

Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire
Herausgeber: [s.n.]
Band: 29 (2022)
Heft: 3: Les saisonniers·ères en Suisse : travail, migration, xénophobie et solidarité = Saisonarbeitende in der Schweiz : Arbeit, Migration, Fremdenfeindlichkeit und Solidarität

Artikel: Les saisonniers·ères en Suisse : un regard cinématographique
Autor: Maurice, Thierry
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1034989>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les saisonniers·ères en Suisse

Un regard cinématographique

Thierry Maurice

Le présent article s'inscrit dans le prolongement d'un cycle de films – *Les Saisonniers en Suisse* – organisé à Genève du 30 octobre au 27 novembre 2019 par l'Atelier interdisciplinaire de recherche.¹ Proposée en parallèle de l'exposition *Nous, saisonniers, saisonnières... Genève 1931–2019*,² cette programmation avait pour objectif d'interroger le statut et les conditions de vie des saisonniers·ères en Suisse durant la seconde moitié du XX^e siècle. Il s'agissait de sensibiliser le public à une réalité passée rencontrant maints échos contemporains à travers la problématique migratoire, envisagée notamment sous l'angle des discriminations juridiques, économiques et sociales ainsi que de la xénophobie. Dans la Cité de Calvin, ces enjeux s'étaient cristallisés publiquement autour de la motion «Parce qu'ils ont construit la Suisse et Genève: rendons hommage aux saisonniers»,³ adoptée par le Conseil municipal de la Ville de Genève le 17 septembre 2014.

À notre connaissance, il n'existe pas de démarche spécifique liée à la mise en valeur du patrimoine cinématographique touchant à l'expérience des saisonniers·ères en Suisse.⁴ Si les conditions de vie rencontrées par les travailleurs et les travailleuses temporaires émigré·e·s dans l'Europe des Trente glorieuses s'avèrent comparables, le statut des saisonniers en Suisse relève d'un caractère propre, défini par le permis A. Ce dernier s'adosse en effet à une multitude d'ordonnances, de directives et de règlements fédéraux et cantonaux, édictés entre 1931 et 2002, qui définissent le cadre de travail et d'existence d'une main-d'œuvre principalement italienne, espagnole, portugaise et yougoslave venue répondre aux besoins de l'économie helvétique.⁵ Cette «vie à la dure»⁶ a été transposée dans plusieurs films documentaires et de fiction qui permettent de la saisir de façon originale et sensible. Derrière les statistiques et les dispositions réglementaires se dessine le quotidien d'individus qui se sont expatriés en quête de conditions de vie plus favorables pour eux-mêmes et pour leur famille. À la perspective d'un potentiel Eldorado helvétique se substitue toutefois la confrontation à des mesures administratives brutales, que d'aucuns n'hésitent pas à qualifier de «colonialisme à domicile».⁷ Signalons notamment le contrôle sanitaire humiliant, préalable à l'admission en Suisse; l'autorisation de ne travailler sur place que neuf mois sur douze, avec un retour au pays contraint les trois mois restants, alors même que les

saisonniers·ères doivent s'acquitter d'impôts sur l'année fiscale complète, sans pouvoir bénéficier des infrastructures auxquelles ces derniers sont associés; l'interdiction de changer d'emploi sans l'aval du patron, de signer un contrat de bail, tout comme du regroupement familial; l'absence d'une couverture d'assurance sociale; un renouvellement du contrat de travail soumis au bon vouloir de l'employeur et de la police des étrangers. Cette épreuve transitoire – quoique souvent durable – que constitue l'expérience des travailleurs·euses saisonniers·ères fut d'autant plus difficile à vivre qu'elle ne reposa qu'exceptionnellement sur une solidarité de condition.⁸ De fait, l'aborder sous un angle exclusivement quantitatif ou légal s'avère réducteur. Par son adhésion à la vie et sa puissance symbolique, le cinéma permet de rendre justice à des destins individuels. Capable de restituer des témoignages directs sous une forme documentaire, il excelle à métaphoriser la condition humaine, en particulier à travers la fiction. Porté par le point de vue subjectif d'un réalisateur, c'est en se faisant œuvre qu'il touche à l'universel.

Le cinéma: une source pour l'histoire

Mobiliser des sources filmiques dans une démarche d'histoire socioculturelle ne va pas de soi. Dès son apparition, le cinéma incarne pourtant l'aboutissement d'une quête de réel propre à son époque. Dans le prolongement des possibilités mimétiques inédites de la photographie, il impose la technique des images en mouvement, associée par la suite à celle des sons, témoins privilégiés de la représentation. Pour la première fois, il est possible d'obtenir une image vivante et quasi simultanée de la réalité.⁹ À l'image animée correspond ce pouvoir de créer une proximité et une identification immédiate, a fortiori lorsqu'elle saisit l'actualité ou l'histoire récente. Pionnier de la théorie et de la critique de film, Louis Delluc indique en 1917: «Le cinéma est justement un acheminement vers cette suppression de l'art qui dépasse l'art, étant la vie.»¹⁰ La discipline historique s'est toutefois longtemps tenue à l'écart du cinéma, contestant la valeur d'enregistrement de ce médium, jugeant les images qu'il produit au mieux divertissantes – «une sorte d'attraction foraine»¹¹ – les dénonçant comme partisans, mensongères, falsificatrices, génératrices d'un brouillage des limites entre réalité et fiction. En outre, elle a pu percevoir l'émotion provoquée par la projection de films comme primaire, à l'opposé de la rigueur requise dans le cadre d'une démarche scientifique. Pour les chercheurs·euses qui les regardent de travers, ces images qui bougent sont en outre réduites au produit de «la machine spéciale au moyen de laquelle elles sont obtenues»,¹² dépourvues de la sorte de toute dimension auctoriale. L'histoire n'aurait ainsi aucune vocation à s'appuyer sur ces documents illégitimes, éphémères de surcroît.

Si une telle prévention demeure forte, elle commence à s'atténuer au tournant des années 1970, à la faveur d'un renouvellement des études historiques inscrit dans la lignée de l'école des Annales. La Nouvelle Histoire préconise notamment une histoire culturelle multiple, à même de valoriser des objets et des phénomènes autrefois négligés, voire occultés. Il s'agit désormais de restituer à la société l'histoire dont les appareils institutionnels l'ont trop longtemps dépossédée. Pionnier dans l'étude des rapports entre cinéma et histoire, Marc Ferro clame dès 1968: «Certes le cinéma n'est pas toute l'Histoire. Mais sans lui, il ne saurait y avoir de connaissance de notre temps.»¹³ Ferro envisage le cinéma comme une manifestation culturelle représentative de ses auteur·e·s autant que de son cadre de production et de réception. En quête du contenu sous-jacent des films, il défend l'idée que ces derniers sont les lieux d'un authentique travail historique. Témoignages (audio)visuels des sociétés humaines, ils détiennent une puissance documentaire incomparable: ce sont, selon lui, les images, davantage que les écrits, qui marquent la mémoire et la compréhension des générations nouvelles. Qu'il soit trace ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue attestée ou pure invention, le film est Histoire et «agent de l'Histoire».¹⁴ À cet égard, la distinction entre documentaire et fiction s'avère accessoire. Dans cette perspective, tout·e historien·ne, muni·e d'outils critiques, est en mesure d'interroger l'image animée, qui se constitue ainsi en source.

Héritier de cette approche et redevable des travaux du sociologue Siegfried Kracauer, Antoine de Baecque s'est intéressé à son tour aux formes cinématographiques de l'histoire.¹⁵ Il indique à ce propos: «Il s'agit de passer par l'art pour exprimer les motifs sociaux, historiques, parfois latents ou refoulés, ou encore opaques. Dans certains moments de crise, de traumatisme, de guerre, d'interrogation sur soi du moi collectif, la forme cinématographique m'apparaît comme l'un des meilleurs indices de la connaissance du social, car cette forme rend intelligible un certain état historique de la société. Cela de deux manières. Cette forme crée, d'une part, un espace de dialogue, où peut se déployer un débat d'opinion, une réception sociétale ou politique. Cette forme est, d'autre part, comme une empreinte *en creux* de la société, laquelle s'y voit, s'y reconnaît parfois, mais comme mise en forme, révélée par l'esthétique.»¹⁶ De Baecque distingue d'ailleurs trois «lignes d'horizon» dans les rapports entre cinéma et histoire: l'aptitude du cinéma à se faire reconstitution du passé; sa capacité à «embaumer le réel», ce qui métamorphose tout film en témoignage historique en puissance; sa faculté à s'offrir comme forme au processus d'évocation, de remémoration ou de réincarnation de l'histoire. En effet, chacune des œuvres abordées au fil de ce texte s'inscrit avec profit dans les perspectives ébauchées par Marc Ferro et Antoine de Baecque.

Figures d'un cinéma impliqué

Si le profil du saisonnier et de la saisonnière apparaît dans de nombreux films tournés à partir des années 1960,¹⁷ rares sont ceux qui ont su le saisir avec attention et profondeur. Perçu alors comme un «problème» social, à l'initiative de mouvements opposés à «l'emprise étrangère», le·la saisonnier·ère s'avère avant tout un·e inconnu·e. Comme l'indique Max Frisch: «De façon générale, on en reste à une nervosité tolérante. Le petit peuple de seigneurs se sent menacé dans sa particularité et il n'apprécie pas que celle-ci soit redéfinie [...]; or maintenant, ce sont les autres qui nous définissent.»¹⁸ Les auteurs et les films dont il sera question ci-après prennent acte de cette transformation du pays. Ils proposent un renversement de perspective: questionnant le mythe d'une communauté intangible, élue par la providence, ils adoptent ou tentent de saisir le point de vue de ces travailleurs·euses étrangers·ères, largement méconnu·e·s, qui briguent une place en Helvétie. Ils se distinguent notamment par leur compréhension fine d'une condition, leurs choix formels et leur visée critique.

