Films collaboratifs, ethnofiction et vérité socio-anthropologique à l'ère de l'humanitarisme sexuel

Collaborative films, ethnofiction and socio-anthropological truth in the era of sexual humanitarianism

Nic Mai

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/itti/1511>

DOI : 10.4000/itti.1511

Éditeur

Université de Poitiers

Référence électronique

Nic Mai, « Films collaboratifs, ethnofiction et vérité socio-anthropologique à l'ère de l'humanitarisme sexuel », *Images du travail, travail des images* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 20 février 2021, consulté le 25 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/itti/1511> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itti.1511>

Ce document a été généré automatiquement le 25 janvier 2022.

Images du travail, travail des images

Films collaboratifs, ethnofiction et vérité socio-anthropologique à l'ère de l'humanitarisme sexuel

Collaborative films, ethnofiction and socio-anthropological truth in the era of sexual humanitarianism

Nic Mai

Introduction

- 1 Depuis le début de mes études doctorales en 1997¹, j'ai parlé à de nombreux migrants travaillant dans l'industrie du sexe dans divers contextes d'origine et de destination, notamment en Albanie, en Australie, en Belgique, en France, en Allemagne, en Grèce, en Italie, au Maroc, en Nouvelle-Zélande, en Roumanie, en Espagne, aux Pays-Bas, en Tunisie, au Royaume-Uni et aux États-Unis.
- 2 Dans aucun de ces pays, à l'exception partielle de la phase initiale de mon premier travail sur le terrain en Albanie (1998-2001), je n'ai rencontré la prévalence de la victimisation qui est généralement présentée comme évidente par les acteurs politiques, universitaires et non gouvernementaux prônant la criminalisation des clients et l'abolition de la prostitution comme les meilleurs moyens de lutter contre la traite des êtres humains.
- 3 La grande majorité des personnes que j'ai rencontrées dans le cadre de mes recherches, y compris les victimes de la traite, ont parlé de la prostitution en termes de travail et d'argent (Deschamps, 2006). Il s'agit d'une considération très importante, étant donné la pertinence de la dimension du travail pour comprendre l'engagement des migrants avec la prostitution, le peu de reconnaissance de cette dimension dans les études universitaires (et les représentations médiatiques) du travail du sexe et l'objet principal de ce numéro spécial.

- 4 En tant qu'ethnographe essayant de collecter et de prendre au sérieux les concepts émiqes (propres aux acteurs) pour comprendre les phénomènes sociaux, je me suis adressé aux participants de mes recherches principalement comme travailleurs et travailleuses, et leur ai posé des questions non moralisatrices ou misérabilistes tout en évoquant les dynamiques réelles de stigmatisation et d'exploitation auxquelles ils/elles sont confronté.e.s dans leur vie professionnelle et sociale.
- 5 Tout au long de ma carrière de sociologue et d'ethnographe, j'ai cherché à transmettre les dimensions intersubjectives de la production de connaissances. Pour ce faire, j'ai adopté une approche auto-ethnographique et réflexive qui s'exprime dans cet article. J'ai développé une méthodologie collaborative, créative et cinématographique inspirée des ethnofictions de Jean Rouch, qui incluait les sujets de recherche en tant que producteurs et interprètes actifs de leurs propres représentations en transcendant la distinction entre fiction et non-fiction, participation et observation, connaissance et émotions. Mon intention, en abordant le genre de l'ethnofiction, est de transmettre la complexité des trajectoires de vie et de travail des migrants, de protéger leur identité (quand ils le veulent) et de partager avec les spectateurs les dimensions affectives, sensorielles et intersubjectives de l'ethnographie et de la production de connaissances en général.
- 6 J'ai décidé de commencer cet article par la reconstruction (ethno)fictionnelle d'un échange ethnographique ayant réellement eu lieu au bois de Vincennes dans le cadre d'un projet de recherche qui a utilisé l'ethnofiction comme outil stratégique de recherche parce qu'elle résume parfaitement le décalage épistémologique qui intervient entre la logique et les politiques abolitionnistes adoptées par l'État français et les priorités et perspectives des personnes directement concernées. La bande-annonce de mon film *Travel* (2016, 63 minutes), qui a été réalisé en collaboration avec huit femmes nigérianes directement concernées par la migration et le travail sexuel, est illustrative de la façon dont j'ai souhaité traiter le sujet.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1511>

- 7 « Non, je n'ai pas décidé ce que j'allais faire. Ma famille souffre au Nigeria, et je n'ai pas de papiers. Que puis-je faire d'autre ? Ils devraient nous donner des papiers au lieu d'infliger des amendes aux clients ! Cela ne fera que rendre les choses plus difficiles pour nous qu'elles ne le sont déjà. Ils devraient nous donner du travail s'ils veulent qu'on arrête de faire ça ! » C'est la réponse de Joy à la question de savoir si elle avait décidé par elle-même de travailler dans l'industrie du sexe. Immédiatement après, je lui ai demandé si elle se sentait obligée de travailler dans l'industrie du sexe, ce qu'elle a également nié. Ces deux questions font partie d'un sondage auprès de cinq-cents travailleuses sexuelles (migrantes et non migrantes), que j'ai mené en France entre mars 2014 et mars 2015. Le sondage faisait partie d'un projet de recherche visant à comprendre les effets en France et au Royaume-Uni de « l'humanitarisme sexuel », un concept que je propose d'utiliser pour désigner les politiques d'encadrement des travailleuses et travailleurs du sexe migrant.e.s en fonction de leur vulnérabilité présumée au trafic international d'êtres humains et à leur exploitation. Plus spécifiquement, le concept d'humanitarisme sexuel renvoie à l'émergence mondiale d'une rhétorique néo-abolitionniste vis-à-vis de la prostitution qui légitime des formes ciblées de contrôle de groupes sociaux définis comme vulnérables en fonction de leur

orientation et de leurs comportements sexuels au nom de la nécessité de les protéger (Mai, 2018).

