manière favorable sur les représentations des Cisalpins. Dans l'entre-deux-guerres, pour le monde ouvrier français, la venue d'antifascistes italiens communistes est bien accueillie (Mourlane, 2002) tandis que les dirigeants d'entreprise de Lorraine apprécient ces Italiens fascistes disciplinés et travailleurs (Francfort, 1991). Les actes d'héroïsme dans la résistance d'Italiens dont les noms seront gravés sur les monuments aux morts des localités libérées<sup>13</sup>, les mariages mixtes et l'implantation durable dans les localités françaises sont autant d'éléments qui ont permis progressivement une acceptation puis une légitimation de la présence italienne. Enfin, de grands hommes politiques, des artistes et écrivains français d'origine italienne vont apparaître comme les vecteurs de la culture française et des valeurs universelles portées par le pays des Lumières. Ainsi, d'Émile Zola, que la droite antidreyfusarde honnissait et que le programme politique de Maurice Barrès à Nancy fustigeait comme « Vénitien déraciné » (Barrès, 1902 : 41) ou de Léon Gambetta décrit comme un métèque génois (Vaugeois, 1908 : 1<sup>14</sup>).

Mais jusque dans les années 1970, le grand public a vibré surtout pour Ivo Livi, Edith Giovanna Gassion, Stéphane Grappelli, Georges Brassens. Autant d'artistes qui, de la Libération aux

années 1970, ont passé sous silence ou atténué leurs origines cisalpines par des noms d'emprunt francisés comme Montant ou des pseudonymes d'artistes comme Piaf. L'injonction sociale d'assimilation qui se met en place dès les années 1920 qui consiste à faire disparaître toute trace de ses origines fonctionne alors à plein.

Et pour que l'absorption soit entière, pour qu'on ne puisse reprocher leur origine aux enfants des naturalisés, il ne faut pas que leur nom, plus ou moins exotique, les différencie, les harcèle parfois comme une tare originelle indélébile (Got, 1922 : 7).

C'est pourquoi des voix s'élèvent pour exiger le changement de noms voire la modification phonétique dans le sens d'une francisation des noms étrangers. Cette démarche devait prendre plusieurs formes. L'étranger italien qui épousait une Française adoptait le nom de sa femme ou y adjoignait le sien, leurs enfants portaient ensuite le nom de leur mère uniquement. Il pouvait également réclamer une francisation par transformation du nom d'origine :

Il est évident qu'un Italien qui s'appelle Barafani peut devenir en Français Barafain ou Barafane, Pedani en Pédain, que Sonino peut se transformer en Sonnin, Morandotti ou Morandot sans aucun inconvénient. Cette modification présente l'avantage de permettre à l'intéressé de conserver son patronyme (Got, 1922 : 11).

Après la Libération, le sentiment reste vivace en France que les Italiens ont donné un « coup de poignard » dans le dos des Français en s'alliant aux envahisseurs allemands. Le souvenir des discours belliqueux de Mussolini a suscité dans l'Hexagone des postures de rejet des Italiens. Les décennies de mainmise du régime fasciste sur les Italiens

laissent à penser que l'héritage est lourd dans les consciences et qu'il convient de se méfier d'eux (Violle, 2003), mais les nécessités de la reconstruction mettent progressivement en avant leurs qualités techniques<sup>15</sup> et sociales en les présentant comme facilement assimilables. Un double discours s'entend alors sur les Italiens, qui les placent dans une sorte de purgatoire social dont ils ont eux-mêmes la conscience diffuse qu'ils ne peuvent s'en affranchir pleinement :

Je me laissais pas faire, mais en ce temps-là on se permettait pas d'être trop grande gueule... on savait bien qu'on était regardés de travers. Et au moindre problème on pouvait s'attirer des misères (Mario, 84 ans, Metz).

Dans son répertoire, Serge Reggiani, au début des années 1970 manifeste encore cette hésitation à s'assumer comme héritier de l'immigration italienne. Il chantera *L'Italien*<sup>16</sup>, mais le personnage qui s'exprime dans sa chanson est encore marqué par l'errance, une forme de fatigue d'être de nulle part et qui aspire à accéder à un logis improbable. Il persiste une sorte de doute de pouvoir prétendre s'installer là, entre remord de s'être égaré loin du giron et aspiration à obtenir une place stable. Cet Italien apparaît, dans le texte, vacillant d'incertitudes quant à la posture à adopter, en ayant conscience de n'être ni attendu ni accueilli après être parti tenter sa chance ailleurs en faisant les travaux des éternels chemineaux. Cette présentation est dans la continuité de celle mise en avant par les autorités avant 1945 qui dénonçaient l'instabilité de beaucoup d'Italiens « sans point d'attache bien défini, qui sont non seulement des forains, mais des nomades; il en est même dans le nombre qui vivent de-ci de-là au jour le jour

« Je suis rital et je le reste... »

comme des gens sans feu ni lieu » (Hottenger, 1911). Il s'agit donc d'un Italien encore empreint d'humilité, qui n'a pas eu sa chance et souhaiterait s'établir enfin, et qui quémande « ouvre-moi, ouvre-moi la porte [...] *aprimi la porta* » voire même, à la fin du dernier refrain, gémit qu'il se contenterait qu'on lui ouvre juste « *una porta* ». L'usage des deux langues renforce quelque peu l'errance et renvoie à la double absence décrite par A. Sayad (Sayad, 1999). À propos de cet éternel situation d'immigré, où que l'on soit, dans le pays d'accueil comme dans celui de départ, il est intéressant de noter que quelques mois après la sortie de cette chanson en France, S. Reggiani sort, chez Polygram, un album chanté dans la langue de Dante et intitulé *En Italien*, avec une reprise de *L'Italien* dont le titre est devenu, pour les Italiens... *Il Francese!*

Cet Italien, en quelque sorte, endosserait la figure des générations d'Italiens présents dans la société française de la fin des Trente Glorieuses, dans laquelle, s'ils sont déjà mieux acceptés qu'auparavant, n'en continuent pas moins d'être vus comme des *immigrati* dans leurs villages d'origine et en France comme des *Ritals*. Ce dernier terme, encore dépréciatif au cours des années 1970, montre à quel point l'acceptation de la présence italienne dans la société française reste fragile. Il faudra une nouvelle génération d'artistes et d'écrivains pour que, à partir des années 1970 et 1980, l'image du Rital soit brandie comme un « *Italian is beautiful* »!

