

## **Narrer la migration : film documentaire, médias participatoires et recherche ethnographique**

**Dr. Alan Grossman**  
**Centre for Transcultural Research and Media Practice, CTMP**  
**Dublin Institute of Technology, Dublin, Irlande**

Dans '*Documentary Horizons: An Afterword*' publié dans la collection 'Visible Evidence', Michael Renov constate :

'Il n'y a pas de milieu institutionnalisé des études documentaires, bien que je plaide justement en faveur de l'émergence d'une telle plate-forme de recherche interdisciplinaire, qui regroupe un vaste éventail d'approches théoriques et méthodologiques et dans laquelle la photo-graphie, le cinéma, la vidéo, et les arts numériques sont des vecteurs de la représentation historique. Même s'il est essentiel de préserver la spécificité de chacun de ces médias, il est tout aussi important de développer une appellation suffisamment rassembleuse et une communauté critique capable de les englober tous.'

L'appel de Renov à élargir le rayon de la recherche documentaire, à 'prendre en compte le meilleur des *cultural studies*', c'est-à-dire aussi bien leur attention au niveau micro du phénomène social qu'à l'ensemble contextuel à grande échelle, m'a été bénéfique. Il m'a permis de conceptualiser le terrain interdisciplinaire de mes recherches empiriques de ces dix dernières années, menées principalement en Irlande et aux Philippines, et dont les réflexions ont été rassemblées dans un livre et un DVD coédités sous le titre *Projecting Migration: Transcultural Documentary Practice*.

Les deux projets médiatiques mis en exergue dans cette présentation sont, d'une part, un long métrage indépendant intitulé *PROMISE AND UNREST*, d'autre part le résultat d'un atelier de trois mois de « storytelling digital » (films numériques de récits personnels) avec des demandeurs d'asile logés dans des centres d'hébergement en Irlande. Cet atelier a été mené sous l'égide d'un programme public de médias numériques nommé FOMACS (Forum des migrations et communications). Les deux projets illustrent la convergence critique omniprésente dans mon travail entre les enquêtes ethnographiques au rythme lent et une interrogation documentaire socialement engagée sur l'identité 'transnationalisée' de l'immigré et sur les pratiques du travail en Irlande et ailleurs. Cette synergie critique entre la production de films non fictionnels, les médias participatifs et l'investigation ethnographique est un choix méthodologique conçu dès le départ comme un outil d'analyse adéquat, proposant des représentations différentes, voire concurrentes, des stratégies dominantes largement représentées dans les médias radiotélévisés irlandais. Pour forcer le trait, ces stratégies ont

d'un côté une prédilection pour les portraits du migrant victimisé, dont les droits civils et les droits du travail ont été bafoués et qui est exploité par des employeurs véreux, tels que les dresse le journalisme de télévision événementiel. De l'autre côté, prédominent les politiques multiculturelles des chaînes nationales qui s'adressent à l'irlandais moyen. Elles jouent sur une mixture de stéréotypes et de représentations binaires de la 'différence', fourrée dans la rubrique des programmes de diversité culturelle, en fixant, pétrifiant et homogénéisant l'image de l'immigré, en élidant notamment les notions de catégories sociales, de genre, de différences linguistiques et religieuses entre les membres d'une minorité ethnique donnée, partant du principe que tous les membres partagent la même identification à, et la même implication dans, cette culture, qu'ils soient 'Africains' ou 'Asiatiques'. À soigner la dichotomie entre 'nous' et 'eux', elles placent en outre indirectement l'immigrant en position d'exclu, ou, dans certains cas, dans celle du prototype de l'étranger bien intégré, 'l'Irlandais nouveau' auréolé d'un dégradé de vert, reconnaissable grâce à des célébrations superficielles et interculturelles de la 'différence', au travers de paramètres tels que l'alimentation, la musique, le style vestimentaire ou les pratiques culturelles.

Le savoir médiatique ethnographique non-fictionnel permet de rencontrer des immigrants plus ou moins intégrés ou exclus de la société, participant à divers degrés à la vie civique et politique, de classes sociales et de sexe différents, ainsi que de s'intéresser aux implications concrètes entourant le statut légal des migrants dans leur pays de résidence comme dans leur pays d'origine. Il est donc bien placé pour rendre compte aux yeux et aux oreilles du public des routines et rythmes quotidiens – spatialisés –, d'organismes d'État, de relations et de liens socio-économiques, culturels et familiaux dépeints par Guarnizo et Vertovec comme une configuration de 'l'habitus du transnationalisme migrant'. En bref, mon travail consiste à apporter une réponse, reposant sur une recherche empirique fine, à ce qu'Appadurai appelle 'les défis optiques lancés par le global' qui nécessitent 'une nouvelle architecture (ou pédagogie) pour produire et partager des connaissances sur la mondialisation'. M'appuyant sur mon expérience des *cultural studies*, au sein desquelles les catégorisations de la formation de l'identité sont toujours infléchies d'interactions entre race, classe sociale, genre, sexualité, religion, âge et origine ethnique entre autres dimensions performatives, le corpus des films réalisés s'est concentré thématiquement sur l'aide socio-médicale mondialisée, les parcours, les racines et le déplacement, sur la mémoire culturelle et personnelle et, enfin, sur l'expression politique de la subjectivité du migrant. Considérées dans leur ensemble, ces sphères d'expériences croisées, vécues et observables sont topographiquement et corporellement tangibles, elles ont une affinité proche avec l'image en mouvement. Elles ont

le potentiel nécessaire pour être exploitées sous forme documentaire conformément à 'un de ses impératifs de départ : ouvrir nos yeux sur le monde et ce faisant, nous le réapproprier'.

Plusieurs questions-clefs ont marqué ma pratique du documentaire dans ses réflexions sur le 'translocal', le transculturel, le transgenre et le transitionnel, pour emprunter à Naficy sa litanie de mots en 'trans', renvoyant à la préférence actuelle pour 'l'horizontalité plutôt que pour la verticalité, la multiplicité plutôt que la singularité, les parcours plutôt que les racines et pour les réseaux plutôt que pour la nation'. Comment par exemple, un film non fictionnel, marqué par le jeu des relations intersubjectives et ouvert à la complexité des vis-à-vis et des groupements transculturels émergents, peut-il dégager un espace critique et réflexif, contribuant de manière créative à constituer des archives vivantes des processus interdépendants de l'immigration et de la mondialisation vus d'en bas ? Comment, ce faisant, peut-il contribuer à briser les barrières d'*a priori* culturels et les préjugés, humaniser les conséquences vécues des politiques publiques restrictives en matière d'immigration et, en outre, avoir le potentiel requis pour re-présenter des univers sociaux complexes et des expériences d'immigrés à un large public ? De quelle manière l'image cinématographique peut-elle rendre de façon adéquate les contingences émotionnelles, sexuelles, matérielles, de la femme immigrée vivant sa maternité de façon transnationale ? Quelles structures narratives et quels genres de *storytelling* permettent-ils de restituer, par le cinéma, les caractéristiques de la transnationalité et en particulier les pratiques quotidiennes de simultanéité, de la présence ici et ailleurs ?

