

■  
**IN SITU**  
**FABIENNE LECLERC**  
■

MESCHAC GABA  
L'HOMME ET L'ARGENT  
28.10 — 23.12.2017  
■

14 BOULEVARD DE LA CHAPELLE  
75018 PARIS FRANCE  
T +33 (0)1 53 79 06 12  
WWW.INSITUPARIS.FR

■  
GALERIE IN SITU  
GALERIE@INSITUPARIS.FR  
■

# Meschac Gaba



L'HOMME ET L'ARGENT

En couverture :  
*Peinture sculpture Zemidjan, 1994*  
Peinture, collage de confettis de billets de banque CFA sur bois  
99 x 68,5 x 1,5 cm

# **L'HOMME ET L'ARGENT**







Installation *Atlantique*, 2001  
Vue de l'exposition à la galerie Lumen Travo  
Cannes à pêche, billets CFA



Installation *Atlantique*, 2001  
Vue de l'exposition à la galerie Lumen Travo  
Combinaisons, arêtes



*Diplomatique (France-Afrique)*, 2013  
Bois, verre, confettis de billets CFA, drapeaux de tissu  
75 x 55 x 9 cm



*Diplomatique (ONU)*, 2008  
Bois, verre, confettis de billets CFA, drapeaux de tissu  
75 x 55 x 9 cm



*Diamants indigènes*, 2009  
Valise en bois, confettis de billets de banque, vitre et montres  
51 x 65 x 7,5 cm



*Diplomatique (Israël-Palestine)*, 2013  
Bois, verre, confettis de billets CFA, drapeaux de tissu  
75 x 55 x 9 cm



Page de gauche et ci-dessus : *The Game - Raquettes*, 2012  
Paires de raquettes et collage de confettis de billets de banque CFA  
60 x 22 x 2 cm





*Peinture sculpture Femme à l'échelle, 1994*  
Peinture, collage de confettis de billets de banque CFA sur bois  
83,5 x 40,5 x 1,5 cm

SPÉCULATIONS FINANCIÈRES ET TRAFIC CULTUREL.  
QUAND L'ART NOUS ÉVEILLE SUR LA CONDITION DU MONDE GLOBAL.  
*Francesca Cozzolino*

Né à Cotonou (1961) et résidant depuis 1996 entre les Pays-Bas et le Bénin, Meschac Gaba a développé un langage conceptuel pour décrire le présent et interroger, par son travail, les mutations sociétales produites par l'avènement de la globalisation<sup>1</sup>. L'artiste, dans la conception de ses installations, s'empare d'objets du quotidien, le plus souvent appartenant à une tradition culturelle locale (comme c'est le cas des baguettes traditionnelles françaises<sup>2</sup>) et en fait matière à création pour aborder des thèmes d'actualité. Par son travail il nous parle d'appropriations culturelles (« Musée d'art contemporain africain », 1990-2009 ; « Contemporary Archaeology », 2003 ), de la condition de l'homme global (« Citoyen du monde », 2012 ; « Globalloon », 2013), d'enjeux économiques (« Vanity », 1996 ; « Lake of Wisdom », 2009), ou encore politiques (« Actuels », 2010).

Il construit ainsi son langage plastique par l'utilisation d'objets qui, en passant d'un contexte culturel à l'autre, gardent très peu de leur spécificité locale, et devraient nous conduire à penser une culture globale, tout en montrant les effets d'hybridation et de syncrétisme qui traversent la mondialisation. C'est le cas, par exemple, des tresses qu'on retrouve dans ses sculptures-perruques (« Tresses », 2005), utilisées pour les coiffures en Afrique mais en usage aussi bien à Harlem (New York) qu'à la Goutte d'or (Paris). Dans sa démarche il ne s'agit pas seulement d'extraire les objets

<sup>1</sup>Voir: Cozzolino Francesca, « Documenter le présent. Meschac Gaba, troubadour de l'Afrique contemporaine », *La semaine*, publication réalisée dans le cadre de l'exposition «Meschac Gaba. Pérégrination(s)», FRAC, PACA, Vieille Charité, Marseille, octobre 2013 - janvier 2014.

