

Swiss Journal of Sociocultural Anthropology  
Revue suisse d'anthropologie sociale et culturelle  
Schweizerische Zeitschrift für Sozial- und Kulturanthropologie



32/2025

Arts Grappling With the Local and the Global:  
What Are the Political Issues in the Public Sphere?

Des arts aux prises du local et du global :  
quels enjeux politiques dans l'espace public ?

Kunst im Spannungsfeld zwischen Lokalem und Globalem:  
Was sind die politischen Themen im öffentlichen Raum?

# SJSCA

**Arts Grappling With the Local and the Global:  
What Are the Political Issues in the Public Sphere?  
Des arts aux prises du local et du global :  
quels enjeux politiques dans l'espace public ?  
Kunst im Spannungsfeld zwischen Lokalem und Globalem:  
Was sind die politischen Themen im öffentlichen Raum?**

**Journal Editors / Responsables d'édition /  
Herausgeber-innen**

Matthieu Bolay, Universität Bern & Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), Genève

Filipe Calvão, The Graduate Institute Geneva  
Frédérique Leresche, Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), Fribourg

**Special Issue / Dossier / Dossier**

Aurore Dupuy, Université Paris-Est Sup  
Magali Sizorn, Université de Rouen Normandie

**Editorial Team / Comité éditorial / Redaktion**

**Research Articles / Articles de recherche /  
Artikel**

Serjara Aleman, Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), Fribourg  
Leïla Baracchini, Museum National d'Histoire Naturelle, MNHN Paris  
Yann Cerf, Université de Genève  
Anahy Gajardo, Université de Neuchâtel

**Current Research / Recherches en cours /  
Laufende Forschung**

Arnaud Frauenfelder, Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), Genève  
Federica Moretti, Université de Lausanne  
Juliane Neuhaus, Universität Zürich  
Tobias Schwörer, Universität Luzern

**Contributions in Audio-Visual Anthropology /  
Contributions en anthropologie audio-visuelle /  
Beiträge in audio-visueller Anthropologie**

Darcy Alexandra, Universität Bern  
Stéphane Blumer, École des hautes études en sciences sociales, Paris  
Valerio Simoni, The Graduate Institute Geneva

**Book Reviews / Comptes rendus / Rezensionen**

Anne Kukuczka, Universität Zürich

**Journal Manager / Zeitschriftenmanagement /  
Responsable de revue**

Jenny Bentley

The Swiss Journal of Sociocultural Anthropology is the peer-reviewed, open-access journal of the Swiss Anthropological Association (SAA), dedicated to current issues and debates in anthropology. It was established in 1979, and was previously published under the name of *Ethnologica Helvetica* (1979–1995) and *Tsantsa* (1996–2022). The online edition is published by Bern Open Publishing, the print issue is published by Seismo Press.

La Revue suisse d'anthropologie sociale et culturelle est la revue évaluée par des pairs ("peer-review") et en libre accès de la Société Suisse d'Ethnologie (SSE), dédiée aux questions d'actualités et aux débats en anthropologie. Elle a été fondée en 1979, et a été publiée auparavant sous le nom *Ethnologica Helvetica* (1979–1995) et *Tsantsa* (1996–2022). L'édition digitale est publiée par Bern Open Publishing, l'édition imprimée est publiée par les Éditions Seismo.

Die Schweizerische Zeitschrift für Sozial- und Kulturanthropologie ist die Open-Access-Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Ethnologie (SEG). Die Beiträge unterliegen dem Peer-Review-Verfahren und beleuchten aktuelle Themen und Debatten der Anthropologie. Die Zeitschrift wurde 1979 gegründet und wurde zuvor als *Ethnologica Helvetica* (1979–1995) und *Tsantsa* (1996–2022) veröffentlicht. Die digitale Ausgabe wird von Bern Open Publishing herausgegeben, die Druckversion erscheint im Seismo Verlag.

ISBN 978-3-03777-832-6 (Online)  
 ISBN 978-3-03777-232-4 (Print)  
 ISSN 2813-5237 (Online)  
 ISSN 2813-5229 (Print)  
<https://doi.org/10.33058/seismo.30832>

**Layout / Mise en page / Satz**

*Seismo Verlag / Éditions Seismo / Seismo Press*

**Cover / Couverture / Umschlag**

*Reto Cotting, macmac*

**Kontakt / Contact / Contact**

*SJSCA – Swiss Journal of Sociocultural Anthropology*  
*c/o Matthieu Bolay*  
*Institut für Sozialanthropologie*  
*Universität Bern*  
*Lerchenweg 36*  
*CH-3012 Bern*  
*info@journal-sa.ch*

*www.journal-sa.ch*

# CONTENT / SOMMAIRE / INHALT

## SPECIAL ISSUE / DOSSIER / DOSSIER

### Arts Grappling With the Local and the Global: What Are the Political Issues in the Public Sphere?

#### DES ARTS AUX PRISES DU LOCAL ET DU GLOBAL

Quels enjeux politiques dans l'espace public ?

*Aurore Dupuy et Magali Sizorn* ..... 5

#### KANAK YOUTH'S ARTISTIC AND POLITICAL ENGAGEMENT IN MAINLAND FRANCE

Shaping Transnational Memories beyond North-South Borders

*Matteo Gallo* ..... 18

#### MAKING A LIVING WITH A CRITICAL ART?

Moral Ambivalences of Street Circus Artists from the Southern Cone Facing Neoliberalism

*Aurore Dupuy* ..... 37

#### « EN ÉTAU ENTRE L'HOMMAGE ET LE PILLAGE »

Ethnographie d'un opéra participatif dans le Département-Monde en 2024

*Elodie Bordat-Chauvin* ..... 55

#### ÉCHELLE INCONNUE : L'INVISIBLE DES VILLES TRAVAILLÉ PAR LA RECHERCHE ET LA CRÉATION

Entretien avec Stany Cambot : artiste, architecte, activiste

*Magali Sizorn* ..... 73

#### CONTRIBUTIONS IN AUDIO-VISUAL ANTHROPOLOGY / CONTRIBUTIONS EN

#### ANTHROPOLOGIE AUDIO-VISUELLE / BEITRÄGE IN AUDIO-VISUELLER ANTHROPOLOGIE

#### « TU NE PRENDS PAS LES MÊMES PHOTOS QUE NOUS ! »

La photographie de terrain au prisme des regards professionnels

*Aline Bœuf, Laurence Claudepierre Buratti et Cornelia Hummel* ..... 88

#### BOOK REVIEWS / COMPTES RENDUS / REZENSIONEN

#### DIVINE MONEY

Islam, Zakat, and Giving in Palestine

*Zarina Urmanbetova* ..... 99

DISABILITY AND AID

An Ethnography of Logics and Practices of Distribution in a Ugandan Refugee Camp

*Asebe Regassa* ..... 102

# DES ARTS AUX PRISES DU LOCAL ET DU GLOBAL

## Quels enjeux politiques dans l'espace public ?

### Introduction

*Aurore Dupuy et Magali Sizorn*

### Résumé

Cette introduction présente le dossier spécial de la *Revue suisse d'anthropologie sociale et culturelle* intitulé « Arts, espace public et globalisation ». Elle pose les enjeux des contributions rassemblées. Le dossier permet en effet d'observer les manières dont les enjeux politiques interconnectés, induits par des présences artistiques dans l'espace public, co-produisent des espaces de l'art transnationaux. Il s'agira également d'interroger comment les propositions artistiques se politisent lorsqu'elles sont mises en action dans des espaces du quotidien.

**Mots-clés :** *arts, espace public, globalisation, politique, ethnographies*

### ARTS GRAPPLING WITH THE LOCAL AND THE GLOBAL. WHAT ARE THE POLITICAL ISSUES IN THE PUBLIC SPHERE?

### Abstract

This introduction presents the special issue of the *Swiss Journal of Social and Cultural Anthropology* entitled "Arts, Public Space, and Globalization." It outlines the themes addressed in the contributions. The special issue allows us to observe the ways in which interconnected political challenges, induced by artistic presences in public space, co-produce transnational art spaces. It also explores how artistic proposals become politicized when they are put into action in everyday spaces.