## L'Italianité spectaculaire

Comme la monstration qui permet de signifier, de marquer pour mieux distinguer, le spectaculaire désigne étymologiquement « ce qui parle aux yeux de l'imagination » (Le Robert, 2011); autrement dit, ce qui s'offre aux regards est susceptible d'éveiller des réactions en établissant, par des interactions, un rapport social entre les personnes, ce rapport social étant médiatisé par des images (Debord, 1992 : 16). En reprenant le point de vue d'Agamben qui propose de voir dans le spectaculaire un dispositif toujours inscrit dans un rapport de pouvoir (Agamben, 2007), il est dès lors aisé de comprendre que, si dans les deux perspectives les regards sont sollicités, la vision de l'italien-monstre est surtout imposée de l'extérieur, tandis que l'image spectaculaire peut être prescrite à l'initiative de celui qui cherche à modifier les points de vue sur certains attributs en s'en appropriant la mise en scène. La *Ritalité* serait alors de cet ordre. Elle reste déterminée par le contexte propre aux Trente Glorieuses.

Dès la Libération, les besoins en main-d'œuvre des pays du nord de l'Europe en pleine reconstruction ont nécessité la mise en place d'accords avec les pays comme l'Italie. Celle-ci, qui industrialise le nord du pays, a besoin de ses ouvriers et pendant quelques années encore (jusqu'au début des années 1960), envoie surtout des Méridionaux qui viennent principalement de Sicile. En Belgique, au Luxembourg et en France dans des régions comme le Nord ou en Lorraine, des trains se croisent, transportent vers le Nord des ouvriers



et vers l'Italie des tonnes d'acier et de charbon en échange (IHOES, 1998).

Dans le compartiment, il y avait des types qui parlaient vers la Belgique avec un contrat en poche et d'autres vers la France comme moi. Des fois on voyait des trains dans des gares où on s'arrêtait. Ils allaient dans l'autre sens. Et chaque fois qu'on voyait du charbon sur leur plateforme, il y en avait qui chantaient [Il chante sur l'air de Facetta Nera<sup>17</sup>] : « Io sono nero, io sono nero! » [...] ils disaient en rigolant : « cette tonne de charbon c'est moi et celle-là c'est toi! » (rires) (M.P. 85 ans, ancien sidérurgiste, Thionville).

Au cours de ces années 1950 à 1970, les Italiens sont présents dans les luttes sociales à travers des centrales comme la CGT en France, puis l'accession de descendants de migrants italiens à la tête de municipalités communistes de Lorraine dans les années 1950 et 1960 et dans les luttes contre le démantèlement des usines au cours des années 1970 et 1980 (Noiriel, 1984). Sur le plan culturel, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, les réalisations de Cinecittà, véritable *Hollywood sur Tibre* (Mirabella, 2004 : 11), étaient présentes dans les bassins industriels de l'Europe du Nord avec une volonté des programmeurs de salles d'adapter les spectacles au public local. Cette production italienne dès les années d'après-guerre était capable de concurrencer avec succès les productions populaires et à grand spectacle d'Outre Atlantique. Aux succès du néoréalisme succèdent les péplums, comédies de mœurs et western-spaghetti avec des stars italiennes, comme Vittorio Gassman, Sophia Loren ou Ugo Tognazzi, et des réalisateurs comme Mario Soldati ou Carmine Gallone, *Don Camillo* interprété par Fernandel, des œuvres de De Sica

et *Le Voleur de Bicyclette* de Comencini comme *Pain, Amour et Fantaisie* avec Gina Lollobrigida et Vittorio De Sica, mais également de Fellini, et *La Strada* avec Anthony Quinn et Giulietta Masina, et surtout *La Dolce Vita* qui deviendra une expression de la langue courante pour désigner une sorte de style de vie typique faite d'hédonisme et de savoir-vivre propre à la Péninsule. À ce style s'ajoute l'image de la plastique attractive d'actrices comme Sophia Loren ou Silvana Mangano à la fois sensuelles et pulpeuses qu'apprécie le public.

Il n'est donc pas anodin de voir qu'à partir de 1975, *Don Patillo* devient l'égérie d'une marque de pâtes en parodiant le personnage de Don Camillo. À partir de 1982, la télévision luxembourgeoise inonde les écrans de la Grande Région et du Benelux avec *Buona Domenica*, une émission en langue italienne coproduite avec la RAI : cette émission diffuse des programmes italiens et fait entrer directement dans les foyers de ces régions des vedettes, des présentateurs ou des artistes italiens inconnus. Les espaces éloignées géographiquement entendent de manière simultanée des chanteurs qui font entendre qu'ils sont *Italiano vero* et qu'ils ne demandent qu'à ce qu'on les laisse chanter (Toto Cutugno, 1983). Même la publicité d'une eau minérale use de l'image italienne, en prétendant qu'en la consommant on vit « à l'italienne », voire « en Italien<sup>18</sup> », et François Cavanna glorifie *Les Ritals* pour mieux rendre hommage à son père et à ceux de sa génération. Claude Barzotti et Frédéric François s'inscrivent dans ce mouvement qu'ils parachèvent en quelque sorte.

