



HAL
open science

“ LA BONNE DOIT DEVENIR UNE ACTRICE ” : FILMER POUR MONTRER L’INVISIBLE

Armelle Giglio-Jacquemot

► **To cite this version:**

Armelle Giglio-Jacquemot. “ LA BONNE DOIT DEVENIR UNE ACTRICE ” : FILMER POUR MONTRER L’INVISIBLE. Marina Rougeon, Patrick Deshayes. Montrer les esclavages et leurs héritages - Films et regards de chercheurs, PUL, pp.37-49, 2016, 978-2-7297-0908-2. hal-02967409

HAL Id: hal-02967409

<https://hal.science/hal-02967409v1>

Submitted on 14 Oct 2020

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

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

« LA BONNE DOIT DEVENIR UNE ACTRICE » : FILMER POUR MONTRER L'INVISIBLE

Armelle Giglio-Jacquemot

Des « petites bonnes » d'Afrique de l'Ouest aux « *empregadas* » brésiliennes, des domestiques philippines enfermées dans les riches demeures du golfe Persique aux femmes de ménage et « nounous » parisiennes, les domestiques sont massivement présentes et étonnamment invisibles. (Destremeau & Lautier, 2002, p. 249.)

En 2009, je réalisais *Nice, bonne au Brésil*. En 2010, j'avais la chance de trouver une maison d'édition prête à le distribuer¹ et, en 2011, la satisfaction de le voir récompensé par le prix du Festival international du film de chercheurs de Lyon.

Depuis ses premières projections publiques, au Brésil, où il a été montré à Curitiba, lors du troisième colloque international de droit, médecine et psychanalyse², puis en France, où il a commencé « sa carrière » dans la sélection internationale de la première édition du festival Filmer le travail de Poitiers, ce documentaire a été vu par un public très varié et il a connu des cadres et des lieux de projection³, privés et publics, tout aussi divers.

1. Screening Organisation, dont je tiens à remercier vivement l'éditrice Marie Oulion.

2. « Défis contemporains : enfance, famille et pouvoir », organisé par l'Universidade Federal do Paraná du 6 au 8 août 2009.

3. Projeté lors de festivals, rencontres, colloques, séminaires, conférences, cours, aussi bien que dans des cadres domestiques, ce film a été vu par le grand public, des interlocuteurs dits « académiques » et des professionnels de l'image, comme le reflètent les lieux de projection : des cuisines et salles à manger aux amphithéâtres, en passant par des salles de cinéma et même un planétarium !

Variés sont également les catégorisations et les intérêts auxquels *Nice, bonne au Brésil* doit ses visionnements publics. Tantôt projeté pour la reconnaissance de son appartenance à un genre – « film ethnographique », « film de chercheur », « film de recherche », « film scientifique », « film de sciences sociales », « film documentaire » –, tantôt pour certaines dimensions de son sujet, il a été rattaché à des thèmes et des questions aussi multiples que ceux du « travail », de l'« emploi domestique », du « droit au travail », du « genre », de la « condition féminine », des « esclavages », « migrations », « usages et statut des images dans les sciences sociales »...

Pour ma part, j'ai voulu faire un documentaire sur le travail domestique⁴ qui s'adresse à un large public et, notamment, aux employeurs de travailleuses domestiques. En réalisant ce film, mon intention était de montrer de l'intérieur un travail dont j'ai mesuré toute l'invisibilité au Brésil. Pour cela, il fallait que je l'appréhende et le filme « du dedans » : à l'intérieur du lieu de travail, entre les murs des domiciles qui le soustraient au regard ; prise dans les situations, dans des relations spécifiques ; depuis la place et l'expérience de travailleuses, à partir de ce qu'elles pensent et de ce qu'elles éprouvent, dans leur corps et dans leur for intérieur. Avec *Nice, bonne au Brésil*, c'est dans ces multiples intimités que j'ai voulu entraîner les spectateurs, afin qu'ils accèdent à une vision et à une compréhension du travail domestique qui intègrent ses dimensions manifestes et enfouies. Pour y parvenir, j'ai emprunté à l'anthropologie sa démarche compréhensive, sa méthode à base d'observation participante et de séjours de longue durée, ses partis pris de descriptivité et d'émicité.