**Keywords:** *arts, public space, globalization, politics, ethnography*

Ce dossier thématique propose d'explorer la manière dont les arts, en s'insérant dans l'espace public, cristallisent en les politisant des enjeux se situant à l'articulation entre le local et le global. En rassemblant des textes s'appuyant sur des terrains différents par les pratiques artistiques observées (cirque, musique, architecture), par leurs modèles économiques (travail informel, associatif, commandes publiques) et par leur déploiement dans des territoires concernant des aires géographiques plurielles (Océanie, Amérique latine, Europe), ce dossier

propose de rendre compte des manières dont les enjeux politiques interconnectés, induits par des présences dans l'espace public, y sont révélés et agissent sur les acteur·ices comme sur les pratiques artistiques elles-mêmes. Plus précisément, il s'agira d'interroger les effets réciproques de la présence artistique dans l'espace public. Seront considérés à la fois les interventions territorialisées, les prises avec les espaces et leurs habitants, comme les effets induits sur les représentations et manifestations par leur effectuation même dans des lieux non affectés aux performances artistiques : espaces ouverts, rues, quais, places. Que se joue-t-il, donc, depuis l'espace public ?

Les contributions rassemblées dans ce dossier privilégient l'approche ethnographique et localisée, de manière à renseigner par le bas les manières dont les enjeux globaux et locaux s'articulent dans des terrains micro-localisés qu'habitent et actionnent des acteur·ices souvent peu visibles de la globalisation. En cela, il s'agit de s'intéresser au travail artistique « en train de se faire » (Buscatto 2010), considérant les logiques sociales, culturelles et institutionnelles conduisant à positionner et à considérer différemment les œuvres et leurs acteur·ices dans les mondes de l'art (Becker 1982) ou à leurs frontières (Shapiro 2019). Néanmoins, la finalité des contributions vise moins à observer les qualifications, reconnaissances et modes d'attribution et de construction de la valeur (notamment artistique) qu'à identifier ce qui se joue dans des espaces traversés par des enjeux hétérogènes, des rapports de pouvoir potentiels, induisant réflexivité des acteur·ices, publicisation des enjeux, articulation de logiques de subjectivation et de possibles formes d'instrumentalisation. En cela, ce dossier prolonge des analyses menées par des chercheurs et chercheuses qui se sont intéressé·es au travail artistique comme activité collective (Becker 1982), à l'intérieur de mondes aux prises avec des logiques de mobilité et de transnationalité, et leurs effets sur les imaginaires, les esthétiques et les circuits de diffusion (Aterianus-Owanga, Djebbari, et Salzbrunn 2019 ; Aterianus-Owanga, Gaulier, et Navarro 2022 ; Andrieu et Olivier 2017).

### **Observer les circulations et les jeux d'échelle**

Penser ensemble les questions d'espace public et de globalisation invite ainsi à considérer les circulations et les jeux d'échelle qui caractérisent les expériences individuelles comme les processus à l'œuvre (légitimation, patrimonialisation, gentrification, marginalisation...). L'entrée privilégiée consiste à documenter des activités ultra-localisées dans des espaces publics. Pour autant, ces activités sont aussi inscrites dans des circulations transnationales, offrant une opportunité privilégiée d'étudier, depuis des perspectives combinant le culturel, le politique et l'économique, la globalisation ou ce que produit l'articulation/tension entre le local et le global.

La diffusion des productions culturelles emprunte des canaux transnationaux, induisant des formes complexes de construction de la valeur artistique, notamment dans l'inscription territoriale des productions, comme en témoigne l'exemple du rap, souvent cité comme forme « globale » (Mitchell 2001), mais dont la légitimité repose aussi, de par son inscription dans différents contextes culturels, sur des « régimes d'authenticité locaux » (Hammou 2014). De même, la danse contemporaine offre un bel exemple d'objet traversé par des normes esthétiques (comme normes sociales) définies par le Nord, mais travaillé de manière créative par

des modèles culturels distincts, africains notamment, produisant d'autres imaginaires de la globalisation (Andrieu et Olivier 2017). Analyser la diffusion des œuvres en considérant les logiques d'un marché largement occidental, permet de donner un cadre explicatif à des esthétiques conjuguant les codes d'une danse contemporaine occidentale à des signes d'africanité, pour comprendre qu'au-delà du métissage créatif s'imposent des esthétiques mieux positionnables sur le marché concurrentiel de la danse contemporaine (Despres 2012).

Le centre de gravité des contributions rassemblées est défini par les terrains travaillés, en espace public, pour observer ce que produit la présence en ces lieux aux frontières de la légitimité, aux marges des institutions ou dans un en-dehors des lieux traditionnellement dédiés à la « Culture ». L'espace public est en cela entendu au sens commun du terme, ou plutôt de son pluriel, « les espaces publics » des ethnographies menées : espaces du dehors, de l'extérieur, dans lesquels différentes formes d'art sont données à apprécier aux usager·ères de la ville, aux passant·es et aux habitant·es (Clidière, Morant, et Dussollier 2009).

Faire de l'art dans l'espace public peut permettre de transcender des frontières sociales et spatiales, que ce soit à l'échelle d'une ville, comme dans les circulations des danseurs et danseuses abidjanais·es entre quartiers populaires et quartiers chics (Andrieu 2023), à l'échelle transnationale ou encore dans les circulations transcontinentales des artistes de cirque latino-américain·es (Dupuy 2023). Par les publics qu'elles touchent, ces circulations rendent saillantes les hiérarchies sociales et culturelles. Ces dernières sont d'ailleurs souvent placées au centre des engagements et des contenus artistiques portés par les artistes, comme le montrent plusieurs contributions de ce dossier.

Dans l'espace public, l'art institutionnel côtoie l'art informel, exacerbant des jeux d'opposition, de distinction, d'imitation et de complémentarité, qui sont adossés à des politiques et des économies diverses. Ces formes artistiques peuvent aussi être soumises à des processus d'institutionnalisation, plaçant les pratiques artistiques dans l'espace public au cœur de dynamiques entre institué et instituant (Castoriadis 1999), que ce soit à travers la commercialisation de certaines activités (par exemple des animations de rue) ou la création d'institutions culturelles publiques, comme les Centres nationaux des arts de la rue et de l'espace public (Cnarep) en France. Ces lieux, qui s'inscrivent dans l'histoire relativement récente des « arts de la rue » (Gaber 2009), témoignent d'une institutionnalisation par labellisation, les arts de la rue devenant une catégorie de politique publique et témoignant d'un travail institutionnel (lequel permet le développement d'un marché national et international d'ailleurs) comme d'enjeux politiques, allant de la démocratisation culturelle à l'animation de la Cité. S'il sera question d'institution dans ce dossier, il ne s'agira pas tant d'analyser des processus d'institutionnalisation, que ce qui se joue dans les circulations, au sens spatial des circulations transnationales comme au sens plus symbolique des circulations dans des espaces sociaux, où s'expriment des critères de légitimité possiblement différents et potentiellement inscrits dans des logiques institutionnelles.

