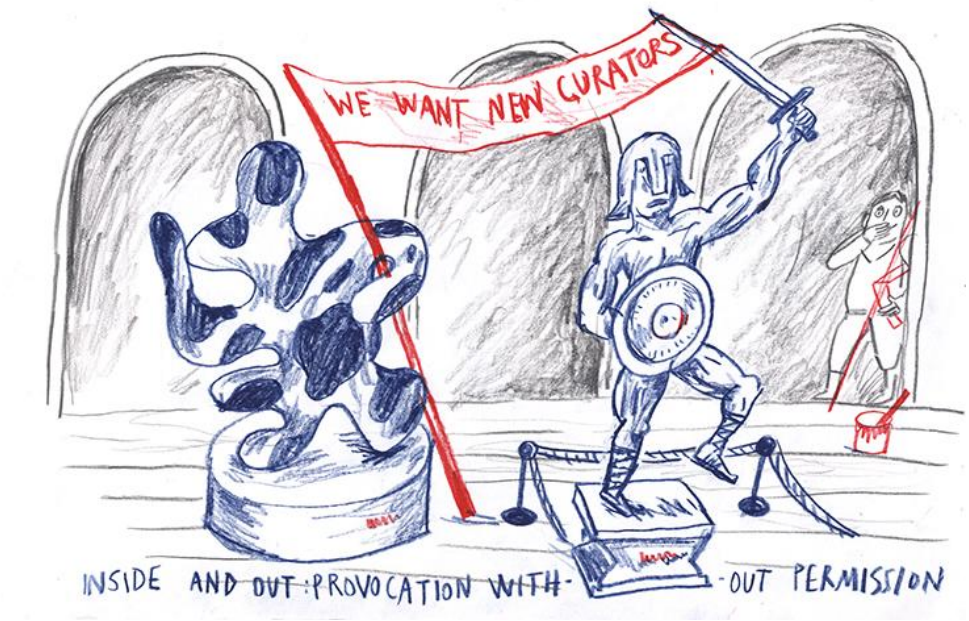
La médiation au-delà du lieu de travail

Remarques sur des manifestations, des actions de grève, et des mouvements de protestation récents.

Andreas PETROSSIANTS

Doctorant en *Performance Studies*, New York University



DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8996

Résumé : Ce texte présente plusieurs exemples dans lesquels des praticiens de l'art et des médiateurs (dans un sens élargi) non seulement s'engagent avec des publics et les produisent, mais aussi comment la médiation de la culture dans un paysage urbain plus large peut être un instrument pour et dans les mouvements sociaux, dans la production d'une théorie partisane et militante, et dans le développement de publics au-delà des frontières dessinées par les différentes formes capitalistes de subjectivation. L'essai discute de plusieurs tactiques de résistance qui se sont déroulées dans, et autour, de lieux d'art de la ville de New York, dont certaines comprenaient la collaboration entre des travailleurs de musées et des participants au mouvement de 2018 à 2021 pour esquisser une méthode d'analyse et de médiation qui transcende les frontières de l'institution.

Mots-clés : Critique institutionnelle, protestation, mouvements sociaux, théorie décoloniale, mouvements sociaux, esthétique

Abstract: This text presents several examples in which art practitioners and mediators (in an expanded sense) not only engage with and produce publics, but how the mediation of culture on a wider, urban landscape can be a tool for and in social movements, in the production of partisan and militant theory, and in the cultivation of publics not restricted by the borders sketched by different capitalist forms of subjectivation. The essay discusses several tactics of resistance that played out in and around art spaces in New York City, some of which included the collaboration between museum workers and movement participants from 2018–2021 to sketch a method of analysis and mediation that transcends the borders of the institution.

Keywords: Institutional critique, protest, social movements, decolonial theory, social movements, aesthetics

Intervention faite à la conférence « Prendre part à l'art et à la culture » à Aix-Marseille Université, le 8 octobre 2021 (corrections mineures en 2023). Traduction du texte original en anglais.