Figure du Nouveau Cinéma suisse, au même titre qu'Alain Tanner ou Michel Soutter, Claude Goretta (1929–2019) est né à Genève d'un père d'origine italienne et d'une mère allemande. Étudiant en droit, cofondateur du Ciné-Club universitaire en 1952, il séjourne à Londres dès 1955, ville où il découvre les archives du British Film Institute et fait la connaissance des principales figures de ce qui deviendra le *Free Cinema*.¹⁹ Il coréalise alors avec Alain Tanner un court métrage intitulé *Nice Time* (1957), impressions sur la vie nocturne à Piccadilly Circus. Formé à la réalisation par la Télévision Suisse Romande pour laquelle il élaborera maints reportages et téléfilms de grande qualité de 1958 à 2006, il n'établit pas de séparation nette entre son travail télévisuel et d'auteur, et se considère comme un généraliste. Il déclare: «La télévision a été pour moi un terrain de recherche et de rencontre magnifique.»²⁰ À travers ses documentaires et ses reportages, il dresse des portraits délicats de gens souvent modestes avec lesquels il a su tisser une relation sincère, faite d'écoute et de respect. C'est le cas notamment de *Pour vivre ici/Saisonniers d'Espagne* (1963),²¹ dont il sera question plus avant, ou de *La vie de Micheline* (1967) qui saisit le quotidien d'une ouvrière de banlieue, mère d'une famille nombreuse. Ces individus aux parcours de vie précaires, privés de parole publique, nourriront ses films de fiction. Goretta considère d'ailleurs que sa perception du monde passe par les autres. «J'ai besoin des autres pour rêver à haute voix. Trouver mon inspiration.»²² Cofondateur à Genève de la maison de production Groupe 5 avec Alain Tanner, Michel Soutter, Jean-Louis Roy et Jean-Jacques Lagrange, il a contribué à l'essor du cinéma suisse et à sa reconnaissance internationale. À travers la fable satirique *L'invitation* (1973), Prix du jury au Festival de Cannes, il ex-

prime en creux le malaise d'une Suisse trop prospère et conforme sous tous rapports pour ne pas se sentir coupable, voire honteuse. Ce film aux allures faussement légères, témoin de la médiocrité humaine et de la corruption par l'argent, appuie où cela fait mal. Le cinéma de Claude Goretta est un art du comportement: les idées y sont exprimées non par le dialogue, mais par les rapports entre les gens. *La dentellière* (1976) est l'histoire d'un amour incommunicable. Ce qui sépare Pomme, apprentie coiffeuse de 19 ans, de François, étudiant timide qui en impose toutefois par ses connaissances, n'est pas tant la barrière sociale que la différence culturelle, la distinction qu'opère le pouvoir des mots. Goretta excelle à donner une voix, mieux une présence à celles et ceux qui en sont habituellement privé·e·s.

Autre personnalité importante du cinéma suisse, le Zurichois Alexander J. Seiler (1928–2018) est un adepte du film documentaire. Après avoir étudié la littérature, la philosophie et la sociologie à Bâle, à Paris et à Munich, il pratique le journalisme littéraire et la critique de cinéma et de théâtre. Dès 1961, il se lance dans le cinéma en tant que producteur et réalisateur. Son premier court métrage, *À fleur d'eau* (1962), reçoit la Palme d'or au Festival de Cannes. Proche de Max Frisch, il s'interroge sur les failles de notre pays – prospère, mais carcéral. Le thème des étrangers·ères en Suisse, récurrent dans sa vie, son travail et ses films agit tel un leitmotiv. Seiler s'est notamment passionné pour «la main-d'œuvre qu'on a fait venir. Des êtres humains, mais qu'on n'a pas pris en compte comme tels.»²³ Avec sa compagne musicienne June Kovac et le photojournaliste Rob Gnant, il a souhaité témoigner de l'aliénation des travailleurs·euses italien·ne·s en Suisse. Non sans humour, Seiler constate que les articles d'opinion qui ont accompagné la sortie de *Siamo italiani* (1964)²⁴ ont été plus nombreux que les spectateur·trices·s en salle. Il s'agit sans conteste par son sujet et le traitement de ce dernier d'un film documentaire pionnier. Tôt engagé dans la politique culturelle, Seiler a notamment été, avec Tanner et Soutter, l'un des artisans de la Loi fédérale sur le cinéma en 1963. Cinéaste à la fibre sociale affirmée, élan qu'il rattache à son parcours d'enfant unique, désireux de faire bouger les lignes, il signe notamment *Les fruits du travail. Travail et travailleurs en Suisse 1912–1974* (1977), une histoire documentaire du monde ouvrier en Suisse dont la réalisation l'occupera plus de cinq ans. Avec *Palabres. Une chronique de l'automne 1989 en Suisse* (1990), il retrace le débat politique sur l'armée suisse, lancé à l'initiative du Groupe pour une Suisse sans armée, confrontant la politique comme théâtre et le théâtre comme politique. Au terme de son parcours, Seiler se revendique en adepte de l'omission – ce «cinéma silencieux où les petites choses silencieuses se mettent à parler».²⁵

Licencié en droit et en sciences politiques après des études menées en Italie, en Suisse et en Angleterre, Franco Brusati (1922–1993) se lance dans le journa-

lisme, puis devient scénariste et parfois assistant des cinéastes Renato Castellani, Luciano Emmer, Roberto Rossellini, Mario Monicelli, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli et Vittorio De Sica. Passant à la mise en scène en 1956, alternant entre théâtre et cinéma, il sera l'auteur de huit films. Cinéaste introspectif, classé à tort comme auteur de comédies «à l'italienne», son pessimisme fondamental ausculte les fêlures de l'âme humaine, les méandres de la mémoire et traduit l'impossibilité du bonheur. Comédie amère à la densité dramatique exceptionnelle sur les déboires d'un émigré italien en Suisse, *Pane e cioccolata* (*Pain et chocolat*) (1973)²⁶ est l'œuvre majeure de Brusati, couronnée par douze récompenses internationales et un succès public considérable en Italie. Dans le rôle principal, Nino Manfredi confère une telle intensité à son personnage qu'il est crédité comme coscénariste du film. Metteur en scène des sentiments brisés et des espérances déçues, Franco Brusati laisse une œuvre marquée par le désenchantement et la corruption inéluctable du temps.

De nationalité suisse et espagnole, Fernand Melgar (* 1961) est réalisateur et producteur de documentaires. À l'âge de 3 ans, il suit clandestinement ses parents qui émigrent en Suisse comme travailleurs saisonniers. Il interrompt des études commerciales au début des années 1980 pour rejoindre le mouvement de contestation de jeunes Lôzane Bouge et cofonder le cabaret Orwell et le club de rock La Dolce Vita à Lausanne. Autodidacte, il se forme en réalisant des clips vidéo expérimentaux pour le monde de la nuit lausannoise. En 1985, il rejoint l'association de réalisateur·trice·s Climage, animée par une forte conscience sociale et historique, et collabore avec la Télévision Suisse Romande. Son premier long métrage documentaire, *Album de famille* (1993),²⁷ est le portrait de ses parents qui évoquent, depuis leur retraite andalouse, l'amertume de vingt-sept années de labeur passées en Suisse. Animé par le besoin impérieux de raconter la vie de celles et ceux que la société laisse pour compte, Melgar fait de l'altérité le fil rouge de son travail. En témoigne notamment *Remue-ménage* (2002), portrait d'un démolisseur de voitures et travesti à Moudon, *Exit, le droit de mourir* (2005) sur l'assistance au suicide en Suisse romande, *La Forteresse* (2008) consacrée à un centre de requérant·e·s d'asile à Vallorbe, *Vol spécial* (2011) sur les procédures et les méthodes d'expulsion des étrangers déboutés dans un centre de rétention administrative à Genève, *L'Abri* (2014) qui questionne l'hébergement d'urgence pour les sans-abri à Lausanne, ou encore *À l'école des philosophes* (2018), une plongée dans une école spécialisée pour enfants en situation de handicap mental à Yverdon. Adeptes d'un cinéma de la mauvaise conscience et de l'intranquillité, Fernand Melgar affirme: «Un documentaire, s'il ne dérange pas, s'il n'interpelle pas, si, en tout cas, il ne fait pas prendre conscience d'une situation, ne sert à rien.»²⁸ Engagé notamment dans la défense des sans-papiers et du droit d'asile, ses prises de position provoquent le débat, voire la polémique. Melgar a toujours considéré son cinéma

comme un geste politique, participant à la démocratie directe.²⁹ Il vit désormais retiré de la vie publique et se consacre à l'ornithologie et à l'apiculture.

Pierre-François Sauter (1966) a grandi au Mozambique, seul élève blanc de sa classe en compagnie de son frère.³⁰ Il a vécu et travaillé à Lisbonne, à Milan et à Bruxelles avant de revenir en Suisse. Élevé par une mère journaliste et un père adepte de la théologie de la libération, il se forme aux arts plastiques et exerce le métier de graveur. Admirateur du cinéma d'Ingmar Bergman et d'Andreï Tarkovski, photographe amateur, il rejoint la réalisation par la télévision en collaborant d'abord avec France 3, puis avec l'émission documentaire belge *Strip-tease*, en tournant enfin une cinquantaine de portraits documentaires pour la Schweizer Radio und Fernsehen en Suisse alémanique. Dès 2003, il quitte le petit écran pour se consacrer à des projets personnels indépendants. Son premier moyen métrage documentaire, *Face au juge* (2009), suit les audiences menées par le chef de l'Office d'instruction pénale du Nord vaudois. C'est le portrait pétri d'humanité d'un individu qui, confronté à la délinquance ordinaire, tente de préserver la paix sociale. Avec *Calabria* (2016),³¹ long métrage sélectionné dans près de quarante festivals et auréolé de plusieurs prix, Sauter s'aventure à la lisière du documentaire et de la fiction pour tenter de rendre justice à la richesse d'un parcours migratoire. Guidé par une conception du cinéma patiente, rigoureuse et immersive, il vise une participation active des spectateurs à l'expérience du film.³²

Éléments d'un contexte migratoire

Les films présentés lors du cycle témoignent d'une diversité de situations historiques et de genres (documentaire et fiction) qui mérite attention. Notre objectif a consisté à offrir un panorama par le cinéma de la figure du saisonnier et de la saisonnière en Suisse des années 1960 aux années 2000, alors que le permis A était au cœur des relations économiques et sociales entre la Confédération et les pays européens pourvoyeurs de main-d'œuvre.

