

Cinéma documentaire: pluralité des regards et des représentations

« Vous êtes servis »

Une main d'œuvre corvéable à merci. Un passeport pour l'enfer... C'est précisément sur l'image d'un passeport fermé que débute le troisième film du réalisateur bruxellois Jorge León¹. Ce passeport appartient à l'une des 35.000 servantes indonésiennes qui partent chaque mois par avions entiers dans le reste de l'Asie et du Moyen-Orient. Principalement tourné dans le « centre d'apprentissage » d'une ville indonésienne de province, « Vous êtes servis » est un documentaire maîtrisé et poignant, un film qui recueille les paroles de femmes prises au piège d'un système économique implacable.

Dans l'alternance de lettres lues, de témoignages directs et de scènes filmées dans le centre, le film nous dévoile les méthodes de recrutement, de formation et d'exploitation, cautionnées par le très officiel « Département de la main d'œuvre indonésienne », créé par le gouvernement de Jakarta.

Jorge León, chef opérateur de formation, a la particularité de cadrer lui-même ses films. Le présent entretien évoque donc les aspects de réalisation en même temps qu'il aborde l'une des questions centrales du documentaire, à savoir le positionnement face à la personne filmée.

« Vous êtes servis » sera projeté à Bruxelles en ouverture du Kunsten Festival des Arts, le 7 mai prochain.

Cyril Bibas: Il y a, à ma connaissance, deux éléments à l'origine de ton film: « Les Bonnes », la pièce de Jean Genet, et l'épisode de l'hôtel Conrad². J'aimerais savoir comment cela s'est articulé, comment naît l'idée d'un documentaire tel que « Vous êtes servis ».

Jorge León: Oui, il y a « Les Bonnes » de Jean Genet, et il y a eu cette fracture bien réelle. Il y a quatre ans ma mère s'est brisé le col du fémur. Ma mère qui a été domestique toute sa vie. Elle a commencé à travailler à ma naissance et cette fracture a mis fin à son travail. Elle avait 76 ans. Elle a cessé d'aller travailler chez Madame et Monsieur.

CB: A 76 ans...

JL: Oui. Et ce qui m'a beaucoup bouleversé, ce n'est pas tant la fracture, mais le fait qu'après cet accident, sa vie a non seulement totalement changé – elle a cessé de se réveiller à cinq heures du matin pour prendre les deux bus qui l'amenaient jusqu'à son lieu de travail -, mais elle a cessé de parler de sa vie en général comme de sa vie passée. Ce silence m'a fort troublé et cette émotion m'a poussé à vouloir en savoir plus.

Cette fracture a aussi généré beaucoup de souvenirs personnels, des souvenirs d'enfance: Jorge, pendant les vacances scolaires, qui accompagne sa mère sur son lieu de travail, Jorge qui est invité à la table des patrons alors que sa mère mange dans la cuisine... toute une série d'éléments qui – à l'âge que j'avais – me posaient question, mais que je ne pouvais interpréter.

Et puis, en effet, la pièce de Jean Genet m'intéressait, tout comme le commentaire qu'en fait Genet dans son texte intitulé « Comment jouer Les Bonnes ». Il y écrit ceci: « il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques, je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison, cela ne nous regarde pas. » Ce « je suppose » provocateur a suscité chez moi un questionnement: *mais au fait, existe-t-il un syndicat pour bonnes? Ces femmes se mobilisent-elles? Existe-t-il un lieu où elles peuvent partager leurs expériences? Sachant que ce travail*

a la grande particularité d'avoir lieu dans la sphère privée.

De là sont parties mes recherches, mes explorations, beaucoup de tentatives d'entretiens avec ma mère et, par la suite, avec d'autres femmes. Ma tante elle-même était domestique. Elle organisait des petits salons le mercredi après-midi, auxquels elle invitait ses copines, toutes domestiques. Elles se servaient du thé et, ce faisant, elles mettaient en place les dispositifs bourgeois pour elles-mêmes, et leurs sujets de conversation étaient leurs patrons et leurs patronnes.

Je suis également entré en contact avec le Centre pour l'Égalité des Chances où j'ai lu des auditions judiciaires de femmes témoignant de leur expérience au sein de certaines ambassades en Belgique. Jusqu'au moment où cet article est paru dans « Le Soir ». On y annonçait l'arrestation de princesses issues des Émirats Arabes dans un hôtel cinq étoiles de Bruxelles. Elles séjournèrent à Bruxelles accompagnées de dix-sept femmes d'origines diverses qui travaillaient à leur service. J'ai rencontré une de ces jeunes filles, une Indonésienne. Cette rencontre a été immédiatement très forte. En l'écoutant, et bien qu'elle n'ait pas évoqué l'existence de réseaux ou la manière dont ça se passait en Indonésie, j'ai eu l'intuition que cette histoire était celle de beaucoup d'autres filles.