<sup>2</sup>*Boulangerie Africaine* (2004) est une vidéo qui montre la production de baguettes dans une boulangerie au Bénin. Les baguettes sont ensuite exposées dans des vitrines. Cette « mise sous verre » des produits de la culture culinaire française, joue avec le statut de ces objets que l'artiste expose comme au musée. La production quotidienne du pain est chargée d'un récit historique et culturel. La baguette est devenue un produit complètement intégré à la culture alimentaire du Bénin en dépit du fait que le Bénin ne produit pas de blé. Le pain prend alors le statut d'un vestige du colonialisme.

de leur contexte et de leur usage premier mais de les sortir de leur “fonction locale” pour investir un sens global. Ainsi, les tresses ne sont pas seulement une référence à l’Afrique mais des objets réélaborés par le marché actuel, matières d’une création contemporaine et signes d’une contemporanéité post-nationale.

Son parcours a été fortement influencé par de nombreux allers-retours entre l’Afrique et l’Europe qui l’ont amené à effectuer des déplacements autant géographiques que conceptuels entre différentes contrées et cultures du monde. Alternant ainsi posture réflexive et attitude d’altérité, par son travail il pose un regard critique sur l’Afrique contemporaine et plus généralement sur le monde qui nous entoure. S’amusant des visions stéréotypées de l’Afrique et du regard que le marché de l’art occidental a posé sur les artistes africains - lorsque dans les années 1980 il s’est décentré du seul axe géographique Paris-New York - il affirme une vision globale et résolument moderne de l’Afrique.

Dès ses premières productions, il choisit le thème de la relation à l’argent comme leitmotiv pour critiquer l’économie d’une société en perpétuelle « accélération »<sup>3</sup> dans laquelle la valeur marchande des choses prime sur toute forme d’échange. L’or contemporain, c’est-à-dire l’argent, est l’un des matériaux privilégiés de cet artiste - en particulier dans les travaux des années 1990 - qui lui avaient assuré son entrée à la Rijksakademie d’Amsterdam où il s’est formé.

En effet, comme le rappelle l’artiste, si le jury européen était surpris de voir qu’un artiste africain s’empare avec autant d’audace de l’argent comme matériau, pour lui, ce choix est en revanche très significatif de son positionnement artistique et politique. Il s’écarte ainsi d’une image du fétiche de l’art africain qui privilégie les matériaux pauvres ou de récupération, et n’hésite pas à manipuler ce qui manipule toute notre société : « Aujourd’hui, c’est l’argent qui décide », déclare-t-il.

L’argent est présent aussi bien physiquement que conceptuellement dans la plupart de ses œuvres : dans les séries de reliefs de 1993 et 1996 - montrés cette année pour la première fois en France – ce sont des billets donnés par les banques béninoises qui sont intégrés dans le volume de sculptures qui, en reprenant au niveau figuratif des thèmes chers à l’artiste (le mariage, les coiffures, la bibliothèque, etc) soulignent

<sup>3</sup> Cf. Rosa Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2013.

le problème de la dévaluation du franc béninois. Quelques années plus tard, en 2001, il produit « Atlantique », une installation composée d’un sol dans lequel sont gravées des entailles en or, représentation métaphorique d’une course à l’argent dans un océan dans lequel sont prêts à s’immerger tous les pays du monde. Ceux-ci sont représentés par les combinaisons de plongeurs accrochées au mur affichant les couleurs des drapeaux de différentes nationalités.

Il s’agit du portrait d’une société globalisée fortement attachée à l’argent que Gaba donne à voir, dans laquelle : « Il faut se protéger pour gagner son pain »<sup>4</sup>. C’est ainsi que l’artiste s’exprime à propos de l’œuvre « Safety Rat » (2008) : un rat géant muni d’un casque de protection hésite à s’approcher d’une trappe sur laquelle est posé un gros morceau de fromage.

Par ses installations, il crée des récits fictionnels pour spéculer sur la valeur monétaire : c’est le cas de « Bureau d’échange », une œuvre conçue en 2013 et pensée comme le lieu d’autocritique de son propre discours sur l’argent. Dans ce bureau décoré des drapeaux de tous les pays du monde, on change métaphoriquement de l’argent sous les yeux condescendants des grands chefs d’états dont les portraits sont imprimés sur des montres réglées sur l’horaire de leur pays.