Remettre en question le régime de représentation propre à l'humanitarisme sexuel

- 8 Historiquement, la prostitution a été encadrée par des approches politiques et idéologiques contrastées, allant de la prohibition à la réglementation, en passant par la revendication féministe de la capacité des femmes à affirmer une souveraineté sur leur corps dans un contexte d'oppression patriarcale. Alors que depuis le début des années 1990, les féministes libérales reconnaissent l'agentivité (*agency*) des femmes lorsqu'elles consentent à vendre des services sexuels, les féministes néo-abolitionnistes considèrent la prostitution comme « paradigmatique d'un système de pouvoir masculin » et cherchent à l'abolir en asséchant la demande de services sexuels (O'Neill et Scoular, 2008). La position néo-abolitionniste est bien illustrée par ce qu'on appelle le modèle suédois : un cadre politique qui assimile le travail sexuel à une violence contre les femmes et introduit parallèlement la dépénalisation des travailleuses du sexe (les travailleurs hommes ne sont pas considérés) et la criminalisation de la demande (clients masculins) comme instruments idéaux pour combattre le trafic sexuel.
- 9 Le concept contemporain de traite des êtres humains (*trafficking*) a été mobilisé pour la première fois à la fin des années 1990 par des féministes libérales pour comprendre et combattre les nouvelles formes d'exploitation liées à la migration qui apparaissent dans l'industrie du sexe. Cependant, les féministes néo-abolitionnistes se l'approprièrent plus tard, dans le contexte de la négociation du protocole à Palerme de l'ONU, en 2000 (Ditmore et Wijers, 2003). Le Protocole définit la traite comme « la menace ou le recours à la violence ou à d'autres formes de contrainte » pour soumettre une personne à « l'exploitation » et rend sans importance le consentement d'une victime de la traite impliquée dans une telle exploitation pour juger si cela constitue un crime de traite.
- 10 Le problème de cette définition est qu'en l'absence d'une compréhension partagée et/ou précise de ce qui constitue la coercition et l'exploitation dans l'industrie du sexe, elle se traduit souvent par la mise en œuvre de politiques et d'interventions anti-migrants et anti-prostitution (O'Connell Davidson, 2005, 73). En n'acceptant pas les façons complexes dont les migrants comprennent les transactions sexuelles consenties, l'approche de l'humanitarisme sexuel reste trop éloignée de la vie des personnes qu'elle propose d'aider. Ces ratés ont été corroborés par des évaluations des politiques et des interventions de lutte contre la traite sexuelle, qui ont montré que les privations de droits et les restrictions de moyens de subsistance des travailleuses et travailleurs sexuels sont considérés comme des « dommages collatéraux » dans le contexte moralisé et politisé de lutte contre la traite (GAATW, 2007).
- 11 Le succès de l'exportation vers la France du modèle suédois en 2016 est un cas exemplaire de la mondialisation contemporaine des politiques humanitaires en matière sexuelle et néo-abolitionnistes vis-à-vis de la prostitution. L'enquête que j'ai menée en France en 2015 visait à comprendre ce que les travailleuses et travailleurs sexuels pensaient de la proposition de loi sur la criminalisation des clients présentée sous la présidence socialiste de François Hollande et adoptée à l'Assemblée nationale le 6 mai 2016. 98 % des professionnel.le.s du sexe interrogé.e.s par questionnaires, migrant.e.s et

non migrant.e.s, s'y opposaient. Fait tout aussi significatif, toutes les femmes nigérianes qui ont participé à l'enquête étaient fermement opposées à la criminalisation des clients, ce qui, selon elles, rendrait plus difficile le remboursement de leurs dettes contractées pour migrer².

- 12 En effet, les résultats du projet de recherche « Emborders » que j'ai dirigé entre 2014 et 2015 montrent que de nombreuses femmes nigérianes ne pouvaient accéder à la migration qu'en consentant à des pratiques d'« exploitation limitée » (*bounded exploitation*) dans l'industrie du sexe (Mai, 2016). Ce n'est que lorsque ces contrats n'étaient pas respectés que la dénomination de traite avait un sens et que la lutte contre la traite se justifiait. En dehors de ces cas, les politiques et les interventions inspirées de l'humanitarisme sexuel exercent des formes de violence et de contrainte en faisant disparaître la possibilité pour les migrants de consentir à des formes de « mobilité endettée » (*indentured mobility*) dans une zone intermédiaire entre la traite des êtres humains et les migrations volontaires (Parreñas, 2011, 7).
- 13 L'échange ethnographique avec Joy qui ouvre cet article incarne parfaitement le décalage de regard et la dissonance épistémologique qui sont au centre de mon travail d'explicitation de la tension entre la complexité des expériences d'agentivité des travailleuses du sexe migrantes et les façons dont cette complexité tend à être ignorée par les politiques et interventions néo-abolitionnistes qui sont construites sur une argumentation anti-traite. La croyance humanitaire selon laquelle la majorité des migrants travaillant dans l'industrie du sexe sont victimes d'une traite ne coïncide pas avec les expériences des migrants en matière de travail du sexe et avec les résultats de ma recherche ethnographique (Mai, 2018).
- 14 La montée mondiale de l'humanitarisme sexuel s'inscrit dans le cadre d'un puissant changement des façons de comprendre et de représenter les transformations sociales actuelles et d'intervenir dessus. L'apparition de formes de gouvernance humanitaire se fonde sur une représentation simpliste et profondément néolibérale du caractère inégalitaire des sociétés en termes de contraste entre une « humanité » unifiée et des victimes individuelles à prendre en charge (Rancière, 2004). Elle coïncide également avec l'importance croissante, dans les représentations sociales actuelles, de répertoires rhétoriques et visuels *spectaculaires* qui inscrivent des groupes sociaux spécifiques comme victimes dans les discours sur les droits humains, qui sont l'expression des sensibilités politiques privilégiées du « Nord global » en général et de l'Amérique en particulier (Hesford, 2011). Dans le cadre de cet article et plus généralement de mon travail, le « Nord global » n'est pas conceptualisé comme une simple expression géographique ; c'est le centre géopolitique diffus à partir duquel les politiques néolibérales produisent des individus et des groupes désirables et indésirables, tant dans les pays défavorisés que dans les pays riches.
- 15 Le discours de l'humanitarisme sexuel se caractérise aussi par l'émergence de nouveaux genres hybrides entre la fiction et le documentaire à travers des récits et des dispositifs rhétoriques mélodramatiques qui reproduisent des histoires stéréotypées de victimisation dans lesquelles toutes les travailleuses du sexe sont des victimes de la traite à sauver et les hommes (et parfois les femmes) qui facilitent leur travail et qui comptent dans leurs vies personnelles sont des proxénètes et/ou des trafiquants. L'absence de données statistiques sur la traite et la nécessité de produire des preuves à des fins d'évaluation des politiques publiques ont favorisé l'émergence d'un « complexe médiatique humanitaire » produisant des preuves sur le registre affectif en utilisant de

façon stratégique les témoignages de victimes de la traite (Lindquist, 2010). Ce faisant, le « sous-genre des films anti-prostitution » est devenu un vecteur pour la production et la diffusion mondiale de l'amalgame néo-abolitionniste de la prostitution et de la traite (Shah, 2013). Selon Carole Vance, le nouveau genre du « mélomentaire » qui en résulte définit les preuves empiriques de la traite sexuelle en fonction d'intrigues et de propositions thématiques prédéterminées qui font des femmes des victimes innocentes et des hommes des méchants, n'offrant ainsi « aucune place aux “victimes” autonomes et aucune intervention autre que le sauvetage » (Vance, 2012, 207).