« Je suis rital et je le reste... »

### Claude Barzotti et la Ritalité assumée

Je me souviens parfaitement quand j'ai entendu cette chanson la première fois! J'avais une vingtaine d'années. On était au bord de la Moselle à nous baigner avec des potes et une radio passait des tubes. On écoutait distraitemment et d'un coup on entend le type qui beugle : « Je suis Rital et je le reste »! (Rires) On était une dizaine dont certains d'origine italienne comme moi et là... là... on est restés tout figés, les sourcils en l'air, à se regarder, moitié hilares, moitié incroyables! Après, nos potes nous ont chambrés, mais on a senti qu'il n'y avait plus la méchanceté d'avant dans leur propos... juste ... je sais pas ... autre chose...! J'étais tout gêné et en même temps ...oui... j'étais content! (sourire) (Carmelo, 40 ans, Metz, 2003).

Dans les pays de l'Europe francophone, par sa chanson, Claude Barzotti va devenir l'un des porte-étendards d'une italianité assumée. Quand, en 1983, sort son single « Le Rital<sup>19</sup> », il reste classé dans les hit-parades pendant plus de 26 semaines et vend plus de 1,5 millions d'exemplaires. La chanson en elle-même est un véritable *story-board* de cette génération d'enfants des Italiens venus après la deuxième guerre mondiale dans les territoires industriels francophones du Benelux et de France. Elle va, au même titre que les œuvres de Frédéric François, révéler une *italianité* comme retournement du stigmate et même la prolonger dans ses extrêmes par son avatar qui serait la *ritalité*. Ainsi, s'il existe en Belgique, en Suisse, au Luxembourg et en France une littérature de langue italienne, des auteurs se sont posés dans une « rital-littérature » (Morelli, 1996) francophone qui tire sa spécificité d'un partage entre l'attachement aux origines italiennes et à la revendication d'être un national (Paque, 2001 : 429), voire à une interrogation sur les questions identitaires au sein de la

*Ritalie* (Milza, 1995). À travers ce couple origines/devenir défini par Reinert Kosseleck sous la forme d'espace d'expériences et d'horizon d'attente (Kosseleck, 1990), il est possible de poser ces propos dans la continuité des travaux de Césaire et des écrits sur la négritude, cette dernière se définissant comme une stratégie d'autolégitimation avec une volonté d'assumer ses origines et en même temps de modifier le champ des possibles sociaux dans un véritable acte politique à travers l'écriture (Proteau, 2001). Cette revendication de la part des héritiers de l'immigration italienne apparaît et s'épanouit dans la dernière partie du xx<sup>e</sup> siècle.

Une partie des enfants de cette main-d'œuvre du Mezzogiorno est née soit dans le pays d'accueil soit en Italie et a, par la suite, grâce au regroupement familial, rejoint le père tandis que d'autres membres de la fratrie naîtront sur place. Ainsi, parmi les chanteurs francophones d'origine italienne les plus connus, trois d'entre eux sont belges et nés en Sicile : Salvatore Adamo est né à Comiso en 1943 avant de venir en Belgique, Frédéric François est né en 1950 à Lercara Friddi avant d'arriver en Belgique, tandis que Claude Barzotti est né en 1953 directement en Belgique même s'il est retourné vivre jusqu'à 18 ans à Villarosa avant de s'installer définitivement en Belgique. Pour ces Italiens de l'après-guerre, les conditions sociales sont différentes de l'Entre-deux-guerres.

Socialisés dans les pays d'accueil, ils sont, à l'instar des Italiens des bassins industriels français, luxembourgeois et belges restés en lien avec le pays de leurs parents grâce au développement des moyens de communication immatériels (téléphonie) et des transports en commun (De Tapia, 1996). Ainsi,

dans le Hainaut en Belgique, dès 1950, un maroquinier, René Wasteels, a l'idée de mettre en place le *billet pour travailleurs immigrés* qui permettra aux Italiens de partir, chaque année à des prix modiques, vers leur village d'origine au départ de La Louvière et de Mons. Les trains internationaux dits de la *Wasteels* drainaient les Italiens et leur famille sur l'ensemble des bassins industriels belges, luxembourgeois, français et suisses. Une fois partis de Mons et des gares belges, ils desservaient, à l'aller comme au retour, Luxembourg, Thionville, Metz, Strasbourg, Colmar, Mulhouse et Bâle avant d'entrer en Italie jusqu'en Sicile, le terminus, puis repartaient dans l'autre sens.

Cette possibilité de retourner chez eux régulièrement à travers cette artère tout en s'installant dans un pays de manière durable laisse transparaître de nouveaux comportements autour de territoires circulatoires où le migrant italien (et ses héritiers) est celui qui

d'une part fusionne lieu d'origine et étapes de parcours et, d'autre part, tout en restant fidèle aux liens créés dans ses antécédents migratoires, se place en posture d'intégration dans la population qui l'accueille (Tarusius, 1995 : 31).

Au même titre que les nouvelles technologies de l'audiovisuel, les migrants et leurs familiers sont devenus ainsi des traits d'union entre espaces culturels et temporalités d'échanges et de découverte mutuelle.