L'œuvre documentaire de Claude Goretta et d'Alexander J. Seiler s'inscrit dans la première moitié des années 1960, en plein boom de l'économie helvétique, à une époque de recrutement massif de travailleuses étrangères. Dès 1948, le Gouvernement suisse avait conclu un premier accord avec l'Italie, principale source d'approvisionnement, pour en signer un deuxième avec l'Espagne de Franco en 1961. L'objectif de cette politique migratoire est de conserver un caractère transitoire et donc réversible à cette immigration dans la crainte d'un retournement conjoncturel. Les travailleuses saisonnières s'avèrent ainsi désigné·e·s en priorité: «L'immigrant idéal ne s'attarde pas.»³³ Menée à la faveur

du plein-emploi, la politique dite de «la porte ouverte» revêt un caractère libéral: toute latitude est donnée aux employeurs de recruter hors des frontières, tandis que les travailleurs·euses italien·ne·s et espagnol·e·s peuvent aisément entrer en Suisse. Néanmoins, dès le début des années 1960, ce modèle d'admission est remis en cause. Il est reproché aux travailleurs·euses étrangers·ères de contribuer à la «surchauffe» de l'économie en occupant des logements et en consommant des biens et des services – c'est la thèse, qui s'avérera infondée, d'un impact inflationniste de l'immigration. Cette perception d'une importante partie de l'opinion s'adosse à l'émergence d'un courant xénophobe. Dès lors, le Conseil fédéral n'aura de cesse de stabiliser, voire de faire diminuer l'immigration à travers diverses mesures de plafonnement. En outre, face à la crainte de perdre un accès privilégié à la main-d'œuvre italienne et de devoir se tourner vers des pays jugés «moins compatibles avec ses traditions politiques, sociales et culturelles»,³⁴ la Suisse est contrainte à des concessions. Or, le processus de négociation de ces mesures d'adaptation pourtant mesurées³⁵ renvoie, selon certains, l'image d'un Conseil fédéral à la botte des autorités italiennes, incapable de faire face à la déferlante extérieure. Le terme d'*Überfremdung* est employé pour caractériser l'influence allogène excessive sur la vie du pays servant de mantra à diverses organisations et associations nationalistes qui exigent de stopper le flux d'immigration. Ce mouvement d'opinion débouche, en juin 1965, sur le dépôt, par le Parti démocratique du canton de Zurich,³⁶ d'une première initiative populaire dite «contre la pénétration étrangère»³⁷ visant à réduire le taux d'étrangers·ères établi·e·s ou en séjour en Suisse à 10 % de la population résidente.

La croissance spectaculaire de la présence étrangère en Suisse depuis l'après-guerre bouleverse le pays et l'idée qu'il se fait de son identité. La situation suscite des attitudes contrastées allant d'une dénonciation pure et simple de la «mainmise extérieure» au désir d'en apprendre davantage sur les raisons de l'exil et sur l'accueil réservé aux nouveaux et nouvelles arrivant·e·s. Depuis Genève, canton marqué par une forte présence de communautés allogènes et par une tradition humanitaire, Claude Goretta est sensible à l'afflux des travailleurs·euses étrangers·ères par ses origines italiennes. Issus d'un élan de solidarité, les documentaires de Goretta et de Seiler semblent poursuivre un double objectif: attester d'une réalité – la vie des saisonniers·ères espagnol·e·s et italien·ne·s en Suisse –, alors peu connue du grand public, et dénoncer le sort qui leur échoit afin de susciter le débat. Si le travail de Goretta, diffusé par la Télévision Suisse Romande, touche un large public, celui de Seiler, à l'ambition formelle évidente, secoue davantage le monde de la critique. Tous deux influencés par ce qu'on appellera le cinéma direct, ils questionnent la capacité du médium à restituer la «vérité» des personnes filmées.³⁸ Soucieux de s'effacer devant leurs sujets, ils s'en remettent à une technique légère³⁹ et ambitionnent une saisie «sur le vif». Ils conçoivent en

outre leur pratique dans une dynamique nourrie d'échanges avec leurs confrères, les individus dont ils dressent le portrait, la critique et le public.

Franco Brusati propose, par le biais de la fiction, un regard transalpin sur la situation des saisonniers·ères en Suisse. Son film est tourné au début des années 1970, dans un contexte tendu entre les deux pays, cristallisé par l'initiative populaire de l'Action nationale «contre l'emprise étrangère».⁴⁰ Lancée par le conseiller national James Schwarzenbach, celle-ci exige de limiter la présence des immigré·e·s à 10 % de la population dans chaque canton, 25 % à Genève, ce qui équivaldrait à provoquer le départ forcé d'environ 350 000 personnes. Donnant lieu à des débats enflammés et à une forte participation, elle n'est rejetée qu'à une faible majorité en juin 1970.⁴¹ Les autorités, qui ont échappé de peu à un séisme politique, s'appuieront sur les effets de la crise économique, occasionnée par le premier choc pétrolier en 1973, pour tenter de stabiliser, voire de réduire temporairement la population étrangère. L'Office fédéral des étrangers se dote alors d'un instrument de contrôle, le Registre central des étrangers, dont l'objectif est de conduire une politique de contingentement global (système des quotas). Alors que l'emploi se contracte d'environ 10 % à l'échelle nationale, le fardeau de l'ajustement est majoritairement reporté sur les travailleurs·euses étrangers·ères temporaires, dont le permis de séjour n'est pas renouvelé.

Brusati connaît bien la Suisse pour avoir notamment étudié à Genève. À travers son expérience, il a été rendu sensible aux conditions de vie parfois indécentes auxquelles sont soumis·es les saisonniers·ères, d'ailleurs souvent dénoncées par la presse italienne, et par cette caisse de résonance qu'offre le système suisse de démocratie directe au discours xénophobe. Quoique teinté de burlesque et traité sous l'angle fictionnel, son film *Pane e cioccolata* (1973)⁴² n'en repose pas moins sur une connaissance précise et documentée de la réalité qu'il évoque à travers une mise en situation et à l'épreuve de son héros. En forçant parfois le trait, la fiction autorise certes un décalage et une universalisation du propos auxquels un traitement documentaire aurait eu davantage de mal à accéder. Si le succès du film est incontestable en Italie, sa diffusion hors de la Péninsule tardera à se produire. La charge critique du propos et sa dimension conflictuelle conduisent-elles les pays d'immigration à exercer une forme de censure? De fait, cette œuvre s'impose à un moment charnière où la réalité du travail saisonnier commence à infuser dans le grand public s'accompagnant d'une lutte de divers collectifs pour la reconnaissance de la dignité et des droits de ces personnes migrantes.

La démarche de Fernand Melgar pour son premier long métrage documentaire, distante de près de vingt ans du film de Brusati, est autre: elle relève d'une quête mémorielle. Il s'agit de rendre justice à l'existence anonyme de ses parents qui ont enduré la «vacuité» de leur expérience suisse de travailleurs·euses étrangers·ères. En se fondant sur des entretiens filmés, sur des reportages d'époque

et sur des photos de famille, Melgar tente de nouer petite et grande histoire. Le documentariste tourne à l'issue de la deuxième grande vague de migration qu'a connue la Suisse après-guerre, s'étendant de 1985 à 1992. Au tarissement des sources d'immigration traditionnelles que sont l'Italie et l'Espagne se substituent la Yougoslavie et le Portugal. Les ressortissant·e·s de ces derniers pays viennent majoritairement occuper en tant que saisonniers·ères des emplois peu qualifiés dans la construction, l'hôtellerie et la restauration. Par ailleurs, dans une perspective de libre circulation des personnes à l'échelle européenne, de pression accrue exercée par ses voisins et de droit international plus contraignant, la Suisse perd certains avantages concurrentiels et s'interroge sur le bien-fondé de sa politique d'immigration, moins à même de répondre aux défis conjoncturels.⁴³ Devant l'avancée de l'intégration européenne et l'inquiétude d'une marginalisation accrue de la Suisse, les autorités soumettent à un référendum populaire l'adhésion à l'Espace économique européen. Cet accord, qui garantit la libre circulation des marchandises, des services, des capitaux et des personnes entre les membres signataires, est cependant rejeté le 6 décembre 1992 par 50,3 % de la population suisse et la majorité des cantons. Traduisant une méfiance durable des citoyen·ne·s helvétiques à l'égard de l'influence étrangère, ce refus coïncide par ailleurs avec un net ralentissement de l'activité économique helvétique qui caractérisera l'essentiel de la décennie.

C'est dans ce contexte de morosité, de désenchantement et de perplexité identitaire que tourne Fernand Melgar. Si le statut de saisonnier demeure en vigueur à l'époque, il apparaît de plus en plus comme l'anomalie ou l'anachronisme d'un territoire à part. Réalité certes encore présente, mais marginale, car en 1992 seule une minorité de permis de séjour est délivrée pour des motifs directement économiques. Les saisonniers·ères qu'interroge Melgar font figure d'«ex», de témoins du passé. Les questions qu'adresse *Album de famille* (1993) sont celles d'un fils à ses parents, qui tente de remonter à la source d'une vie laborieuse, tout comme d'un individu à lui-même, Fernand(o) cherchant à définir sa place entre la Suisse et l'Espagne. Melgar ne saisit pas sur le vif l'expérience saisonnière comme l'ont fait ses prédécesseurs Goretta et Seiler, mais il la reconstitue au cœur d'une quête mémorielle. Que peut-on faire en effet de toutes ces années «perdues» et «gâchées» ainsi que l'affirment ses géniteurs? Un film peut-être, une tentative vitale de donner malgré tout du sens à ce pan d'existence qui a profondément marqué deux générations. La démarche est à la fois foncièrement personnelle et pleinement impliquée, dans la mesure où elle exhume et revendique un passé collectif, témoignant avec et pour celles et ceux qui furent privé·e·s de parole.