CB: Entre les témoignages (soit lus en voix off, soit recueillis face caméra) et le quotidien de ce centre de formation, ton film se construit dans une alternance où nous pouvons suivre le parcours de quelques Indonésiennes tout juste recrutées...

JL: Dès le début du montage du film, l'idée a été de créer une forme de continuité qui permette au spectateur de suivre l'arrivée au centre, le séjour, puis le départ du centre. Sachant que, durant le tournage, la contrainte était qu'à tout moment l'une ou l'autre de ces candidates pouvait être appelée pour partir à l'étranger. Je ne pouvais donc m'attacher à qui que ce soit et, lorsque je filmais, la notion même de rupture était omniprésente. Cela a évidemment influencé mon travail de mise en scène, de dramaturgie

CB: Le film nous donne à voir un système bien huilé. Le plus visible étant les différents aspects de leur apprentissage: elles reçoivent un manuel, suivent des cours de maintien, de langue, elles apprennent à utiliser les appareils ménagers, on les prend en photo, elles font de la gym... un système total de formation de l'être hu-

main. On pressent là derrière d'énormes enjeux économiques, une véritable industrie, cautionnée par le gouvernement. A la fin du film, l'une de celles que tu as interrogées confie «c'est amer, c'est mon destin», comme si quelque chose d'irréversible s'était joué et continuera de se jouer. Quand on réalise un tel documentaire, où se situe la frontière entre le fait de montrer et le fait de dénoncer?

JL: C'est le désir de comprendre et non celui de dénoncer qui a motivé mon désir de partir. A l'équipe qui m'a accompagné, j'ai formulé très clairement que je voulais que toutes les personnes rencontrées soient abordées de la même manière et sans jugement. Que ce soit le directeur du centre, les recruteurs qui sillonnent les villages, les filles elles-mêmes ou les membres de leur famille, nous avons à l'esprit qu'ils avaient chacun une vérité à nous exposer et qu'il fallait la recevoir telle quelle.

Il s'avère tout de même que pénétrer dans un centre comme celui-là crée un sentiment de violence inouïe. Bien que le lieu ne soit pas sordide, la violence est présente dans le mode d'apprentissage et, progressivement, dans ce qu'elles m'ont

confié. La première chose que j'ai entendue, c'est «le cœur du maître, c'est-à-dire de l'employeur, est le cœur de la bonne», sous-entendu si le cœur de la bonne est mauvais, le cœur de l'employeur sera mauvais. Il ne s'agissait à aucun moment de critiquer l'employeur, la remise en question devant toujours venir de l'employée. Ce système a à voir avec la violence du système capitaliste. Ces filles sont finalement à l'image des micro-ondes ou des GSM dont on annonce une durée de vie de trois ans.

Tout l'enjeu du montage a été de structurer le film pour que ce système apparaisse le plus clairement possible. A mesure qu'on fait la lumière sur cette organisation, cela devient assez limpide, sans avoir recours à une construction manichéenne qui tenterait de faire dire quelque chose qui n'est pas là. Le film parle de la souffrance, de ce qui n'est pas dit. Pour moi, c'est l'enjeu de ce film, donner sa place à une parole qui normalement ne s'entend pas.

CB: J'aimerais que tu me parles de ton travail de mise en scène, et notamment de mise en scène de la parole. Pour le documentariste et cameraman Denis Gheerbrant,

«apprendre à regarder c'est apprendre à écouter». Dans ton film, nombreux sont les témoignages. Comment t'y es-tu pris ?

JL: Comme dans mes films précédents, je considère la forme de l'interview comme étant un portrait potentiel de l'autre. Quand je dis portrait, c'est à la fois au niveau pictural mais aussi au niveau de la compréhension qu'on peut avoir de l'autre à travers ce qu'il nous dit. En ce qui me concerne, il ne s'agit plus d'interview, je préfère parler de monologue. Il était donc très clair pour moi qu'il n'y aurait pas de question/réponse. L'enjeu était d'enregistrer une parole de l'ordre du monologue, avec les risques que cela comporte. Il m'arrivait alors de refaire plusieurs fois la prise, de demander à l'une ou l'autre de répéter son récit; avec l'interprète, on précisait les choses, il y avait un réel travail pour les guider.

CB: As-tu choisi un lieu particulier où les interroger ?