On allait en vacances en Italie et dans les valises on revenait avec des tas de disques qu'on achetait là-bas. Souvent c'étaient les cousins ou des amis qui nous initiaient parce qu'il y avait le festival de San Remo et qu'on découvrait des vedettes inconnues chez nous. On

revenait comme des explorateurs, on était dans l'avant-garde... Bobby Solo, Domenico Modugno, Adriano Celentano, le Mattia Bazar, etc. On était fiers de faire découvrir ça aux autres quand on rentrait et même nos amis qu'étaient pas d'origine italienne en redemandaient (Marco, 53 ans, Longwy, 2011).

On comprend alors dans cette ambiance propice que la transformation des origines par des pseudonymes de scène n'est plus une priorité, Salvatore Adamo et Richard Cocciante gardent leurs patronymes. Francesco Barzotti qui avait commencé sa carrière sous le nom de Franco Angeli, retouche juste son prénom qui devient Claude. Si Francesco Barracato devient Frédéric François, il commence sa carrière comme François Bara et ne prendra son nom de scène définitif que parce qu'il choisit comme modèle un compositeur polonais, Chopin, dont le prénom était Frédéric-François. Plus tard dans sa carrière, il avouera dans son *Autobiographie d'un Sicilien* qu'il lui a fallu, pour s'en sortir, qu'il distingue Frédéric François, ce chanteur qui lui a fait du mal, du vrai Francesco Barracato.

Claude Barzotti assume non seulement son nom, mais aussi son statut social au terme d'un cheminement mis en exergue par la narration où le narrataire devient la société dans laquelle lui et ses semblables évoluent. La chanson *Le Rital* – au-delà d'un usage du « je » biographique du chanteur lui-même – est construite comme le condensé d'un parcours de vie accéléré de cette génération qui finira par assumer sa double appartenance. Elle débute par les confessions d'un petit garçon italien exclu à cause de son phénotype marqué par ses cheveux *couleur corbeau*, un accent *du fond de l'Italie* et qui rêve d'avoir *les cheveux blonds* et

« Je suis rital et je le reste... »

de s'appeler *Dupont*! La stigmatisation subie par les Italiens et leurs descendants continue donc à peser au cours des années 1960, qui correspond à l'enfance du chanteur. Sur ce plan, les travaux de Goffman ont montré que tout individu est susceptible de porter un ou plusieurs traits affectés de valeurs sociales dépréciatives. Cette « anormalité » met la personne face à une « gestion de la différence honteuse » (Goffmann, 1975), afin de tenter d'atténuer ou de corriger les effets de cette mise à la marge.

Les individus peuvent alors développer des stratégies diverses. Ainsi en est-il de la volonté de mimétisme de la norme et donc de négation de ses propres attributs : dans la chanson *Le Rital*, le petit garçon, en plus de vouloir changer son allure et son patronyme, avoue en avoir voulu à son père de cet héritage trop lourd à porter : « j'en voulais un peu à mon père. Je suis un étranger, on me l'a assez répété! » Réaction qui renvoie également à l'attitude développée par les migrants et leurs descendants, qui ont choisi de poursuivre l'assimilation par francisation, ou qui, en 1972, dans le cinéma fait écho au passage de *Pain et Chocolat*, quand Nino Garofalo (joué par Nino Manfredi) se teint les cheveux en blond pour se fondre dans la masse.

Une autre manière de réagir est de chercher à préserver ses attributs, mais surtout de revendiquer une légitimité culturelle et de l'imposer comme forme d'inclusion sociale naturellement naturelle (Sayad, 1993). Dans *Le Rital*, la fin du premier couplet conclut que ce petit garçon est « Italien jusque dans la peau » comme pour mieux se convaincre que, cette spécificité morphologique étant indis-

table, il est inutile de la nier, ce qui permet d'attaquer le refrain avec le titre éponyme : « je suis Rital et je le reste! » Ce cheminement autorise ensuite la prise de conscience d'un rapprochement qui dépasse la double absence par acceptation d'être dans une double présence, à la fois d'ici et de là-bas puisque d'une part le chanteur déclare que « vos saisons sont devenues miennes », qu'il a « toujours fait l'aller-retour », mais qu'en plus même son corps en est imprégné : « mes yeux délavés par les pluies, De vos automnes et de vos nuits Et par vos brumes silencieuses. » Finalement, dans le dernier refrain, non seulement il assume d'être Rital et de le rester, mais il clame tout haut son nom : « Mon nom à moi c'est Barzotti! » affichant par-là que le temps de l'invisibilisation est terminé (Le Blanc, 2009)! Et elle le sera d'autant plus que d'autres chanteurs comme Frédéric François s'appliqueront à les mettre en lumière.

#### *Frédéric François ou la Ritalité flamboyante*

Si Claude Barzotti, chanteur populaire devenu M. Rital<sup>20</sup>, connu jusque dans les campings<sup>21</sup>, nous décrit dans sa chanson un cheminement qui conduit vers la reconnaissance syncrétique du Rital/national, c'est sans doute avec Frédéric François que la *ritalité* prend ses formes les plus renversantes. Avec ce chanteur, point d'étapes franchies en équilibriste, point de parcours initiatique ou de déambulation précautionneuse avant une quelconque révélation. Frédéric François apparaît comme celui qui non seulement déclare, comme dans la chanson de Barzotti, « le sang qui coule dans mes veines est italien, j'ai une mémoire gustative de l'Italie » (*Le Soir*, 3 mars 2012 : 35), mais

il poussera jusqu'au bout ses origines puisqu'il va chanter non seulement en italien, mais aussi en sicilien. Plusieurs de ses chansons mettront les Italiens à l'honneur dans les titres, soit directement (*Je t'aime à l'italienne*, *Les Italo-américains*, *Via Italia*) soit par allusion (*Amor Latino*, *Chicago*, *de Venise à Capri*, *Valentino*). Lui va user jusqu'à la corde des stéréotypes sur les Italiens dans un retournement glorifiant du stigmate. Contrairement à Claude Barzotti qui est surtout connu pour quelques titres dont *Le Rital*, la carrière de Frédéric François a débuté plus tôt, en tant que professionnel, et est émaillée de succès, avec un répertoire qualifié à l'époque, en France, de « chansons à minettes » et qu'il partage alors avec d'autres chanteurs d'origine étrangère de premier plan comme Mike Brandt, Patrick Juvet ou Dave.