- 16 La définition et les représentations de la traite des êtres humains constituent de puissantes frontières entre la reconnaissance en tant que sujet des droits humains et l'expulsion comme migrant sans papiers (Mai, 2018). Elles légitiment les campagnes de lutte contre la traite qui réactivent des imaginaires sociaux hiérarchisés dans lesquels les femmes sont à la fois sexualisées et subordonnées (Andrijasevic, 2007). Ce recadrage épistémologique inaugure une « politique de l'humanité » qui opère une repolitisation, plutôt qu'une dépolitisation du monde (Guilhot, 2012). Ce faisant, les inégalités croissantes qui sont produites par le néolibéralisme dans le « Nord global » et dans le reste du monde sont obscurcies par la diffusion de catégories humanitaires politisées telles que la victime de traite sexuelle.
- 17 Ces formes de médiatisation de la nouvelle politique vis-à-vis des travailleurs du sexe migrants ont aussi déterminé ma décision de faire des films ethnographiques pour diffuser les résultats de mes recherches. J'ai vu à maintes reprises la « panique morale » (Cohen, 1972) associée à l'image de la traite sexuelle se déployer sous mes yeux, avec son exagération intellectuellement malhonnête du nombre de victimes, son inattention aux configurations complexes de l'exploitation et de l'agentivité des travailleuses et des travailleurs sexuels migrants, et ses éloges sans réserve pour les raids policiers contre la traite qui ont causé des dégâts « collatéraux » sur les migrants, et cela dans différents pays. Chaque fois, j'ai lutté pour comprendre la raison pour laquelle les preuves scientifiques n'ont pas invalidé la « vérité » rhétorique et affective qui est mobilisée par les politiciens et les militants néo-abolitionnistes.
- 18 Comme je voyais les résultats de mes recherches systématiquement ignorés par les décideurs politiques, j'ai décidé que je devais commencer à faire des films pour les mettre plus explicitement en perspective avec le cadre affectif et figuratif des politiques de représentation de l'humanitarisme sexuel. Ce faisant, j'ai pensé que je pourrais présenter les faits et les résultats de ma recherche tels qu'ils sont ressortis des échanges affectifs et intersubjectifs qui ont eu lieu entre les participants à la recherche et moi.
- 19 En pensant à un format de film, j'ai été assailli de questions. Comment pourrais-je contester la représentation de toutes les travailleuses sexuelles migrantes comme victimes ou « méchantes » telle qu'elle peut se voir dans la plupart des documentaires de l'humanitarisme sexuel sur la traite ? Ou, en m'appuyant sur l'argument de Rancière, je me suis demandé quelle forme esthétique pourrait me permettre de remettre en cause la « distribution du sensible » à laquelle se réfère l'humanitarisme sexuel, c'est-à-dire la manière dont les matérialités, les subjectivités et les relations sont rendues visibles et intelligibles socialement (Rancière, 2006). Et aussi, comment pourrions-nous impliquer les migrants dans un travail de représentations tout en protégeant leur identité ? Je savais ce que je ne voulais pas. Je ne voulais pas que les personnes interviewées parlent d'elles-mêmes devant la caméra. C'était une décision

prise pour des raisons affectives, éthiques et méthodologiques. J'étais mal à l'aise à l'idée de pointer la caméra vers les vrais participants à la recherche et de leur poser les questions qui avaient été posées lors d'entretiens « privés » non enregistrés. La force de la relation affective nouée à l'occasion de l'enquête de terrain ne s'y retrouverait sans doute pas. Et je ne voulais pas y substituer une présence intrusive pesant sur le contenu des échanges. J'avais l'impression que cela aurait effacé la façon dont la connaissance s'est réellement produite entre nous. Et que la complexité de leurs expériences de vie, de leurs besoins et de leurs priorités aurait été réduite au silence au profit de réponses conformes aux attendus des humanitaires : plus faciles, « plus sûres ».

- 20 Mon intérêt pour le cinéma comme moyen d'entreprendre et de représenter la recherche a abouti à la production de ma *Trilogie sur le travail sexuel* et du diptyque *Emborders* dans lesquels j'explore différentes expériences du travail sexuel migrant en recourant à différentes méthodes cinématographiques et de recherche, toutes ayant en commun de reprendre des dispositifs propres aux films de fiction.

La *Trilogie* comprend *Comidas Rápidas – Fast Food* (Mai, 2010, 5 minutes) sur les jeunes hommes marocains et roumains qui vendent du sexe à Séville ; *Mother Europe* (Mai, 2011, 5 minutes) sur les jeunes Tunisiens qui vendent leurs performances d'amour aux touristes femmes à Sousse ; et *Normal* (Mai, 2012, 48 minutes) sur les expériences complexes d'amour, d'exploitation, d'autonomie et de dépendance de 6 migrants (dont des femmes cisgenres et transgenres et des hommes cisgenres) travaillant dans le commerce sexuel en Albanie, en Italie et au Royaume-Uni. Le diptyque des *Emborders* comprend *Samira* (Mai, 2013, 27 minutes) sur l'histoire de Karim, un Algérien qui vend du sexe à Marseille comme travesti la nuit (Samira) et qui après avoir obtenu l'asile comme femme transsexuelle veut retourner en Algérie comme chef (homme) de famille, et *Travel* (Mai, 2016, 63 minutes) sur l'histoire de Joy, une migrante nigériane qui vend des services sexuels dans le bois de Vincennes à Paris après avoir obtenu l'asile comme victime de la traite.

- 21 Dans les deux premiers films de la *Trilogie*, les participants à la recherche présentent directement leurs histoires et leurs réalités. Cependant, leur visibilité est médiée par des choix filmiques tels que des filtres et des superpositions pour à la fois protéger leur identité et exprimer leur marginalisation et leur stigmatisation. Dans *Normal* et dans le diptyque des *Emborders*, j'utilise des acteurs pour répondre aux défis éthiques, épistémologiques et cinématographiques qui émergent à l'heure de la communication politique autour de l'humanitarisme sexuel.