'C'est souvent la femme immigrée qui, à force de patience, nourrit seule sa famille en se serrant la ceinture et en se sacrifiant', affirme Noemi Barredo face à un public bigarré lors de la première de *PROMISE AND UNREST* à Dublin l'année dernière, après s'être vue projetée sur grand écran avec les membres de sa famille élargie. C'était là un rappel en force de la raison pour laquelle j'avais entrepris, à partir de 2004, de faire un film avec mon collaborateur Aine O'Brien sur le parcours migratoire d'une mère célibataire philippine employée domestique. Partant de la ville de Babatgon, située dans la province de Leyte, où elle quitte son fils Aldrin et sa petite fille de sept mois, Gracelle, surnommée 'Chinggay', Noemi se rend d'abord en Malaisie pour trouver un emploi de domestique, avant d'aboutir en Irlande, seul moyen qui, selon ses propres mots, 'arracherait sa famille à la pauvreté'.

Nous n'avions absolument pas anticipé l'ampleur longitudinale et spatiotemporelle que le film allait acquérir, englobant deux séjours chez les Barredo en 2005 et 2007, le débarquement imprévu d'une Gracelle de 14 ans en Irlande et son admission dans une école irlandaise, ce qui signifiait pour la première fois, le début d'une vie familiale dans un même pays. Le

message de Noemi a été interprété sous un angle différent par des anthropologues, des géographes féministes et des sociologues : si l'économie mondiale a engendré une augmentation de la population active féminine dans l'Occident industrialisé, elle a simultanément entraîné des mères et des filles issues de pays pauvres – comme Noemi - à accepter un travail de prestation de services mal rémunéré dans les pays plus riches de l'hémisphère nord, où elles s'occupent d'enfants, de malades ou de personnes âgées.

Dans la lignée des débats classiques en anthropologie visuelle dans lesquels David McDougall et Lucian Taylor insistent sur le visuel en tant que médium plutôt qu'en tant qu'objet d'analyse, je souhaite suggérer que le codage réflexif inhérent à ces 10 minutes d'extraits de film, et les scènes de soins que nous allons montrer dans un instant, parviennent à saisir de manière cumulative les catégorisations affectives, matérielles et organisationnelles de la pratique des soins considérée dans sa globalité. Il s'agit là non seulement du travail physique consistant à apporter des soins mais aussi, et c'est crucial, du fait de s'occuper de, de prendre soin, dans la dimension émotionnelle et affective du terme, mené ici sur le terrain particulier et translocalisé de l'intimité familiale et sexuelle. Au début des années 2000, on a assisté à l'émergence d'un groupe dont les paramètres de sexe, de race et de classe étaient très précisément définis, à savoir des Philippines travaillant pendant une durée déterminée comme domestiques en Irlande – une constellation en grande partie invisible et inaudible de femmes, présentant un contraste flagrant avec ce que l'État irlandais appelle arbitrairement les travailleurs hautement qualifiés, engagés activement sur la base d'un visa de travail longue durée. Nous avons choisi le film comme médium audiovisuel, considérant qu'il est à même de faire ressortir 'chair, os et accent', selon les mots de Paul Stoller, et de procéder à une analyse de l'arrivée de travailleurs sociaux immigrés en Irlande, de leur isolement et de la vulnérabilité que génèrent les désavantages d'un contrat de travail à durée déterminée, alors que ces travailleurs comblent à l'heure actuelle une part significative du déficit en personnel soignant, auquel les Irlandaises ne veulent ou ne peuvent pas remédier.

Au cours de différentes étapes du tournage, que ce soit dans son meublé exigu de Dublin qu'elle partage avec Elvi, une compatriote également aide-soignante, ou bien dans un cadre public et communautaire, ou encore lors de son retour au sein de la maison familiale des Barredo, nous avons perçu une nette réticence de Noemi à divulguer ses pensées et ses sentiments à la caméra. Cela nous a forcé à interroger la validité du personnage de Noemi en tant que porte-parole de toute la 'chaîne des soins mondiale' - définie par Hochschild comme une 'série de relations personnelles à travers le monde, basées sur le travail de soins payé ou impayé'. Noemi pouvait-elle personnifier la féminisation – aujourd'hui bien

établie – des flux migratoires, les ‘circuits transnationaux du soutien affectif, médical et financier’ décrits par Hondagneu-Soletto et Avila, au sein desquels les relations mère-enfant longue distance sont devenues monnaie courante pour les pays d’émigration ? C’est pourquoi en tant que réalisateurs de films documentaires nous avons été contraints de renoncer à notre focalisation sur le pouvoir des mots comme vecteurs du monde subjectif de Noemi. À la place de cela, nous avons privilégié une observation cinématographique filée du grand écart qu’elle doit effectuer dans son travail, de ses objectifs à long terme, de sa détermination, illustrée par l’augmentation de ses revenus matériels et l’ancrage de son attachement, des stratégies que Noemi doit développer pour harmoniser et pérenniser les trajectoires passées et les continuités futures de la famille transnationalisée dont elle est la figure-clé.

*PROMISE AND UNREST* illustre de manière ambitieuse Noemi, une mère, fille et immigrée travaillant comme domestique, apprenant à concilier les forces structurelles de la mondialisation, tout en restant attentive au bien être intergénérationnel et aux changements micro-politiques au sein de sa famille. Ce faisant, elle en a incontestablement tiré bénéfice et, comme Rhacel Parrenas le soutient dans sa discussion sur la maternité philippine à distance, elle a profité ‘des coûts réduits de la reproduction, de l’alimentation, du logement, des vêtements et de l’éducation d’une famille dans le tiers-monde.’ Par conséquent, le transfert du travail de soins d’une petite ville des Philippines à un seul individu d’un certain âge dans une banlieue aisée de Dublin, bien qu’il illustre indéniablement l’inégalité de développement des différentes régions de l’économie globalisée, a entraîné des effets extrêmement positifs pour des femmes comme Noemi. L’émigration s’est soldée par une amélioration des conditions de vie des membres de sa famille proche et a consolidé la situation matérielle de sa famille élargie.