INVISIBILITÉ ET OCCULTATION DU TRAVAIL DOMESTIQUE

« Le travail fait par les employé(e)s domestiques est une des principales formes d'emploi féminin dans la plus grande partie du monde »,

4. Entendu au sens de travail fait par les employé(e)s domestiques.

écrivait en 2002 Blandine Destremeau et Bruno Lautier dans leur introduction à un numéro thématique sur la domesticité (2002, p. 249).

À son échelle, le Brésil reflète ce constat : avec plus de sept millions de « travailleurs domestiques », dont 93 % sont des femmes⁵, le travail domestique rémunéré y représente le premier emploi féminin⁶. C'est peu dire que les domestiques y sont nombreuses, employées aussi bien par des familles aisées que par des familles plus modestes, appartenant aux franges moyennes et inférieures des couches moyennes. Dans ce pays :

Le service domestique n'a en effet pas décliné comme l'annonçaient, jusque dans les années soixante-dix, des analyses inspirées du marxisme qui voyaient dans celles qui en vivaient une armée industrielle de réserve destinée à être progressivement absorbée par l'usine. Au cours des trois dernières décennies, ses effectifs ont au contraire progressé en valeur absolue et sont restés relativement stables en pourcentage de la population active. (Vidal, 2009, p. 97.)

Les mêmes statistiques indiquent que seulement 26 % des bonnes sont déclarées par leurs employeurs, ce qui en dit long sur le caractère précaire et peu protégé de leur travail et de leur condition⁷.

5. En 2009, selon l'enquête « Pesquisa nacional por amostra de domicílios » (PNAD) de l'Institut brésilien de géographie et de statistiques (IBGE).

6. Selon la même enquête, 17 % des 39,5 millions de femmes qui travaillaient relevaient de cette catégorie en 2009.

7. Il faut néanmoins signaler que depuis la promulgation de la Constitution fédérale de 1988, qui a marqué le retour du Brésil à la démocratie, l'élargissement de l'accès au droit social des travailleurs domestiques a entraîné une amélioration sensible de leur condition. Depuis les années 1990, cette catégorie est celle dont les revenus ont le plus augmenté, même si ces travailleurs restent en moyenne les plus mal rémunérés des employés non qualifiés. Dernière avancée en la matière : l'adoption, en mars 2013, d'un amendement à la Constitution, accordant aux travailleurs domestiques le droit au paiement des heures supplémentaires, à une assurance-chômage, à une pension, à une journée de travail de huit heures maximum et à une semaine de travail de quarante-quatre heures.

Face à la réalité massive que représente le travail domestique dans le monde, les spécialistes de la domesticité s'accordent à reconnaître que les travaux scientifiques qui lui sont consacrés sont bien peu nombreux (Drouilleau *et al.*, 2009, p. 25) : « Bien sûr, chacun sait qu'elles [les travailleuses domestiques] existent, y compris les chercheurs en sciences sociales. Mais il semble qu'elles ne soient pas dignes de l'intérêt scientifique que mériterait leur nombre. » (Destremeau & Lautier, 2002, p. 249.) Cette occultation tiendrait à deux raisons essentielles : le travail domestique ne produit rien pour la comptabilité nationale, et il s'effectue dans la sphère privée, à l'intérieur du domicile.

Cette dernière caractéristique – qui est, du reste, la spécificité principale du travail domestique – permet aussi d'expliquer, sans doute, que nous ayons très peu de documentaires qui montrent des travailleuses et travailleurs domestiques à l'œuvre. Physiquement dissimulé et gardé de toute intrusion par les espaces personnels et fermés qui l'ençoignent, ce travail est rendu simultanément invisible, difficile à voir, et plus encore à filmer.

Les documentaristes qui s'emparent du sujet de la domesticité contournent cette difficulté par divers types de procédés. Dans *No day off* (2006), le réalisateur singapourien Eric Khoo a recours à la fiction maquillée en documentaire. Il fait appel à une actrice pour jouer le rôle de la bonne indonésienne, dont les patrons oppresseurs sont invisibles à l'image et évoluent dans le hors-champ par le biais d'une voix *off*. À l'inverse, dans *La Femme seule* (2004), le réalisateur franco-marocain Brahim Fritah a recours au témoignage d'une jeune bonne togolaise qui n'apparaît pas à l'image mais raconte son expérience en voix *off*, pendant que la caméra se déplace dans l'appartement parisien vide et luxueux où elle a été réduite en esclavage. Dans son documentaire très esthétisant, *Santiago* (2006), João Moreira Salles fait le portrait en noir et blanc de celui qui fut jadis, et pendant trente ans, le majordome de la maison où il a grandi. Le documentariste lui fait raconter son passé et le filme dans l'appartement