Ethnofictions critiques

- 22 Comme je l'ai expliqué dans l'introduction, en identifiant une méthode collaborative pour éliciter, comprendre et représenter les situations, rencontres et événements à travers lesquels mes recherches ont produit de la connaissance, j'ai été grandement inspiré par le travail de Jean Rouch et par ses ethnofictions. Le terme « ethnofiction » fait référence à la tentative réussie de Rouch de saisir l'« ethos » des expériences de recherche partagées en transcendant « la distinction entre fiction et non-fiction,

participation et observation, connaissance et sentiment » (Stoller, 1992, 143). Partant de la devise que « la fiction est le seul moyen de pénétrer la réalité », Rouch a développé un corpus visionnaire d'œuvres filmiques et ethnographiques, dans lequel il a utilisé le cinéma comme moyen de créer des connaissances de manière participative en impliquant les participants à la recherche comme co-auteurs et acteurs de ses films. Son cinéma s'inscrit dans sa démarche épistémologique, dans sa façon de savoir. Par exemple, *Moi, un Noir* (1958) et *Jaguar* (1967) explorent l'implication des jeunes hommes dans le travail et la migration saisonnière.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1511>

- 23 *Moi, un Noir* montre un groupe de jeunes hommes nigériens vivant à Treichville, un bidonville d'Abidjan. Le film a d'abord été tourné en muet, puis Jean Rouch a demandé à l'acteur principal, Oumarou Ganda, d'improviser une narration en regardant un montage du film.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/1511>

- 24 La même méthode a été utilisée dans *Jaguar*, dans lequel trois hommes, Lam, Damouré et Illo, voyagent du Niger à la côte du Ghana (Côte-de-l'Or à l'époque) pour chercher du travail et de l'aventure. Dans ces deux films, et plus généralement, Rouch utilise le cinéma pour créer et pour représenter des réalités ethnographiques qu'il ne considère pas comme des entités fixes à observer, mais comme le résultat d'un processus de co-construction par l'interaction intersubjective avec les protagonistes de ses films et de l'observation ethnographique sous-jacente, en évolution constante en fonction du changement du contexte d'interprétation qui les encadre (Field, 2003, 16). Ainsi, lors de la production d'ethnofictions, l'enjeu principal n'est pas de minimiser la présence du dispositif cinématographique afin de minimiser son impact perturbateur sur l'observation du réel. Au contraire, Rouch a insisté sur le fait que la présence de la caméra, tout comme celle de l'ethnographe, stimule et provoque un processus auquel les gens « répondent en se révélant et des significations émergent de cette révélation » (*Ibid.*)
- 25 En reliant l'approche de Rouch à mes défis méthodologiques et épistémologiques, j'ai donc essayé de trouver le dispositif cinématographique qui a le potentiel de perturber la réalité de la manière la plus heuristique qui soit. Ce fut certainement le cas avec mon premier film *Comidas Rápidas*, dans lequel le processus de réalisation du film est devenu partie intégrante d'une méthodologie et d'une expérience de recherche socio-anthropologique partagée. C'est un des participants à la recherche, Tarek, qui m'a donné l'idée de comment faire mon premier film : en inversant les rôles, en prenant ma place devant la caméra et en interviewant d'autres travailleurs du sexe masculin en prétendant être moi. Alors qu'on prenait un verre avec deux hommes marocains de vingt ans vivant du sexe à Séville, nous avons été rejoints par quelques Roumains qui avaient entendu que je cherchais des personnes à interviewer. Tout à coup, Tarek s'est mis à faire semblant d'être moi et a fait tous les gestes associés. Il leur a demandé de s'asseoir, a pris mon bloc-notes, a feuilleté mon guide d'entretien, a commencé à expliquer aux jeunes Roumains que les entretiens étaient confidentiels et anonymes et

a lancé l'entretien. Tout ce que j'avais à faire était de filmer, ce que j'ai fait. Tarek a posé toutes les bonnes questions, tout en se moquant d'eux et de moi. J'étais stupéfait et excité par cette démarche collaborative et par le fait que c'était Tarek qui l'avait proposée. En plus, l'introduction de la caméra dans la relation avec les enquêtés n'a posé aucun problème. Dans les jours qui ont suivi, Tarek et moi avons réalisé plusieurs entretiens filmés ensemble, dans lesquels nous avons échangé le rôle d'interviewer et de cameraman. Nous avons aussi fait le tour de la gare routière et filmé à l'extérieur et à la cafétéria avant que le propriétaire ne décide que cela suscitait trop d'attention et nous demande de partir.

- 26 Dans les mois et les années qui ont suivi, j'ai essayé de trouver un moyen de monter le matériel filmé et de rendre accessible la connaissance partagée qui s'est produite entre nous à l'époque. L'anonymat était une préoccupation importante pour moi. Bien que la plupart des jeunes hommes m'aient donné leur consentement pour montrer leur visage, je ne pensais pas qu'il aurait été éthique de le faire, de les exposer par-là à l'homophobie, à la stigmatisation raciste dont font l'objet les migrants irréguliers et à la stigmatisation morale à l'adresse des travailleurs-es du sexe. Mais l'anonymat des participants n'était pas ma seule préoccupation. Je voulais aussi trouver un format visuel qui puisse incarner le régime d'invisibilité et de sensorialité à travers lequel le travail du sexe se déroulait dans la zone entourant la gare routière. Comme je n'ai pu monter qu'en 2010 le matériel visuel que j'avais rassemblé à Séville cinq ans plus tôt, j'ai décidé d'utiliser des filtres chromatiques. En superposant des silhouettes floues de jeunes travailleurs du sexe masculin, de clients et de personnes transitant par la gare routière, j'ai voulu visualiser l'invisibilité paradoxale en pleine vue de la pratique du travail sexuel masculin dans les espaces normatifs et au sein des mobilités qui entourent la gare routière³. En même temps, j'ai voulu montrer au public comment les personnes directement concernées comprennent et représentent leurs propres réalités et priorités, qui sont souvent en contradiction avec les critères de vulnérabilité et de victimisation qui sous-tendent l'intervention, les politiques et les représentations de l'humanitarisme sexuel.

Image 1 : Photo de *Comidas Rápidas*

© Nicola Mai.

Image 2 : Photo de *Mother Europe*

© Nicola Mai.

- 27 Le principal défi auquel j'ai dû faire face à travers les ethnofictions qui ont suivi mes premiers courts métrages *Comidas Rápidas* et *Mother Europe* a été de trouver un dispositif filmique me permettant à la fois d'exprimer et d'analyser l'infiltration des représentations propres aux discours humanitaires (sexuels) dans les subjectivités des migrants. J'ai estimé que la compréhension et la représentation de l'opération qui confond les preuves factuelles et affectives, telle que pratiquée par l'humanitarisme sexuel, nécessitaient la création d'un espace de réflexion critique grâce à l'introduction d'un niveau supplémentaire de fictionnalisation, d'abord par le recours à des acteurs

pour interpréter de véritables personnages et histoires ethnographiques, et ensuite par l'écriture collaborative de ces histoires avec les participants à la recherche. Inspiré par le recadrage autoréflexif des années 1980 sur la vérité ethnographique comme étant intrinsèquement fictionnelle et partielle (Clifford et Marcus, 1986), j'ai senti le besoin de remettre en question, en m'appuyant sur les travaux de Jean Rouch, la prédominance persistante du « réalisme observationnel » dans les critères d'authenticité et d'objectivité qui sont au travail dans les films ethnographiques (Loizos, 1999, 82).