La maison abrite plusieurs unités familiales du clan Barredo, à savoir les parents de Noemi, ses deux enfants, ses trois frères mariés et leurs familles, son frère célibataire et sa sœur Neriza. Lorsque nous sommes retournés à Babatgon en 2007 après deux ans d’absence, la maison avait subi une transformation éclatante. En deux ans, le travail de Noemi à Dublin a permis de reconstruire entièrement la maison, de fermer les portes de l’entreprise de taxi que ses frères n’avaient pas réussi à faire tourner de manière rentable, et d’inscrire Gracelle dans une école catholique privée de la ville voisine de Tacloban. Le rythme quotidien et les habitudes de la famille n’avaient pas tellement changés mais s’étaient adaptés à cette aisance matérielle croissante, conçue et orchestrée de loin par Noemi. Ses versements avaient également alimenté l’économie locale en payant les équipes d’ouvriers bâtisseurs, peintres, couvreurs et plâtriers embauchés pour rebâtir la maison des Barredo. Comme

Noemi l'écrit à Neriza dans une scène du film : 'Nanay and Tatay vieillissent... et j'aimerais qu'ils voient une maison neuve. Neriza, je voudrais faire appel à ton aide. La maison est en mauvais état et je souhaite que Noy-noy et Chinggay soient en sécurité et qu'ils soient à l'aise.' Il est remarquable que son père ait vécu assez longtemps pour voir la 'nouvelle maison', bien qu'il ait succombé un an plus tard à une insuffisance rénale, malgré les tentatives de Noemi de le maintenir en vie grâce à des dialyses bihebdomadaires qui lui coûtaient quelques 700 € par mois.

Durant notre seconde visite à Babatgon, nous avons découvert de manière tout à fait inattendue certains changements fondamentaux chez Noemi : une reconnaissance incontestable de sa condition de 'translocalisée', devenue une réalité inéluctable, incluse à son 'projet' – terme qu'elle emploie avec prédilection pour décrire le fait qu'elle construise activement sa vie de domestique émigrée. Sa décision de faire appel au regroupement familial pour Gracelle nous a réellement pris au dépourvu. Après notre première visite et les échanges réguliers avec Noemi, nous avons supposé que le fait d'être mère à distance lui pesait mais était supportable et maintenable grâce à la prise en charge affective et économique de Gracelle par la famille élargie, en particulier par Neriza et ses grands parents omniprésents et protecteurs. Pourtant elle a persisté dans son projet et s'adressant à son fils Aldrin alors qu'elle faxait des documents à l'ambassade d'Irlande à Manille, elle lui dit : 'Noy-noy, aujourd'hui il m'est seulement possible d'emmener ta sœur en Irlande parce qu'elle est encore sous ma tutelle. Tu ne seras pas autorisé à rester là-bas parce que tu as plus de 18 ans maintenant. J'espère que tu comprends. C'est la première fois que j'aurai la chance de voir grandir un de mes enfants.'

La narration en voix off de l'échange mère-fille est délibérément mise en scène en deux langues : le dialecte maternel – le waray-waray parlé par Noemi et transmis ici sous forme épistolaire – fait pendant à un anglais naissant, teinté d'adolescence et d'accent, idiome que Gracelle est contrainte d'acquérir dans ce nouveau pays après son propre transfert personnel et culturel. Elles n'ont ni lu, ni voulu lire le script de l'autre à l'avance, si bien qu'elles ont découvert ce qu'elles avaient dit ou pensé par le passé et dans le présent immédiat en visionnant les rushes.

Dans le dernier plan du film, on voit Noemi assise tranquillement sur un siège dans son meublé mal éclairé. La scène précédente est un cadrage vu de l'extérieur à travers les croisillons de la fenêtre, montrant Noemi, Gracelle et Elvi chez elles ; on apprend de la bouche de Gracelle qu'elle aimerait bien voyager et travailler à l'étranger une fois qu'elle aura terminé l'école. En affirmant 'je sais que je ne suis pas obligée, mais j'aimerais les

aider', elle emprunte le long chemin tracé par sa mère, physiquement et émotionnellement pénible, des soins intergénérationnels et du sacrifice pour le bien collectif de la famille élargie. Regardant dehors par la fenêtre, consciente qu'elle 'vieillit' et que sa fille 'est presque adulte maintenant', Noemi nous renvoie à ses premiers mots adressés à Gracelle dans le film, à qui elle écrit : 'Chère Chinggay, je t'écris cette lettre pour que tu comprennes pourquoi je t'ai laissée aux Philippines... lorsque tu n'étais qu'un bébé. C'était par amour !'. Alors que je me trouvais à côté de Noemi lors de la première du film, juste après une séance de questions réponses, j'ai vu plusieurs femmes africaines s'approcher d'elle pour lui dire avec animation 'c'est aussi mon histoire !'.

En esquissant quelques-unes des préoccupations thématiques ou de production étayant *PROMISE AND UNREST*, je suis frappé par la résonance de ce que Raymond Williams appelle les 'structures du sentiment' en tant 'qu'expériences sociales *en train d'être vécues*'. La caméra du film ethnographique lent capte précisément ces 'expériences sociales en cours' : le rythme, les sentiments, les nuances, les non-dits, ce que Williams appelle 'les éléments affectifs de la conscience et des relations', qui forment une sorte de sociabilité émergente et deviennent indéniablement tangibles et probants par le biais de l'objectif.

Je tiens maintenant à vous présenter un projet de *storytelling* digital initié par FOMACS, s'intéressant à des demandeurs d'asile logés par l'État irlandais dans des centres d'hébergement répartis dans tout le pays. J'espère ainsi mettre à jour certaines failles et restrictions inévitablement inhérentes au champ des méthodologies médiatiques participatives, qui, outre des principes de démocratisation ou d'émancipation, entend faciliter la « prise de parole » (*voice*) et atteindre divers publics. Lancé en 2007 en Irlande et accueilli dans un établissement d'enseignement supérieur, FOMACS, le Forum des migrations et des communications, est un programme public, coopératif et interdisciplinaire de médias numériques qui produit des films, de la photographie, de la narration numérique (*storytelling*), de la radio, de l'animation et des histoires imprimées dont le fil conducteur commun est l'immigration en Irlande. L'objectif n'est pas seulement d'atteindre une audience diversifiée mais de l'interpeller. Cela permet d'avoir un point de départ fécond, loin des discours sur l'immigration souvent hermétiquement clos, qu'ils émanent de la recherche interdisciplinaire sur la migration, de celle, pilotée, des politiques publiques de recherche ou bien encore des ONG et des acteurs de la défense des droits des immigrés. L'objectif central de FOMACS est d'être un porte-voix et une plate-forme des histoires personnelles ou collectives, qui jusqu'à présent ont été dramatisées ou marginalisées par les représentations de l'immigration issues des médias dominants en Irlande. L'ambition de FOMACS, stratégiquement conçue comme une plate-forme de recherche et de création basée sur la production, est de dépeindre les

formations de l'identité et les réseaux sociaux, culturels et politiques des migrants économiques, des demandeurs d'asile, des réfugiés et de leurs familles par le biais de l'audiovisuel et des médias électroniques.