où il finit sa vie. Ces images alternent avec celles de la maison vide où le majordome a servi. Malgré le temps passé, le réalisateur reste le fils du maître de la maison et leur relation ambiguë transparait dans le documentaire. Pour réaliser *Vous êtes servis* (2010), le cinéaste belge Jorge León a quant à lui appréhendé et filmé le travail domestique depuis un centre de recrutement indonésien où des jeunes femmes sont formées au métier de bonnes, avant d'être envoyées à l'étranger. On peut aussi évoquer des films de fiction récents comme *La Nana* (2009) du réalisateur chilien Sebastián Silva, dont le personnage central, Raquel, est une bonne au service d'une famille aisée de Santiago depuis vingt-trois ans, ou encore *Zona Sur* (2009) du réalisateur bolivien Juan Carlos Valdivia, qui donne lui aussi une place centrale aux deux domestiques Wilson et Marcelina, d'origine amérindienne ay-mara, travaillant dans la demeure majestueuse d'une famille riche des quartiers sud de La Paz.

Tous ces films mettent en scène un type bien particulier d'employés domestiques : à l'image de Nice, la bonne de mon documentaire, ils sont tous des domestiques à demeure, c'est-à-dire des hommes et surtout des femmes qui vivent sur leur lieu de travail, au domicile même de leurs employeurs. Ils ont également en commun de s'intéresser, sous des angles divers, à l'expérience et à la vie de ces travailleurs, à leur condition de servitude, et aux rapports souvent ambigus existant entre eux et leurs employeurs. Mais seuls les réalisateurs de fiction peuvent filmer ce qui se dérobe au regard extérieur, c'est-à-dire nous montrer des domestiques au travail et explorer la question des rapports avec les divers membres des familles qui les emploient, en filmant des situations et des interactions où se laissent lire leurs relations. La fiction permet de s'affranchir des obstacles de l'espace et de la vie privés auxquels se heurtent les documentaristes : dans leurs films, bonnes, patrons, lieu de travail et travail ne sont jamais réunis à l'image. Les patrons et les relations avec eux se laissent généralement appréhender à travers le discours des domestiques, parfois aussi à travers les objets, la décoration, l'agencement des domiciles. Le travail

est également davantage dit que montré. Et jamais dans le lieu même où il est effectué.

FILMER LE TRAVAIL À L'INTÉRIEUR

Je n'ai pas rencontré les bonnes dans le cadre d'une enquête portant sur la domesticité au Brésil⁸, phénomène resté en marge des recherches que j'effectue dans ce pays, qui demeure pourtant à la source d'un intérêt et – il faut bien le dire –, d'un inconfort constants. J'ai rencontré ces femmes pauvres aussi bien sur mes divers terrains ethnographiques – parmi les fidèles de la religion umbanda et les usagers des services publics de santé – qu'au domicile des différentes familles dans lesquelles j'ai vécu ou été reçue depuis vingt-cinq ans.

Avec Nice et ses employeurs, les conditions se sont trouvées réunies pour réaliser un film qui montre une domestique au travail. Le tournage des images du travail dans l'intimité du foyer a été rendu possible par la double relation d'amitié qui me liait à la première et aux seconds, vécue en parallèle dans le même espace domestique. J'ai rencontré Nice cinq ans avant le tournage, en 1998, lorsqu'elle est entrée, à peu près en même temps que moi, dans la grande maison qui fournit son cadre spatial au film : elle, pour y travailler comme bonne à demeure, moi, pour y séjourner à l'invitation de ses patrons, un couple de médecins rencontrés à l'occasion d'une recherche de terrain sur les services médicaux d'urgence, et devenus des amis.

Mes séjours répétés et prolongés dans la demeure qui se trouvait être à la fois son lieu de travail et son lieu d'habitation ont été propices à la construction d'une solide relation avec Nice. Pour peu qu'on y soit disposé, vivre sous le même toit offre en effet bien des occasions d'échanger, de se rapprocher, de se connaître. Se retrouver

8. Au contraire du sociologue Dominique Vidal qui a enquêté pendant plusieurs années sur la domesticité féminine à Rio de Janeiro et qui m'a apporté un point de vue précieux sur les rushes (Vidal, 2007, 2009).

après des mois d'absence renforce également les liens. Néanmoins, cette relation que j'ai nouée avec la bonne ne s'est jamais pleinement affichée dans cette maison : éloignée des rapports attendus entre une employée domestique et l'invitée de ses patrons, elle s'est surtout déployée dans les espaces et les moments où nous étions seules. Le tournage a du reste épousé cette caractéristique de la relation qui s'est créée, puisqu'il a eu lieu pendant une période de cinq jours, alors que la maison était désertée par ses autres occupants.