Les formes d'art informelles, comme les performances de rue ou les ventes d'œuvres plastiques ou musicales, fleurissent dans divers points du globe, la ville étant devenue un lieu d'expression et d'invention artistique (Dupuy 2023), avec ses cultures propres, dites urbaines (Dupont et Augustin 2006). Plus spécifiquement aux formes d'art se développant dans l'espace public, celles et ceux qui s'y investissent tirent leurs ressources des usager·ères-mêmes de la ville, ce qui leur demande de se déplacer à la recherche de potentiels publics, ache-

teur·ses ou supports, avec parfois des logiques territoriales (comme dans le cas du graff). À l'opposé, se trouvent les méga-événements, comme les Jeux Olympiques (avec leur Olympiade culturelle) ou les Capitales européennes de la culture. Ces événements sont également traversés par des logiques territoriales et participent de projets politiques et économiques de transformations sociales : fabrique urbaine par l'éphémère (Iosa, Lallement, et Rozenholc-Escobar 2022), requalifications ou gentrification auxquels participe, souvent involontairement (Vivant et Charmes 2008), la présence artistique dans des territoires en mutation – les Jeux Olympiques de Londres en 2012, en sont un exemple. Enfin, la confrontation avec des « spectateur·ices » qui ne sont pas là pour assister à un événement culturel amène aussi à des reconfigurations des formes artistiques qui sont au cœur de ce dossier. Les performances jouées dans l'espace public doivent s'adapter à des espaces-temps contraints, comme c'est le cas, de manière extrême, dans les performances aux feux rouges des artistes de cirque chilien·nes. De manière générale, en rue, les artistes doivent faire avec « l'imprévisible » comme l'a bien montré Hélène Brunaux en s'intéressant à des danseur·euses issues de différentes esthétiques chorégraphiques investissant l'espace public à Toulouse (Brunaux 2017). Pour conserver un public volatile, le rythme et la participation des spectateur·ices deviennent souvent fondamentaux. Des formes de solidarité (visant à réguler l'accès aux espaces publics pouvant être transformés temporairement en scènes artistiques) côtoient ainsi des formes de concurrence dans la gestion et le partage des espaces, que ce soit en danse, en cirque, en musique, ou encore en marionnette. Ce dossier s'intéresse ainsi aux manières dont des formes artistiques sont reconfigurées pour et par l'espace public, et aux types de collaborations entre les acteur·ices en présence.

### **Politiser l'art depuis l'espace public**

En matière de culture et d'art, l'espace public fait actuellement l'objet d'investissements multiples et d'attentes renouvelées par les artistes, les programmateur·ices, les urbanistes, les politiques. La valorisation des arts comme vecteurs de civilisation et d'intégration (Infantino 2008 ; Infantino 2023), et leur insertion dans des économies créatives et culturelles générant des profits importants, a vu l'augmentation des initiatives institutionnelles pour mettre l'art dans la rue, tant du côté des arts visuels (des expositions en plein air) que des arts vivants (par exemple au travers de festivals). Certaines de ces initiatives ont donné lieu à des requalifications urbaines, à partir de projets artistiques et culturels, y compris critiques (Vivant 2022 ; Lucchini 2002). Nombre d'entre elles se démarquent par leurs dimensions événementielles et encadrées, qui contribuent à produire des scènes culturelles, sans que l'espace public ne devienne systématiquement un lieu de représentation artistique permanent et légitime. Aujourd'hui, ces formes institutionnalisées d'art dans l'espace public mettent en jeu des dynamiques transnationales, que ce soit par la circulation des artistes et des publics (d'une exposition à l'autre, d'un festival à l'autre), la reproduction dans diverses localités de formats événementiels (comme dans le cas des Capitales européennes de la culture), et, plus largement, la production de modèles culturels qu'elles contribuent à faire circuler (Michel 2022). Mais cet espace public est aussi étudié comme espace du politique, à partir duquel

sont constatées et mises en débat différentes formes d'inégalités (culturelles, sociales, économiques, politiques), et d'où émergent des formes d'engagement par les arts comme l'artivisme (Salzbrunn 2021), qui consiste à lier ensemble production artistique et activisme politique.

Notre seconde entrée consiste donc à penser l'espace public comme lieu du politique. Seront ici étudiées les manières dont des formes artistiques se politisent lorsqu'elles sont mises en action dans des espaces du quotidien, ouverts à la vie publique. Si les artistes, notamment d'avant-garde, ont dès le début du XX<sup>e</sup> siècle « dansé ailleurs » (Huesca 2012), l'action de mettre l'art dans l'espace public s'est ensuite (mais pas seulement) inscrite dans la filiation du théâtre sorti des théâtres dans les années 1960, baigné d'utopies contestataires, renouant avec des esthétiques et genres populaires. La rue est alors investie comme espace public au sens philosophique d'Habermas, celui de la circulation et du débat d'idées, au fondement d'une opinion publique (Habermas 1962). Il est en cela intéressant d'observer ce qui se joue « depuis » l'espace public et ce que cela produit dans la réception des œuvres, dans les jeux d'acteurs.

Emmanuelle Lallement rappelle l'importance de considérer dans l'analyse de la fabrique urbaine les « manifestations et mobilisations politiques qui font partie des événements qui émaillent les villes, leur expression dans les espaces urbains, leur inscription matérielle dans les rues, sur les murs et leur variété » (Iosa, Lallement, et Rozenholc-Escobar 2022, 30). Les interventions et projets artistiques en espace public se confrontent ou jouent de la porosité entre manifestation politique et intervention artistique en espace public, et les contributions de ce dossier documentent différents niveaux et moments de manifestation du politique. Les pratiques artistiques mettent alors en jeu des processus de représentation de soi et de son groupe qui se situent à l'articulation entre le global et le local et participent de diverses formes d'identification (Brubaker 2001). Matteo Gallo, par exemple, s'intéresse aux contestations des hiérarchies transnationales en travaillant sur les performances, installations et spectacles d'artistes kanak, qui investissent des espaces clés de l'engagement altermondialiste et en particulier les espaces ruraux chargés politiquement et symboliquement du Plateau du Larzac en y implantant un festival.

Que ce soit dans les manières d'investir par corps l'espace public ou d'y laisser une trace, les pratiques artistiques constituent ainsi de bons laboratoires d'expérimentation comme d'observation des productions du local à partir de branchements (Amselle 2001) au global. Se situant dans l'espace du quotidien, elles mettent en jeu des productions esthétiques qui sont aussi des productions de l'espace public en lui-même et des productions de soi. C'est ce qu'étudie en particulier Aurore Dupuy en travaillant avec les circassiennes de rue latino-américaines, dont l'identité artistique est adossée au caractère transnational de leurs pratiques et de leurs modes de vie. Ces formes artistiques déployées dans l'espace public soulèvent également des enjeux politiques en faisant ressortir différents types de hiérarchies, en particulier culturelles. Elodie Bordat-Chauvin s'est intéressée à un important projet participatif de l'Olympiade culturelle des Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris 2024, projet reposant sur le recueil de chants dans des langues différentes et issues des traditions culturelles multiples présentes en Seine-Saint-Denis, en Île-de-France. Elle montre comment ce projet, « de territoire », inscrit dans la dynamique et le récit universalisant d'un méga-événement (Augustin et Gillon 2021), a amené les porteur·ses du projet et artistes

à interroger les fondements et le mode opératoire du projet lui-même. Elle montre comment les acteur·ices sont traversé·es et tiraillé·es entre désir de valoriser l'altérité, affres de l'appropriation culturelle et risques d'invisibilisation. Même si les enjeux esthétiques restent finalement peu étudiés dans les contributions de ce dossier, ils apparaissent à travers les interrogations des acteur·ices de ce projet de collecte de chants qui mettent en exergue des dimensions incarnées de formes d'engagement artistique dans l'espace public. Le numéro de novembre 2024 de la revue *Communications*, intitulé « Danser en lutte » faisait déjà ressortir certaines des tensions pouvant surgir lorsque l'art est mis dans l'espace public avec une visée politique. Les articles et témoignages rassemblés par Marie Glon et Bianca Maurmayr relatifs à la présence de la danse dans des manifestations politiques ainsi qu'aux modes d'engagement par corps et par la danse dans les luttes sociales soulignent les paradoxes et contradictions potentielles inhérentes à ce mode de participation et d'esthétisation du combat, entre inclusion et exclusion, entre émancipation et assignation (Glon et Maurmayr 2024).