À travers *Il vento di settembre* (*Le vent de septembre*, 2002),⁴⁴ Alexander J. Seiler renoue, près de quarante ans plus tard, le fil tissé avec *Siamo italiani*. Le temps s'est écoulé, comme l'atteste le passage du noir et blanc à la couleur et le statut

de retraité·e·s de certain·e·s saisonniers·ères jeunes parents dans le premier film. À l'instar de Melgar, quoique pour des motifs moins biographiques, un lien est délibérément tissé entre les générations. Le documentaire, conçu comme un lieu d'écoute et de respect mutuels, permet un accès privilégié à des vies qui, sans lui, seraient restées anonymes. La sortie du film en 2002 correspond à la suppression du statut de saisonnier entérinée par l'entrée en vigueur des accords bilatéraux conclus entre la Suisse et l'Union européenne.⁴⁵ Tout se passe en effet comme si Seiler, observant à la fois le retour des saisonniers·ères dans leur patrie d'origine et l'existence radicalement différente menée par leurs enfants en Suisse ou en Italie, indiquait qu'une page s'était tournée. L'heure n'est désormais plus à la crainte supposée de la «barque pleine»,⁴⁶ mais à l'emprise accrue du contexte européen et international, dont témoigne notamment l'adhésion de la Suisse à l'ONU en mars 2002,⁴⁷ et aux multiples enjeux que soulève l'intégration par la Suisse des populations étrangères.

Enfin, *Calabria* (2016)⁴⁸ de Pierre-François Sauter, qui s'ouvre sur des images d'archives montrant des saisonniers·ères, sort en salle près de quinze ans après l'abolition du statut. La mémoire que ce documentaire aux allures de fiction tente de raviver est celle d'un mort récemment trépassé, le saisonnier calabrais Francesco Spadea. La démarche ne consiste pas à interroger sa famille et ses proches, mais à emprunter la route inversée de l'exil, celle qui conduit le défunt de la Suisse à sa terre natale. La vie de Spadea est envisagée, investie par les deux employés des pompes funèbres qui transportent son corps, eux-mêmes issus de l'immigration. Le film est un hommage, une sorte d'embaumement dynamique qui témoigne d'une vie doublement disparue.

Quoique réalisées dans des contextes historiques différents par des cinéastes aux origines, aux parcours et aux personnalités fort distinctes, les œuvres qui constituent notre corpus méritent cependant d'être associées dans l'analyse et distinguées des autres productions cinématographiques relatives aux saisonniers·ères en Suisse. Elles s'en démarquent d'abord par une qualité d'observation. Là où, trop souvent, le saisonnier ou la saisonnière n'est qu'un prétexte, une silhouette à peine esquissée, un individu auquel on prête volontiers, à tort, certaines intentions, les films retenus cherchent à le-la faire exister, à interroger sa condition et à lui donner la parole. Chacune des œuvres révèle un patient travail de documentation et une connaissance approfondie de leur sujet. Elles sortent également du lot par leurs partis pris formels, adaptés au sujet fuyant qu'elles ambitionnent de cerner. Rien de linéaire dans leur mise en scène, mais un montage qui permet au spectateur et à la spectatrice de ressentir la brutalité d'une condition, son tragique, tout comme sa dimension évolutive et évanescence. Elles tranchent également, à des degrés certes divers, par leur visée critique, voire subversive, dépourvue toutefois de manichéisme. À travers leur subtil agencement, qu'elles

s'emparent à chaud de destins individuels ou qu'elles les considèrent a posteriori, ces œuvres interrogent une situation que la «majorité compacte»⁴⁹ préférerait ignorer ou, pire encore, considérer comme allant de soi. Enfin, ces films doués d'empathie s'illustrent et se rejoignent dans leur capacité à exposer un ensemble de «motifs», au sens où l'entend Antoine de Baecque, qui permettent de comprendre la condition des saisonniers·ères en Suisse. L'analyse qui va suivre souhaite rendre justice au déploiement de ces éléments.

Travail et argent

Telles sont les causes principales qui poussent au départ des milliers d'hommes et de femmes. La Suisse, dont la plupart des saisonniers·ères ignorent tout, est envisagée comme le pays de la prospérité, comme la promesse d'une existence matériellement plus enviable. Qu'ils et elles s'arrachent à un monde rural dans lequel l'agriculture ne permet pas de vivre dignement ou à un univers urbain où les possibilités économiques s'avèrent insuffisantes, tous et toutes ont en tête le désir d'élever leur niveau de vie et de subvenir aux besoins de leur famille. «Gagner un morceau de pain», voilà l'antienne de ces émigré·e·s, comme en témoigne notamment le documentaire *Siamo italiani*⁵⁰ réalisé par Alexander J. Seiler en 1964.

Rarement de gaîté de cœur, ces personnes modestes quittent leur patrie en faisant le pari d'une promotion. Bien souvent, le projet de se rendre en Suisse n'est qu'accessoire, c'est la quête de l'embauche et d'une rémunération à la clé qui importe. Ainsi que le confie Fernando Melgar à son fils dans *Album de famille*,⁵¹ le documentaire que ce dernier consacre à l'expérience migratoire de ses parents: «Je n'avais pas l'idée d'aller en Suisse. [...] J'avais une famille à entretenir et je devais trouver du travail, où que ce soit. Chez nous, on gagnait une misère.» Un ami lui suggère qu'avec son permis de conduire, il peut aisément devenir chauffeur-livreur en Suisse. Après quelques semaines dans ce pays qu'il situe aux antipodes culturels du sien, il se rend compte qu'il est en mesure de «s'acheter beaucoup de choses mais pas l'allégresse. [...] La première année fut horrible.» Amer, il constate que les entreprises helvétiques profitaient bien souvent des ouvriers·ères spécialisé·e·s en les sous-payant. Au sujet de cette main-d'œuvre étrangère corvéable à merci, il ajoute: «Ils nous préféraient parce qu'on allait uniquement travailler, on ne discutait pas ni ne faisait de politique. [...] On ne faisait que travailler, travailler.» Et sa femme Florinda de corroborer: «On venait uniquement travailler, comme des ânes auxquels on met des œillères et qui font tourner la noria.» Dans le regard rétrospectif qu'il et elle portent depuis leur retraite andalouse sur ces «vingt-sept années vides» passées loin de chez eux, ces émi-

gré·e·s reconnaissent cependant que le pays les a changé·e·s, quoique guère pour le mieux: «On est devenus matérialistes. On avait pris les habitudes de la Suisse. [...] C'était chacun pour soi. Nous appelions ça le *virus suisse*.»⁵²

De fait, le point de vue qui est porté sur ces saisonniers·ères, de retour au pays à l'occasion des grandes vacances ou définitivement, est souvent le même. Leurs compatriotes les appellent désormais «les Suisses», notamment parce qu'ils et elles pensent qu'ils·elles ont «gagné une fortune», ainsi qu'en témoigne le natif d'Acquarica del Capo (Pouilles) Marco Scupola dans le documentaire *Il vento di settembre* (2002)⁵³ d'Alexander J. Seiler. Qu'ils·elles le veuillent ou non, l'éloignement géographique, doublé d'une transformation économique et culturelle, s'accompagne généralement d'un déplacement social. L'épargne accumulée à travers une rude vie de labeur leur permet de se construire une maison au pays et de vivre au-dessus des moyens de leurs proches restés sur place. «Je suis allé en Suisse pour travailler, j'y ai travaillé nuit et jour, je n'ai pris aucun bon temps. C'est grâce à la Suisse que j'ai pu me construire une maison, confie Marco Scupola. Trois en fait, grâce à Dieu. Mais ceux qui sont restés ici ont plus gagné que nous: ils sont restés avec leur famille, alors que nous sommes demeurés seuls des années à nous sacrifier.»⁵⁴ Certain·e·s se montrent toutefois plus nuancé·e·s, à l'instar de Carlo Olimpio, qui a épousé une Suissesse avant de repartir s'installer dans les Pouilles. Son cœur et son identité balance entre l'Italie et la Suisse. Il doit notamment à cette dernière l'apprentissage du métier de métallurgiste et la possibilité de l'exercer ensuite dans son pays d'origine.

Dans la comédie dramatique *Pane e cioccolato* (1973)⁵⁵ réalisée par Franco Brusati, le personnage de Giovanni Garofoli, saisonnier, puis clandestin, dans une Suisse hautement inhospitalière, n'a d'autre raison que la quête d'un travail et d'argent à même de faire vivre sa famille restée dans la région romaine. Ballotté d'un emploi précaire à un autre, il ambitionne la fortune qui ne cesse de lui échapper. À l'essai en tant que serveur dans un restaurant ironiquement appelé Beau Rivage, il perd la place qu'il convoite pour «trouble à l'ordre public», après avoir uriné contre un parapet. Sa déconfiture fait l'affaire d'un immigré turc plus docile qui, d'après Nino, «travaillerait même si on lui coupait les mains».⁵⁶ Cette Suisse pudibonde et xénophobe, exploitant une main-d'œuvre étrangère dont elle se refuse à considérer l'humanité, ne lui sourit guère. Il cherche à rebondir en se rapprochant d'un compatriote millionnaire qui s'est réfugié de l'autre côté des Alpes pour échapper au fisc italien. Entrer au service du *Dottore* équivaldrait à obtenir une autorisation de séjour. Dans une scène inspirée par la *commedia dell'arte*, mis au défi par son futur patron, il tente de lui remettre l'indemnité de licenciement qu'il vient de toucher. Car «c'est avec de l'argent qu'on fait de l'argent» affirme avec morgue le nanti. Or, Nino a cousu son précieux pécule dans la doublure de son caleçon – l'endroit le plus sûr qu'il connaît, assure-t-il.

Cette pantalonnade face au puissant ne saurait mieux exprimer symboliquement ce qu'il en coûte de gagner sa croûte lorsque l'on est un travailleur immigré sans ressources: autant de contorsions humiliantes et de gesticulations confinant à l'absurde. Jusqu'où est-on prêt à aller pour se tenir à l'abri du besoin?