On peut aisément regrouper en plusieurs catégories les stigmates élaborés dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sur les Italiens et récupérés par Frédéric François. Tout d'abord la violence, dont on affublait les Italiens au XIX<sup>e</sup> siècle, est brandie comme une qualité sous forme de *vendetta*, de jalousie ou *d'omerta* :

« Je vois tout rouge si tu parles à quelqu'un [...] j'ai des envies de vendetta! (*Je t'aime à l'italienne*) »,  
 « je n'ai pas trahi [...] j'ai gardé tous nos secrets! (*Via Italia*) »,  
 « Jalousie, jalousie! [...] Si le désir d'un autre te fait t'éloigner de moi, oh oh oh jalousie!! (*Jalousie*). »

Ainsi, des références précises à la Prohibition et aux guerres de gang sont banalisées et esthétisées. Le titre *Chicago* est sorti en 1975 et la pochette de 45 tours montre l'artiste en costume rayé et chapeau. Il se met en scène, un œillet à la boutonnière dans une posture imitant celle des *mafiosi*

de l'époque d'Al Capone. Il y emprunte l'identité d'un personnage qu'il nomme Frankie Borsalino et dont il narre, sur un air enjoué, les aventures sous forme de *success-story* en écho au film *Le Parrain* réalisé par un autre descendant d'Italiens, Francis Coppola et sorti quelques mois plus tôt dans les salles. De ce point de vue, le rêve américain présent dans les lettres des migrants italiens du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle continue à alimenter un imaginaire de cette migration transatlantique (Franzina, 1994). L'Amérique reste présente dans plusieurs de ses chansons, dans *Je t'aime à l'italienne* : « Sur un grand bateau parti pour l'Amérique », dans *Valentino* : « L'Amérique a fait de toi une super-star », dans les titres même des chansons comme *San Francisco*, *Ma Belle américaine* ou *Les Italo-Américains*. Dans ce dernier titre, les étatsuniens ne seraient que des Italiens qui s'ignorent : « Quand ils chantaient l'Italie, New York devenait Napoli », « Les Italiens ont mis leur nom aux génériques de toute l'histoire de l'Amérique » ou encore « Ils parlent anglais avec leurs mains », « Frankie est devenu Sinatra, Al Pacino jouait les Parrains ». Les déplacements ne sont plus une marque de l'errance, mais sont devenus synonymes de gloire, et les migrants : « aventuriers partis de rien [...] on sera bientôt des stars! »

Ses chansons mettent en avant l'amour immodéré de la *mamma* dans une mise en scène où la famille devient comparable à la Sainte-Trinité composée de la *mamma*, de Peppino (le père) et des enfants dont Frédéric François est devenu le porte-parole. Dans la chanson *Mamina*, sa mère est un modèle de dévouement (« Elle était debout la première », d'abnégation « [...] dans la grisaille, marcher seule

« Je suis rital et je le reste... »

au bord du canal, des sacs très lourds à chaque bras », de courage (« Elle n'a jamais baissé les bras, mamina, Elle n'a jamais baissé les bras »), de sacrifice (« Elle fatiguait ses pauvres yeux en reprisant nos tabliers d'écoliers ») et de fidélité par-delà son deuil (« [...] Elle a deux alliances à son doigt, La sienne et celle de papa »). Les personnages des chansons de Frédéric François partagent cet engouement, que ce soit *l'Hidalgo de Broadway* (« Il portait contre son cœur, un porte bonheur : une photo de la mamma »), ou les *Italo-américains* partis faire fortune en Amérique qui la rassurent (« Mamma, surtout ne t'inquiète pas, Embrasse toute la famille, Ti amo Mamma! »). Dans cette dernière chanson, Frédéric François s'adresse directement à elle, plein de promesses et de fierté : « On dansera tous les deux la tarentelle Mamma, écoute, c'est ton fils qui chante » et il lui consacra encore une chanson complète, *Mama*, en 2010, dans laquelle il lui déclare : « je n'ai plus que toi. »

L'amour filial n'empêche pas l'image de l'*Italian-lover*, qu'il affiche sur les pochettes de ses disques. Il y apparaît le regard brillant, la chemise largement échanquée, le col sorti par-dessus la veste (le 45 tours de *Valentino*, son *Double disque d'or*, le 33 tours *Je voudrais dormir près de toi*), les chaussures blanches à talonnettes avec une chaîne. Celle-ci est portée soit avec une croix au-dessus des vêtements (45 tours de *Quand le soir on se retrouve*) soit ras du cou avec des bagues aux doigts et une chaînette au poignet (45 tours de *San Francisco*), un smoking (45 tours de *Je t'aime à l'italienne*), un *smoking* et pieds nus avec un verre de *spumante* (?) dans un flou artistique (33 tours de *Qui t'a dit qu'en*