Cet essai fait suite à la présentation que j'ai donnée lors d'une conférence juste après avoir participé à un mouvement social appelé « Strike MoMa » en 2021. Étant donné la période à laquelle il a été écrit (plus d'un an après les mouvements sociaux dûs à la mort de George Floyd et la contre-insurrection néolibérale qui s'en sont suivis), j'avais proposé de m'exprimer sur le sujet de la « médiation » au sens large, développant un programme de recherche antérieur qui expliquait comment les institutions culturelles ne sont pas simplement liées à des systèmes de planification et de management capitalistes, mais agissent aussi comme des terrains de luttes dépassant le giron de la critique. J'ai présenté les résultats d'une recherche traitant des tactiques de résistance qui ont été mises en œuvre dans, et autour, de lieux d'art et qui caractérisent certains mouvements et certaines manifestations ayant eu lieu à New York de 2018 à 2021, et qui cherchaient non pas à établir une critique pure ou morale des institutions, mais plutôt à aboutir à une analyse sincère et matérielle des manières dont les artistes et autres travailleurs du secteur de la culture se positionnent par rapport au pouvoir[1]. J'ai saisi l'occasion que représentait cette invitation à la conférence organisée par Aix-Marseille Université pour questionner comment les praticiens de l'art et les médiateurs, non seulement s'impliquent avec les publics et les produisent, mais aussi comment la médiation de la culture dans un paysage plus large et urbain peut être un instrument pour les mouvements sociaux dans la production d'une théorie partisane

[1] J'explore plus avant cette question dans le texte « *Preliminary Notes toward a Destituent Art* » (« Notes préliminaires pour un art destitué ») *Social Text* 42, No 2 (2024), p. 35–52.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

et militante, et dans le développement de publics au-delà des frontières dessinées par les différentes mesures capitalistes.

1 Au Whitney Museum, en 2018

Un important mouvement contestataire a émergé, en 2018, au Whitney Museum of American Art. Ce mouvement exigeait que Warren Kanders soit révoqué de son poste au sein du conseil d'administration du musée. W. Kanders, car il dirigeait une entreprise nommée Safariland, qui produisait et vendait des armes ainsi que des munitions pour armes anti-émeutes qui avaient déjà été utilisées dans le monde entier, en particulier en territoires palestiniens occupés et à la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique. Son renvoi du conseil d'administration n'était qu'une des exigences exprimées par des dizaines de groupes issus de la société civile pendant les neufs semaines d'art et d'action contre le musée. Kanders a fini par démissionner à l'issue d'actions déterminées, menées par des dizaines de groupes spontanément formés par des membres de la société civile, des travailleurs du secteur culturel et des salariés du musée, qui avaient exigé sa révocation. Au niveau de la critique de l'autonomie esthétique, ce qui m'a paru le plus intéressant était peut-être les tactiques mises en œuvre par certains manifestants qui disaient avoir utilisé à leur avantage le fait que le Whitney les avait autorisés à occuper un espace dans le hall d'entrée. En d'autres termes, parce que le directeur continuait à clamer que le musée était un « espace apolitique », cet espace pouvait être approprié par des manifestants afin de créer un espace pour se rencontrer et planifier en commun leurs actions futures, et peut-être, même, pour agir comme des médiateurs entre le musée et la ville qui l'entourait. Il s'agissait de manière évidente d'un espace plus sûr que la rue, car il offrait une protection, même limitée, vis-à-vis de la police. Ce n'était toutefois pas le cas du métro, où au moins un manifestant a été arrêté alors qu'il se rendait au musée.

Mais le plus important, en ce qui concerne les visées de ce texte, est que l'élément déclencheur de toute cette lutte a été la signature d'une lettre appelant à la démission de Kanders par une centaine de salariés du Whitney. Parmi les signataires figuraient quelques éminents conservateurs, des médiateurs culturels du musée, et d'autres membres du personnel. Ils avaient écrit dans la lettre : « Nous écrivons pour exprimer notre indignation […], notre frustration et notre déception face à la décision du Whitney de garder le silence sur ce sujet.[2] ». Des salariés du musée étaient ainsi dans, et avec, les rassemblements qui se sont formés quand des dizaines de groupes issus de la société civile se sont organisés pour se rendre hebdomadairement au Whitney pendant neuf semaines. Si le directeur du musée, Adam Weinberg, continuait à prétendre qu'un musée était un endroit neutre ou « apolitique », selon ses propres déclarations, les travailleurs du musée rendaient cette thèse inopérante par leur simple présence, sans parler du fait qu'ils se coordonnaient avec le musée lui-même. Non seulement l'argent de l'institution est-il directement issu de bénéfices tirés de la violence néocoloniale, de l'oppression, de l'incarcération, de l'extraction, et d'autres, mais en plus, les manifestants rendaient implicitement clair qu'ils étaient locataires dans des quar-