Langue et musique

Dans le documentaire *Pour vivre ici/Saisonniers d'Espagne* (1963)⁵⁷ réalisé par Claude Goretta, une voix off précise que les travailleurs·euses espagnol·e·s débarquant à la gare Cornavin s'avèrent «doublement étrangers: par le passeport et par l'isolement».⁵⁸ Or, cette mise à distance tient beaucoup à la langue, barrière parfois infranchissable qui sépare les autochtones des immigré·e·s. S'ils·elles n'en possèdent pas au préalable quelques rudiments, peu d'occasions leur sont données de l'apprendre. Au travail, sur les chantiers, dans l'industrie ou l'hôtellerie, c'est souvent l'italien qui domine, tandis que rares sont les associations culturelles qui facilitent l'acculturation, quand ce ne sont pas le temps libre ou le cursus scolaire qui font défaut.⁵⁹ *Siamo italiani* le rappelle, les 500 000 Italien·ne·s qui travaillent en Suisse sont généralement perçu·e·s comme un «problème», «isolés qu'ils se retrouvent derrière la barrière d'une autre langue».⁶⁰

Fernando Melgar signale qu'il débarqua avec sa valise le 16 mars 1963 dans «un pays entièrement neuf: la mentalité, les gens, le climat, la langue», tout était à l'opposé de ce qu'il venait de quitter, souffrant dès lors «énormément de la solitude». Si la venue de sa famille, initialement dans la clandestinité des enfants, atténue quelque peu ce sentiment, le fossé avec la population locale ne se comble pas pour autant: «Les Suisses ne nous saluaient pas; nous étions ignorés.» Ils n'étaient pourtant «pas méchants», concède Florinda, «mais ils pensaient qu'on était inférieurs». D'ailleurs, ajoute son mari, revenant sur les épreuves subies par ses enfants: «Les petits Suisses de Chavannes-près-Renens vous crachaient dessus et vous jetaient des pierres parce que vous parliez espagnol, mais cela a duré peu de temps car vous avez vite appris le français.»⁶¹ Pris en charge par la scolarité, l'apprentissage de la langue favorise l'intégration de la deuxième génération, tandis que les parents se sentent toujours en décalage, en terre étrangère. Florinda et Fernando se montrent d'ailleurs intransigeants sur la préservation de leur culture. À la maison, le castillan prévaut: c'est une fierté, une dignité à défendre. La langue ne se limite certainement pas à un simple véhicule de communication, elle joue le rôle de marqueur identitaire, d'autant plus précieux qu'il se voit menacé par l'influence étrangère.

Les ex-saisonniers·ères qui ont fait le choix de retourner vivre chez eux·elles après une vie de labeur ne cachent pas les difficultés rencontrées dans l'appren-

tissage du français ou du suisse-allemand. En faisant l'effort de s'exprimer dans la langue du pays hôte, leur fort accent étranger les expose à l'ostracisme.

Pane e cioccolata constitue une puissante illustration de cette réalité. Tout au long de son infortuné parcours en Suisse, Nino ne cesse de se parler, voire de s'admonester en italien, comme pour se sentir moins cruellement seul. Dans cette Helvétie qui n'a de la carte postale que les apparences – pelouses parfaitement tondues, monts majestueux, quiétude édénique, victuailles en abondance –, il ne peut être compris que par lui-même ou, incidemment, par certain·e·s autres immigré·e·s. La séparation d'avec le «petit peuple des seigneurs» demeure hermétique, à l'image de la scène d'ouverture où l'enfant de Weggis ne lui renvoie pas la balle qu'il lui a pourtant aimablement adressée ou de cette indigène revêche qui se refuse à lui parler. Dans un geste désespéré, Nino ira, en fin de course, jusqu'à se teindre les cheveux en blond pour chercher à «en être», reprenant à son compte les propos de comptoir racistes tenus par des Suisses contre les joueurs de la fameuse Squadra azzurra: «*Die Italiener, immer die Gleichen [...] Schweinehunde!*»⁶² Cette usurpation identitaire ne tient cependant pas la route – elle lui renvoie l'image insoutenable d'un être qui se serait renié dans l'espoir de se fondre dans le paysage.

La langue est donc une douleur lorsqu'elle empêche d'être compris et accepté, lorsqu'elle trahit l'altérité, lorsqu'elle accuse l'isolement. La blessure se ravive volontiers à l'écoute des paroles d'une musique qui exprime le mal du pays. Dans *Pane e cioccolata*, les airs d'une Italie lointaine que certain·e·s immigré·e·s tentent de faire revivre prennent souvent un tour insupportable aux oreilles de Nino: «*O sole mio*»; «Il suffit d'un brin de soleil, il nous reste encore la mer, une fille contre son cœur, une chanson à chanter»; «Odeur de brume, odeur de Lombardie, un mot, un geste, un sourire, vous êtes le soleil de ma vie»; «Bonjour à toi, dring, dring, dring. Pour toi le réveil vient de sonner. Tchin, tchin, tchin, à ta santé! Ce nouveau jour, plein de promesses, t'apportera bonheur et richesse»,⁶³ entonnent divers mariachis transalpins. Autant de clichés, de sérénades sirupeuses, de mensonges nostalgiques d'une Italie de pacotille dont le protagoniste aimerait se défaire, sachant pertinemment pourquoi il a été contraint à l'exil. Rien de plus caustique que ces paroles creuses en pareil contexte. Parce qu'il s'en est allé durablement, l'émigré n'est désormais plus «ni d'ici ni de là-bas», ou alors, dans le meilleur des cas, «moitié-moitié».⁶⁴ Il est tiraillé et subit des sentiments contradictoires: culpabilité d'être parti, difficulté, voire incapacité à revenir.

La musique occupe une place centrale dans les films consacrés aux saisonnier·ère·s en Suisse, sans prendre systématiquement une tonalité sombre. Elle constitue également le viatique spirituel des migrant·e·s, à l'exemple de ces majestueux accords de guitare andalouse qui ponctuent le film de Goretta. C'est

alors une manière de demeurer en lien avec la patrie, de faire corps, de communier le temps d'un morceau entre compatriotes issus d'horizons fort distincts – Andalousie, Castille, Catalogne, Pays valencien... Ils et elles forment ainsi, du moins aux yeux de Claude Richoz, le journaliste qui les interroge, «une véritable colonie».⁶⁵ La musique emplît les rares lieux où ces hommes (en grande majorité) se retrouvent entre eux, le week-end, pour se tenir compagnie.

Siamo italiani laisse penser que les Italien·ne·s, issus d'une immigration plus ancienne, sont à cet égard un peu mieux lotis que les autres travailleurs étrangers. Ils et elles fréquentent des associations de compatriotes, des fêtes foraines, voire des clubs de strip-tease où il leur arrive de côtoyer la population locale. La musique évoque et cherche conjointement à faire oublier le malheur de l'expatriation. Tout comme l'alcool, elle permet d'atténuer la misère affective, les humiliations quotidiennes, quand elle ne les réveille pas brutalement. C'est ce que clame Nino avec rage: «On passe notre vie à nous faire baiser avec la guitare et la mandoline [...] et on continue à chanter! Ce n'est pas en chantant que ça ira mieux! Il faut arrêter de chanter pour oublier!»⁶⁶

Logement

Les films consacrés à la situation des saisonniers·ères en Suisse identifient le logement comme l'un des problèmes majeurs. Outre la tension structurelle propre au marché immobilier des villes helvétiques, il y a dans cet enjeu une dimension hautement symbolique: loger dignement des étrangers·ères que l'on souhaite de passage reviendrait en effet à leur accorder une véritable place. Dès lors, une bonne partie des difficultés liées à l'«accueil» de ces derniers·ères se joue dans leur capacité à habiter en Suisse. Le fait qu'ils et elles ne puissent y résider plus de neuf mois consécutifs par année sans devoir retourner dans leur pays durant trois mois et qu'ils·elles ne puissent prétendre ni au regroupement familial ni à conclure un bail à loyer témoigne d'une sévère discrimination. Se loger pour les saisonniers·ères, outre l'obstacle économique que cela suppose – certains logeurs n'hésitant pas à gonfler les prix sur le dos de cette population fragilisée – est une épreuve au quotidien dont toutes et tous peuvent témoigner.

Siamo italiani rend compte avec acuité du problème – des familles entières à la merci de la police des étrangers et du renouvellement arbitraire d'un contrat de travail, s'entassant dans des appartements exigus au confort inexistant. En outre, le film donne à voir de nombreuses petites annonces publiées dans la presse qui précisent qu'on «ne loue pas aux étrangers», tandis que les baraquements mis à la disposition des entrepreneurs par la Confédération pour y caser la main-d'œuvre saisonnière s'apparentent, architecturalement tout au moins, à des camps de pri-

sonniers. «Où va-t-on se loger?» interroge la voix off du documentaire de Claude Goretta. «On couchera parfois à plusieurs dans un local étroit avant de trouver mieux dans un pays prospère où le logement demeure malgré cela le problème de la majorité.» Et le reportage de préciser: «Ils habitent de véritables colonies dans des endroits où personne ne soupçonne qu'ils habitent, à l'écart des grandes routes, derrière les usines, loin dans la campagne. Il faut souvent bien chercher pour les trouver et leur rendre visite. [...] Le pavillon s'abrite au pied des grandes constructions où s'édifient des appartements qu'ils n'habiteront pas. [...] Dans les pavillons, parfois on ne trouve que des hommes, par centaines, presque tous sont mariés et pères de famille, séparés de leurs femmes et de leurs enfants. Cette place qu'ils occupent à la table de la cantine, c'est une place vide à leur foyer, à la table de famille, quelque part en Espagne ou en Italie.»⁶⁷

Cruauté du sort ainsi que le laisse entendre un saisonnier de *Siamo italiani*: «On ne peut pas dormir dans les maisons que pourtant nous construisons.» Ce constat en rejoint un autre, largement formulé: «On veut de nos bras, mais pas de nous.» L'inscription de ces individus dans l'espace territorial et social se doit d'être la plus discrète possible. Ils sont tolérés en tant que force de travail au service de l'économie helvétique, plus rarement en qualité d'êtres humains. D'ailleurs, sous l'angle du logement, nombre d'entre eux comparent leur situation à celle d'animaux: «Là où ils mettent leurs vaches, c'est là qu'il nous faut vivre. [...] Beaucoup parmi nous sont logés comme des bêtes, et non pas comme des hommes. Mais nous n'avons pas le choix.»⁶⁸ «Nous avons logé avec les souris.»⁶⁹