FOMACS se greffe sur des initiatives locales réparties dans le monde entier et liées à l'éducation, à la culture et aux arts telles que les projets *Information and Cultural Exchange* (ICE) basé à Sydney ou *Active Voice* aux États-Unis. Dans ces projets, le rôle de la réalisation médiatique n'est pas simplement de fournir une base et un terreau critique à toute une gamme de campagnes de justice sociale brassant des domaines dont ferait partie la migration ; il va bien au-delà : la production médiatique est guidée par un engagement social et communautaire. Il est évident que les médias télévisuels ne peuvent à eux-seuls transformer la politique publique, mais ils peuvent infléchir un changement, faire naître une conscience sociale et décoder le jargon législatif. On constate que les histoires bien ficelées et bien communiquées ont le pouvoir d'illustrer concrètement les relations entre les politiques publiques de l'immigration et leur impact sur la vie quotidienne de différents groupes d'immigrés. Un des buts concrets de FOMACS est ainsi de créer et de conserver une sorte d'"archives vivantes" de l'immigration en Irlande au cours des vingt dernières années et, grâce au numérique, de rendre accessible sa plate-forme de projets médiatiques à divers groupes ou publics intéressés ; ces archives sont destinées à être diffusées en ligne ou sur papier et formatées pour l'audio-visuel, qu'elles servent de ressource à des expositions, des DVD d'auteurs, à des séries télévisées et des festivals de cinéma, à des outils pédagogiques et à des guides sur l'engagement communautaire.

En présentant l'émigration vers l'Irlande sous l'angle de la question humaine – vision faisant cruellement défaut jusqu'à présent – et en focalisant sur des histoires tournant autour de thématiques comme le 'rapprochement familial', 'l'immigration illicite' ou 'les sans papiers', le travail multimédia de FOMACS s'effectue en partenariat avec une grande variété d'acteurs et de collaborateurs dont : des partenaires d'ONG irlandaises s'intéressant aux questions de la migration et gérant collectivement les intérêts des réfugiés, des demandeurs d'asile et des migrants économiques ; des groupes cibles d'immigrés ; des enseignants de l'école primaire confrontés à la diversité culturelle dans leur salle de classe ; des musées, des galeries, des cinémas et la radiotélévision irlandaise ; des institutions culturelles européennes et, enfin, des chercheurs en sciences sociales ou politiques. Conçues comme une vaste coopération intégrant des praticiens des médias, qu'ils soient immigrés ou non, et des prestataires de services issus des ONG dans une structure collaborative basée sur la production, FOMACS a opté dès le départ pour une recherche empirique, s'intéressant aux représentations et aux représentants de la société civile. Ce parti-pris prend la forme d'une 'pratique de la justice



sociale', pour emprunter une phrase à Handel Wright, enseignant praticien des *cultural studies*. Le terme de 'justice sociale' est utilisé ici dans le sens défini par la philosophe Nancy Fraser lors de sa conversation suivie avec Axel Honneth, c'est-à-dire comme une 'conception bidimensionnelle de la justice qui conjugue des revendications légitimes d'égalité sociale et celles de la reconnaissance du droit à la différence' – ce qu'elle appelle encore 'réconciliation et intégration de la politique de redistribution et de reconnaissance'.

Fraser et Amartya Sen soulignent tous deux les tensions récurrentes au sein des discours grand-public sur la justice sociale. Pour Fraser, on a un besoin urgent d'une conception de la justice sociale capable de maîtriser la politique de la différence – selon l'origine, le genre, la religion, l'ethnicité et la race – parallèlement à une politique égalitaire en matière de classes sociales, de travail, de santé, d'éducation et de droits civiques. Le fait que ces deux revendications de la justice soient souvent 'découplées', comme le souligne Fraser, est symptomatique du phénomène de la domination de l'égalitarisme dans les débats sur la justice sociale ; la politique plus récente en matière d'identité et de différence représente quant à elle un 'nouveau paradigme de la justice plaçant la reconnaissance en son centre'. L'enjeu politique et opérationnel n'est pas, toujours selon Fraser, de privilégier un paradigme plutôt que l'autre. Elle plaide au contraire pour une stratégie d'intégration des deux conceptions de revendications politiques visant à ce que les droits culturels, dictés pour la plupart par des systèmes de représentation, d'interprétation et de communication, soient reliés intrinsèquement aux débats et pratiques de défense des droits socioéconomiques. 'Ce n'est qu'en observant les approches intégratives qui allient redistribution et reconnaissance que nous pourrions satisfaire les exigences de la justice pour tous', écrit Fraser.

La vision de Sen d'une compréhension de la justice basée sur 'l'accomplissement', c'est-à-dire reposant sur le 'comportement réel des gens et non sur une soumission présumée de tous à un comportement idéal', éclaire une autre dichotomie dans la réflexion sur la justice sociale. D'après Sen, les théories majoritaires ont donné priorité à une forme de justice fondée sur la notion d'accommodations, d'institutions et de réglementations structurelles de base, symbolisées par l'idéal du contrat social auquel les sociétés aspirent à adhérer. Il met en garde contre la distanciation croissante entre deux approches de la justice : l'une insistant sur les règles et les principes de comportement, l'autre se focalisant sur une compréhension comparative, c'est-à-dire une *reconnaissance*, du vécu différent des gens. Selon Sen : 'La question à poser dans ce contexte est de savoir si l'analyse de la justice doit se limiter à trouver les bonnes institutions de base et règles générales ? Ne devrions-nous pas aussi examiner ce qui émerge de notre société, c'est-à-dire quel genre de vie les gens mènent

vraiment face à ces institutions et à ces règles, mais aussi les influences et les comportements réels qui, inéluctablement, affectent les vies humaines ?