[2] Cité dans Hrag Vartanian, Zachary Small et Jasmine Weber, « Whitney Museum Staffers Demand answers After Vice Chair's Relationship to Tear Gas Manufacturer Is Revealed », *Hyperallergic*, 30 novembre 2018, https://hyperallergic.com/473702/whitney-tear-gas-manufacturer-is-revealed/.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

tiers où la gentrification est aujourd'hui un violent processus d'effacement, et qu'ils étaient aussi des travailleurs peinant à s'en sortir avec l'augmentation des coûts de la reproduction sociale, qu'ils sont aussi des citoyens d'une ville, utilisant un système de transports publics bien vite devenu un lieu de luttes du fait de la violence policière, alors que la ville a embauché des centaines de nouveaux policiers pour contrôler la jeunesse noire et les sans-abris en 2019-2020 ; et qu'ils n'avaient pas, en fin de compte, accès à l'autonomie.

Ce que les travailleurs du Whitney ont montré aux administrateurs du musée, ce n'était pas seulement qu'ils étaient prêts à lutter de l'intérieur, mais aussi qu'ils n'étaient pas d'accord avec les tentatives du directeur de représenter le musée comme une institution apolitique. Bien sûr, le succès au Whitney (faire révoquer Kanders et pouvoir créer une section syndicale au sein du musée après les manifestations) ne peut pas être mis sur le compte d'une seule cause : des textes importants ont été publiés dans de multiples magazines ; huit artistes ont refusé d'exposer à la biennale, dont Forensic Architecture, qui a réalisé une œuvre sur le bellicisme de Kanders ; des centaines de personnes se sont rassemblées au musée, chaque vendredi, pendant neuf semaines. Toutefois, leur participation signale bien que les divisions du travail, cruciales à la reproduction capitaliste, n'étaient pas aussi solides que ce que l'on aurait pu croire.

2 Strike MoMa, en 2021

Au printemps 2021, une coalition appelée « Strike MoMa » s'est formée. Elle était composée d'artistes, de chercheurs, d'organisateurs individuels et d'organisations de la société civile, de professeurs, de médiateurs culturels et de salariés, qui ont rédigé un document collectif appelé « Strike MoMa : Cadres et les Conditions de la lutte[3] ». Dans le viseur de cette coalition étaient des membres du conseil d'administration du MoMa, en raison de leurs liens avec la guerre, les systèmes carcéraux, l'exploitation de fonds vautours, la gentrification, la destruction de l'environnement et l'extraction de ressources naturelles, la gouvernance néocoloniale, et bien plus. Ce document a été le document de référence pour les dix semaines d'actions au musée, des actions qui ne portaient pas cette fois d'exigence spécifique à l'égard de l'institution, en exprimant une solidarité avec le personnel et les artistes du MoMa qui pouvaient avoir choisi d'y exposer ou d'y vendre leur force de travail. Tirant des leçons des évènements qui avaient eu lieu au Whitney, le document soulignait qu'il n'y a de pureté dans aucun mouvement, et que travailler dans une institution n'empêche pas quelqu'un de participer à un mouvement social contre l'institution en question, bien au contraire.

Quoiqu'une description adéquate des évènements qui ont eu lieu au MoMa, dont des cas de violence physique contre des manifestants par des agents de sécurité d'une entreprise sous contrat avec le musée, et de violence policière contre la jeunesse palestinienne, est au-delà du champ de ce texte, je souhaite vous rapporter une histoire[4]. Lors d'une des premières journées de manifestation, un des employés du musée, por-

[3] Voir https://decolonialhacker.org/article/framework-and-terms-for-struggle-strike-moma.

[4] Pour retrouver les textes permettant de comprendre les évènements au MoMa et rédigés pendant et après le mouvement, voir « The Strike MoMA Reader », sur le Verso blog, 24 décembre 2021 : https://www.versobooks.com/blogs/news/5235-the-strike-moma-reader.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