JL: Le dortoir est devenu le lieu central. C'est vrai qu'il est difficile de ne pas penser à des barreaux de prison devant la multitude des lits superposés. Il y a quelque chose qui est là, présent, l'espace en lui-même est porteur de sens. Bien que provisoire, ce centre était devenu leur nouveau lieu de vie et c'est donc là que je les ai filmées. Ensuite, c'est en fonction de leurs vécus, de ce que j'ap-

prenais d'elles, que mon désir était guidé.

CB: On s'attache aussi aux gestes. Ce sont des «femmes d'ouvrage», elles sont destinées à un travail manuel, elles vont être payées pour ça, on ne leur demande pas de réfléchir, ou alors très peu. J'ai senti dans ta manière de filmer une grande attention aux gestes. Un travail quasi chorégraphique...

JL: Oui, il s'agit de trouver la manière la plus juste de nous mettre en contact avec ce que représentent ces tâches. Durant leur apprentissage, leurs actions sont comme désincarnées, elles ont affaire soit à des objets, soit à des poupées, ou alors elles doivent jouer le rôle de personnes âgées dont il faut s'occuper. Il y a, dans ces enchaînements, quelque chose de totalement théâtral. Lors de mon premier repérage, j'ai essayé plusieurs optiques et j'ai fait le choix d'être avec elles, de les suivre dans leurs actions.

CB: Qu'elles étaient les autres possibilités ?

JL: C'était soit ça, soit rester en permanence observateur de la chose à distance, montrer des saynètes d'ordre purement théâtral, en plans fixes. Quand j'observais leurs visages, je me disais *c'est incroyable, si on ne montre pas le hors champ, si on ne montre pas ce qu'elles sont en train de faire, on pourrait croire qu'elles manipulent un corps*

sur un lit d'hôpital, des étudiantes qui apprennent la dissection, alors qu'elles étaient en train de confectionner un sandwich à deux étages. Cette concentration autour d'une même tâche m'a beaucoup touché. D'où la création de cette séquence où finalement on reste un temps sur le regard de deux femmes, avant d'accéder à l'objet de leur fascination, un sandwich à deux étages. Filmer de manière distanciée aurait eu un tout autre effet.

CB: Le fait d'avoir travaillé comme cameraman sur des films de danse t'aide-t-il dans ce genre de situation ?

JL: C'est évident, pour moi c'est du même ordre et ça a à voir avec la présence. Un danseur qui danse vraiment est un danseur qui est extrêmement présent à chaque instant de ce qu'il fait. Cet acte de présence me semble essentiel en tant que cinéaste, et particulièrement en tant que chef opérateur. Quand on est dans l'instant présent, on n'est pas ailleurs, ni dans le jugement, ni dans la peur, ni dans la spéculation ou dans le désir de bien faire. On est juste dans le présent de ce qui se déploie face à soi. Je pense que quand on est dans le présent, on est dans la danse, dans le mouvement. Mais ça, pour moi, c'est de l'ordre du travail, de l'apprentissage, et j'ai envie de dire que ça va au-delà du cinéma même. Pour moi, c'est apprendre à regarder vraiment.

CB: Avant d'appuyer sur le déclencheur de ta caméra, à quoi fais-tu attention ? Qu'est-ce qui est pour toi prioritaire dans l'acte de filmer ?

JL: Il faut que l'acte de filmer soit porteur d'un lien. Et quand ce lien existe, alors moi je n'existe plus. Je ne suis plus dans la réflexion, je suis dans la danse. Quand ce lien n'est pas là, alors ça devient laborieux, fastidieux,

irritant. Je déteste ce métier quand je me retrouve dans cette situation-là. Parce que j'ai juste l'impression d'être incapable de vivre ce qui arrive devant moi, l'impression d'être juste là pour enregistrer... c'est une situation très dérangement.

CB: A aucun moment avant de filmer tu ne te dis *je veux mettre mon personnage au milieu de mon image, je veux telle profondeur de champ, ce genre de choix techniques préalables à la prise de vue ?*

JL: Dans tel endroit ou telle situation, il y a souvent un axe majeur qui se dessine. Par exemple, suivre le personnage central. Maintenir ce cap tout en restant ouvert à tout ce qui va se présenter autour et à l'enjeu de la séquence. C'est bien sûr le résultat d'un questionnement préalable. Par contre, dès qu'on pénètre dans cette bulle de réalité, on est cette bulle, j'appartiens à cette bulle et rien ne peut m'en extraire. Et si quelque chose m'en extrait, c'est fini.

CB: Je te lis ceci: «Quand je filme seul, ce qui m'intéresse, c'est de casser le flux du vécu. On est dans une relation, on interrompt la relation et on entre dans le film. Et je filme les deux yeux fermés, mon regard ne soutient plus la relation. C'est le fait de filmer qui est la relation. C'est violent, c'est beau et c'est fort. Et l'on fait un film pour les autres, qui n'est jamais l'enregistrement d'une relation. Cézanne dit à peu près *ce que je peins c'est ce qu'il y a entre l'arbre et moi*»³.