*ce temps-là?*) ou affublé d'une guitare (33 tours *Qui de nous deux?* 33 tours du *double disque d'or* vol. 2), la même dans laquelle *l'Hidalgo de Broadway* a mis tous ses espoirs pour percer et briller dans le star-système. À ces visuels délibérément *glamour* s'ajoutent les paroles fiévreuses. Il fait l'apologie des chanteurs de charme, comme *Valentino* qui raconte l'histoire de Rudolph Valentino, le chanteur d'origine italienne. Avec ses « cheveux lissés à la gomina », il a tenu dans ses bras « les plus belles divas » et Frédéric François, à travers lui, rêve « de filles, qui viendraient jeter leurs corps à mes pieds ». Il symbolise l'Homme (le mâle) éternel qui séduit les femmes et met « leur cœur en morceaux ». Même *l'Hidalgo de Broadway* rêve de Valentino! Il chante la mâle attitude, comparant l'Italien à un Volcan et au Tonnerre (*Jalousie et Je t'aime à l'italienne*), à la Magie noire, irrésistible qui invite à l'amour (*Viens te perdre dans mes bras*), obligeant le corps des femmes à ne danser que pour lui (*Impressioname*<sup>22</sup>). Frédéric François se présente comme un *Chanteur d'Amour*<sup>23</sup> pour qui *Une nuit ne suffit pas*<sup>24</sup>.

Enfin, l'appropriation valorisante du stéréotype des Méridionaux passe également par la mise en exergue de la *Dolce Vita* à travers un triptyque que nous pourrions parodier sous la forme *Sea, Sex and Pasta*. Ses chansons sont émaillées de références au *farniente* (*La Dolce vita*<sup>25</sup>, *O sole mio*<sup>26</sup>, le *Vrai soleil*<sup>27</sup> ou *En plein soleil*<sup>28</sup> [...], *Je joue la musica* [...], *Je chante* [...]), à la douceur de vivre (*On a un mois pour faire la fête* [...], *On ira danser* [...]) ou à la liberté (*nous serons libres, nous dormirons sur la plage* [...], *Tout est permis* [...]). C'est sans complexe qu'il assure qu'aimer à l'italienne c'est

le Chianti, parler avec ses mains, les violons de la Scala, jouer la *musica* à l'instar du *Rital* de Claude Barzotti qui aimait les amants de Vérone, les *tifosi*, les spaghettis et le minestrone.

Chez les deux auteurs, les textes des tubes sont autant de discours dans le sens où leurs chansons « ciblent le réel ou le projettent en des visions imaginées » (Gaulin, 1995) et rejoignent les finalités de la poésie orale sonorisée définie par Paul Zumthor. Loin de n'être que des artifices de paroliers, les images de leurs œuvres, reflétant des visions du monde convergentes, finissent par constituer un véritable corpus cohérent loin de l'insignifiance et de la futilité apparente dont la variété est affublée. Par là, Gaston Bachelard nous invite à réfléchir sur la constitution et la mobilité des images, ces perceptions élaborées et absorbées par la conscience (Bachelard, 1968) et qui peuvent être appréciées comme des réservoirs de significations des relations sociales au fil du temps et en fonction des

espaces. À la vision négative des Italiens, véhiculée par la littérature et les chansonniers jusqu'au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, correspond une configuration sociale particulière, qui marque de l'extérieur les individus et les groupes dans une démarche de monstration de ce qui les différencie de ceux qui les regardent en les mettant à distance. Ces mêmes mécanismes, récupérés par les individus eux-mêmes dans une volonté de lutte pour la reconnaissance (Hönneth, 2000), permettent de construire un nouveau regard sur eux-mêmes, en retournant l'opprobre qui les affecte. Ce retournement est à la fois à apprécier comme un état, mais surtout comme un passage du lieu de l'Altérité altérée vers une altérité reconnue comme équivalence et revendiquée. Cette démarche conjointe opérée par les Italiens et les sociétés dans lesquelles ils se sont installés et revendiqués comme membres à part entière reste lisible dans la chanson, à travers les entreprises spectaculaires de Claude Barzotti ou Frédéric François.



« Je suis rital et je le reste... »

## Bibliographie

- AGAMBEN Giorgio (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, n° 569, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages Poches ».
- BACHELARD Gaston (1968), *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF.
- BARNABA ENZO (1993), *Le sang des Marais – Aigues-Mortes 17 août 1893, une tragédie de l'immigration italienne*, Marseille, Édition Via Valeriano.
- BARRÈS Maurice (1902), *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Félix Juven Éditeur.
- BARTHES Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, p.1-27
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (1991), « Toni, Mario, Joan, Concini et les autres, la représentation des Italiens et des Espagnols dans le cinéma français de 1935 à 1946 », *Italiens et Espagnols en France, 1939-1946*, Actes du colloque International des 28-29 novembre.
- BOROWICE Yves (2005), « La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente », *Genèses*, n° 61, avril, p. 98-117.
- CANETTE Louise (2010), *Les enfants d'immigrés italiens dans les écoles françaises (1935-1955)*, Mémoire de Master 2, Université de Nantes.
- DADOUN Roger (1972), « King Kong : du monstre comme monstration », *Le Fantastique, Littérature*, n° 8, Paris, Larousse.
- DE TAPIA Stéphane (1996), « Échanges, transports et communications: circulation et champs migratoires turcs », *Revue Européenne des migrations internationales*, vol. 212, n° 12-2, p. 45-71.
- DEBORD Guy (1992), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- ENRIQUEZ Guillaume (1905), *La main-d'œuvre rurale et le péril italien en Tunisie*, Paris, Imprimerie Robert.
- FRANCFORT Didier (1991), « Être mussolinien en Lorraine : les fascistes italiens face aux associations (1921-1939) », *revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, avril-juin, p. 313-336
- FRANÇOIS Frédéric (2005), *Autobiographie d'un Sicilien*, Paris, Ramsay.
- FRANZINA Emilio (2005), « Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini venete e friulani in America (1876-1902) » [1994], in DURANTE Francesco (ed.), *Italoamericana, vol. 2 : Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti (1880-1943)*, Milan, Mondadori.
- GAULIN André (1995), « La chanson comme discours », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, p. 9-16.
- GOFFMAN Erving (1975), *Stigmate*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun ».
- GOT Ambroise (1922), « L'Assimilation des étrangers », *Mercure de France*, 15 août, p. 5-26.
- GROSJEAN Catherine (2001), « Les Italiens dans le bâtiment lorrain (1870-1914) », in COLIN Mariella (ed.), « L'émigration-immigration