L'insistance respective de Fraser et Sen sur la nécessité de jeter un pont entre les revendications de droits relatifs à l'identité et celles prônant la parité socioéconomique, accompagnée d'une reconnaissance vigoureuse de l'approche par le bas des travaux sur les droits de l'homme, fait écho à l'accent programmatique de FOMACS. FOMACS prône une collaboration intersectorielle, conjuguée au développement de projets de médias participatifs tournés vers les communautés d'immigrés fraîchement arrivés ou déjà établis en Irlande. Ainsi l'une des principales méthodologies explorées au sein de FOMACS est celle du 'média participatif' dans lesquels des sujets produisent des représentations de leurs propres expériences vécues. Le déploiement de méthodes de recherche participative a pour but d'ouvrir un espace de production médiatique collaborative, facilitant l'expression et l'articulation de diverses 'voix' immigrées et non-immigrées et traitant de la notion problématique de 'donner la parole' – une optique souvent associée à des campagnes de sensibilisation ou à des projets de développement communautaire. Cependant, travailler en parallèle avec cette notion de facilitation de 'paroles' multiples suppose de déterminer qui va parler et quand, et implique en outre d'identifier 'qui est vraiment entendu, qui écoute et à quelle fin' ? À certains égards c'est un thème standard, une question banale pour les praticiens des médias, mais sans aucun doute une question qui acquiert une résonance plus politique lorsqu'elle est projetée dans le contexte d'un projet médiatique public aspirant à ouvrir des voies de communication à différents panels de public dans ce qui, traditionnellement, a été un environnement télévisuel obstinément mono-culturel en Irlande.

En m'appuyant sur l'analyse de la production et de la postproduction d'un seul projet de *storytelling* de FOMACS, je vais explorer dans ce qui suit une problématique récurrente à l'intersection des médias participatifs collaboratifs, de la 'politique de la parole' – pour emprunter les termes de Nick Couldry – et de la politique ou éthique de l'écoute. Il est devenu de plus en plus évident qu'il est bien plus facile de cultiver un espace pour la 'parole' à énoncer – même si les défis méthodologiques et éthiques ne sont pas minces – que de créer ou d'ouvrir des espaces pour permettre à 'diverses' voix de se faire entendre, et – pour reprendre les mots de Charles Husband – de se faire « comprendre ». Husband écrit :

'comprendre n'est pas et ne peut pas être une entité figée, une liasse d'informations disparates, un produit de l'écoute chargé de morale. Comprendre est un processus et, en tant que tel, un catalyseur qui interagit et modifie activement, voire dangereusement, tout ce qu'il rencontre.'

Pour Husband, 'écouter', et donc comprendre, ne peut pas être considéré comme un bien commun qui va de soi, exprimé sous forme de politesse libérale et de tolérance. Le

considérer en tant que tel reviendrait à neutraliser la possibilité d'une action civique. Une écoute perspicace, nous dit-il, se transpose en une forme d'écoute active – une composante cruciale pour la constitution d'une sphère publique multiethnique, devenant une 'pratique plutôt qu'un produit de consommation'. La notion d'écoute comme produit de consommation évoque l'image du libéral bien intentionné mais dont les mobiles sont intéressées – pour Husband, le journaliste ou l'universitaire –, qui 'supprime pernicieusement ce qui est *compris* en tant qu'acteur actif au profit d'un processus de compréhension par les autres'. Notons que Husband fait ainsi écho au phénomène décrit par Gayatri Spivak il y a de cela une dizaine d'années, lorsqu'elle notait :

'Qui devrait parler' est moins capital que 'qui va écouter'. 'Je vais témoigner en tant que personne originaire du tiers-monde' est aujourd'hui une affirmation importante pour la mobilisation politique. Mais la véritable demande, lorsque je me positionne ainsi, est celle d'être écouté sérieusement ; et pas avec cette sorte d'impérialisme bienveillant... Un même sujet doit endosser de nombreuses positions ; toute chose n'est pas forcément égale à une autre. C'est lorsque la conscience politique apparaît... Mais lorsque les auditeurs triés sur le volet, le peuple hégémonique, la population dominante parle de l'écoute à quelqu'un qui 'parle en tant que' ci ou ça, je pense que *ceux-là* se heurtent à un problème. Quand *ils* souhaitent entendre un Indien parler en tant qu'Indien, une femme du tiers-monde parler en sa qualité de femme du tiers-monde, ils dissimulent leur ignorance légitime par une sorte d'homogénéisation.'

Ce que je formule ici est au fond la question de savoir comment créer une dialectique active entre une 'politique de la parole' et ce que Dreher décrit comme une 'écoute politique'. Cela vaut en particulier dans le domaine de la production médiatique participative et dans le contexte des enjeux formulés par la mission de FOMACS, qui visent à interpeller des publics variés en créant un continuum entre production, diffusion et réception, sans en oublier les répercussions sur les politiques publiques. Il est nécessaire d'approfondir la réflexion sur la corrélation entre 'prise de parole' et 'écoute' afin de donner sens à la fois aux restrictions et au potentiel de transformation que représente la pratique des médias participatifs. La notion de 'réceptivité horizontale' et 'd'engagement réceptif' forgé par le théoricien du politique Romand Coles apporte une contribution utile en soulignant la nature latérale de l'écoute et sa dépendance aux rituels de réciprocité et d'échanges. Coles écrit :

'J'ai privilégié le terme de « réceptivité » à celui d'écoute car je pense que le premier cité évoque une notion plus étendue de notre aptitude à réagir et permet de nous habituer à un éventail élargi de pratiques... Écouter est moins une faculté isolée qu'un art complexe qui doit être développé au sein de toute une palette de relations différentes.'

Sans aucun doute, la définition de l'écoute de Coles comme un 'art complexe' fait ressortir l'idée de l'écoute comme une forme de 'pratique' telle que le proposait Husband – un processus cognitif et social modelé aussi bien par son potentiel de conflits et de tensions que par une compréhension mutuelle et collective. Coles poursuit en soutenant que 'l'écoute' en soi constitue une 'sensibilité démocratique' qui, dans le contexte d'un travail utilisant les

médias participatifs, est un principe fondamental, sinon déterminant.

Les contingences entourant la politique de la 'parole' et de 'l'écoute' formulées de manières diverses, et parfois convergentes, par Couldry, Dreher, Husband, Spivak et Coles sont des défis-clés pour l'ébauche et la gestion de projets fondés sur les médias participatifs. À cette tension entre la place de la 'parole' et celle de l'écoute' au cours de la réalisation, s'ajoute la question corollaire de ce qui, dans la pratique médiatique, constitue une politique de la 'collaboration' ou ce que l'on appelle l'"ethnographie collaborative", qui, à bien des égards, est le rempart méthodologique des projets de médias participatifs et des campagnes médiatiques de sensibilisation. Le terme d'ethnographie collaborative est utilisé de façon ciblée parce qu'il embrasse des préoccupations cruciales de la méthodologie des médias participatifs, ainsi que le souligne Luke Eric Lassiter : 'On pourrait résumer l'ethnographie collaborative comme une approche ethnographique qui met en avant *délibérément* et *explicitement* la collaboration à tous les stades de la démarche ethnographique, sans dissimulation – depuis la conception du projet jusqu'à l'enquête de terrain et, tout particulièrement, au processus d'écriture [ou de production médiatique]. L'ethnographie collaborative incite nos consultants [les acteurs sociaux] à apporter leurs commentaires et cherche à faire apparaître ces observations ouvertement dans le texte ethnographique en gestation. Cet échange est à son tour réintroduit dans l'enquête de terrain elle-même. Il est important que cette démarche produise des textes [ou des objets médiatiques] qui sont co-élaborés et co-écrits avec les communautés locales de collaborateurs et qui prennent en considération des publics divers, excédant le cadre d'une audience universitaire, notamment les élus locaux. Ces textes peuvent – et c'est souvent le cas – comporter de nombreux auteurs, mais la démarche ne se limite pas à ce seul aspect. L'ethnographie collaborative est donc une approche à la fois théorique et méthodologique pour faire *et* écrire de l'ethnographie.'