JL: Oui, c'est exactement ça. Il y a un tout, il n'y a plus de frontières, plus de barrières entre l'autre et moi. Cela ne signifie pas ne pas voir l'autre, ça signifie que je ne vois plus la différence, et donc je ne juge pas, je reçois ce qui se présente. C'est une notion très active.





CB : Tu ne te contentes pas de capturer...

JL : Non, on n'est pas du tout dans la passivité. Au contraire, c'est même parfois très violent, mais c'est une violence sans jugement. Et je pense que la personne qui est filmée le ressent également. Elle fait partie de la danse. Je ne filme pas à son insu. Il y a un contrat tacite entre la personne qui filme et la personne qui est filmée, quelque chose qui n'a rien à voir avec la parole. L'autre a perçu qu'il va être entendu, il se sent reconnu. C'est un moment de vérité. S'il y a une responsabilité de la part du cinéaste, c'est d'être à la hauteur de ça, de ne pas abuser de l'autre.

En Indonésie, celles que je filmais pouvaient partir à tout moment. Cette nécessité d'être avec était donc essentielle. D'autant plus qu'il y a une infime possibilité pour que ces femmes voient un jour ce film. Elles n'ont pas d'adresse mail, on leur interdit d'emporter un téléphone portable avec elle.

CB : PPar rapport aux images, il y a dans ton film cette récurrence des photos d'identité, puis des portraits sur fond rouge qu'ils font de chacune d'elle. Vêtues d'un tablier, les mains croisées devant elles, toujours dans la même position, et priées de sourire.

JL : Cette séquence – autant au moment du tournage qu'au montage – a été une séquence clé qui a, littéralement, coloré tout le film. Il s'agit d'une situation à laquelle je ne m'attendais pas du tout. Nous étions en train de filmer un cours, une personne est venue parler à la prof en disant *telle et telle personne, veuillez aller au bureau*, et on les a suivis. Nous avons quitté le centre en voiture pour

atterrir chez le coiffeur, puis chez le photographe. Rien de tout cela n'était prévu, et quand je suis arrivé dans ce studio photo, j'ai immédiatement pensé à la séquence d'un film de Johan van der Keuken⁴.

Je crois qu'il s'agit de son film « Amsterdam Global Village ». Il y filme une séquence entre un photographe et son sujet. Je me retrouvais ici exactement dans la même situation, mais avec des sujets qui n'avaient plus aucune possibilité de contrôle sur leur image. Comment me positionner alors que je vois quelqu'un en train d'être utilisé, manipulé, quand son image devient l'instrument d'un enjeu qui le dépasse? Comment montrer cet état de fait sans être partie prenante du système? Je n'avais pas beaucoup le temps de réfléchir, et cette séquence m'est revenue à l'esprit. Il me fallait à la fois rester « en dehors » et être suffisamment proche pour saisir le manque de considération et d'échange, l'instrumentalisation à l'œuvre.

CB : Un sujet qui sous tes yeux devenait objet...

JL : Un objet oui. C'est à partir de là qu'est née l'idée de filmer également des objets et autres appareils électriques sur fond rouge. Quand je dis que ça a coloré le film, littéralement, ça l'a enduit de rouge, cette couleur étant présente tout au long du film. ■

1. Avant « Vous êtes servis » (produit par Dérives -Luc et Jean-Pierre Dardenne-, en coproduction avec la RTBF et le CBA), Jorge León a réalisé deux documentaires « De sable et de ciment. Lettre à Elias » en 2003, et « Vous êtes ici » en 2006.
2. C'est sous le nom d'« affaire Conrad » que les médias belges ont relayé, en juillet 2008, le départ, sous escorte policière, de 14 servantes au service de princesses originaires des Emirats Arabes. Celles-ci occupaient le quatrième étage du luxueux hôtel bruxellois. La plainte émanant de deux de leurs anciennes servantes faisait état d'exploitation économique, de traite des êtres humains et de pratiques comparables à l'esclavagisme. La justice belge doit décider, cette année, de leur accorder ou non le statut de victimes de la traite des humains.
3. Denis Gheerbrant dans « Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée », Édition Addoc -Yellow Now, p.170.
4. Décédé en 2001, ce cinéaste et photographe néerlandais laisse derrière lui une œuvre considérable. Passionné par l'image et le réel, son cinéma se situe à la frontière entre le documentaire et l'expérimental.
www.johanvanderkeuken.com/