tant un masque pour se protéger du Covid et protéger son anonymat, est allé à la rencontre du groupe qui s'était rassemblé dehors et qui portait une grande banderole. Les manifestants avaient installé une bibliothèque de fortune, ils partageaient de la nourriture, certains décrivaient aux passants ce qui était en train de se passer, l'internationalisme se traduisait par des actes. L'employé a alors dit à ceux qui s'étaient agglutinés autour de la banderole que, même si la plupart de ses collègues avaient peur d'être vus en train de participer à cette manifestation, Strike MoMa était soutenu en interne. Les employés lisaient le document qui avait été écrit par les manifestants, et le faisaient circuler. Les semaines suivantes, une solidarité s'est formée, franchissant la ligne séparant le musée de la rue, quand bien même le directeur du musée, Glenn Lowry, faisait tout ce qu'il pouvait pour détruire le soutien au mouvement en interne, notamment en répandant auprès des personnels et des médias des mensonges sur les manifestants. Peut-on considérer l'acte de cet employé comme une forme alternative de « médiation culturelle » ? Au lieu de faire de la médiation entre des objets statiques et des publics venus au musée, ce salarié du MoMa avait ici procédé à une mise en rapport pleine de sens entre la rue et le musée, entre les travailleurs, à l'intérieur et à l'extérieur.

3 La diversité de l'esthétique

Réfléchissant à certaines des questions soulevées ci-dessus, Jose Rosales et moi-même avons, en 2021, initié un projet intitulé « La diversité de l'esthétique » pour penser collectivement, avec d'autres, à la traductibilité des différentes luttes, des différents langages révolutionnaires et des tactiques issus de contextes différents. La phrase qui nous a servis de titre pour ce projet vient de Nitasha Dhillon, qui a conceptualisé la « diversité de l'esthétique » pour remanier l'apophtegme anarchiste sur la « diversité des tactiques » afin de le rendre applicable à la *praxis* décoloniale et abolitionniste. Le premier volume que nous avons publié est une conversation entre Shellyne Rodriguez, Michael Rakowitz, Stevphen Shukaitis et moi-même, intitulé *Dedans et dehors : les infrastructures de la critique* (*Inside and Outside : Infrastructures of Critique*). Le deuxième est une conversation entre Claire Fontaine, Iman Ganji et Jose Rosales, intitulé *Étrangers partout* (*Foreigners Everywhere*), qui cherche à appliquer la théorie de l'ultra-gauche venue d'Europe et développée par Claire Fontaine pour analyser les manifestations de masse en Iran. Enfin, le troisième volume est une conversation entre Sadiya Hartman, Christina Sharpe et Rinaldo Walcott, et Vicky Osterweil à propos du pillage, et comment cette pratique est une modalité de la lutte contre la blanchité, la propriété, et le capitalisme racial. Ici, je me concentre sur quelques conclusions du premier volume applicables dans le contexte de la médiation.

La conversation part de la critique d'une matrice, omniprésente dans une grande partie de l'histoire de l'art et des théories de la critique institutionnelle, pour laquelle il existe deux grandes catégories appliquées aux gestes critiques, qu'ils soient artistiques ou autres. La première catégorie est celle de l' « entrisme », motivée par l'intention de subvertir ou d'usurper les protocoles opérationnels de l'institution depuis l'intérieur, ou de « montrer au public », par le biais de formes de pédagogie, ce qui est d'ordinaire obscurci ou invisibilisé dans d'autres domaines. Diverses « vagues » de critique institutionnelle ont soit pris cette stratégie au pied de la lettre (Hans Haacke, disons), soit,

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

suivant l'influence des sciences sociales, imaginé cette posture qui revient à atténuer sa complicité avec l'institution comme la seule posture depuis laquelle la critique est possible. C'est ce qu'Andrea Fraser appelle la « méthodologie de réflexion critique de la spécificité du site ». La deuxième catégorie, l'« extrisme », parfois appelée « abandon » (NdT : *drop out*), est mise en œuvre quand les artistes construisent d'autres institutions, organisées collectivement ou pas, ou refusent les circuits de la marchandisation de l'art. L' « abandon » (pour reprendre la phraséologie de Lee Lozano), contrairement à l'entrisme, continue à être considéré comme une stratégie politique en soi. Les tactiques telles que les boycotts ou les sabotages, chacune portant en elle un mouvement de protestation, sont constamment liées à la croyance selon laquelle l'abandon est possible.