MONTRER LE TRAVAIL DE L'INTÉRIEUR

Toutefois, montrer le travail de l'intérieur, ce n'était pas seulement décrire par l'image les aspects visibles d'un travail que les murs des domiciles soustraient ordinairement au regard. Il ne s'agissait pas seulement de filmer « sur le vif » le travail de Nice, dont je connaissais bien les différentes tâches, leurs enchaînements, les gestes et les postures. C'était important, certes, car l'occultation du travail domestique touche aussi les aspects les plus manifestes des pratiques et manières de faire, mais aussi parce que les images et scènes tournées et sélectionnées pour leur valeur descriptive produisent, elles aussi, des « effets de présence ».

Il n'était néanmoins pas suffisant de parvenir à filmer ce qui n'est pas facile à observer. Il s'agissait aussi de réussir à faire passer, concernant le travail, ce qui ne se voit pas sur les images, mais qui peut être communiqué grâce à leur montage, c'est-à-dire leur assemblage au sein d'une narration, ouvrant un espace inédit de perception et de compréhension. Montrer le travail de l'intérieur, c'était aussi donner accès à la vision, aux sentiments, aux sensations, aux perceptions de Nice, grâce à ma propre expérience d'incorporation de son monde ; c'était le rendre palpable. Pour cela, il fallait conduire les spectateurs à ressentir intimement le vécu de Nice, les amener à faire l'expérience personnelle et même physique d'un travail, d'une situation et d'une condition qui ne sont pas les leurs.

C'est pourquoi, durant les 67 minutes que dure le film, j'ai voulu qu'ils soient confinés comme elle dans la grande maison où elle passe le plus clair d'une vie dominée par un travail harassant et asservissant, qu'ils éprouvent sa solitude, son isolement, son sentiment de limitation et de stagnation, sa fatigue, suffisamment en tout cas pour qu'il ne soit pas nécessaire qu'elle les en convainque par son discours, mais que ses paroles viennent seulement confirmer et renforcer leur perception ou la mettre en mots.

En maintenant les spectateurs dans le cadre clôturé de la grande maison, en leur faisant emboîter les pas de Nice, de façon à leur proposer une lecture de l'espace inspiré de sa pratique, en leur montrant les tâches qu'elle accomplit sans cesse, mon intention était non seulement de leur faire connaître la réalité du travail de bonne à demeure depuis la place de Nice, mais aussi de les mettre en condition de participer mentalement et physiquement à son travail : d'en ressentir la dépense physique et la charge mentale, le caractère fastidieux et répétitif, l'ampleur, la lourdeur et la variété ; d'éprouver les sentiments de non-valeur, de non-reconnaissance qui y sont attachés, la souffrance et les inquiétudes engendrées par le mépris social dont elle se sent l'objet, notamment de la part de ceux qu'elle appelle « les gens importants » ou encore « les autres », parmi lesquels ses patrons.

Je ne reviendrai pas ici sur les différents choix opérés tout au long de la fabrication du film dans le but de concrétiser cette ambition. Ils ont été décortiqués dans un précédent article auquel je renvoie le lecteur (2012). Je tiens plutôt à insister sur un élément décisif de réalisation qui n'a précisément pas fait l'objet d'une décision de ma part et dont la paternité revient tout entière à Nice : sa contribution, qui a offert au film ses conditions de possibilité.

LES RÔLES DE NICE

Si mes intentions se sont précisées tout au long de la fabrication du film, avec les possibilités et les moyens peu à peu entrevus de les

réaliser, l'impulsion initiale était claire : j'avais à cœur de tirer Nice de l'invisibilité qui la frappait dans la grande maison où, malgré toute l'énergie et le soin qu'elle déployait, l'utilité, voire la réalité de son travail, étaient ignorées de ceux qu'elle servait, comme dans bien d'autres familles brésiliennes. Mais j'ignorais comment j'allais m'y prendre exactement et comment les choses allaient se passer. Je me suis engagée, sur le tournage comme sur le terrain, avec la même disposition d'esprit, souple, ouverte et disponible à tout ce qui pouvait se présenter : le déjà connu – qui formait le canevas que j'avais en tête – et l'inattendu – qui pouvait surgir dans et de cette situation inédite.