Tandis que l'écriture constitue pour Lassiter l'étape finale de l'étude ethnographique collaborative, chez FOMACS le résultat d'un projet se traduit par une sorte 'd'objet' hétérogène – un carrefour de produits médiatiques se présentant sous des versions différentes, selon leur contenu, leur mode de production et enfin et surtout, selon leur diffusion, exposition et leurs débouchés auprès de publics les plus variés. La référence de Lassiter aux textes co-élaborés et co-écrits – il faudrait y ajouter ici coproduits – illustre parfaitement le mode de travail développé lors de la conception et la mise en œuvre des projets managés par FOMACS.

Joyce, une Nigériane participant à un atelier de *storytelling* digital, a ouvert par ces mots la

séance de projection de FOMACS à l'Institut du film irlandais, où étaient projetées neuf histoires numériques réalisées en trois mois par des demandeurs d'asile :

'Au nom des neufs participants à ce projet intitulé « Living in Direct Provision: Nine Stories », je vous souhaite la bienvenue à cette séance de projection publique. Il est possible que ce que vous allez voir aujourd'hui paraisse déplacé dans une Irlande actuellement accablée par des défis économiques graves, mais nous avons réuni tous nos efforts pour vous présenter non pas seulement un documentaire, mais un modèle et un instrument d'une grande force pour créer l'Irlande de demain.'

Les participants à l'atelier sont venus chercher refuge en Irlande et ont vécu dans des centres d'hébergement répartis dans tout le pays. Le principe de ce système, introduit par l'État irlandais en 1999, est d'héberger en pension complète des demandeurs d'asile dans des logements spécifiques et de les prendre entièrement en charge, au lieu de leur verser une indemnité qui leur permettrait de vivre de manière indépendante. Ils reçoivent en outre actuellement 19,10 € par semaine auxquels s'ajoutent 9,60 € par enfant. Le système de dispersion s'efforce de loger des demandeurs d'asile dans tout le pays, sans consulter les concernés ni les collectivités locales, ce qui engendre un niveau de pauvreté élevé et une grande exclusion sociale. Les 9 narrateurs originaires d'Afrique, d'Asie et d'Europe de l'Est, se sont engagés dans un processus collaboratif mêlant *storytelling*, écriture créative, photographie et technologies multimédias, qui a donné lieu à la réalisation d'un DVD comprenant des récits numériques de 3 à 5 minutes chacun. Les perspectives médiatiques générées au cours de cet atelier illustrent une variété de problèmes quotidiens affectant les demandeurs d'asile et leurs familles, qui ont vécu ou vivent actuellement dans des centres d'hébergement : les expériences douloureuses de familles séparées ou fragmentées ; les conséquences vécues de l'exil et de la ségrégation sociale ; les répercussions sur les enfants ayant grandi dans ces foyers (parfois pendant 4-5 ans pour cause d'accumulation de dossiers administratifs) ; une volonté commune d'apporter sa contribution par le travail et de recevoir ainsi une certaine reconnaissance de la part de la société irlandaise ; ajouté aux espoirs de lendemains florissants et de nouveau départ. Sortir du centre d'hébergement une fois par semaine impliquait pour certains d'effectuer un trajet d'une journée entière pour atteindre Dublin, comme le décrit Joyce dans son discours d'accueil :

'Faire le trajet tous les lundi matin de la campagne du comté de Mayo jusqu'à Dublin était assez éprouvant, mais ce qui était pire, c'était de passer au crible la quantité innombrable d'expériences de ma vie pour en tirer 3 minutes de documentaire. Mais j'étais motivée, en tant qu'écrivain, mère et individu ayant vécu 4 ans dans des centres d'hébergement'.

Une chose est certaine : faire le 'voyage' pour participer à l'atelier de *storytelling* intentionnellement organisé dans un établissement d'enseignement supérieur, s'est avéré être un élément crucial dans le processus des médias participatifs et s'est traduit par la

création d'une 'communauté de pratiques' ; en l'occurrence, des demandeurs d'asile devenus narrateurs travaillant avec un médiateur et des réalisateurs dans un contexte institutionnel. Pour reprendre les termes d'Etienne Wenger 'Au fil du temps... de l'apprentissage collectif, émergent des pratiques qui reflètent à la fois la poursuite de nos objectifs et les relations sociales qui y sont corrélées. Ces pratiques sont la propriété d'une sorte de communauté qui s'est créée petit à petit, grâce à la poursuite continue d'un objectif commun. Il est donc logique de dénommer ce genre de communauté des *communautés de pratiques*'. C'est grâce à la définition critique du *storytelling* donnée par John Hartley et Kelly McWilliam, que nous avons déterminé le calendrier et le choix de cet outil méthodologique pour le tournage du projet 'Living in Direct Provision', qui permet aux demandeurs d'asile d'utiliser les médias numériques pour créer des courts-métrages. 'À l'époque actuelle de l'histoire des médias', écrivent Hartley et McWilliam, 'le *storytelling* digital constitue un pivot important... C'est tout à la fois une forme émergente, une nouvelle pratique médiatique, un mouvement militant/communautaire et un système textuel'. Alors qu'il est partout largement pratiqué dans des contextes de développement institutionnel et communautaire en pleine expansion et aux publics divers, Hartley et McWilliam attirent l'attention sur les défauts du *storytelling* que l'on peut résumer grossièrement ainsi : 'en tant que forme', il a tendance à focaliser sur des histoires sentimentalises, 'individualistes et naïves et candides' à travers une narration et une interprétation thérapeutiques ; 'en tant que pratique' le produit final est 'trop centré sur le médiateur' ; 'en tant que mouvement' sa distribution et ses 'stratégies de diffusion sont inefficaces'. Ces critiques sont aussi provocatrices que légitimes ; toutefois l'atelier a bien facilité une ouverture vitale des ressources éducatives et médiatiques à un groupe privé de ses droits électoraux par la législation irlandaise et se battant pour obtenir l'accès à l'éducation et au marché de l'emploi.