Échanges spéculatifs et migrations culturelles sont les éléments principaux du discours critique de l’artiste sur la condition d’un monde global dont lui-même reconnaît, avec sarcasme et acuité, être le fruit. Dans ce contexte, les installations de l’artiste doivent se lire plus comme des avertissements avisés sur les dérives du futur que comme des commentaires du présent. C’est le cas de « Puzzle », 2017, une installation composée de la reproduction sur trois supports différents (bois, toile et tapis) d’une composition graphique réalisée à partir du portrait de son fils et de symboles inscrits sur des cartes bancaires de toutes les nationalités. Assemblage singulier et provocateur qui symbolise la tension d’un monde en crise dans lequel les ressources économiques et les innovations technologiques viennent remplacer les ressources humaines. Par un jeu métaphorique, l’artiste nous invite ainsi à recomposer les morceaux d’un puzzle pour faire surgir la figure d’un enfant dans l’augure de « repeupler » un monde où Pokémon, statuettes africaines et icônes de multinationales contribuent à la montée en puissance d’identités de plus en plus globalisées.

<sup>4</sup> Extrait de l’entretien réalisé le 9 septembre 2017, galerie In Situ, Paris.

La proposition ludique de l'artiste prend ici le statut d'un outil conceptuel pour critiquer le présent et questionner les valeurs d'une société dont le futur semble se bâtir sur la seule circulation des choses et leur valeur marchande. Dans ce scénario, les services diplomatiques des différents pays assument le rôle d'ambassadeurs du monde global. « Diplomatiques » (2008), est composée d'une série de valises qui représentent les alliances politiques et économiques entre les pays dont elles contiennent les drapeaux : nous y voyons le drapeau de la Chine avec celui de l'Amérique, Israël avec l'Arabie Saoudite, la Russie avec la Syrie, l'Allemagne avec la France, l'Afrique du Sud avec la Hollande et l'Angleterre...

Les valises, que nous retrouvons également dans la série « Diamants indigènes » (2008), constituent des unités recourant à un langage plastique élaboré autour de la notion de globalisation, tout comme les colis du migrant (« Voyage Colis », 2013) ou ceux des nomades accrochés à des cannes en bois (« Voyage », 2012).

Leur arrivée dans les espaces de la galerie implique également une déambulation de figurants mimant des diplomates défilant dans le quartier de Stalingrad à Paris. Cette modalité d'intervention dans la ville anime Gaba depuis la création du MAVA<sup>5</sup> (Musée de la vie active) qui avait donné lieu à des « défilés » de ses sculptures-perruques aussi bien à Paris (FIAC 2013) qu'au Bénin (en 2010) jusqu'à la mise en œuvre de formes médiatiques spectaculaires comme ce fut le cas pour le défilé de taxis-motos organisé pour la performance « Bibliothèque Roulante » à Cotonou en 2011<sup>6</sup>.

Ces formes déambulatoires produisent des espaces de communication singuliers qui, pour l'artiste, visent à avoir un impact local sur l'espace public et ses acteurs : « Je veux rendre les gens actifs, comme tu l'as vu au Bénin lors de la Biennale de 2011, j'aime apporter l'art aux gens qui sont dans la rue et le sortir de la galerie, car

je veux amener mon travail également vers un public qui habite la rue et qui ne fréquente pas forcément les espaces d'exposition. J'espère que cela puisse susciter des questions sur notre monde contemporain (...) quand je suis dans l'espace public je parle à tout le monde et surtout à ce public qui ne vient pas dans les galeries, à ce public qui pense plus à survivre qu'à l'art »<sup>7</sup>.

Cette posture rime avec une tradition de pratiques artistiques que certains ont labellisé « relationnelles »<sup>8</sup> en fonction des relations interhumaines qu'elles suscitent, d'autres, « contextuelles »<sup>9</sup> en mettant l'accent sur l'exigence d'un engagement de l'artiste à s'extraire des lieux d'art et de ses formes traditionnelles pour être en dialogue avec l'environnement (social, géographique, politique). D'autres encore, en proposant la notion de « praticables »<sup>10</sup>, ont étendu les termes de la réflexion aux types d'interactions que des propositions esthétiques peuvent engager en partageant une activité physique avec le public. Le travail de Gaba s'inscrit dans cette histoire à plusieurs titres. Il a en effet l'habitude de faire appel à un public participatif aussi bien dans les espaces d'exposition (« Peace Maker », New York, 2004 ; « Ginger Bar », Biennale de Venise, 2003) que dans l'espace public.