L'imprévu, ce fut la prestation de Nice. Je n'imaginai pas qu'elle s'emparerait de son rôle comme elle l'a fait. À vrai dire, je n'imaginai rien. Avant de commencer le tournage, j'avais seulement l'assurance de quelques partis pris de méthode, démarches et dispositifs déjà éprouvés et auxquels je tiens dans mes films : avoir une connaissance approfondie et une compréhension préalables du réel de référence ; tourner en prise directe avec un dispositif minimal⁹, en m'adaptant aux actions et aux situations, sans diriger les personnes filmées ; ne pas faire comme si je n'étais pas là, ni elles, ni moi ; réunir au tournage un matériau qui permette de faire l'économie, au montage, d'un commentaire en voix *off*¹⁰.

J'avais obtenu l'accord de Nice à laquelle j'avais exposé le projet – faire un film qui montre le travail des bonnes –, ma motivation – parce que c'est un travail injustement méconnu et déprécié –, et mon souhait – filmer le sien pendant qu'elle le faisait, sans rien changer à ses habitudes et à son organisation : je serais auprès d'elle et à certains moments, je la filmerais. Elle a donné son accord dans l'heure qui a suivi, visiblement émoustillée par l'aventure : « Ah, mon

9. Sans trépied, ni éclairage, ni preneur de son, ni seconde caméra.

10. Dans le documentaire, le rôle de la voix *off* est généralement informatif et/ou explicatif et/ou interprétatif. Utilisée en soutien de ce qui est montré, elle vise à fournir des éléments jugés nécessaires à la meilleure compréhension, par le spectateur, des actions, événements, personnages et récit du film.

dieu ! Je n'ai jamais fait cela ! » répétait-elle en riant. C'est sur cette base que nous avons commencé le tournage. La trame que j'avais prévue supposait le tournage de scènes de Nice au travail, je me suis donc d'abord concentrée sur des prises de vue de l'exécution matérielle des tâches, laissant ainsi à la relation de tournage le temps de s'installer. Pour tout ce qui est venu ensuite, Nice m'a beaucoup aidée.

Après une « mise en route » d'une heure environ, où la gêne, perceptible de part et d'autre, se traduisait par un silence tout à fait inhabituel entre nous, elle a fait son entrée en scène avec une phrase aussi inattendue que saisissante. « La bonne doit devenir une actrice », a-t-elle déclaré inopinément au sortir du placard à provisions en me faisant face pour la première fois. C'est armée de cette formule qui pointe simultanément son statut dans le travail (jouer plusieurs rôles¹¹) et son rôle dans le documentaire (jouer la bonne brésilienne), que Nice, bonne dans la vie, a empoigné son rôle de bonne à l'image. Ce faisant, elle m'a permis du même coup de camper le mien, celui de l'interlocutrice, partenaire et caméraman attentive à la suivre dans ses gestes aussi bien que dans ses pensées.

À partir de cette phrase, Nice s'est mise à s'exprimer tout en effectuant son travail, explicitant peu à peu ses pensées et son ressenti, structurant peu à peu ses propos, reprenant et explorant jour après jour, avec toujours plus d'assurance et jusqu'à leur épuisement, les questions dont elle a pris l'initiative. Je ne l'attendais pas sur les thèmes cruciaux qu'elle a abordés, pas plus que je ne me serais permis de l'y entraîner devant la caméra, tant le mépris social, le manque de valeur, l'absence de reconnaissance, l'humiliation, la honte, la tristesse qu'elle ressent sont intimes, difficiles et douloureux à dire¹².

11. Nounou, cuisinière, laveuse, nettoyeuse, repasseuse, intendante, jardinière, gardienne, etc.

12. Perceptions et sentiments dont le vécu n'est pas spécifique à Nice mais est largement partagé par les bonnes brésiennes avec lesquelles je me suis liée. Dominique