Ce traitement indigne recoupe le témoignage des parents de Fernand Melgar dont les enfants, initialement clandestins, sont tenus de se cacher sous le lit dès qu'on sonne à la porte de l'appartement. Parmi les mesures discriminatoires subies par les saisonniers·ères, l'interdiction du regroupement familial apparaît comme la plus choquante et cruelle, donnant lieu à la problématique massive de ce que l'on appellera «les enfants du placard».⁷⁰ *Pane e cioccolata* l'illustre sans détour à travers la figure de Grigory, le fils d'Elena, une exilée politique grecque qui se prend d'affection pour Nino. La clandestinité de cet enfant, éveillé et talentueux, l'empêche non seulement de fréquenter l'école, mais de quitter son refuge, passant une partie de son temps caché dans une armoire à habits. Lorsque Nino le découvre accidentellement, il déclare à sa mère: «Si vous saviez combien j'en ai vu des comme le vôtre. Il y a plus de gamins dans les armoires des immigrés que de vers à bois.»⁷¹

Dans son combat incessant pour se ménager, comme il le clame, «une petite place pour un homme qui ne trouve sa place nulle part», Nino change sans cesse de domicile: chambre miteuse partagée avec un immigré turc en concurrence avec lui pour un poste de serveur, passage par les baraques où il retrouve un semblant de fraternité, séjour secret chez son amie Elena pour échouer, comble de

la déchéance, dans un poulailler investi par des compatriotes clandestins. Malgré la bonne figure affichée en permanence par l'antihéros, l'humiliation est si forte qu'elle semble s'accompagner d'une perte d'identité. Il n'est pas en mesure de répondre à la question «tu es qui toi?» qu'il adresse à son tour à ses compagnons d'infortune, résolument animalisés. Le gourbi où ces derniers ont élu domicile ne leur permet même pas de se tenir debout. Dans une séquence à l'humour grinçant, l'un des réprouvés se félicite: «Heureusement qu'on est une race de petits!»⁷² La petite communauté de damnés observe derrière un grillage les enfants, blonds comme les blés, de leur patron helvète s'ébattre dans une nature idyllique – celle d'une Suisse nantie à laquelle le seul accès qui leur soit permis est de l'ordre du fantasme ou du mythe. Le fossé entre ces deux mondes s'avère infranchissable. Au tréfonds de la hiérarchie des immigrés, ces pauvres hères privés de tout droit végètent en détenus, couverts de plumes tels des repris de justice du Far West. En forçant ainsi le trait, le réalisateur Franco Brusati métaphorise puissamment la condition d'individus réduits au rang de bêtes de somme.

Xénophobie

La haine de l'étranger·ère s'avère une constante dans le regard porté sur les saisonniers·ères en Suisse dont le processus d'animalisation constitue un exemple frappant. Cette appréhension biaisée repose notamment sur une méconnaissance aiguë de ces travailleurs·euses immigré·e·s que l'ensemble des films considérés souhaiterait atténuer. «L'Espagnol, vous le croisez chaque jour dans la rue, mais on ne sait pas comment il vit. [...] Si l'on se donnait la peine, on verrait en lui autre chose qu'un travailleur étranger qu'on ne connaît pas, autre chose que le visage anonyme d'un passant, mais le visage d'un proche qui, lui aussi, doit vivre ici sa vie»,⁷³ plaide *Saisonniers d'Espagne*.

Les préjugés ont toutefois la vie dure. Dans une séquence d'une impressionnante efficacité formelle, *Siamo italiani* superpose la bande-son d'un micro-trottoir aux propos xénophobes tenus par des citoyens suisses anonymes aux images montrant des ouvriers italiens investissant la ville. Formant le cœur de la haine ordinaire – d'autant plus vive qu'elle est tapie dans l'ombre – ces voix sont sans appel: «Huit Suisses font moins de chahut que deux Italiens. [...] On a l'impression que c'est nous les étrangers. [...] Ils jettent les ordures partout où ils vont. Ils sont un danger pour la Suisse. Ils consomment trop, ils ont de grands salaires, ils veulent tout avoir. Chez Migros, un Italien a acheté 27 plaques de chocolat. Il y en a des centaines comme lui. [...] Des prétentions incroyables. [...] Il y en a trop, ça pullule. [...] Peut-être apprendront-ils ce qu'est l'ordre. [...] Ils se jettent sur les femmes suisses. [...] Courir les femmes, là ils sont forts! [...] Des loge-

ments bon marché, c'est tout ce qu'ils veulent. À six dans une pièce, peu leur importe. C'est du bétail, quoi! [...] Leur langue est plus bruyante que la nôtre. [...] Trois ou quatre ans d'école, voilà pourquoi ils sont tous bêtes comme la Lune. Tous! [...] Ils ont de beaux appartements! [...] Pour les installer, on nous met à la porte.»⁷⁴

Ces témoignages venimeux et pleins de rancœur à l'égard de celles et ceux qui sont venu·e·s travailler «chez nous» déversent une pluie d'angoisses et de poncifs propres au discours xénophobe: peur d'autrui, crainte du déclassement social et de l'envahissement, infériorisation délibérée de l'étranger·ère en l'associant à la saleté, à la bêtise et à l'animalité, dénonciation du danger irréversible que ce dernier fait courir au pays, crainte d'une sexualité débordante, d'une langue exubérante, d'un excès perçu comme une lame de fond menaçant d'emporter un mode de vie et, plus largement, une identité que l'on souhaiterait intangible.

Heurté·e·s par ces réactions d'autant plus méprisantes qu'elles s'adressent à de nouveaux venu·e·s, autrement dit à de parfait·e·s inconnu·e·s, les saisonniers·ères en conçoivent une blessure souvent indélébile. Fernando Melgar l'exprime à sa manière, dans une généralisation qui répond à l'humiliation ressentie: «Seule la main-d'œuvre intéressait les Suisses, pas la famille. Pas de famille, pas de complication! Ils ne savaient pas qu'on était des êtres humains.» Sa femme rappelle, quant à elle, l'initiative de James Schwarzenbach dite «contre l'emprise étrangère» comme un point de non-retour, une «blessure au cœur des étrangers». «Je me sentais dans un nid de vipères. [...] Je me suis dit: ce n'est pas mon pays. Mon cœur s'est refroidi. Je suis devenue méfiante, égoïste. Je n'ai fait qu'économiser. Je ne pensais qu'à rentrer, rentrer, rentrer.»⁷⁵

Si cette perception du pays hôte et le désir farouche de le quitter ne concernent certes pas l'ensemble des saisonniers·ères, très rares sont ceux et celles qui n'ont pas fait face à des accès de xénophobie, qui n'ont pas éprouvé au quotidien et dans leur chair d'être considéré·e·s comme des étrangers·ères inassimilables. Que ce soit dans leurs relations avec les institutions ou dans leurs interactions quotidiennes, tout concourt à donner un caractère naturel à leur statut inférieur. Cette vexation permanente débute d'ailleurs pour la plupart d'entre eux·elles par la fameuse visite sanitaire imposée à l'entrée en Suisse. En les astreignant à un relevé d'empreintes digitales, à une radiographie des poumons, au fait de devoir se dévêtir, formant de longues files d'attente strictement disciplinées, quel message le pays d'«accueil» leur adresse-t-il? Assurément, pas celui d'individus de plein droit, mais d'une population malléable selon des exigences qui leur échappent, définies en haut lieu. Florinda commente: «On nous mettait en file, nous les femmes, le corps à moitié nu. J'étais impressionnée car ça me faisait penser aux camps allemands.»⁷⁶

Saisonnier·ère en Suisse: une identité furtive

Le regard cinématographique porté sur les saisonniers·ères en Suisse saisit le vécu et la mémoire de celles et ceux qui sont soumis·es à ce statut. La plupart des discriminations dont ils et elles et ils font l'objet ne sont pas seulement évoquées, mais exposées de sorte à faire partager l'expérience d'un·e autre et à toucher le spectateur et la spectatrice. En effet, à travers les motifs dont il a été question, les films tentent de restituer la condition immigrée de manière sensible, dans un souci d'incarnation. Or, cette dimension s'avère trop souvent niée s'agissant d'une population exploitée, en butte à la xénophobie, logée dans des conditions indécentes, soumise à une pression permanente des patrons, séparée de la cellule familiale ou courant le risque de la clandestinité, enfin constamment menacée d'un renvoi au pays. Dans la logique du système de rotation auquel ils et elles sont soumis·es, les saisonniers·ères semblent se réduire à un seul usage: «Ils ne sont pas nés. Ils ne sont pas élevés. Ils ne vieillissent pas, ils ne se fatiguent pas, ils ne meurent pas. Ils ont une fonction unique: travailler.»⁷⁷ De ce point de vue, ce ne sont ni des hommes ni des femmes, mais des «amortisseurs conjoncturels».⁷⁸ Les conditions de séjour drastiques qui leur sont imposées visent à les contrôler et à les réduire à l'invisibilité, voire à l'inexistence.⁷⁹ Or, envisagé comme une pratique de révélation, le cinéma contribue, au contraire, à les extraire de l'ombre et à substituer un nom et un visage à leur force de travail.

La figure du saisonnier et de la saisonnière en Suisse demeure cependant une énigme, une réalité dissimulée, ainsi qu'en témoigne avec délicatesse *Calabria*,⁸⁰ le film documentaire de Pierre-François Sauter. S'ouvrant sur des images d'archives qui dépeignent la trajectoire des saisonniers en Suisse dans les années 1960 – arrivée en gare, déchargement des valises, sociabilité dans les baraquements, coups de pioche et de marteaux-piqueurs sur les chantiers, nostalgie des femmes et du pays –, il constitue un hommage à ceux qui ont consenti à d'immenses sacrifices dans l'espoir d'une vie meilleure. *Calabria* fait référence à la région d'origine d'un ex-saisonnier italien, Francesco Spadea, dont la dépouille est prise en charge par les pompes funèbres depuis Lausanne jusqu'à son village natal de Gasperina. À travers un dispositif technique et narratif ingénieux, le réalisateur parvient à métaphoriser avec une intensité remarquable la condition des travailleurs immigrés: tout en se déroband au regard, le saisonnier est de presque tous les plans. Francesco Spadea n'est plus, il est corps en bière, trace de ce qu'il fut. À l'image de la plupart de ses congénères dans la mémoire collective, il fait figure de sans-voix. Son souvenir est néanmoins porté par d'autres acteurs, bien vivants, eux. Ce sont les employés des pompes funèbres qui le conduisent à bon port: José Russo Baião et Jovan Nikolić. Tous deux travailleurs issus de l'immigration, l'un portugais, l'autre serbe, ils charrient l'exil que Jovan, musicien tzi-

gane émérite, chante à plusieurs reprises. L'essentiel du film se déroule dans l'habitacle de la voiture funéraire, composant un voyage essentiellement intérieur. Parvenus en Calabre, dans un paysage à la douceur virgilienne, José glisse à son compère: «C'est beau. Comment tu peux partir d'une région aussi belle? Comment t'arrives pas à gagner ta vie ici?»⁸¹ La question reste en suspens et imprègne la sobre cérémonie d'ensevelissement qui suit.