« Prendre la rue » a, pour Gaba, un sens résolument politique, non pas à travers les formes de participation, au sens de Joëlle Zask<sup>11</sup>, que cela pourrait engager - ses déambulations étant la plupart du temps conçues comme des cortèges officiels et non en tant qu'actions participatives - mais dans la mesure où être dans cet espace permet à l'artiste de réaffirmer sa qualité de citoyen du monde, en prenant la parole sur ce présent qu'il se donne pour mission de décrire : « je pense que l'artiste aujourd'hui doit dire ce que la société est ».

<sup>5</sup> Malgré le libellé, MAVA n'est pas un musée mais un projet évolutif, commencé en décembre 2010 et dont le but principal est de contribuer à dynamiser la scène artistique locale et à promouvoir l'éducation artistique. MAVA s'articule en un ensemble d'opérations qui vont du défilé des sculptures-perruques à la mise en place d'une plateforme de rencontres et de résidences d'artistes, soutenues notamment par la Rijksakademie d'Amsterdam. La première résidence d'artiste a eu lieu en février 2013. Depuis, l'évènement a lieu chaque année et implique des artistes locaux et des artistes venant d'Europe.

<sup>6</sup>Cf. Cozzolino Francesca, « La fabrique de l'art. Contextualisations et circulations d'une œuvre de l'artiste Meschac Gaba », *L'homme et la société*, n°199, juillet 2016, p. 195-215.

<sup>7</sup> Extrait de l'entretien réalisé le 9 septembre 2017, galerie In Situ, Paris.

<sup>8</sup> Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

<sup>9</sup> Ardenne Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

<sup>10</sup> Bianchini Samuel et Verhagen Erick (eds.), *Practicable. From participation to interaction in contemporary art*, Cambridge/London, MIT Press, 2016.

<sup>11</sup>Zask Joëlle, *Participer : Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Latresne, Bord de l'eau, 2011.



*Peinture sculpture Avion, 1995*  
Peinture, collage de confettis de billets de banque CFA sur bois  
98,5 x 69,5 x 1,5 cm



*Peinture sculpture Médecine, 1994*  
Peinture, collage de confettis de billets de banque CFA sur bois  
88,5 x 52 x 1,5 cm

FINANCIAL SPECULATIONS AND CULTURAL TRAFFIC.  
WHEN ART AWAKENS US TO THE CONDITION OF THE GLOBAL WORLD.

*Francesca Cozzolino*



*Souvenir Palace, opener, 2010*  
Vue de l'exposition à la galerie Lumen Travo  
Ouvre-boîtes

Born in Cotonou (1961) and living since 1996 between the Netherlands and Benin, Meschac Gaba has developed a conceptual language to describe the present and question, through his work, the societal mutations produced by the advent of globalization. The artist, in the conception of his installations, takes hold of objects from daily life, most often belonging to a local cultural tradition (as is the case of traditional French baguettes<sup>2</sup>) and turns them into matter for creation to focus on current themes. Through his work, he speaks to us about cultural appropriations (“Musée d’art contemporain africain,” 1990-2009; “Contemporary Archaeology,” 2003), the condition of global man (“Citoyen du monde,” 2012; “Globalloon,” 2013), economic issues (“Vanity,” 1996; “Lake of Wisdom,” 2009), or political ones (“Actuels,” 2010).

He thus builds his plastic language through the use of objects that, in going from one cultural context to another, retain very little of their local specificity, and should lead us to thinking about a global culture, while showing the effects of hybridization and syncretism that cross globalization. This is the case, for example, of the braids that are found in his wig-sculptures (“Tresses,” 2005), used for hairdos in Africa but also in Harlem (New York) as well as in the Goutte d’or (Paris). In his approach, the question is not only to extract the objects from their context and basic use but to take them out of their “local function” to invest a global meaning.