Ici, les pratiques ethnographiées engagent aussi le corps et les acteur·ices, dans des rapports au public singuliers (spectateur·rices, passant·es, habitant·es), dans l'ici et maintenant, et dans le lien à des ailleurs spatiaux-temporels. La performance dansée *Un violador en tu camino* (Un violeur sur ton chemin), inventée pendant le soulèvement social chilien de 2019 (*El Despertar chileno* ou Réveil chilien), est ainsi devenue un cas emblématique d'une inscription des corps dans la lutte, la performance artistique jouée dans l'espace public (Escobar 2024) étant reproduite à travers le monde *via* sa diffusion sur les réseaux sociaux. On assiste alors à un renouvellement des répertoires d'action par l'art s'appuyant sur la connexion transnationale et ses technologies. Les jeunes Kanak impliqués dans un rassemblement artistique devant le musée de l'Histoire de l'immigration à Paris (rassemblement qu'étudie Matteo Gallo dans ce dossier) inscrivent aussi leur engagement politique *via* la présence de leurs corps devant un monument évoquant le passé colonial français. En tant que descendant·es de colonisés·es, ils et elles affirment par leur présence une critique du projet colonial et font le pont entre cette histoire-là et celle se jouant dans le présent autour du processus d'indépendance de la Kanaky.

Cet engagement par corps est enfin sensible dans la manière même dont les enquêtes consacrées à l'art dans l'espace public sont menées : les terrains sont engageants. Observer les pratiques artistiques dans des espaces au préalable politisés ou en cours de politisation place l'ethnographe face à des enjeux pluriels, parfois conflictuels, entre différentes manières d'envisager l'usage des espaces publics, les manières d'y faire de l'art et leur pourquoi. Cela amène à considérer des approches qui s'accordent plus ou moins avec des attentes institutionnelles, comme dans le cas du programme Chants en scène étudié par Elodie Bordat-Chauvin, ou qui s'y affrontent, comme dans le cas des interventions de rue des artistes de cirque latino-américain·es. Les lieux peuvent en eux-mêmes porter une charge politique dans laquelle l'ethnographe sera pris par corps (Favret-Saada 1977), engageant le scientifique aux côtés de ses enquêté·es sur un plan émotionnel voire politique, comme dans le cas du festival ethnographié par Matteo Gallo sur le Plateau du Larzac. Cet engagement, prenant des formes hétérogènes, se retrouve dans les contributions que l'entrée épistémologique des recherches soit critique ou compréhensive.

## Politiser l'espace public par l'art

Les contributions rassemblées donnent aussi à penser la manière dont les arts, lorsqu'ils sont mis en action dans l'espace public, peuvent contribuer à le politiser. Cette politisation se produit de manière plus ou moins volontaire, actionnant des leviers distincts tout en rendant centrale la dimension axiologique des pratiques, c'est-à-dire les valeurs qui les sous-tendent ou qu'elles font émerger. La politisation des espaces publics se produit aussi à partir de différentes relations du local au global, à travers des événements planétaires comme les Jeux Olympiques, ou des formes de vie artistique itinérantes, comme dans le cas des circassiennes de rue latino-américaines. La politisation *via* l'espace public peut aussi s'actionner à partir de lieux extra-localisés qui sont d'emblée politisés, comme à Notre Dame des Landes ou sur le Plateau du Larzac. La politisation de l'espace public se produit alors à travers un travail de réactivation des mémoires locales dans des enjeux contemporains. L'article d'Aurore Dupuy sur les artistes de cirque de rue latino-américaines montre comment le geste de situer l'activité artistique dans l'espace public, hors des espaces dédiés à la culture et au contact d'usagères de la ville, participe d'un projet des artistes pour la politisation des espaces du quotidien. La question de la culture de masse est ici mise en tension avec des formes culturelles dites alternatives qui, au-delà de leur écart avec les formes d'art légitimes, s'articule dans la manière dont l'espace du quotidien peut être politisé. Cette politisation s'opère alors souvent à partir d'une reconfiguration des partages du sensible (Rancière 2000), dans lesquelles le politique se lie à l'esthétique et à l'éthique. Les artistes entendent alors politiser l'espace public en même temps qu'ils adoptent un mode de vie qu'ils et elles considèrent comme alternatif et de ce fait support d'une contestation sociale et politique. Les idéaux portés par ces artistes rappellent alors ceux des utopistes situationnistes et leur mot d'ordre de diluer l'art dans la vie, tout en s'en démarquant par une approche très pragmatique des moyens de vivre ce type de vie à la marge.

Au-delà des questions de légitimité, inhérentes aux activités artistiques, la politisation volontaire des espaces publics tend finalement à engager divers leviers d'action que ce dossier permet de saisir. Parmi ces leviers figure la contestation des usages quotidiens des espaces publics, en particulier dans leurs dimensions marchandes, productives et de circulation. L'art devrait alors permettre, pour les acteur·ices observé·es, de réveiller les consciences en extrayant les habitant·es de leurs routines quotidiennes, et surtout en proposant des usages alternatifs des temps et des espaces par rapport à ceux dictés par le travail et proposés aux loisirs. Un autre levier consiste à faire partager une expérience sensorielle et émotionnelle agrégée autour d'une performance artistique (musicale, circassienne, théâtrale) susceptible de tisser des liens au-delà des relations habituelles. Les dispositifs festivaliers mis en œuvre par les jeunes Kanak étudiés par Matteo Gallo mettent ainsi en présence des acteur·ices d'origines sociales, culturelles et géographiques diverses, dans une célébration des liens tissés au cours de l'organisation et de la participation à des événements pluri-artistiques. Dans un autre contexte, le projet participatif de collecte de chants étudié par Elodie Bordat-Chavin visait aussi, tel qu'il avait été imaginé, ce renforcement des liens sociaux à travers la participation à des événements musicaux et à leur préparation. Un autre levier consiste à convoquer ici des espaces autres (comme la Kanaky) de manière à situer l'action politique dans un déplacement performatif du quotidien. Ces manières de convoquer le lointain rendent alors

parfois visibles des différences et des similitudes, pouvant faire affleurer les effets d'un certain ordre mondial, quand ce dernier n'est pas au centre du propos artistique. La connivence induite par la co-présence dans un espace public participe alors de la politisation de l'espace, en mettant l'accent sur des conditions et/ou des engagements partagés au-delà des différences. L'investissement de certains espaces peut ainsi venir (re)vivifier leur signification politique, comme c'est le cas du Plateau du Larzac investi par les militant·es et les artistes. L'action artistique tend alors à produire de nouvelles lignes d'engagement politique, depuis le partage du sensible, s'appuyant sur les liens et les expériences passées, dans et pour des causes proches mais différentes.

De manière transversale, les différents leviers de politisation présentés convoquent des valeurs qui se trouvent au cœur du choix de situer l'art dans l'espace public. Ces valeurs peuvent imprégner jusqu'à l'identité professionnelle et artistique des acteur·ices, comme celle des circassien·nes de rue latino-américain·es dans la contribution d'Aurore Dupuy. Elles peuvent aussi souder des communautés géographiquement éparées dans des formes de cosmopolitisme décolonial, comme Matteo Gallo propose de l'analyser. Les pratiques artistiques dans l'espace public font enfin l'objet de politiques publiques et d'investissements marchands qui les placent au cœur d'enjeux politiques et citoyens. L'installation voire l'institutionnalisation des arts dans l'espace urbain soulève ainsi des questions politiques relatives aux effets des processus de gentrification et de mise en tourisme, que ce soit en termes sociaux, spatiaux et écologiques. Des acteur·ices s'engagent alors dans l'espace public pour interroger ses usages et sa fabrique, notamment à l'occasion de grands événements culturels à l'instar des Capitales européennes de la culture. Ainsi Stany Cambot, architecte, artiste protéiforme et fondateur du collectif Échelle inconnue, revient dans un entretien présenté en fin de ce dossier thématique sur les actions déployées avec son collectif : productions artistiques sous la forme de performances ou d'installations à l'occasion de grands événements ; projets construits avec des habitant·es (travailleur·ses mobiles, résident·es d'un foyer de travailleur·ses migrant·es) ; films et publications critiques, visant par exemple à proposer des contre-récits des aménagements urbains dont il dénonce les effets induits.