Lire la trajectoire des saisonniers·ères en Suisse à travers le médium cinématographique nous rend attentifs à plusieurs dimensions. L'ostracisme dont cette population fait les frais, loin de se cantonner au lexique d'une circulaire administrative, s'inscrit dans le parcours d'individus dont nous partageons le sort le temps d'une projection. À ce titre, le cinéma constitue un instrument de saisie émotionnelle d'une réalité largement ignorée. Il s'agit bien, ainsi que l'énonçait Marc Ferro, de restituer à la société l'histoire dont les instances dirigeantes l'ont privée. Le caractère négligé, voire occulté du sujet, ne peut en effet être mis en doute. Les films considérés prennent en charge le ressenti et le point de vue d'individus marginalisés, ouvrant l'horizon d'une connaissance plus riche de notre temps. Le «travail historique» à l'œuvre se manifeste également sur d'autres plans. Foncièrement critiques, ces films tendent, à travers l'invention d'une forme, un miroir à la société susceptible de questionner les représentations dominantes et de faire émerger un débat d'opinion. En outre, ils permettent de rendre intelligible un enjeu complexe lié à un état historique de la société. Enfin, en «embaumant le réel»,⁸² pour reprendre l'heureuse expression d'Antoine de Baecque, ils constituent une source documentaire potentielle susceptible d'interprétation.

À l'issue de cette recherche, l'expérience vitale des saisonniers·ères apparaît d'autant plus précieuse qu'elle est indécise, fragile et occultée – pas de solidarité de condition, pas d'associations d'ancien·ne·s saisonniers·ères. Tout se doit d'être temporaire et à pas feutrés: pour le pays «hôte» qui réclame des bras, mais nie les hommes et les femmes; pour les immigré·e·s eux-mêmes qui se doivent de faire profil bas. En arrivant, ces derniers·ères n'envisagent que deux horizons: le retour au pays après avoir suffisamment gagné leur vie ou l'installation durable en Suisse, condition d'accès à un véritable droit de cité.

Aussi l'identité des saisonniers·ères dans la Confédération helvétique est-elle nécessairement fuyante, au mieux un passage, un sillage, plus souvent un vide. Pas moyen pour eux et elles de se reconnaître dans ce statut temporaire qui constitue une étape, jamais un aboutissement – son caractère dégradant incitant à le cacher. De fait, personne ne s'en revendique. À la limite, on le perçoit comme un mal nécessaire, le premier pas en direction d'un autre destin. En effet, «le migrant désire vivre. Ce n'est pas la seule misère qui le force à émigrer. Par son effort individuel, il essaie de créer une dynamique absente du milieu où il est né.»⁸³

Lorsque Giovanni Garofoli se frappe la tête, de rage et de désespoir, contre un miroir, symbole de l'illusion, c'est aussi parce qu'il ressent l'échec cuisant d'une entreprise qu'il n'a cessé, en vain, d'échafauder. Rentrer au pays, les bras ballants, constituerait toutefois une humiliation encore supérieure à celle qu'il subit, jour après jour, dans cette Suisse hostile.

Comme tout migrant·e parti·e en quête d'une existence nouvelle, l'impulsion du départ s'accompagne, chez le saisonnier et la saisonnière, d'une mue irréversible: il·elle n'est déjà plus d'ici et ne sera jamais entièrement de là-bas. Sans doute est-ce, quoique dans une moindre mesure, l'expérience que tout être humain accomplit à l'épreuve du temps: ne cesser de devenir autre que celui qu'il a été. Cependant l'exilé·e ajoute le dépaysement à l'œuvre irrévocable du temps. En tant qu'art du mouvement vital, forme du déploiement temporel et outil critique, le cinéma des auteurs considérés excelle à investir cette identité fugace.

Zusammenfassung

Saisonniers in der Schweiz. Ein filmischer Blick

Ziel des Filmzyklus *Saisonniers in der Schweiz*, gezeigt in Genf 2019, war es, den Status und die Lebensbedingungen der Saisonarbeitenden in der Schweiz der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beleuchten. Bisher ist noch kein gross angelegter Versuch unternommen worden, deren Erfahrungen filmgeschichtlich aufzuarbeiten. Der Beitrag begründet zunächst die Berechtigung, Filme als historische Quellen zu nutzen, und geht dann auf sechs Werke näher ein: *Pour vivre ici / Saisonniers d'Espagne* (1963) von Claude Goretta, *Siamo Italiani* (1964) von Alexander J. Seiler, June Kovac und Rob Gnant, *Pane e cioccolata* (1974) von Franco Brusati, *Album de famille* (1993) von Fernand Melgar, *Septemberwind* (2002) von Alexander J. Seiler und *Calabria* (2016) von Pierre-François Sauter. Es entsteht ein Panorama, das durch die Umkehrung der Perspektive, das empathische Einfangen des Blickwinkels der Saisonarbeitenden, eine Beobachtung und kritische Reflexion über einen längeren Zeitraum hinweg ermöglicht. Zwar unterscheiden sich die Filme in ihrem historischen Kontext, in formalen Aspekten sowie in Herkunft, Werdegang und Persönlichkeit ihrer Autorinnen und Autoren. Ihnen gemeinsam ist jedoch eine Reihe von wichtigen Themen: Arbeit und Geld, Sprache, Musik und Kultur, Unterkunft, Fremdenfeindlichkeit. Als Kunst der vitalen Bewegung und der Gestaltung der Erinnerung eignet sich das Werk dieser Filmschaffenden hervorragend, die flüchtige Identität der ausländischen ArbeiterInnen zu erfassen.

(Übersetzung: Karin Vogt)

Notes

- 1 Créé à Genève en 2005 à l'initiative de chercheuses et de chercheurs en sciences humaines, l'Atelier interdisciplinaire de recherche (AIR) a pour objectif la divulgation de connaissances scientifiques auprès du grand public. Travaillant prioritairement depuis une dizaine d'années sur les usages publics du passé (ex-Yougoslavie, Allemagne, Espagne, Suisse), l'AIR a organisé des conférences, des projections de films, des expositions, des visites guidées et coordonné plusieurs publications. Voir www.interdisciplinaire.ch.
- 2 http://rosabrux.org/wp-content/uploads/2020/05/DOSSIER_PRESENTATION_EXPO_SAI-SONNIERES_web.pdf (4. 8. 2022).
- 3 Voir https://conseil-municipal.geneve.ch/no_cache/conseil-municipal/objets-interventions/detail-rapport-reponse/rapport-reponse-cm/891-167e (4. 8. 2022).
- 4 Signalons le dossier «Cinéma et migrations» de la revue *Décadrages*, en particulier l'article de Marthe Porret, «Entre esthétisme et militantisme. La figure du saisonnier dans le nouveau cinéma suisse», *Décadrages* 14 (2009), 28–38; citons également le festival de films «Migrations d'hier et d'aujourd'hui» qui s'est tenu aux Cinémas du Grütli, à Genève (31. 10.–4. 11. 2014), à l'initiative du Centre de contact Suisses-immigrés. Il présentait six films en rapport avec le contexte helvétique.
- 5 Pour une chronologie détaillée de l'évolution du statut de saisonnier en Suisse, voir Charles Magnin, Vanessa Merminod, Rosa Brux (éd.), *Nous, saisonniers, saisonnières... Genève 1931–2019*, Genève, Archives contestataires, Collège du travail, Rosa Brux, 2019.
- 6 En référence au film documentaire d'Alex Mayenfisch, *Saisonniers en Suisse. Une vie à la dure*, CH, 2003, 54', Télévision Suisse Romande.
- 7 Selon l'expression de Delia Castelnovo-Frigessi, *La condition immigrée. Les ouvriers italiens en Suisse*, Lausanne 1978.
- 8 Si une solidarité exista, rappelons qu'elle fut principalement le fait des rapports intracommunautaires des travailleurs·euses étrangers·ères – les organisations syndicales suisses ayant plutôt, du moins dans un premier temps, cherché à limiter la présence des ouvriers·ères étrangers·ères en Suisse et à défendre la préférence nationale. Les luttes pour l'abolition du statut de saisonnier ne s'expriment qu'à partir des années 1970, sous l'impulsion initiale des associations de l'émigration italienne. De fait, les mobilisations de la société civile en faveur des immigrant·e·s n'ont jamais été en mesure d'infléchir de façon déterminante la politique d'immigration. L'initiative fédérale «Être solidaires» exigeant l'abolition du permis A et une politique plus ouverte envers les immigré·e·s sera sèchement rejetée en 1981. À la suite de cet échec, les adversaires du permis A privilégient la défense individuelle des saisonniers·ères (conditions de travail, logement, scolarisation des enfants clandestins). Voir Étienne Piguët, *L'immigration en Suisse. Soixante ans d'entrouverture*, Lausanne 2013, 39–41 et 67.
- 9 Zoé Protat, «Reconstruire le temps, ressentir l'histoire», *Ciné-Bulles* 27/2 (2009), 40–49.
- 10 Cité par René Prédal, *La critique de cinéma*, Paris 2004, 50.
- 11 Marc Ferro, «Le film, une contre-analyse de la société?», *Annales ESC* 1 (1973), 111.
- 12 *Ibid.*
- 13 Marc Ferro «Société du XX^e siècle et histoire cinématographique», *Annales ESC* 3 (1968), 581.
- 14 Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris 1995, 4^e de couverture.
- 15 Antoine de Baecque, *Histoire et cinéma*, Paris 2008; *L'Histoire-caméra*, Paris 2008.
- 16 François Albera et al., «Dialogue avec Antoine de Baecque sur L'Histoire-caméra», *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 60 (2010), 9–31, ici 21.
- 17 Dans le cadre de la préparation de notre cycle, nous en avons identifié une trentaine, réalisés entre 1963 et 2016. Nous en avons retenu six pour cet article.
- 18 Préface de Max Frisch au livre d'Alexander J. Seiler, *Siamo italiani – die Italiener. Gespräch mit italienischen Arbeitern in der Schweiz*, Zurich 1965.
- 19 Équivalent britannique de la Nouvelle Vague, ce mouvement naît en février 1956 au National Film Theater de Londres au cours d'une séance de projection au titre éponyme. Un mani-