Ce contexte de prohibition étatique a joué un grand rôle dans le choix en faveur du '*storytelling* digital' comme méthode médiatique participative, parce qu'il offre la possibilité de rendre public un faisceau d'expériences vécues, jusqu'ici présentées par des acteurs de seconde et troisième main, à savoir des prestataires de service comme des ONG, des avocats spécialistes de l'immigration ou des journalistes. Ce qui ne revient pas à supposer naïvement que le *storytelling* est une méthode de narration sans médiation. Mais l'atelier, minutieusement conçu avec son 'cercle narratif' coopératif et sa structure d'animation par un médiateur, a finalement permis de donner naissance à un programme d'éducation transformative, même si ce n'est que pour une période de seulement trois mois. Plus important encore, il renfermait la promesse de créer 'des liens avec la démocratie, en particulier par la pratique du « storycatching »', ainsi que le note Couldry en paraphrasant

Joe Lambert, fondateur du Center for Digital Storytelling à Berkeley en Californie. Le *storycatching* consiste 'à saisir des histoires qui n'auraient jamais été échangées, au cours de réunions de « cercles narratifs » se déroulant dans des communautés particulières'.

Au demeurant, l'utilisation de termes comme 'communauté' et 'démocratie' est très controversée ; les revendications faites par Fraser en faveur d'une conception bidimensionnelle de la justice dans la 'réconciliation et l'intégration de la politique de redistribution et de reconnaissance' sont pratiquement inaccessibles aux demandeurs d'asile en Irlande reclus dans le système de prise en charge directe. Les participants à l'atelier de *storytelling* devaient par conséquent lutter avec deux ensembles de revendications juridiques : la reconnaissance et la redistribution. Il était évident que la contrainte ou l'obligation 'd'écouter' devait émerger ou était structurellement imbriquée dans une phase précoce du processus de production, antérieure à la phase d'édition et de présentation propres à la postproduction – un impératif engendré par la structure du 'cercle narratif' dans lequel les participants œuvraient collectivement à construire, à analyser et à partager leur script de 150 à 200 mots. Ils ont été ensuite enregistrés, puisque c'est la 'voix' du narrateur qui est le moteur du produit médiatique final. Sous cet angle, la notion de 'politique de la parole' est redéfinie dans le contexte de ce que Couldry appelle

'une *valeur de seconde position* de la parole qui est contenue dans le processus de reconnaissance mutuelle de nos revendications réciproques d'êtres humains pensants, chacun ayant un compte rendu à faire, un compte rendu de nos vies qui demande à être enregistré et entendu, nos histoires étant indéfiniment enchâssées dans les histoires personnelles des autres'.

Couldry fait ici référence aux 'pratiques indissociablement liées de prise de parole et d'écoute' et non à une conception de la 'politique de la parole' isolée. Dans son ouvrage *Why Voice Matters: Culture and Politics After Neoliberalism*, Nick Couldry explique ce qu'il entend par la parole comme 'valeur' et l'importance de la parole comme 'processus d'organisation de la vie humaine'. 'Valeur' contient ici une notion politique de justice sociale ou ce qui constitue, selon Fraser, une notion bidimensionnelle de la justice. Pour Couldry

'traiter la parole comme une valeur signifie procéder à une discrimination *en faveur de* méthodes d'organisation de la vie humaine et de ressources qui, par leur choix, mettent en pratique la valeur de la parole en respectant les processus d'interconnexion multiples de la parole, en les soutenant et non en les décrédibilisant ou en les niant... Valoriser la parole implique alors d'accorder une attention particulière aux conditions d'efficacité du processus de la parole et à la manière dont les formes d'organisation plus vastes peuvent subtilement décrédibiliser ou dévaluer ce processus. Cet intérêt réflexif sur les conditions de production de la parole comme processus, y compris celles impliquant sa *dévalorisation*, signifie que la « prise de parole »... est une valeur *sur* les valeurs ou ce que les philosophes appellent parfois une valeur de « seconde position »'.

Dans cette perspective, l'espace de l'atelier de *storytelling* incarne une tentative de mettre en 'pratique la valeur de la parole' ainsi que le processus parallèle d'écoute sous la forme d'un 'engagement réceptif – une mini-préparation au défi connexe de porter les récits au-delà de leur contexte institutionnel et pédagogique en visant à atteindre des publics potentiellement désintéressés et, plus probablement encore, dubitatifs. Comment dépasser alors l'espace de l'atelier et de l'histoire individuelle ? Comment collectiviser et démocratiser le processus par lequel les 'paroles' véhiculées trouveront une large audience publique ? Dans quelles conditions le *storytelling* digital peut-il être un outil médiatique permettant de jeter une passerelle entre des voix ultra-marginalisées et des communautés d'auditeurs ? Dans quelle mesure les récits peuvent-ils contribuer à construire un espace public des modes de 'compréhension empathique', pour reprendre les termes d'Hubbard, ou, dans ceux de Coles, de 'réceptivité engagée' ?

Les lectures de la 'politique de la parole' sont évidemment pertinentes et éloquentes pour la dialectique de la prise de parole et de l'écoute. Il est moins évident et bien plus épineux en revanche de déterminer comment dépasser la 'co-construction' et la pratique des médias participatifs en matière de 'constitution' de la voix, et comment arriver à se frayer un chemin vers des sphères de publics variés, capables d'accueillir des projets médiatiques ayant trait à la justice sociale. Alors que le processus de 'reconnaissance mutuelle de nos revendications réciproques d'êtres humains pensants' est initialement porté par des programmations médiatiques, des expositions ou par des pédagogies antiracistes, il est impératif que ces stratégies d'exhibition ne se contentent pas d'actionner la manette de la tolérance polie et de l'empathie libérale bien pensante, réunies sous l'adoubement d'une 'politique de reconnaissance'. Comment réagissons-nous en tant que praticiens/militants des multimédias face aux pratiques de (re)présentation enracinées qui prévalent dans de nombreuses institutions culturelles et sphères médiatiques – musées, galeries, chaînes de télévision nationales et programmes scolaires – en adoptant des méthodes tolérantes, mais qui résistent idéologiquement aux inégalités structurelles et matérielles qui continuent à caractériser le débat des politiques publiques sur les droits juridiques et les revendications sociales, ici des réfugiés et demandeurs d'asile ?