Pour faire court, on peut dire que ce volume-là du projet était une tentative de repenser, ou de remettre en question, les discours et les débats qui animent l'histoire de l'art et ailleurs, au sujet de la critique institutionnelle, et à la place, de passer à ce que Marina Vishmidt appelle la « critique infrastructurelle », écrivant que :

> « [La critique institutionnelle] a cherché à délimiter les bornes légitimes de la critique, mais dans le cas présent, les bornes ont été tracées autour du type de critique que les artistes pouvaient, en toute bonne foi, adresser à l'art comme institution, tout en l'incarnant professionnellement, socialement, psychiquement, et économiquement. Ceci a soudé artistes et institutions ensemble dans un *tableau vivant* de l'autonomie de plus en plus timide, une realpolitik réconciliée pas si différente de celle qui a consacré les démocraties libérales comme le type de régime le moins pire qui subsiste après que tout le reste a ostensiblement été essayé. »[5]

Afin de dépasser tout cela, Vishmidt nous invite à penser de manière *infrastructurelle*, « c'est-à-dire, ne pas penser qu'aux conditions formelles mais aussi matérielles qui ont placé l'institution dans un champ toujours en extension de violence structurelle », à travers des réseaux en extension, des chaînes d'approvisionnements, des rapports entre municipalités, et ainsi de suite. Un exemple historique que Vishmidt et moi-même analysons, c'est le livre *Maintenance Art Manifesto* (1969) de Mierle Kaderman Ukeles. La plupart des références au manifeste partent de la première partie, dans laquelle Ukeles introduit le double changement linguistique qui a fini par devenir le cadre d'une bonne partie de son œuvre : toute son œuvre est maintenance et toute sa maintenance est art. On se rappelle souvent moins, toutefois, de la deuxième partie du manifeste, qui est une proposition muséale visant à transformer le musée en un site de gestion de déchets, une manière d'utiliser les espaces physiques de l'institution pour impliquer des parties des infrastructures locales, municipales et spatiales de la ville (Petrossiants, 2018). C'est un exemple particulièrement idoine de pensée infrastructurelle depuis la perspective d'une pratique artistique, qui cherche à reconceptualiser la manière dont les ressources, les matériaux, et les réseaux peuvent être reconvertis, et qui éclate la frontière entre le musée et le reste de la cité, sans parler des frontières entre les différentes formes de valorisation du travail.

[5] Marina Vishmidt, « Beneath the Atelier, the Desert : Critique, Institutional and Infrastructural » in *Marion von Osten : Once We Were Artists*, ed. Maria Hlavajova and Tom Holert (BAK, 2017), 219.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

Ce texte nous demande de repenser la « médiation » similairement, en des termes infrastructurels. La tâche, comme je le vois, est d'imaginer les gens qui travaillent dans les musées comme plus que des représentants de cette institution, comme plus que des acteurs qui peuvent utiliser leur influence ou leur pouvoir institutionnel pour activer des formes modestes ou performatives d'alliances – souvent, une telle possibilité est victime du complexe diversité-équité-inclusion qui font des exigences légitimes de ceux qui se trouvent en dehors une performance institutionnalisée.

Pendant la pandémie de Covid, après que MoMa Divest a révélé au grand public les accointances entre les prisons privées et l'appareil carcéral plus largement d'une part, et le MoMa d'autre part, le musée a fait ce que les institutions néolibérales font de mieux : elles récupèrent, ou embauchent des travailleurs du secteur culturel pour créer des expositions qui examinent de manière critique les problèmes sociaux, tout en dégageant des bénéfices grâce à ces mêmes problèmes. Leur exposition, « Marquer le temps : l'art à l'ère de l'incarcération de masse » (« *Marking Time : Art in the Age of Mass Incarceration* ») a exposé au MoMa PS1 des œuvres réalisées par des prisonniers et anciens prisonniers. Pendant que l'exposition était en train d'être planifiée, Shellyne Rodriguez, une artiste et organisatrice, occupait un poste de médiatrice du champ social (NdT : *community access educator*) au MoMa, menant des programmes extraordinaires en interne, dont un visant à travailler avec des jeunes prisonniers. Pendant la crise de la Covid, elle a été licenciée. Bien qu'elle et tout le personnel éducatif du musée ont été licenciés, le musée continue de clamer qu'ils n'ont licencié personne pendant la pandémie car il s'agissait de travailleurs sous-traités qui, légalement, n'étaient pas leurs employés.