- italienne et les métiers du bâtiment en France et en Normandie : Actes du Colloque de Caen (24-26 novembre 2000) », *Cahier des Annales de Normandie*, n° 31, p. 115-125.
- HANUS Philippe (2007), « Le “joueur de couteau” et “l’hirondelle”, deux motifs désignant le migrant italien », *Écarts d’identité*, n° 111, décembre, p. 7-15.
- HERMANN Marie-Thérèse (2005), *La Savoie Traditionnelle*, Montmélian, Éd. de la Fontaine de Siloë.
- HÖNNETH Axel (2000), *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éd. Cerf, coll. « Passages ».
- HOTTENGER Georges (1911), « Le Pays de Briey, hier et aujourd’hui », *Le Pays Lorrain*, n° 8, p. 469-480.
- IHOES (Institut d’Histoire Ouvrière, Économique et Sociale de Seraing) (1998), *Siamo Tutti Neri : des hommes contre du Charbon : études et témoignages sur l’immigration italienne en Wallonie*, Seraing, Éditions de l’IHOES.
- JEZIEWSKI Louis (1901), « Le plus long tunnel du Monde – Les vingt kilomètres du Simplon. Dix déjà percés », *Le Temps*, n° 14807, 26 décembre, p. 4.
- JOUHAUD Christian (2009), *Mazarinades, la Fronde des mots*, Paris, Éditions Aubier.
- JOUY Jules (1988), *Chansons de Bataille*, Paris, Marpon et Flammarion Éditeurs.
- KOSSELECK Reinhardt (1990), *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l’EHESS.
- LAWRENCE D.-H. (1932), « Le Seigneur Ressuscité », *Europe*, 15 octobre, p. 159-168.
- LE BLANC Guillaume (2009), *L’invisibilité sociale*, PUF, Pratiques théoriques.
- LEGENDRE Pierre (1994), *Leçons III – Dieu en miroir. Étude sur l’institution des images*, Paris, Fayard.
- LEGROS Patrick, MONNEYRON Frédéric, RENARD Jean-Bruno, TACUSSEL Patrick (2006), *Sociologie de l’imaginaire*, Paris, Armand Colin.
- LINTVELT Jaap (1989), *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Théorie et analyse*, Paris, Éd. José Corti.
- MILZA Pierre (ed.) (1986), *Les Italiens en France de 1914 à 1940*, Rome, École Française de Rome.
- (1995), *Voyage en Ritalie*, Paris, Payot.
- MIRABELLA Jean-Claude (2004), *Le cinéma italien d’aujourd’hui (1976-2001)*, Rome, Éd. Gremese.
- MORELLI Anne (1996), *Rital-Littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Cuesmes, Éditions du Cerisier.
- MOURLANE Stéphane (2002), « Le parti communiste français et l’immigration italienne dans les années soixante », in BECCHIONI Antonio (ed.), « Gli Italiani in Francia dopo il 1945 », *Studi Emigrazione*, n° 146, juin.
- MUSSET (de) Paul (1856), *Voyage pittoresque en Italie – Partie méridionale et en Sicile*, Morizot, Librairie-Éditeur.
- NOIRIEL Gérard (1984), *Longwy, Immigrés et prolétaires (1880-1980)*, Paris, PUF, coll. « Pratiques Théoriques ».
- PAWLOWSKI Auguste (1909), *Le nouveau bassin minier de Meurthe-et-Moselle et son réseau ferré*, Paris, Berger-Levrault.

« Je suis rital et je le reste... »

- PROTEAU Laurence (2001), « Entre poétique et politique, Aimé Césaire et la "négritude" », *Sociétés contemporaines*, 2001/4, n° 4, p. 15-39.
- RIEGER Dietmar (ed.) (1988), *La chanson française et son histoire, Études Littéraires Françaises*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- ROBERT-DUMAS Charles (1934), *Ceux du « S.R. » - L'Homme à abattre*, Paris, Éditions Fayard.
- SAYAD Abdelmalek (1993), « Naturels et naturalisés », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 99, n° 99, p. 26-35.
- (1999), *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, coll. « Liber ».
- TARDE Gabriel (1886), *La criminalité comparée*, Paris, Félix Alcan Éditeur.
- TARRIUS Alain (1995), « Naissance d'une colonie : un comptoir commercial à Marseille », *Revue des Migrations Internationales*, 11-1, p. 21-52.
- VAUGEOIS Henri (1908), « Gambetta au Panthéon », *L'action française*, n° 31, 20 avril.
- VIOLLE Nicolas (2003), « La représentation des Italiens dans "Le Monde" - 1944-1951 », *AltreItalia*, n° 26, p. 27-39.