- feste est alors dévoilé qui dit en substance: «Nos films ont une attitude en commun. Implicite dans cette attitude est notre croyance à la liberté, à l'importance des individus et à la signification du quotidien. En tant que cinéastes nous croyons qu'un film n'est jamais trop personnel. Peu important les dimensions de l'écran. [...] Une attitude veut dire un style. Un style veut dire une attitude.» «Le Free Cinema hier et aujourd'hui», cycle du Ciné-Club universitaire, Genève 1987, voir unige.ch/dife/files/5516/0138/7669/1987_ccu_free_cinema.pdf (4. 6. 2022).
- 20 Entretien avec Michel Boujut, émission *Viva*, Télévision Suisse Romande, 21. 4. 1992, www.youtube.com/watch?v=FZVp35ZuSjA (4. 6. 2022).
 - 21 Claude Goretta, *Pour vivre ici/Saisonnières d'Espagne*, CH, 1963, NB, 19'. Documentaire diffusé dans le cadre de l'émission *Continents sans visa* de la Télévision Suisse Romande; journaliste: Claude Richoz.
 - 22 Émission *Spécial cinéma*, Télévision Suisse Romande, 4. 11. 1980.
 - 23 Samuel Flückiger, *Parler métier. Conversations d'atelier avec Alexander J. Seiler*, CH, 2013, Coul., 59'.
 - 24 Alexander J. Seiler, June Kovac, Rob Gnant, *Siamo italiani*, CH, 1964, NB, 110'.
 - 25 Flückiger (voir note 23).
 - 26 Franco Brusati, *Pane e cioccolata*, IT, 1973, Coul., 110'.
 - 27 Fernand Melgar, *Album de famille*, CH, 1993, Coul., 54'. Diffusé par la Télévision Suisse Romande dans le cadre de l'émission *Temps Présent* le 24 juillet 1994.
 - 28 Pierre-Yves Borgeaud, *Cinéma suisse. Portrait de Fernand Melgar*, CH, 2013, 26', RTS/SRG SSR, www.youtube.com/watch?v=rGz7r-RvAb4 (4. 8. 2022).
 - 29 Antoine Duplan, «Fernand Melgar: «Je ne me sens ni trahi ni blessé»», www.letemps.ch/culture/fernand-melgar-ne-me-sens-trahi-blesse (4. 8. 2022).
 - 30 Cécile Lecoultré, «Pierre-François Sauter filme Chauderon, New York adore», www.24heures.ch/pierre-francois-sauter-filme-chauderon-new-york-adore-123139499033 (4. 8. 2022).
 - 31 Pierre-François Sauter, *Calabria*, CH, 2016, Coul., 117'.
 - 32 Laure Cordonier, Faye Corthésy, «Le temps du déplacement. Entretien avec Pierre-François Sauter autour de son film «Calabria» (CH, 2016)», *Décadrages* 34–36 (2016–2017), 259.
 - 33 Piguet (voir note 8), 19.
 - 34 Selon une circulaire du Département de justice et police datée du 11 janvier 1962, citée par Mauro Cerutti, «La politique migratoire de la Suisse 1945–1970», in Hans Mahnig (dir.), *Histoire de la politique de migration, d'asile et d'intégration en Suisse depuis 1948*, Zurich 2005, 133. Les «pays éloignés» considérés comme «moins compatibles» sont la Grèce, la Turquie, la Yougoslavie, Malte, Chypre et le Portugal.
 - 35 Elles permettront, dès mars 1965, aux travailleurs·euses saisonnières d'obtenir une autorisation de séjour annuelle après avoir travaillé au moins 45 mois en Suisse durant cinq années consécutives et de diminuer le délai d'attente du regroupement familial de 36 à 18 mois.
 - 36 Ce parti a été fondé en 1961 à Winterthour par Fritz Meier, futur conseiller national (1977–1991), sous la dénomination de l'Action nationale contre l'emprise étrangère du peuple et de la patrie. L'éditeur et journaliste James Schwarzenbach, élu conseiller national en 1967, en sera la figure de proue jusqu'en 1970.
 - 37 www.bk.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis89.html (4. 8. 2022).
 - 38 Séverine Graff, *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes 2014.
 - 39 Dès 1963, la commercialisation par l'ingénieur André Coutant de la caméra portative et silencieuse 16 mm Éclair Coutant (16 NPR) permet aux réalisateur·trice·s de davantage se fondre dans le contexte où ils et elles opèrent. Prévu pour être porté sur l'épaule sans accessoire particulier, l'appareil peut être couplé à un enregistreur portable de type Nagra ou Stellavox permettant la saisie d'un son synchrone.
 - 40 www.bk.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis93.html (4. 8. 2022).
 - 41 Elle sera suivie d'une initiative semblable dite «contre l'emprise étrangère et le surpeuplement de la Suisse», repoussée plus nettement en octobre 1974. www.bk.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis107.html (4. 8. 2022).

- 42 *Pane e cioccolata* (voir note 26).
- 43 En effet, avec une population étrangère bénéficiaire à 75 % d'un permis d'établissement (C) en 1990 – contre 30 % en 1970 – la marge de manœuvre des autorités pour ajuster cette variable à la conjoncture économique, liée à la possibilité de ne pas renouveler certains permis, s'atténue fortement. Voir Piguet (voir note 8), 47.
- 44 Alexander J. Seiler, *Il vento di settembre*, CH, 2002, Coul., 110'.
- 45 www.eda.admin.ch/europa/fr/home/bilaterale-abkommen/ueberblick.html (4. 8. 2022).
- 46 En référence à l'expression «la barque est pleine» attribuée au conseiller fédéral Eduard von Steiger (1881–1962), chef du Département de justice et police, à propos de la capacité d'accueil de la Suisse face à l'afflux de réfugiés juifs durant la Seconde Guerre mondiale. Le cinéaste suisse Markus Imhoof en fera le titre de son film, *Das Boot ist voll* (1981).
- 47 www.eda.admin.ch/europa/fr/home/bilaterale-abkommen/ueberblick.html (4. 8. 2022).
- 48 *Calabria* (voir note 31).
- 49 Selon l'expression du dramaturge Henrik Ibsen dans sa pièce *Un ennemi du peuple* (1882).
- 50 *Siamo italiani* (voir note 24).
- 51 *Album de famille* (voir note 27).
- 52 *Ibid.*
- 53 *Il vento di settembre* (voir note 44).
- 54 *Ibid.*
- 55 *Pane e cioccolata* (voir note 26).
- 56 *Ibid.*
- 57 *Pour vivre ici/Saisonniers d'Espagne* (voir note 21).
- 58 *Ibid.*
- 59 Premier en date, le tissu associatif italien est assurément le plus dense. Il vise ce double objectif paradoxal de maintenir le lien à la mère patrie et de faciliter l'intégration: «Malgré un contexte social tendu et la xénophobie latente, les immigré·e·s italien·ne·s s'organisent pour construire leur nouvelle vie. D'abord en famille dès l'obtention d'un permis de séjour, ensuite en associations dont la variété est remarquable: culturelle, militaire, sportive, religieuse, politique ou régionale. Entre elles et l'immigré·e, la carte de membre tisse un fort sentiment d'appartenance. On se croise au Circolo italiano, à la Colonia libera, au club de football ou au patronato, tandis que les plus politisés se fédèrent pour revendiquer leurs droits.» www.lausanne.ch/vie-pratique/culture/musees/mhl/expositions/expositions-passees.html#losanna-svizzera-150-ans-d-immigration-italienne-a-lausanne-00 (4. 8. 2022).
- 60 *Siamo italiani* (voir note 24).
- 61 *Album de famille* (voir note 27).
- 62 *Pane e cioccolata* (voir note 26).
- 63 *Ibid.*
- 64 *Il vento di settembre* (voir note 44).
- 65 *Pour vivre ici/Saisonniers d'Espagne* (voir note 21).
- 66 *Pane e cioccolata* (voir note 26).
- 67 *Pour vivre ici/Saisonniers d'Espagne* (voir note 21).
- 68 *Siamo italiani* (voir note 24).
- 69 *Il vento di settembre* (voir note 44).
- 70 Voir la recherche en cours www.gendercampus.ch/fr/project/une-socio-histoire-des-gens-qui-migrent-les-enfants-du-placard-1946-2002.
- 71 *Pane e cioccolata* (voir note 26).
- 72 *Ibid.*
- 73 *Pour vivre ici/Saisonniers d'Espagne* (voir note 21).
- 74 *Siamo italiani* (voir note 24).
- 75 *Album de famille* (voir note 27).
- 76 *Ibid.*

- 77 John Berger, Jean Mohr, *Le septième homme. Un livre d'images et de textes sur les travailleurs immigrés en Europe*, Paris 1976, 68.
- 78 Marc Vuilleumier, «Étrangers», *Dictionnaire historique de la Suisse* (DHS), 9. 7. 2015, <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/010384/2015-07-09> (4. 8. 2022).
- 79 Jean Steinauer, *Le saisonnier inexistant*, Genève 1980.
- 80 *Calabria* (voir note 31).
- 81 *Ibid.*
- 82 Albera et al. (voir note 16), 21.
- 83 Berger, Mohr (voir note 77), 34.