## Les artistes et leurs institutions

Les enjeux propres à l'institutionnalisation sont largement présents dans les mondes de l'art, l'institution y jouant un rôle structurant dans les pratiques et les échelles de valeur, allant jusqu'à la qualification des objets, des pratiques et de leurs acteur·ices. Les activités artistiques, faisant aussi l'objet de politiques publiques, s'inscrivent dans des économies dépassant le local, de telle sorte qu'elles participent à l'essor des industries créatives et culturelles et donnent lieu à des stratégies et des débats qui mettent en jeu la co-production du local et du global (Kilani 2009).

Alors que les activités pratiquées en rue engagent des processus de qualification ou de disqualification culturelles, les institutions culturelles peuvent choisir d'ignorer ces interventions ou d'en être les instigatrices. En choisissant de faire de l'art dans l'espace public, les artistes des terrains étudiés se retrouvent donc face à « leurs institutions », et ce même quand celles-ci n'encadrent pas leurs activités. Être hors de l'institution signifie souvent

recourir à des formes d'organisation solidaires qui se réclament d'une ou de différentes formes d'autonomie. Ces formes d'autonomie, qui peuvent résulter d'une mise à l'écart (volontaire et/ou subie) vis-à-vis de l'institution, se doublent d'une mise à l'écart liée aux hiérarchies structurant l'espace monde entre des Suds et des Nords. Altair Despres met ainsi en lumière les processus de légitimation différenciés que connaissent les danseur·es africain·es en s'investissant ou non dans la danse contemporaine, plus valorisées que les danses dites traditionnelles, dans un référentiel mondial fondé sur une perspective occidentale (Despres 2014). Et si elles sont façonnées par ces hiérarchies globales, ces formes artistiques tendent aussi à les contester, en mettant en branle des formes de cosmopolitisation transfrontières et parfois décoloniales. Cette approche embrasse ainsi les manières dont les artistes reçoivent, se saisissent et contribuent à transformer des processus de hiérarchisation de natures diverses, à des échelles variées de l'espace monde.

Selon les contextes de structuration des projets artistiques, ce dossier met en exergue des tensions avec les institutions en charge de la culture ou de grands évènements qui mobilisent les arts, tels que les Jeux Olympiques ou les Capitales européennes de la culture. Le politique se loge ainsi toujours dans un certain rapport à l'institution, et ce en particulier quand le projet artistique s'y trouve entièrement encapsulé. Ainsi, les acteur·rices du programme Chants en Seine étudié par Elodie Bordat-Chauvin se trouvent-ils et elles confronté·es à certains malaises suscités par la formulation d'un programme aux ambitions universalistes, qui peine à prendre en compte toutes les particularités du terrain et de ses habitant·es. Sont alors opérés des arrangements pratiques visant à préserver certaines lignes éthiques, impactant la mise en œuvre du projet dans ses dimensions les plus institutionnelles. En faisant ressortir la coexistence de motifs d'action économiques et politiques, les pratiques artistiques dans l'espace public permettent aussi d'interroger les théories sociologiques de l'art, en questionnant la séparation qui structure la pensée artistique moderne entre activité de subsistance et amour de l'art.

Les apports de ce dossier se situent dans l'analyse des tensions et des jeux d'acteurs. Le dossier thématique est composé de trois articles et d'un entretien. Les articles rendent compte d'enquêtes ethnographiques couvrant une diversité de terrains et de formes artistiques. L'une est consacrée à l'organisation d'un festival artistique Kanak sur le Plateau du Larzac au moment des referendums sur l'indépendance de la Kanaky/Nouvelle-Calédonie (Matteo Gallo); l'autre suit les circulations transnationales d'artistes de cirque originaires d'Amérique latine se produisant dans l'espace public selon des circulations sur le sous-continent américain et en Europe (Aurore Dupuy); la troisième suit depuis le département français de la Seine-Saint-Denis la mise en œuvre, dans le cadre des Jeux Olympiques de Paris 2024, d'un projet musical voué à célébrer la diversité de la population locale (Elodie Bordat-Chauvin). Enfin l'entretien mené avec Stany Cambot, architecte du collectif Échelle inconnue, est l'occasion d'aborder, depuis le point de vue d'un artiste, la manière dont des actions théâtrales, cinématographiques ou plastiques permettent d'interroger par l'investissement de l'espace public, la fabrique de la ville, les formes et enjeux des métropolisations.

Faire l'ethnographie des interventions artistiques dans l'espace public met ainsi face à différents moments de politisation, des arts d'une part, et des espaces d'autre part. Dans le cas des jeunes Kanak réunis en collectif étudiés par Matteo Gallo, cette politisation se fait par l'activisme, l'engagement conscient auprès de collectifs à vocation politique. Ils suivent des

règles d'interventions qui se rapprochent des modes d'actions anarchistes et non-violents, mettant en valeur le partage, le dialogue et la solidarité, de manière à connecter de proche en proche des acteur·ices incarné·es dans un projet politique. Dans le cas du projet Chants en Seine, la politisation se fait à partir d'activités professionnelles et à travers des conflits identifiés par les acteur·ices comme des conflits de valeur. Les désaccords sur la sélection des chants et les manières de les arranger amènent les acteur·ices à se positionner sur la question de l'appropriation culturelle, qui recouvre la question très politique des différentiels de légitimité entre les cultures, alors même que le programme entend les dépasser grâce à l'universalisme, supposé, de l'art. Dans le cas des circassien·nes de rue latino-américain·es, la politisation apparaît à la fois en amont de l'engagement artistique, stimulée par une position dominée dans l'espace-monde et dans l'espace local, tout en s'affermissant dans l'engagement artistique, scénique d'une part (au contact des publics de rue), et de vie, dans des formes de solidarités et d'économies se disant autonomes.

Les réagencements symboliques et politiques constatés dans l'espace public se situent au croisement de logiques par le bas et de logiques par le haut, comme le montre la circulation transnationale de modèles conçus autour de pratiques artistiques dans la ville, tels que les Capitales européennes de la culture. Faire de l'art dans l'espace public renvoie ainsi toujours à des récits, des visions, des usages de l'art et de l'espace public, diffusés à partir d'une ou de plusieurs institutions, que les dispositifs artistiques étudiés tendent, sinon à contester, du moins à distordre chacun à leur manière.

### Remerciements

Les autrices remercient les contributrices et contributeurs de ce dossier spécial de la *Revue suisse d'anthropologie sociale et culturelle*, les chercheuses et chercheurs sollicité·es pour évaluer les manuscrits ainsi que l'équipe éditoriale de la revue.

### Acknowledgements

The authors would like to thank the contributors to this special issue of the *Swiss Journal of Social and Cultural Anthropology*, the researchers who reviewed the manuscripts, and the journal's editorial team.

### Références

- Amselle, Jean-Loup.** 2001. *Branchements: anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris: Flammarion.
- Andrieu, Sarah.** 2023. « Vidéoclips, réseaux sociaux et professionnalisation des danseuses et des danseurs urbain·e·s à Abidjan (Côte d'Ivoire) ». *Émulations* 46: 91-108. <https://doi.org/10.4000/11p9o>.
- Andrieu, Sarah, et Eric Olivier.** 2017. *Création artistique et imaginaires de la globalisation*. Paris: Hermann.