Mise en situation de montrer son travail, Nice ne s'est donc pas arrêtée là : elle avait aussi des choses à dire sur ce (son) travail et elle les a dites, au collectif (les bonnes) et au singulier (elle-même). Dans l'espace-temps extraordinaire du tournage d'un film sur son travail, elle a trouvé les conditions d'expression, d'élaboration et de libération de son discours. Je n'ai fait que l'accompagner et la soutenir dans son cheminement. Elle qui témoigne par ailleurs, au cours des prises de vue, de sa difficulté et de son malaise à s'exprimer¹³ (comme à manger) en présence de « gens importants », a réussi à se montrer et à se livrer devant la caméra d'une personne qui partage pourtant objectivement avec ces derniers des attributs – « ils ont fait plus d'études, ils ont plus d'argent » – qui pourraient la situer dans le même groupe social glaçant, « une classe au-dessus de nous les pauvres¹⁴ ». C'est qu'à ses yeux, de toute évidence, j'échappe à cette catégorisation. Il semble que nous soyons suffisamment proches affectivement et suffisamment éloignées culturellement pour avoir pu construire une relation qui s'affranchisse de la hiérarchie sociale implicite qui gouverne les rapports entre « les pauvres » – auxquels elle s'identifie et avec lesquels elle se sent à l'aise¹⁵ – et les « gens importants », qu'elle percevait comme distants¹⁶ et par lesquels elle se sent annulée et terrorisée.

★

Nice a rendu possible le film que je voulais faire : un film dont le centre de gravité est à l'intérieur et dont le matériau, puisé dans

Vidal (2007) constate lui aussi leur récurrence dans le discours des bonnes de Rio qu'il a interviewées.

13. « Je ne parle pas », « j'ai peur de discuter », « je ne me sens pas bien pour discuter », « je meurs de honte », « ma gêne est totale ».

14. Et ce d'autant plus que cette personne est l'invitée de ses patrons.

15. « À mon niveau, je suis pauvre, je suis bien à mon niveau. »

16. « On sent que la personne est distante, tu le perçois, évidemment, la personne qui a de l'argent, elle est d'une certaine façon. »

l'aventure d'un tournage sans scénario, a permis la réalisation d'un montage sans (comme) commentaire.

Car pour restituer tous ces intérieurs du travail, pour y faire pénétrer le spectateur, les lui rendre proches et palpables, susciter sa participation en l'entraînant dans une approche compréhensive, il fallait pouvoir ordonner silencieusement le sens et l'expérience à partir du seul matériau filmé : en d'autres termes, pouvoir se passer de commentaires en voix *off*¹⁷ et réussir un montage qui soit lui-même le commentaire.

Avec ce que Nice a montré d'elle-même et de son travail, j'ai pu construire un récit filmique qui alterne séquences descriptives et séquences de discours. Ces dernières donnent accès à des éléments issus de son point de vue et de son expérience, qui ne peuvent être rendus visibles par l'image mais qui, intégrés aux scènes descriptives, sont aptes à la faire exister comme sujet et à nous emporter dans son monde.

Bibliographie

- DESTREMEAU Blandine & LAUTIER Bruno (2002), « Introduction : femmes en domesticité : les domestiques du Sud, au Nord et au Sud », *Tiers Monde*, vol. 43, n° 170, p. 249-264.
- DROUILLEAU Félicie *et al.* (2009), « Domestiques d'ici et d'ailleurs », *Travail, genre et sociétés*, n° 22, « Domestiques d'ici et d'ailleurs », p. 25-30.
- GIGLIO-JACQUEMOT Armelle (2012), « Descriptivité et émicité : les choix de réalisation d'un film sur le travail domestique », *Ethnographiques.org*, n° 25, « Filmer le travail : chercher, montrer, démontrer », en ligne : ethnographiques.org/2012/Giglio-Jacquemot (août 2016).

17. Pour une argumentation des raisons qui conduisent à les écarter, voir Giglio-Jacquemot (2013).

VIDAL Dominique (2009), « Une relation ancillaire à l'épreuve du droit : changements juridiques et domesticité féminine », *Travail, genre et sociétés*, n° 22, « Domestiques d'ici et d'ailleurs », p. 97-113.

— (2007), *Les Bonnes de Rio : emploi domestique et société démocratique au Brésil*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

Filmographie

FRITAH Brahim (2004), *La Femme seule*, France, 23 min.

GIGLIO-JACQUEMOT Armelle (2009), *Nice, bonne au Brésil*, France / Brésil, 67 min.

KHOO Eric (2006), *No Day off*, Singapour, 39 min.

LEÓN Jorge (2010), *Vous êtes servis*, Belgique, 67 min.

MOREIRA SALLES João (2006), *Santiago*, Brésil, 80 min.

SILVA Sebastián (2009), *La Nana*, Chili, 95 min.

VALDIVIA Juan Carlos (2009), *Zona Sur*, Bolivie, 2009, 108 min.