Peut-être un premier élément de réponse réside-t-il dans la prise de conscience de la précarité structurelle de l'espace physique et cognitif entre le processus de 'prise de parole' et 'd'écoute' ainsi que la passerelle correspondante entre la 'compréhension' et la 'compassion'. Le potentiel du *storytelling* vient-il du fait que l'on 'ignore' où et comment la 'parole' est localisée et ancrée, par conséquent 'reçue' ? À maints égards, le récit numérique incarne une version particulière de ce que Lassiter appelle la nature 'co-élaborée' de



l'ethnographie collaborative, même s'il ne peut revendiquer pleinement le statut de méthode ethnographique. En ouvrant des espaces institutionnels destinés à coréaliser et à faciliter la narration dans le cadre d'un atelier avec des demandeurs d'asile vivant dans des centres d'hébergement à travers toute l'Irlande, et dont le statut les exclut en général des droits juridiques et de la participation à la sphère démocratique, on relie de façon dialectique l'écoute à la 'co-construction' de ces multiples 'voix' jusque-là silencieuses. Ainsi que le suggère Spivak, la conscience politique émerge quand une personne incarne 'les positions de beaucoup de gens', ainsi que l'illustre le contenu du récit numérique de Joyce. Son titre '*Crossing Over*' est hautement pertinent non seulement parce qu'il renvoie clairement à la traversée vers et dans la société irlandaise majoritaire – la sortie d'un 'état d'exception' – mais aussi parce que la métaphore de la 'traversée' décrit le propre rôle de 'médiateur' de Joyce au sein du centre d'hébergement. À l'époque de l'atelier de *storytelling*, Joyce vivait depuis quatre ans avec ses trois fils dans un centre du comté de Mayo. Membre active du comité de résidence, elle négociait et traduisait les revendications des demandeurs d'asile. Écrivain accomplie de son propre droit, elle était parfaitement consciente des maintes contradictions qui existaient entre la vie quotidienne de ses co-résidents et le discours public de 'suspicion' qui entoure les récits et histoires des demandeurs d'asile. Je souhaite vous montrer maintenant le récit numérique que Joyce a réalisé au cours de l'atelier.

Lorsque Joyce est montée sur la scène de l'Institut du film irlandais pour prononcer son mot d'accueil, il était évident à la teneur de son discours adressé à l'auditoire qu'elle jouait un rôle de médiateur entre les sentiments exprimés par ses collègues narrateurs et les sentiments collectifs, non moins complexes, d'un public rassemblé pour visionner ces récits. Anticipant cette réceptivité aussi sensible que fragile, elle a émis la réflexion suivante :

'ce sont nos histoires, écrites avec notre cœur, sans rien cacher de nos émotions, de nos expériences ou de nos idées de femmes célibataires, de pères, de mères, d'Africains, d'Asiatiques, de non anglophones, de musulmans et de chrétiens vivant dans des centres d'hébergement éparpillés dans tout le pays. Nos histoires peuvent être différentes, mais nous partageons les mêmes frustrations. Nos rêves se sont brisés, notre estime de soi anéantie, nos talents gaspillés, l'énergie et l'ardeur de nos années de travail mises au ban, il ne reste que cette expression familière : 'une bande de demandeurs d'asile'.

Ayant quitté la sécurité relative de l'atelier de *storytelling* et bien que le cinéma ait été délibérément rempli par un public invité composé de membres d'ONG ou d'acteurs des secteurs éducatif et de l'industrie créative et culturelle, Joyce comprenait le risque qu'impliquait la circulation publique de ces récits – d'où sa façon à la fois intuitive et ciblée de présenter le projet. Elle détourne l'expression populaire péjorative de 'bande de demandeurs d'asile' en la corrélant avec la rude réalité d'un isolement social de longue durée et l'impact psychosocial tangible sur les individus et les familles qui vivent dans ce système de prise en

charge directe. En refusant aux demandeurs d'asile l'accès à l'éducation, au marché de l'emploi et donc en les empêchant de contribuer à la vie publique irlandaise, la politique gouvernementale a généré un déni qui s'apparente à celui de la notion bidimensionnelle de la justice sociale défendue par Fraser. En postulant de combler le fossé entre les droits à la reconnaissance et ceux à la redistribution, Fraser anticipe les défis qui se posent à certaines formes de pratique des médias participatifs aujourd'hui, qui prétendent véhiculer un message bien intentionné et politiquement progressiste. Dans son commentaire final, Joyce persévère dans son rôle d'ambassadrice, et anticipe la manière dont le public pourrait réagir, en évoquant la distinction de Husband entre 'empathie', 'compréhension' et, finalement, le processus mutuel et collectif de 'compassion' du public. Dans ses derniers mots elle définit la 'prise de parole' comme un processus social et personnalisé impliquant à la fois la 'parole et l'écoute', et souligne l'imbrication des récits individuels et collectifs qui néanmoins sont soumis à des relations sociales et à des rapports de force systématiquement inégaux ;

'Je pourrais certes poursuivre encore longtemps, mais je préfère laisser nos images et nos sons faire le boulot. Pour terminer, je voudrais souligner que les 9 narrateurs n'ont pas participé au projet pour évoquer la compassion dont nous avons fait l'objet depuis des années mais pour rappeler à cette société que la santé mentale de tout individu, même celle d'un demandeur d'asile, est une décimale importante dans les données économiques d'une société, quelle qu'elle soit. Sur cette remarque, j'ai l'honneur de laisser la place à nos films pour qu'ils racontent nos mots'.

Le 15 décembre dernier, Joyce, 33 Nigériens et un citoyen irlandais, un enfant de deux ans, ont été embarqués dans un charter d'expulsion Frontex à l'aéroport de Dublin. Frontex est l'agence de l'UE responsable du contrôle des frontières européennes, rapatriements y compris. Les huit femmes, treize enfants et quatorze hommes ont subi des retards importants, souffert d'une alimentation impropre et d'un accès limité aux structures sanitaires, jusqu'à ce que leur expulsion n'avorte en Grèce et qu'ils soient réexpédiés vers l'Irlande. Dans un courrier provocateur adressé au ministre irlandais de la Justice, Dermot Ahern, intitulé 'Petit tour à bord du charter d'expulsion', Joyce livre un témoignage poignant des conditions inhumaines et dégradantes des expulsions perpétrées par l'État irlandais. Elle écrit : 'Retour en Irlande, oui nous sommes arrivés, oui nous sommes 'bienvenus', mais bienvenus à quelle fin ? Pour quelques semaines d'attente avant la grande finale de l'expulsion finale ? Peut-être cette fois avec des chaînes aux pieds ? Votre prochaine victime, Joyce'.

Traduction : Valentine Meunier