- Aterianus-Owanga, Alice, Djebbari, Elina, et Monika Salzbrunn.** Éd. 2019. Special Issue : Danses, musiques et (trans)nationalismes. *Revue européenne des migrations internationales* 35 (3-4). <https://doi.org/10.4000/remi.13169>.
- Aterianus-Owanga, Alice, Gaulier, Armelle, et Cécile Navarro.** 2022. « Introduction. Mondes de l'art translocaux. Mobilités, routes et conventions ». *Ethnologie française* 52 (2) : 245-60. <https://doi.org/10.3917/ethn.222.0245>.
- Augustin, Jean-Pierre, et Pascal Gillon.** 2021. *Les jeux du monde : Géopolitique de la flamme olympique*. Paris : Armand Colin.
- Becker, Howard S.** 1982. *Art Worlds*. Berkeley : University of California Press.
- Brubaker, Rogers.** 2001. « Au-delà de l'identité ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 139 (4) : 66-85. <https://doi.org/10.3917/arss.139.0066>.
- Brunaux, Héléne.** 2017. « Dispositifs chorégraphiques dans la ville : Les effets de l'imprévisible sur les acteurs de l'urbain ». *Sociologie de l'Art, OPuS27 & 28* (1) : 61. <https://doi.org/10.3917/soart.027.0061>.
- Buscatto, Marie.** 2010. *La Fabrique de l'ethnologue. Dans les rouages du travail organisé*. Toulouse : Octarès.
- Castoriadis, Cornelius.** 1999. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil.
- Cliidière, Sylvie, Alix de Morant, et Claudine Dussollier.** 2009. *Extérieur Danse : Essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier, Paris : L'Entretemps Editions.
- Despres, Altaïr.** 2012. « L'Afrique appropriée : Visibilité et légitimation de l'Afrique dans le champ de la danse contemporaine ». *Hommes & migrations* 1297 : 116-26. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1553>.
- Despres, Altaïr.** 2014. « Les figures imposées de la mondialisation culturelle : À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique ». *Sociétés contemporaines* 95 (3) : 109-130. <https://doi.org/10.3917/soco.095.0109>.
- Dupont, Louis, et Jean-Pierre Augustin.** 2006. *Cultures urbaines*. Paris : L'Harmattan.
- Dupuy, Aurore.** 2023. « Des circassien·nes périphériques aux prises avec la globalisation. Trajectoires transnationales et controverses esthétiques ». *Circus : Arts Life and Sciences* 2 (1). <https://doi.org/10.3998/circus.2845>.
- Escobar, Luar Maria.** 2024. « Danser la lutte : Féminisme et activisme dans la circulation transnationale d'Un violador en tu camino ». *Communications* 115 (2) : 93-104. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/commu.115.0093>.
- Favret-Saada, Jeanne.** 1977. *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*. Paris : Gallimard.
- Gaber, Floriane.** 2009. *Comment ça commença : Les arts de la rue dans le contexte des années 70*. Paris : Ici et là.
- Glon, Marie, et Bianca Maurmayr.** Éd. 2024. *Special Issue : Danser en lutte. Communications* 115 (2).
- Habermas, Jürgen.** 1990 (1962). *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Suhrkamp : Francfort-sur-le-Main.
- Hammou, Kraïm.** 2014. *Une histoire du rap en France*. Paris : La Découverte.
- Huesca, Roland.** 2012. *Danse, art et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Infantino, Julieta.** Éd. 2023. *A arte do circo na América do Sul : Trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea* (1st edition). Sao Paulo : Edições Sesc SP.
- Infantino, Julieta.** 2008. « El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. La experiencia de « Circo Social del Sur » ». *Medio Ambiente y Urbanización* 69 (1) : 35-54.
- Iosa, Ioana, Emmanuelle Lallement, et Caroline Rozenholc-Escobar.** Éd. 2022. *Le pérenne et le temporaire dans la fabrique urbaine*. Paris : L'Harmattan.

- Kilani, Mondher.** 2009. *Anthropologie: Du local au global*. Paris: Armand Colin.
- Lucchini, Françoise.** 2002. *La culture au service des villes*. Paris: Economica.
- Michel, Basile.** 2022. *Les quartiers culturels et créatifs: Ambivalences de l'art et de la culture dans la ville post-industrielle*. Illustrated édition. Paris: Le Manuscrit.
- Mitchell, Tony.** 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rancière, Jacques.** 2000. *La partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La fabrique.
- Salzbrunn, Monika.** 2021. «Researching Artivism through the Event Approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism». *Conessioni Remote* 2 (2): 175-188. <https://doi.org/10.13130/conessioni/15264>.
- Shapiro, Roberta.** 2019. «Artification as Process». *Cultural Sociology* 13 (3): 265-275. <https://doi.org/10.1177/1749975519854955>.
- Vivant, Elsa, et Eric Charmes.** 2008. «La gentrification et ses pionniers: le rôle des artistes off en question», *Métropoles* [En ligne] 3. <https://doi.org/10.4000/metropoles.1972>.
- Vivant, Elsa.** 2022. «From Margins to Capital: The Integration of Spaces of Artistic Critique within Capitalist Urbanism». *Journal of Urban Affairs* 44 (4-5): 490-503. <https://doi.org/10.1080/07352166.2020.1811115>.

## Autrices

**Aurore Dupuy** est spécialisée en sociologie et anthropologie des arts, du politique, du genre et des émotions. Elle a mené son enquête doctorale sur les dimensions politiques du cirque au Chili, dans le contexte post-dictatorial et d'un monde globalisé. Les circulations transnationales des artistes mises en évidence ont donné lieu à une publication dans la revue *Circus: Arts Life and Sciences*. Sa recherche de master à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), qui s'intéressait aux émotions intervenant dans la gestion institutionnelle de la planification familiale, a donné lieu à une publication dans la revue *Sociologie*. Elle a été auparavant artiste de cirque en Europe et en Argentine, et vit actuellement en Australie.

*aurore.dupuy360@gmail.com*

*Docteure de l'Université Paris-Est Sup*

**Aurore Dupuy** is specialized in sociology and anthropology of the arts, politics, gender, and emotions. She conducted her doctoral research on the political dimensions of circus in Chile, in the post-dictatorial context and in a globalized world. The transnational circulations of artists highlighted led to a publication in the journal *Circus: Arts Life and Sciences*. Her master's research at the The School of Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS), which focused on the emotions involved in the institutional management of family planning, resulted in a publication in *Sociologie*. She was previously a circus artist in Europe and Argentina and currently lives in Australia.

*aurore.dupuy360@gmail.com*


*PhD, Paris-East Sup University*

**Magali Sizorn**  est maîtresse de conférences en STAPS (sciences et techniques des activités physiques et sportives) à l'Université de Rouen Normandie. Depuis sa recherche doctorale (*Trapézistes, ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, PUR, 2013), elle travaille sur le cirque, les pratiques culturelles et les rela-

tions art-sport, dans des recherches aux confins de l'anthropologie, de la sociologie et de l'histoire. Elle s'intéresse aux valeurs, aux attachements, aux imaginaires et elle enquête actuellement sur la fabrique des grands événements et les relations art et territoire, notamment à l'occasion d'Olympiade culturelle des Jeux Olympiques et paralympiques de Paris 2024 ou des Capitales européennes de la culture en France.

*magali.sizorn@univ-rouen.fr*

*Université de Rouen Normandie*

**Magali Sizorn**  is a lecturer in STAPS (science and techniques of physical and sports activities) at the University of Rouen Normandy. Since her doctoral research (*Trapézistes, ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, PUR, 2013), she has been working on the circus, cultural practices, and the relationship between art and sport, conducting research at the intersection of anthropology, sociology, and history. She is interested in values, attachments, and imaginaries, and is currently investigating the making of major events and the relationship between art and territory, particularly in the context of the Cultural Olympiad of the Paris 2024 Olympic and Paralympic Games and the European Capitals of Culture in France.