- 28 J'ai décidé d'utiliser des comédiens pour jouer les participants et incarner leur vérité socio-anthropologique pour plusieurs raisons interdépendantes. Premièrement, comme je l'ai mentionné plus haut, mon déplacement vers une plus grande fictionnalisation est une réponse au mouvement repéré de fusion de la fiction et du cinéma factuel qui caractérise les formes hybrides produites par le « complexe médiatique humanitaire » (Lindquist, 2010). À cet égard, mon opération de fictionnalisation a à la fois souligné et contesté le régime de représentation affective et sensorielle de l'humanitarisme sexuel. Deuxièmement, mon approche de l'ethnofiction répond aux expériences réelles de stigmatisation et de criminalisation que vivent les personnes migrantes travaillant dans l'industrie du sexe, dont les voix et les expériences complexes d'action peuvent être entendues avec plus de force et d'éthique quand elles sont portées par des personnages socio-anthropologiquement vrais tout en protégeant leur identité. Troisièmement, le recours à des comédiens aide à mettre en évidence et à représenter les échanges affectifs et intersubjectifs à travers lesquels se produisent les connaissances sur de tels sujets, ce qui remet en question l'allégeance résiduelle aux canons « classiques » (et positivistes) de la représentation « scientifique » objective qui informent encore le « cinéma observationnel » (MacDougall, 2003, 118).

Image 3 : les six « personnages » de *Normal*

© Nicola Mai.

- 29 *Normal* (Mai, 2012, 48 minutes) a été mon premier film utilisant des comédiens pour représenter six véritables entretiens de recherche avec des femmes cisgenres et transgenres et des hommes cisgenres travaillant dans l'industrie du sexe. En assistant à des cours de théâtre pour comprendre comment diriger des acteurs, j'ai été impressionné par le recoupement entre les techniques et les compétences mobilisées dans la préparation d'un rôle et celles qui sont requises pour mener les entretiens approfondis et l'enquête ethnographique. Construire un personnage relève d'un processus réflexif précis. J'ai pensé possible d'utiliser cet exercice pour reproduire chez les acteurs la dimension incarnée, affective et intersubjective à travers laquelle la connaissance sur la trajectoire des travailleurs du sexe migrants s'était produite dans le contexte des entretiens, de façon à ce qu'ils puissent la restituer devant la caméra.
- 30 Bien que les comédiens aient été impliqués dans le film par différents canaux (certains étaient des camarades de classe de théâtre et d'autres ont été sélectionnés par casting), la méthode que j'ai utilisée pour atteindre le réalisme ethno-fictionnel et pour reproduire et partager la vérité socio-anthropologique était la même. Dans tous les cas, mais pas dans la même mesure, un lien intime, intersubjectif et affectif s'est créé entre les acteurs et moi pour préparer les rôles, qui reflétait celui qui avait permis à la connaissance de se produire pendant le travail de terrain. Je décidais que nous étions prêts à tourner l'entretien reproduit dès que je sentais, dans les répétitions, que nous avions suscité et recréé la dynamique de résonance et de dissonance affectives qui caractérisait les relations intersubjectives que j'avais eues avec les participants à la recherche.
- 31 L'un des aspects les plus intéressants de l'utilisation des acteurs pour représenter de vrais entretiens de recherche est que cela vous permet de prendre des libertés que l'on ne pourrait pas prendre avec de vraies personnes en entretien. Par exemple, poser des questions personnelles et remettre en question les réponses des gens d'une manière que vous n'auriez pas les moyens éthiques de vous permettre avec de vraies personnes, encore moins dans le contexte d'un entretien filmé. En faisant répéter les six comédiens de *Normal*, j'ai été émerveillé par la cohérence socio-anthropologique et la pertinence de la plupart des réponses fournies par les acteurs quand ils étaient dans le personnage et que je m'écartais du scénario. Ils ont presque toujours répondu d'une manière qui « avait du sens », un sens compatible avec la façon dont les participants à la recherche initiale s'étaient présentés lors des entretiens et avec l'ethnographie. En s'écartant des transcriptions, leurs réponses improvisées reproduisaient souvent mot pour mot les réponses que j'avais recueillies sur le terrain auprès des enquêtés, qu'il s'agisse de la victime de la traite, d'un acteur des services sociaux ou d'un mineur isolé. Il en est résulté un assemblage stratégique de personnages ethno-fictionnels et d'entretiens reproduisant la manière dont les « vraies » connaissances socio-anthropologiques s'étaient produites sur le terrain. Tous les personnages de *Normal* peuvent être considérés comme à la fois reproduisant et contestant les conceptions stéréotypées et rhétoriques de la victimisation et de la souffrance qui caractérisent l'humanitarisme sexuel, et c'est la raison pour laquelle leurs histoires ont été choisies parmi de nombreuses histoires collectées durant l'enquête.
- 32 Mon approche ethno-fictionnelle peut être considérée comme un défi artistique, en même temps que politique et heuristique, à l'épistémologie de l'humanitarisme sexuel. D'une part, en reproduisant la vérité socio-anthropologique et la présence de « vrais » participants, mes ethnofictions évoquent la réalité des protagonistes des

documentaires produits par le « complexe médiatique humanitaire » (Lindquist, 2010). D'autre part, la connaissance complexe qui est représentée remet en question les simplifications binaires et les tropes de la rhétorique de l'humanitarisme sexuel. Plus important encore, la tension entre l'effet de réel produit par l'esthétique naturaliste du dispositif ethno-fictionnel et la composante fictionnelle du dispositif produit une rupture avec le régime affectif et cognitif de la politique néo-abolitionniste de compassion qui est mise en place par l'humanitarisme sexuel. Au fur et à mesure que les gens deviennent conscients⁴ de la composante fictionnelle du dispositif, un espace de distanciation critique s'installe pour permettre la remise en question intuitive et affective de l'épistémologie de l'humanitarisme sexuel dans la mesure où elle se trouve en décalage.