Dans le premier volume de *La diversité de l'esthétique*, Rodriguez raconte une histoire qui nous invite à penser à la médiation étendue et infrastructurelle dont je trace les contours :

> « J'ai travaillé au MoMa au moment où l'exposition sur l'abolition allait être lancée […] Je travaillais tout le temps avec des prisonniers mineurs. Mon supérieur immédiat, qui pensait à bien et était progressiste, connaissant mes positions politiques, a pensé que ça serait une idée fantastique que je fasse partie d'une sorte de comité consultatif pour l'exposition sur l'abolition. C'est à peu près à cette époque que certains s'organisaient pour que Larry Fink, qui gagne de l'argent grâce aux prisons privées, soit dégagé du conseil d'administration, et je ne voulais pas les aider avec leur exposition sur l'incarcération. J'ai donc refusé d'être nommée dans ce comité, et quand j'en ai parlé avec […] le conservateur en charge de l'exposition, la première chose qu'elle m'a dite a été : « Mais, tu travailles ici. » Et c'est ça, le […] problème ! Je travaille ici parce que c'est comme ça que je paie mes factures. Je ne suis pas une représentante de cette entité. Et je ne vais pas faire le travail intellectuel nécessaire pour promouvoir leur exposition. L'idée que notre complicité nous retire notre droit de dire quoi que ce soit, c'est de la foutaise. » (Rodriguez/Rakowitz/Shukaitis/Petrossiants, 2022)

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

Parce qu'elle travaillait au musée en étant chargée d'une mission qu'elle savait utile à ceux qui sont affectés par le capital racialisé, cette reconversion de l'espace du musée et de ses matériaux dans le sens de l'abolition, cela avait du sens pour elle de refuser au musée de procéder à du « *art-washing* » pour dissimuler l'origine douteuse de ses financements. Travailler dans ledit musée ne rend pas cette prise de position illégitime. En fait, cela permet de mettre en évidence le fait que le refus peut ne pas être exclu du domaine du possible même quand quelqu'un est « à l'intérieur » d'une institution et pointe du doigt la nécessité pour lui ou elle de s'intéresser aux contradictions auxquelles on peut se trouver confrontés[6] Mon intention ici n'est pas d'isoler ou de mettre en exergue un ensemble spécifique de luttes contre des espaces institutionnels, mais plutôt de nous inviter à penser à comment, ces dernières années, comme vu à travers des exemples concentrés sur New York, une nouvelle sensibilité s'est développée dans les lieux qui organisent l'art, qui semble moins soumise aux histoires de la théorie esthétique, et des mouvements sociaux qui tiennent l'art pour être exceptionnel par rapport au mode de production et aux relations sociales capitalistes. Bien sûr, les travailleurs que l'institution embauche comme des sous-traitants, afin de les « maintenir », pour utiliser le vocabulaire d'Ukeles, et ceux qui sont, semble-t-il, sans lien avec l'endroit de travail en question, sont tous des membres nécessaires de cette lutte, particulièrement une fois que, la journée de travail finie, ils franchissent le seuil du musée et vont dans la rue.

Bibliographie

Petrossiants, Andreas (2018), « Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work », *View. Theories and Practices of Visual Culture*, volume 21 : (consulté le 04/08/2024)

Petrossiants Andreas et Rosales Jose (dir.), *Inside and Outside : Infrastructures of Critique*, Diversity of Aesthetics, New York, 2022.

Petrossiants, Andreas (2024), « Preliminary Notes toward a Destituent Art », *Social Text*, volume 42, No 2, p. 35–52.

Rodriguez Shellyne (2023), « Contradiction is the Rich Place », *Anarchist Review of Books*, No 5, https://www.anarchistreviewofbooks.org/read/

Strike Moma (2021), *Strike Moma : Framework and Terms for Struggle*, https://decolonialhacker.org/article/framework-and-terms-for-struggle-strike-moma (consulté le 04/08/2024)

Strike Moma Working Group (2021), « The Strike MoMA Reader », sur le Verso blog, 24 décembre : https://www.versobooks.com/blogs/news/5235-the-strike-moma-reader (consulté le 04/08/2024)

Vartanian, Hrag ; Small, Zachary ; Weber, Jasmine (2018), « Whitney Museum Staffers Demand answers After Vice Chair's Relationship to Tear Gas Manufacturer Is Revealed », *Hyperallergic*, 30 novembre, https://hyperallergic.com/473702/whitney-tear-gas-manufacturer-is-revealed/ (consulté le 04/08/2024)

Vishmidt, Marina (2017), « Beneath the Atelier, the Desert : Critique, Institutional and Infrastructural » *in* Hlavajova, Maria et Holert, Tom (dir.), *Marion von Osten : Once We Were Artists*, BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht.

[6] Voir Shellyne Rodriguez, « Contradiction is the Rich Place », *Anarchist Review of Books*, n° 5 (Hiver/-Printemps 2023), https://www.anarchistreviewofbooks.org/read/\\.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826