<sup>1</sup> See: Cozzolino Francesca, “Documenter le présent. Meschac Gaba, troubadour de l’Afrique contemporaine,” *La semaine*, published in the framework of the exhibition “Meschac Gaba. Pérégrination(s),” FRAC, PACA, Vieille Charité, Marseille, October 2013–January 2014.

<sup>2</sup> *Boulangerie Africaine* (2004) is a video that shows the production of baguettes in a bakery in Benin. The baguettes are then exhibited in the windows. This “putting under glass” of products from French culinary culture plays with the status of these objects that the artist exhibits as in the museum. The daily production of bread is laden with a historical and cultural narrative. The baguettes has become a product that is completely integrated in the food culture of Benin despite the fact that Benin does not produce wheat. Bread then takes on the status of a vestige of colonialism.

Consequently, the braids are not just a reference to Africa but objects redeveloped by the current market, materials of contemporary creation and signs of a post-national contemporaneity.

His career has been strongly influenced by his many trips between Africa and Europe that have led him to travel geographically as well as conceptually between the world's different lands and cultures. Consequently alternating a reflexive attitude and one of otherness, through his work he casts a critical glance on contemporary Africa and more generally on the world that surrounds us. Finding the stereotypical visions of Africa amusing as well as how the Western art market views African artists – when in the 1980s he moved away from the Paris-New York geographic axis alone – he asserts a global and resolutely modern vision of Africa.

Right from his first productions, he chose the theme of the relationship to money as a leitmotiv to criticize the economy of a society in perpetual “acceleration”<sup>3</sup> in which the market value of things prevails over any form of exchange. Contemporary gold, that is, money, is one of this artist's favored materials – in particular in his work in the 1990s – that had ensured his being accepted into the Rijksakademie of Amsterdam where he was trained.

In fact, as the artist recalls, if the European jury was surprised to see that an African artist took hold of money as a material with so much audacity, for him, this choice was on the other hand very much signified his artistic and political positioning. He thus has moved away from an image of the fetish in African art that favors poor or recycled materials, and does not hesitate to handle what our entire society handles: “Today, it is money that decides,” he points out.

Money is present as physically as it is conceptually in most of his works: in the series of 1993 to 1996 reliefs – shown this year for the first time in France – it is bills given out by Beninese banks that are incorporated into the sculptures' volumes that, using the themes dear to the artist (marriage, hairdos, the library) on the figurative level underline the problem of the devaluation of the Beninese franc. A few years later, in 2001, he produced “Atlantique,” an installation composed of a floor in which gashes

in gold are engraved, a metaphorical representation of a race for money in an ocean into which all the world's countries are ready to plunge. These countries are represented by the divers' suits hung on the wall showing the colors of the flags of the different nationalities

It is a question of the portrait of a globalized society strongly attaché to money that Gaba shows, in which “You have to protect yourself to earn your living.”<sup>4</sup> This is how the artist expresses himself in terms of the work “Safety Rat” (2008): a giant rat with a safety helmet hesitates about approaching a trap in which a large piece of cheese has been placed.

Through his installation, he creates fictional narratives to speculate on monetary value: this is the case with “Bureau d'échange,” a work imagined in 2013 and thought of as the place of self-criticism on his own discourse on money. In this office decorated with the flags of all the world's countries, people metaphorically change currency under the condescending eyes of the major heads of states whose portraits are printed on watches set to their country's time.

Speculative exchanges and cultural migrations are the main elements of the artist's critical discourse on the condition of a global world of which he himself recognizes, with sarcasm and acuity, to be the fruit. In this context, the artist's installation should be read as sensible warnings on the excesses of the future as well as the commentaries of the present. This is the case for “Puzzle,” created in 2017, an installation composed of the reproduction on three different supports (wood, canvas and carpet) of a graphic composition made from the portrait of his son and symbols written on bankcards of all the nationalities. It is a singular and provocative assemblage that symbolizes the tension of a world in crisis in which economic resources and technological innovations have replaced human resources. Through a metaphoric game, the artist thus invites us to rearrange the pieces of the puzzle to make the figure of the child emerge in the promise to “repopulate” a world in which Pokémon, African statuettes and icons of multinationals contribute to the ramping up of increasingly globalized identities.