- 33 Alors que *Normal*, qui a été achevé en 2012, reproduit les façons complexes dont les connaissances se produisent pendant les entretiens de recherche, mes films ultérieurs *Samira* (2013) et *Travel* (2016) représentent le processus d'engendrement intersubjectif des connaissances pendant l'ethnographie⁵. Les deux films sont le résultat d'un nouveau travail d'enquête de terrain, mais profitent d'un soutien spécifique aux initiatives qui cherchent à exploiter les proximités et les complémentarités entre art et science.
- 34 L'objectif de ce projet *Emborders* était de démontrer comment les catégories humanitaires appliquées au travail du sexe risquent d'exacerber la vulnérabilité des migrants si elles ne répondent pas à leurs besoins, pratiques et priorités. Les histoires des protagonistes de *Samira* (Karim) et de *Travel* (Joy) sont présentées en juxtaposant sur deux écrans les multiples versions et narrations de soi telles qu'elles sont apparues dans différentes situations, relations et contextes d'observations ethnographiques : dans la rue, à l'occasion d'une visite médicale, d'un entretien avec l'OFPPA (Office français de protection des réfugiés et apatrides), du *shopping* en centre-ville, dans un café à proximité d'un marché. Ces situations mettent en évidence des aspects récurrents et des contradictions dans la subjectivité et dans l'histoire de Karim, comme dans celles de Joy, par rapport aux discours et critères de victimisation et de vulnérabilité mis en avant par l'humanitarisme sexuel. Par exemple, pour obtenir des papiers en France, Samira a dû se représenter auprès des autorités françaises comme « transsexuel algérien », suivant une catégorie humanitaire (groupe social) prévue dans les termes de la convention de Genève de 1951 reconnue par la France, considérant les réfugiés transgenres comme des personnes qui seraient confrontées à la persécution et aux abus par leur famille et la société dans son ensemble si elles rentraient en Algérie. Cependant, lors de nos échanges ethnographiques au coin de la rue où elle travaillait, Samira m'a répété à plusieurs reprises qu'elle se sentait un homme comme son père et qu'elle avait quitté l'Algérie pour avoir une meilleure vie, pour profiter de sa vie et de sa sexualité, ce qui était en contradiction avec le récit qu'elle a donné à l'OFPPA.
- 35 L'histoire de la vie de Karim s'est offerte comme une occasion idéale d'étudier la négociation autour des catégories de classement des humanitaires alors que sa vie se déroulait entre les exigences contradictoires d'être un « transsexuel algérien » en France et un « homme » en Algérie. De plus, l'expérience d'entreprendre l'ethnographie des pratiques de Samira a été difficile, car Samira m'a parfois tenu à distance pendant deux ans, ce qui m'a forcé à voir la distance intersubjective comme une situation heuristique où la connaissance peut (néanmoins) avoir lieu. La connaissance s'est produite avec Samira dans des moments contradictoires et fragmentés d'exclusion

sélective dans lesquels différentes catégories humanitaires et différents scénarios se sont heurtés ou ont convergé. C'est pour représenter ce processus fragmenté de production de connaissances que j'ai décidé de raconter l'histoire de Samira en juxtaposant les auto-représentations qui ont émergé dans différentes situations, relations et contextes.

Images 4 : photo de *Samira*

© Nicola Mai.

Images 5 : photo de *Samira*

© Nicola Mai.

Images 6 : photo de *Samira*

© Nicola Mai.

- 36 Pour pallier les omissions et les silences liés à l'éviction du chercheur par moments, j'ai assemblé les parties de Samira auxquelles j'avais eu directement accès avec des récits et des situations issues de mes recherches ethnographiques parallèles avec d'autres migrants transgenres algériens vivant et vendant du sexe à Marseille. Samira n'a jamais explicitement mentionné l'histoire qu'elle a racontée à l'OFPPA, et je n'ai pas pu observer le déroulement de sa vie durant la journée ni être présent lors de ses visites chez le médecin. Cependant, elle m'a décrit certains de ces échanges et de ces situations. J'ai alors décidé de joindre les indices ethnographiques qu'elle m'a donnés

avec les récits et les expériences de pairs, pour proposer d'elle une image plus complète, qu'elle a ensuite validée comme correspondant à son expérience vécue après avoir vu le film.

- 37 Comme dans le cas de *Normal*, la vérité socio-anthropologique de *Samira* ne réside pas seulement dans le fait qu'elle est fondée sur une histoire de vie réelle, corroborée par d'autres preuves de recherche. Elle repose aussi sur le fait que la distanciation intersubjective que j'ai vécue avec elle sur le terrain s'est reproduite entre l'acteur qui a représenté Samira et moi, à ma grande surprise. En plein milieu des répétitions, l'acteur Karl Sarafidis a quitté Marseille et est retourné à Paris pour travailler seul le rôle. J'ai éprouvé avec lui la même frustration et la même anxiété que j'avais éprouvées avec l'enquêté. Ce n'est qu'à ce moment, alors que je pensais avoir perdu le contrôle de la situation, que j'ai compris que la préparation de *Samira* avait vraiment commencé et comportait nécessairement une dimension affective et intersubjective. J'ai compris que l'ethno-fictionnelle Samira était en passe de devenir socio-anthropologiquement vraie parce qu'affectivement vraie.
- 38 Dans la seconde ethnofiction issue du projet *Emborders, Travel*, j'ai utilisé plus explicitement l'ethnofiction comme « pratique de recherche créative » et comme démarche fondée sur « des improvisations qui visent principalement à explorer l'existence des protagonistes » (Sjøberg, 2008, 239). L'ethnofiction a été réalisée en collaboration avec le Bus des Femmes, une association qui a été fondée par des travailleuses du sexe non abolitionnistes et qui soutient les professionnel.le.s du sexe par le biais d'une approche intégrée comprenant des services de santé sexuelle, des cours de langue, des services d'intégration sociale, de prévention des maladies sexuellement transmissibles et un programme de lutte contre la traite. L'association m'a permis de participer à des activités de prévention (maraudes avec le bus de l'association pendant lesquelles on a distribué des préservatifs) au cours desquelles j'ai administré le questionnaire sur la criminalisation des clients déjà évoqué, et d'organiser des entretiens avec de jeunes femmes qui demandaient l'asile et une protection humanitaire comme victimes de la traite.
- 39 Les activités de l'association comprenaient également des cours de français, des ateliers de théâtre et d'autres initiatives culturelles. Mon offre d'organiser régulièrement des ateliers d'ethnofiction a été facilement acceptée, car elle s'inscrivait dans la continuité de la production récemment achevée d'une pièce de théâtre fondée sur des improvisations à partir de la vie quotidienne, que le Bus des Femmes a également soutenue. Le fait que les rôles du film allaient être joués par des actrices ainsi que par certaines des participantes elles-mêmes s'est avéré essentiel pour les motiver à s'impliquer. La plupart d'entre elles craignaient d'être exposées aux yeux de leurs amis et familles, en France et au Nigeria, en tant qu'anciennes travailleuses sexuelles, et elles préféraient l'être comme comédiennes, ce qui leur donnait aussi un statut inattaquable par la police des mœurs et de l'immigration.
- 40 Le résultat des ateliers, qui ont eu lieu entre octobre 2014 et juin 2016, a été l'histoire de Joy, une jeune femme de l'État d'Edo au Nigeria qui décide de vendre des services sexuels de manière indépendante après avoir obtenu l'asile en tant que victime de la traite en France afin de continuer à soutenir sa famille et de vivre sa vie. Le personnage et l'histoire de Joy ont émergé graduellement dans l'espace confidentiel et protégé des ateliers d'ethnofiction. Ils ont été créés par des « improvisations projectives » qui, comme l'affirme Peter Loizos (1993, 50) à propos de *Moi, un Noir* de Rouch, ont permis

aux huit co-autrices de révéler « quelque chose de fondamental de la vie réelle » en remettant en question la façon stéréotypée dont leurs expériences de migration et de travail sexuel sont assimilées à la traite dans le cadre représentationnel de l'humanitarisme sexuel.