*magali.sizorn@univ-rouen.fr*

*University of Rouen Normandy*

# KANAK YOUTH'S ARTISTIC AND POLITICAL ENGAGEMENT IN MAINLAND FRANCE

## Shaping Transnational Memories beyond North–South Borders

*Matteo Gallo*

### **Abstract**

This article explores the artistic and political engagement of a collective of young people from Kanaky–New Caledonia, who were temporarily living in France during the referendum period (2018–2022)—a decisive moment in the history of the archipelago, marked by deep uncertainty about its future. More specifically, the article follows the organisation of a cultural festival held in September 2021 on the Larzac plateau in southern France, along with a series of artistic residencies that preceded it. Through artistic expression and strategic occupations of public spaces—from urban parks to rural resistance zones—Kanak youth have created platforms that transcend geographic and colonial boundaries, enabling them to articulate political visions and reclaim agency in the decolonisation process. Drawing on the concept of *decolonial cosmopolitanism*, the article highlights how these artistic initiatives challenge the center–periphery dynamics inherited from the colonial past by fostering forms of rootedness in the homeland, reactivating silenced local memories, and encouraging solidarity with other local movements.

**Keywords:** *youth, Kanak, mobility, transnational memory, decolonial cosmopolitanism, festival*

*Everywhere they go—to Australia, New Zealand, Hawai'i—the mainland United States, Canada, Europe, and elsewhere, they dig roots into new resource areas, securing employment and family property overseas, expanding kinship networks through which they circulate themselves, their relatives, their material goods, and their stories all across their ocean, and the ocean is theirs because it has always been their home*  
(Hau'ofa 1994, 155).

In the South Pacific region, mobility is undoubtedly one of the most striking phenomena that has shaped its communities' social lives over the past few decades (Hau'ofa 1994; Clifford 1997; Thomas 2010; Craney 2019; Trémon 2009). During the 1960s and 1970s, Pacific Island communities experienced significant mobility, not only within the Oceanic region but also towards their respective colonial “homelands”. By the late 1960s, one such example is how

France became a transit point for a generation of young Kanak individuals who, after spending time in the mainland for their studies, returned to Kanaky–New Caledonia and initiated the political movement for emancipating the indigenous population (Chappell 2013). While transnational mobility's crucial role in shaping a generation of Kanak political leaders is well documented (Wittersheim 1999), their ties to local political movements in the mainland remain less explored. As this article will demonstrate, their path through France left a mark that is currently being rediscovered, appreciated, and reappropriated by a current generation engaged in the decolonisation process, as they retrace their predecessors' footsteps.

I believe, as Aleida Assmann pointed out, that in a world shaped by migratory flows and the lasting impact of colonial histories and interconnected pasts, transcending regional and national borders encourages new perspectives to form about belonging and cultural identity (Assmann 2014). I will explore this idea by looking at Kanak mobility, showing how, by being rooted in deep bonds of solidarity, it fosters a decolonial cosmopolitanism.<sup>1</sup> With this concept, I refer to the possibility of questioning the conventional centre–periphery dynamic inherent in colonial relations, by favouring forms of rootedness in the former colonial mainland and reactivating layered territorial memories. While Kanak mobility has been shaped by colonial legacies that have made it very difficult for young Kanak to access education (Salaün 2013)—forcing them to migrate to mainland France with significant hardship (Pafumi 2020)—engaging in artistic creation allows them to overcome this marginalisation and isolation. Indeed, by organising public events, festivals, and artistic residencies in public spaces, young Kanak people have dug roots in mainland France and built solidarity connections with local communities that challenged the colonisation process centred around land dispossession and resettlement. By exploring Kanak youth's current artistic endeavours in France and their transnational mobility, within this text, I propose a better understanding of their efforts to create bonds and connections far beyond the Pacific Ocean.

This article is based on multi-site and multimedia ethnographic research conducted in mainland France, including some online data, between 2018 and 2022, spanning over the time between Kanaky–New Caledonia's first and third self-determination referendums. In this politically charged time, young New Caledonians, who were temporarily estranged from their archipelago—because of their studies or due to external circumstances relative to the COVID-19 pandemic—organised various events that, through virtual platforms, artistic performances, and art-based didactic approaches, helped revive and reconnect with memories related to diverse spaces, constituting some kind of transnational memories.

The people interviewed for this article, as well as the protagonists of the ethnography, are between 22 and 40 years old and define themselves as belonging to the category of “youth”. It should be noted that in Kanaky–New Caledonia, the *jeunesse*—youth—is both an emic and an etic category that refers to an age group within broad boundaries. For instance, the term *jeunesse* is often used by local media to refer to an age group that can range from 14 to 35 years old, typically connected with specific social and racial characteristics, such as male and Kanak, and usually associated with being deviant (Miceli 2024). Even within the Kanak context, the category of *jeunesse* has broad and flexible boundaries. Formal rites of passage

---

<sup>1</sup> On the concept of “cosmopolitanism”, see Clifford 2001; Mignolo 2002; Beck, Levy, and Sznajder 2009; Leinius 2014.

have largely disappeared—with some exceptions—, and the boundary between youth and adulthood is socially negotiated through milestones such as traditional marriage, stable employment, or the legitimacy to speak in public events (Gallo 2022). As a result, the condition of “being young” can extend well beyond the age of forty.

During the period of this research, I attended online meetings and participated in various artistic projects. Moreover, I was actively involved as a board member in the actions of a collective of young students and artists known as “Festin Comm’un” (Shared Feast), which organised an artistic festival in September 2021. This festival was the culmination of an artistic, political, and militant journey throughout mainland France. The work of the collective gave the opportunity to rediscover what traces were left by more than half a century of Kanak mobility in the country, while simultaneously forging new connections with the mainland political landscape, primarily through public art events.

For these young Kanak, organising public art events was a way of staying engaged with current political events, maintaining connections, and acting, however far from Kanaky–New Caledonia<sup>2</sup> they might be. While public debate around the decolonial process intensified in the archipelago, young people in mainland French were fostering a shared space to think about possible paths for their future country. These initiatives, that took place in public spaces, provided young individuals with the opportunity to engage with other places of resistance, which stood in opposition to or in negotiation with the French state—such as a militant occupation Zone to Defend (ZAD, *zone à défendre*) situated in the west of the country, a rural community of political and eco-activists in Tarnac, and the Basque Country where the artistic residencies took place. It also allowed them to reconnect with and evoke the memories of previous Kanak generations’ experiences on French soil. The decision to hold the festival on the Larzac plateau was also extremely symbolic for that reason. The site is well known in France for its association with the non-violent ecological movement and its support for the Kanak anti-colonial struggle since the 1970s.

The article is structured around four parts. In the first part, I will present how young Kanak individuals in mainland France experienced the referendum period (2018–2022) and show the artistic-political actions they engaged in. I will highlight their social and cultural marginalisation, as well as their desire to overcome this condition through creating new spaces for expression and political engagement. In the second part, I will enlighten the work carried out by the Festin Comm’un youth collective, the artistic residencies they organised, and the places they traversed. In doing so, I will emphasise the continuity of solidarity ties between the Kanak movement and local communities in France. In the third part, I will focus on the festival in Larzac showing the way it was prepared and brought to fruition, examining interconnections between the political and artistic spheres. This will allow me to show how, within a context of political changes, this Kanak generation is establishing new ways to engage politically through the organisation of artistic events—where relationships and networks are built. In the fourth part, I will engage more broadly with Epeli Hau’ofa’s concept of “world enlargement” (Hau’ofa 1994) to argue that the mobility of young Kanak individ-

<sup>2</sup> The diverse ways in which different actors in the realms of art experience mobility have been widely explored in anthropological literature recently. Notable examples include the thematic issue of *Ethnologie Française* on “Translocal Art Worlds” (Aterianus-Owanga, Gaulier, and Navarro 2022) and the special issue of *New Diversities* on “Migration through the Arts” (Salzbrunn and Quiñones 2024).

uals not only extends their sense of belonging beyond national borders—fostering transnational forms of identity and generating new relational networks—but also facilitates a rearticulation and lived reengagement with the traces of their historical past in mainland France.