## Notes

1. Au début des années 1950, le *Bulletin International des Sciences Sociales* a édité un dossier sur « Stéréotypes nationaux et compréhension internationale », automne 1951, vol. 3, n° 3.
2. La Grande Région est constituée de quatre territoires situés entre Rhin, Moselle, Sarre et Meuse et composée, outre la Rhénanie-Palatinat et la Sarre, d'une partie francophone composée de la Lorraine, du Luxembourg et de la Wallonie. En plus du cadre juridique mis en place dès les années 1960 entre les différents partenaires nationaux dans le cadre des relations économiques et juridiques, ces régions possèdent comme point commun leur sous-sol minier qui a attiré des Italiens dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi eux ont émergé des chanteurs connus internationalement comme Adamo, Frédéric François, Franck Michael ou Claude Barzotti. Les citations présentées ici sont tirées d'entretiens réalisés au cours de différentes recherches, en particulier Piero Galloro & Pascal Tisserant, *Représentations identitaires des générations issues de l'immigration; le cas des Italiens en Lorraine*, Luxembourg et Wallonie, Rapport Fasild, avril 2005, Laboratoires Erase et Etic, Université de Metz, et Piero Galloro & Ahmed Boubeker, « Les non-lieux de la mémoire des immigrations en Lorraine », Rapport mission ethnologie du Ministère de la Culture, Laboratoire 2L2S, Université de Metz, septembre 2010.
3. Dans le sens premier de désignation de ce qu'il convient de mettre à l'écart et dans le sens littéral de l'index, le doigt qui montre.
4. Dans la presse nationaliste comme *Gil Blas*, Émile Zola était qualifié d'Italboche (*Gil Blas*, 12 avril 1908) mais la littérature usait de l'image de l'Italien lâche qui usait du couteau contre les victimes désarmées (voir à ce sujet Aristide Méténier, *Madame La Boule*, Paris, Charpentier et Cie, Editeur, 1890, p. 73).
5. Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle, 9 M 23, rapport n° 11 de février 1911.
6. Pawlowksi Auguste, *Le nouveau bassin minier de Meurthe-et-Moselle et son réseau ferré*, Paris, Berger-Levrault, 1909, p. 123.
7. Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle, 10 M 36.
8. Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle, 4 M 138.
9. E. Maurin, « La "Calotte" Partout, Bouche du Rhône, La Ciotat », *La Calotte : Ni dieu, Ni maître*, 7 octobre 1900, p. 8.
10. Robert-Dumas Charles, *Ceux du "S.R." - L'Homme à abattre*, Editions Fayard, 1934 : « Son mépris raciste du Latin s'exprima dans cette conclusion : "Quand on les compare à ces singes italiens, joueurs de mandoline, bouffeurs de macaronis!" Il reprenait ces épithètes, courantes à l'époque de la Grande Guerre. C'est ainsi qu'on les appelait au front [...] »
11. *Paris Soir*, « Aux Assises de la Seine – Antonio Christofano qui vendit sa femme et l'assassina ensuite comparait devant le jury », 21 février 1929, p. 1.
12. Gall Robert (auteur) - Aznavour Charles (compositeur), *La Mamma*, Barclay Records, 1963.
13. *L'Humanité*, « À Villerupt, sur le monument aux morts de la guerre de 39-45, les Bartolucci, Lorenzini et Pantanella occupent le devant de la stèle aux côtés des Clavel, Noël et Schmitt », 3 juillet 1998.
14. En 1908, le Journal l'Action Française, par la plume de Henri Vaugeois, à propos de Zola et de Gambetta : « [...] Toute intention positive et froide de trahison mise à part, ce Gambetta, étranger, Italien et ne se sentant français que par sympathie pour la Révolution, par cet anarchisme si commun à l'Italien déclassé, l'anarchisme de Zola lui-même, Gambetta devrait naturellement, instinctivement, irrésistiblement faire passer toujours, jusque dans son "patriotisme" la France métaphysique des Droits de l'Homme, la "France... mais", celle de M. Ran??, avant la France historique

« Je suis rital et je le reste... »

- dont il n'est point le fils. Qu'on mette ensemble au Panthéon, ces deux Italiens : peu importe. Le Panthéon est désaffecté de sa destination française. »
15. « La reconstruction aura besoin de 100 000 bons maçons, où les trouvera-t-on sinon en Italie. » (Le Monde, 1945 : 4)
  16. *L'Italien*, 1971, interprète : Serge Reggiani. Auteur : Jean-Loup Dabadie. Compositeur : Jacques Datin. Éditeur : Sidonie.
  17. Chant colonial fasciste signifiant « face noire » en référence aux africains mais également, dans la bouche des mineurs italiens, aux Gueules Noires des mines de charbon.
  18. À propos de la publicité pour San Pellegrino dans *Com.in* Le magazine d'information des professionnels de la communication FRP, 08/03, août 2003.
  19. *Le Rital*, 1983, interprète Claude Barzotti. Auteurs : Claude Barzotti, Anne-Marie Gaspard, Pietro Garinei, Alessandro Giovannini et Renato Ranucci. Compositeurs : Claude Barzotti et Renato Ranucci. Éditeurs : Sm Publishing France, Emha Kramer, Edizioni Musicali, S.r.l., Métropolitaines Éditions.
  20. *Le Midi Libre*, « Dans les coulisses avec ce Rital de Barzotti », 28 septembre, 2008.
  21. La bande son du film *Camping*, réalisé par Fabien Onteniente et sorti en 2006, reprend deux chansons de Barzotti, *Madame* et *Le Rital*.
  22. « Impressioname (Dame-Damelo) », in l'album *Et si on parlait d'amour*, 2009 chez Sony.
  23. *Chanteur d'Amour*, 2010 chez Sony Music.
  24. 45 tours « Une nuit ne suffit pas », 1987 chez Trema.
  25. « La Dolce Vita », in l'album *Un Slow pour s'aimer*, 2001 chez Sony Bmg Music.
  26. « O Sole mio », in l'album *Mes Préférences*, 2006 chez Sony Bmg Music.
  27. « Le vrai soleil », 1984 chez Trema.
  28. « En Plein soleil », in *Album d'or*, 1996.