<sup>3</sup> Cf. Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2013.

<sup>4</sup> Extract from the interview conducted on September 9, 2017, at the In Situ gallery, Paris.

The artist's playful proposal takes on the status of a conceptual tool here to criticize the present and question the values of a society whose future seems to be built solely on the circulation of things and their market value. In this scenario, the diplomatic services of the different countries assume the role of ambassadors of the global world.

"Diplomatiques" (2008) is comprised of a series of suitcases that represent the political and economic alliances between the countries whose flags they contain: we see the flag of China with that of America, Israel with Saudi Arabia, Russia with Syria, Germany with France, South Africa with Holland and England...

The suitcases, which we also find in the series "Diamants indigènes" (2008), constitute recurring units with a plastic language developed around the idea of globalization, just like the migrant's bundles ("Voyage Colis," 2013) or those of the nomads hung on wood batons ("Voyage," 2012).

Their arrival in the gallery's spaces also involves a stroll of extras miming diplomats parading in the Stalingrad neighborhood in Paris. This intervention mode in the city has driven Gaba since the creation of the MAVA<sup>5</sup> (Musée de la vie active) that had given rise to "parades" of his wig-sculptures in Paris (FIAC 2013) as well as in Benin (2010) as far as the use of spectacular media forms as was the case for the motorcycle taxi parade organized for the "Bibliothèque Roulante" performance in Cotonou in 2011.<sup>6</sup>

These strolling forms produce singular communication spaces that, for the artist, aim at having a local impact on the public space and its actors: "I want to make people active, as you saw in Benin during the 2011 Biennale, I like to bring

art to the people who are on the street and take it out of the gallery, because I also want to bring my work to a public that lives on the street and that does not necessarily visit exhibition spaces. I hope that this can encourage questions on our contemporary world (...) when I am in the public space I talk to everyone and especially to this public that does not enter galleries, to this public that thinks more about surviving than about art."<sup>7</sup>

This position is in line with a tradition of artistic practices that some people have labeled "relational"<sup>8</sup> vis-à-vis the inter-human relationships that it creates, others "contextual"<sup>9</sup> stressing the the requirement of an engagement on the part of the artist to extract himself from art venues and traditional forms in order to dialogue with the environment (social, geographic, political). Others, by proposing the idea of "practicable,"<sup>10</sup> extended the terms of the reflection to the types of interactions that aesthetic proposals can encourage by sharing a physical activity with the public. Gaba's work is part of this history for several reasons. He is used to calling on a participatory public in exhibition venues ("Peace Maker," New York, 2004; "Ginger Bar," Venice Biennale, 2003) as well as in the public space.

"Taking the street" has, for Gaba, a resolutely political meaning, not through the forms of participation, in the meaning of Joëlle Zask<sup>11</sup>, that this could encourage – his strolls being imagined most of the time as official processions and not as participatory actions – but to the extent that being in this space permits the artist to reassert his status as a citizen of the world, by speaking out on this present that he has given himself the mission of describing: "I think that the artist today must say what society is."

<sup>5</sup> Despite the name, MAVA is not a museum but an evolving project, begun in December 2010 and whose principal goal is to help dynamize the local artistic scene and promote art education. MAVA revolves around a group of operations that range from the parade of wig-sculptures to the creation of a platform of encounters and artist's residences, notably supported by the Rijksakademie of Amsterdam. The first artist's residence took place in February 2013. Since that time, the event has taken place each year and involves local artists and artists from Europe.

<sup>6</sup> Cf. Cozzolino Francesca, "La fabrique de l'art. Contextualisations et circulations d'une œuvre de l'artiste Meschac Gaba," *L'homme et la société*, no. 199, July 2016, p. 195–215.

<sup>7</sup> Extract from the interview conducted on September 9, 2017, at the In Situ gallery, Paris.

<sup>8</sup> Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

<sup>9</sup> Ardenne Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

<sup>10</sup> Bianchini Samuel and Verhagen Erick (eds.), *Practicable. From participation to interaction in contemporary art*, Cambridge/London, MIT Press, 2016.

<sup>11</sup> Zask Joëlle, *Participer : Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Latresne, Bord de l'eau, 2011.

Édition tirée à 500 exemplaires dont 50 numérotés

N°