- 41 Grâce à l'histoire et au personnage de *Travel*, à la fois collectifs et fictifs, les participantes à l'atelier d'ethnofiction ont exprimé leurs histoires individuelles de migration et d'implication dans l'industrie du sexe tout en protégeant leur histoire privée et leur identité. Afin de refléter la nature participative des ateliers, le rôle de Joy a été joué par quatre actrices différentes, dont certaines des co-autrices. C'était une façon de transmettre l'importance collective de l'histoire de Joy, que les huit co-autrices considéraient comme l'expression de leurs expériences individuelles et collectives autant que de celles des femmes nigérianes travaillant dans l'industrie du sexe plus généralement.

Images 7 : photo de *Travel*

© Nicola Mai.

Images 8 : photo de *Travel*

© Nicola Mai.

Images 9 : photo de *Travel*

© Nicola Mai.

- 42 Le titre du film évoque la façon dont la compréhension genrée et sexuée qu'ont les femmes nigérianes de leur migration et de leurs trajectoires professionnelles s'articule autour de deux concepts émiqes étroitement liés entre eux. Le premier est la notion

de voyage (*travel*), qui fait référence au mouvement des femmes vers l'étranger pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leur famille. Le second est la notion de souffrance, qui fait référence à la lutte pour trouver des ressources économiques et sociales suffisantes pour subvenir aux besoins de la famille. Comme le confirment les recherches, de nombreuses femmes nigérianes expliquent leur décision de quitter leur foyer comme étant liée à un excès de « souffrance » pour elles-mêmes et leur famille. En d'autres termes, leur souffrance était devenue « trop grande » pour être endurée à la maison (Ratia et Notermann, 2012, 149). Ces considérations évaluatives sont très importantes pour l'argument avancé ici, car la notion de « trop », de l'appréciation subjective du supportable, réapparaît dans l'évaluation de ce que les femmes nigérianes sont prêtes à tolérer dans le cadre des dispositions initiales qu'elles ont acceptées pour migrer en Europe et joue un rôle clé dans leur décision de demander une protection humanitaire en France comme victimes de traite (Mai, 2016) quand ces dispositions leur semblent ne plus être respectées. Les personnages et l'histoire de *Travel* expriment les résultats des ateliers d'ethnofiction et des entrevues semi-structurées menées dans le cadre du projet *Emborders*. Ils montrent que les femmes nigérianes acceptent une « exploitation limitée » à court terme (Mai, 2016) et recourent à une « mobilité endettée » (Parreñas, 2011, 7) pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leur famille à long terme, ce qui constitue pour elles une priorité clé et existentielle. Plus important encore, *Travel* et les autres résultats du projet *Emborders* montrent que les femmes nigérianes se considèrent comme victimes de la traite selon que les conditions de travail et économiques qu'elles rencontrent à l'étranger correspondent aux priorités et aux besoins existentiels de leurs projets migratoires, en assumant implicitement et/ou explicitement la possibilité d'être exploitées pendant le parcours.

Conclusion

- 43 Les histoires des protagonistes de *Samira* (Karim) et de *Travel* (Joy) sont présentées en juxtaposant sur deux écrans les multiples versions et narrations de soi qui émergent dans différentes situations, relations et contextes. Chaque situation met en évidence des aspects contradictoires ou cohérents de la subjectivité et de l'histoire de Karim et Joy. L'affichage sur deux écrans et l'approche ethno-fictionnelle adoptée dans *Samira* et *Travel* visent à la fois à dépeindre et à souligner les manières contradictoires dont les catégories humanitaires et les taxonomies LGBT originaires du Nord global sont appropriées et rejetées par les migrants. *Travel* et *Samira* montrent que chaque version du soi présentée par Karim et Joy est authentique, prouvant que toute subjectivité est plurielle et incohérente, et que le véritable privilège n'est pas d'avoir à être vérifié, reconnu ou cru par rapport aux frontières humanitaires qui sont imposées par l'humanitarisme sexuel.
- 44 Que dire de la prétention de ces dispositifs à dire la « réalité » et à la représenter ? Les ethnofictions ne montrent pas directement de vraies personnes et de vraies situations, évidemment. Mais elles donnent vie à des personnages et à des situations qui sont ethnographiquement, sociologiquement et anthropologiquement « vraies » pour un certain nombre de raisons interdépendantes. Et une approche non fictionnelle n'aurait pas réussi à en saisir la « vérité » dans la même mesure.
- 45 Sur un plan plus positiviste, je pourrais défendre la « vérité » heuristique de mon travail ethno-fictionnel en soulignant comment il reproduit fidèlement les entretiens

de recherche « réels » et la dynamique d'enquête ethnographique, et parce que, dans le cas de *Travel*, le film a été écrit et joué par les personnes directement concernées. Je pense aussi que les situations et les personnages ethnofictifs que je dépeins sont socio-anthropologiquement vrais parce qu'ils résonnent affectivement et sensoriellement avec la dynamique réelle, avec les relations intersubjectives et avec les circonstances à travers lesquelles les connaissances se sont produites pendant le travail sur le terrain.

- 46 Enfin, et c'est peut-être le plus important, ces ethnofictions sont socio-anthropologiquement vraies parce qu'elles remettent en question la simplification « post-vérité » des besoins des travailleurs et des travailleuses du sexe migrant.e.s qui est mise en place par les politiques représentationnelles de l'humanitarisme sexuel. Et parce qu'elles soulignent la responsabilité réelle des politiques néolibérales dans l'application de contraintes socio-économiques qui limitent la capacité de décision de ces personnes et aggravent leur exploitabilité.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrijasevic, R. (2007) « Beautiful Dead Bodies: Gender, Migration and Representation in Antitrafficking Campaigns », *Feminist Review*, n° 86, vol. 1, p. 24-44.
- Cohen S. (1972) *Folk Devils and Moral Panics*, Londres, Mac Gibbon and Kee.
- Ditmore M. et Wijers M. (2003) « The Negotiations on the UN Protocol on Trafficking in Persons: Moving the Focus from Morality to Actual Conditions », *Nemesis*, n° 4, p. 79-88.
- Duchamps C. (2006) *Le Sexe et l'argent des trottoirs*, Paris, Hachette.
- Feld S. (2003) « Editor's Introduction », Rouch, J. (2003) *Ciné-ethnography*, Londres, University of Minnesota Press, p. 1-25.
- GAATW (2007) *Collateral Damage: The Impact of Anti-Trafficking Measures on Human Rights Around the World*, Bangkok, Global Alliance Against Traffic in Women (GAATW).
- Guilhot N. (2012) « The Anthropologist as Witness: Humanitarianism between Ethnography and Critique », *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism and Development*, n° 3, vol. 1, p. 81-101.
- Hesford W. (2011) *Spectacular Rhetorics: Human Rights Visions, Recognitions, Feminisms*, Durham, NC, Duke University Press.
- Lindquist J. (2010) « Images and Evidence: Human Trafficking, Auditing, and the Production of Illicit Markets in Southeast Asia and Beyond », *Public Culture*, n° 22, vol. 2, p. 223-236.
- Loizos P. (1993) *Innovation in Ethnographic Film*, Manchester, Manchester University Press.
- MacDougall D. (2003) « Beyond Observational Cinema », Hockings P. (dir.) *Principles of Visual Anthropology*, New York, Mouton de Gruyter, p. 115-132.
- Mai N. (2016) « "Too Much Suffering": Understanding the Interplay between Migration, Bounded Exploitation and Trafficking Through Nigerian Sex Workers' Experiences », *Sociological Research*

Online, n° 21, vol. 4. [En ligne] : mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 9 novembre 2020.
URL : <https://www.socresonline.org.uk/21/4/13.html>

Mai N. (2018) *Mobile Orientations. An Intimate Autoethnography of Migration, Sex Work and Humanitarian Borders*, Chicago, Chicago University Press.

O'Connell Davidson J. (2005) *Children in the Global Sex Trade*, Cambridge, Polity Press.

O'Neill M. & Scoular J. (2008) « Legal Incursions into Supply/Demand : Criminalising and Responsibilising the Buyers and Sellers of Sex in the UK », Munro V. & della Giusta M. *Demanding Sex: Critical Reflections on the Regulation of Prostitution*, Farnham, UK, Ashgate, p. 13-34.

Parreñas (2011) *Illicit Flirtations: Labor, Migration and Sex Trafficking in Tokyo*, Stanford, CA, Stanford University Press.

Rancière J. (2004) « Who Is the Subject of the Rights of Man? », *South Atlantic Quarterly*, n° 103, vol. 2/3, p. 297-310.

Rancière J. (2006) *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Londres, Bloomsbury Press.

Ratia E. et Noterman C. (2012) « "I Was Crying, I Did Not Come Back with Anything": Women's Experiences of Deportation from Europe to Nigeria », *African Diaspora*, n° 5, vol. 2, p. 143-64.

Shah S. (2013) « Brothels and Big Screen Rescues: Producing the Idea of 'Prostitution in India' Through Documentary Film », *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, n° 15, vol. 4, p. 549-66.

Sjøberg J. (2008) « Ethnofiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film », *Journal of Media Practice*, n° 9, vol. 3, p. 229-242.

Vance C. (2012) « Innocence and Experience: Melodramatic Narratives of Sex Trafficking and the Consequences for Law and Policy », *History of the Present*, n° 2, P. 200-218.

Filmographie de l'auteur

Comidas Rápidas – Fast Food (Mai, 2010, 5 minutes)

Mother Europe (Mai, 2011, 5 minutes)

Normal – Real stories from the sex industry (Mai, 2012, 48 minutes)

Samira (Mai, 2013, 27 minutes)

Travel (Mai, 2016, 63 minutes)

Caer (CAUGHT) (Mai, 2020, 61 minutes)

NOTES

1. Ma thèse de doctorat portait sur le rôle joué par les médias italiens dans la migration albanaise vers l'Italie et a été supervisée par Russell King et Nancy Wood à l'université du Sussex, au Royaume-Uni.

2. Plus d'informations sur le sondage, son approche méthodologique et ses résultats sont disponibles en ligne : <https://www.lames.cnrs.fr/spip.php?article126>

3. Le film *Comidas Rápidas* est disponible en ligne : <https://vimeo.com/10481152>

4. Les gens peuvent prendre conscience de l'aspect fictionnel de mes films de différentes manières, parfois simplement en lisant le terme clé d'« ethnofiction » dans le matériel d'information avant de les regarder, parfois en lisant une explication à la fin, ou, lorsqu'ils sont présentés par moi, parce que j'explique le processus par lequel ils ont été produits. Dans d'autres cas, comme dans le diptyque *Emborders*, leur nature à deux écrans peut agir comme un rappel constant et implicite de la nature fictive des deux documentaires.

5. Le travail conduit au tournage de *Travel* est présenté par Clément Dorival, producteur du film, dans ce numéro d'*Images du travail, travail des images*.

RÉSUMÉS

Pour faire reconnaître leurs droits et éviter d'être expulsés, les migrants travaillant dans l'industrie du sexe doivent souvent représenter leurs expériences selon des canons humanitaires de victimisation exprimant les valeurs et les priorités du Nord global et agissant comme des frontières les excluant de l'asile et de la mobilité sociale par la migration. En conséquence, leurs perspectives, priorités et réalités ont tendance à être ignorées dans les débats publics et les politiques, ce qui se traduit par des politiques néfastes exacerbant leur vulnérabilité. Cela présente l'adoption de formes collaboratives de réalisation de films ethnographiques (ethnofictions) comme un moyen éthique et efficace de comprendre et de représenter le fonctionnement et l'impact de la négociation des frontières humanitaires (sexuelles) à travers les expériences des personnes directement impliquées.

To get their rights recognised and avoid deportation migrants working in the sex industry often need to represent their experiences according to humanitarian canons of victimisation expressing the values and priorities of the global North and acting as borders excluding them from asylum and social mobility through migration. As a result their perspectives, priorities and realities tend to be ignored in public debates and policies, which translates in harmful policies exacerbating their vulnerability. This presents the adoption of collaborative forms of ethnographic filmmaking (ethnofictions) as an ethical and effective way to both understand and represent the workings and impact of the negotiation of (sexual) humanitarian borders through the experiences of the people directly involved.

INDEX

Keywords : migration, sex work, prostitution, humanitarianism, ethnography, ethnofiction, decriminalization, documentary, filmmaking

Mots-clés : migration, travail du sexe, prostitution, humanitarisme, ethnographie, ethnofiction, décriminalisation, documentaire, cinéma

AUTEUR

NIC MAI

Sociologue, ethnographe et cinéaste, Nicola Mai est professeur de sociologie à l'Université de Newcastle en Australie. Inspiré par les ethnofictions de Jean Rouch, qui incluait les sujets de recherche en tant que producteurs et interprètes actifs de leurs propres représentations, Nicola Mai a développé une méthodologie participative, créative et basée sur la réalisation de films collaboratifs. Ses écrits académiques et ses films se concentrent sur les expériences et représentations des migrants travaillant dans l'industrie du sexe. Ils remettent en question les représentations humanitaires dominantes des relations entre migration et travail du sexe en termes de traite, tout en mettant l'accent sur les expériences complexes de réalisation et exploitation qui sont impliquées.