### Gathering to “Speak Up”: The Politicisation of Kanak Students in Mainland France During the Referendum Period

*Culture is like a melody; it needs to be shared, taught to our children, so that they can spread it further and make it resonate worldwide*  
(Opening speech for Kaneka Concert, Rennes, 2021).

Since 2018, Kanaky–New Caledonia has entered a historic new phase. The Kanak people, the indigenous inhabitants, along with the diverse communities that have gradually settled in the territory<sup>3</sup>, have been called to decide on the future of the archipelago through a series of self-determination referendums. This pivotal moment was the outcome of nearly three decades of political negotiations and efforts to shape a shared destiny (Faugère and Merle 2010). In 1988, following a decade of civil unrest between pro-independence groups and colonial settlers backed by the French state, Kanaky–New Caledonia’s population reached a historic agreement, signed at Matignon, the official residence of the French Prime Minister in Paris. The Matignon Accord marked a turning point, as it officially acknowledged—enshrining it in the French Constitution—the violence of colonial rule and the existence of an indigenous people who had suffered from it. Moreover, the agreement established that Kanaky–New Caledonia was a territory, in which the state would guarantee an “irreversible process of decolonisation”. A decade later, in 1998, the French government and Kanaky–New Caledonia’s communities reached an agreement outlining concrete steps to guide this transition. Setting up local institutions that now administer the island under a semi-autonomous status was central to the accord. However, the key element was a series of referendums: three votes scheduled between 2018 and 2022. Pro-independence supporters only needed to win one referendum out of the three to secure the island’s independence, whereas if all three referendums were rejected, the parties would reconvene to determine the next course of action.

For these reasons, the referendum period from November 2018 to December 2022 was particularly challenging for Kanaky–New Caledonia and especially for young Kanak. It created a generation of people born under the Accord and raised with an expectation, a way to

<sup>3</sup> The population of Kanaky–New Caledonia is divided into two large groups: on one side, the Kanak (41.2%), and on the other, the *Caldoche* people, descendants of the first settlers, and Europeans who moved there following several waves of migration encouraged by France (24.1%), and other communities including people of mixed descent *métis* (11.3%). The remaining population consists of various communities from neighbouring Pacific territories, primarily Wallis and Futuna (8.3%), Tahiti, Indonesia, and Vanuatu (7.5%) (Insee.nc – 2019 Census).

take an active role in the history of the archipelago, and the vote represented an act of political engagement and responsibility. During this period marked by political tension, I could only observe events happening on the archipelago from afar. Being in mainland France, I built connections with a group of young Kanak activists and students based in different French regions instead. These young individuals, benefiting from targeted mobility programs, were temporarily based in the mainland to pursue training and advanced education unavailable in Kanaky–New Caledonia<sup>4</sup>: Nevertheless, the formative opportunities, the majority of them expressed a clear intention to return to Kanaky–New Caledonia with the aim of occupying strategic and highly skilled professional roles once back in their home country. During the referendum period, the network of associations of New Caledonians residing in mainland France was very active and facilitated the creation of alternative social spaces where they could gather and discuss the future of the country together. As part of broader efforts to raise awareness among the French population about the situation unfolding in the archipelago, these associations forged connections with other activists and collectives engaged in supporting the Kanak cause. As will be explored in the following sections, it was precisely these bonds with local political movements that facilitated the organisation of artistic residencies and the festival.

The first time I met some of the members of these associations was during the first self-determination referendum held on 4 November 2018, at a private event organised at the historic residence of the Leenhardt family, not far from Paris<sup>5</sup>. I had been invited to the event by a Kanak friend I had met in 2016 during my PhD ethnographic research in Kanaky–New Caledonia. My friend had moved to France around that time to continue his studies. At the event, there were around fifty Kanak people, mostly young members, who had come from all over France with the help of the network of local associations scattered throughout the country. The event was the result of a chance encounter between a young Kanak studying in France and Jeanne Leenhardt, the elderly granddaughter of the renowned missionary, on a train journey near Paris. That encounter allowed for the renewal of an old connection and the event that followed not only aimed to celebrate the memory and the historic legacy of Maurice Leenhardt but also provided a place for solidarity by welcoming the community to follow the referendum results from a distance.

For two days, on 3 and 4 November 2018, the Leenhardt residence was transformed into a place of transnational and trans-generational memory, where young people could recall a part of the archipelago's history through a small private exhibition of objects belonging to the family, on display for the occasion, and by retracing the still vivid memory passed down from generations to the descendants of the Leenhardt family. This event provided a framework for young students to follow the referendum ballot count live. In fact, for young Kanaky–New Caledonians, whether they were in favour of or against independence, follow-

<sup>4</sup> Specific scholarship schemes and mobility programs, exclusively allocated to Kanaky–New Caledonia, were established as part of the Matignon–Oudinot Agreements of 1988, with the aim of addressing the archipelago's structural economic and social inequalities (Pafumi 2020).

<sup>5</sup> The Leenhardt are a family strongly connected to the history of Kanaky–New Caledonia, especially the missionary Maurice Leenhardt (1878–1954) who lived in the archipelago during the first half of the twentieth century. Considered as the “pioneer” of Kanak ethnology (Clifford 1980), Maurice Leenhardt became a reference point for the education of the Kanak people (Naepels and Salomon 2007).

ing the independence referendum together in the mainland France was a deep emotional experience. This event offered a space for political discussion, a way to exchange information and, at the same time, it was also a place to experience that pivotal moment together, despite being far from home. Camped out in the house's common room, they silently watched the progression of the results projected onto the wall throughout the night. In the end, 56.7% of Kanaky–New Caledonians opted for the territory to remain within the Republic of France, while 43.3% chose independence<sup>6</sup>. The next morning, when the results were clear, they gathered for a thoughtful and emotional discussion, where participants shared their feelings about this significant historical milestone and articulated their hopes and visions for the future. For many young participants, it was the first time they expressed their political views publicly.

The second referendum, which took place on 4 October 2020, yielded the same outcome as the first, but the difference in votes in favour and against independence decreased significantly, with 53.24% in favour of remaining in the French Republic and 46.74% supporting independence. The two referendum votes were marked by an unprecedented turnout from Kanak communities, a sign of active engagement in the decolonisation process set up in the 1980s and 1990s. These results both raised hopes and tensions, further polarising public discourse in Kanaky–New Caledonia and clearly dividing the population. Among the young people residing in mainland France, while many supported independence, others remained uncertain or against it. Being able to express themselves in public and engage in a dialogue, while also reflecting on possible future trajectories, was a challenging exercise, especially as it was not mediated by the adults' authority, as was often the case in the archipelago.

During this period of significant uncertainty about the country's future, the topic of "youth in crisis" was frequently brought up in local media. It was mostly addressed as an issue about shaping the discourse on the nation's prospects. Within these discourses, Kanak youth (*jeunesse kanak*)—a social category often extending beyond mere age—was depicted both as the source (or outcome) of the country's current challenges and, at the same time, as the key to overcoming this period of uncertainty. However, despite the centrality of "youth" in public discourses, young voices were hardly heard in public debates. This may be due to the social marginalisation of Kanak youth, especially in urban areas (Cugola 2021; LeFevre 2013), but also for reasons that could be considered more "cultural". In the Kanak context, speech is often deeply connected to both power and age. The right to speak in certain official public settings and on specific topics, such as "tradition" and politics, is typically reserved for adults and elders—mainly men (Gallo 2021; 2022). As a result, in Kanaky–New Caledonia, there are usually adults who speak in public, while young people rarely have the opportunity to express themselves freely. This social and cultural marginalisation impacts both the public sphere and everyday life, making it difficult for younger generations to assert themselves and find their voice. Nevertheless, as I noticed during my research, young people did manage to carve out spaces for self-expression and engagement through community

<sup>6</sup> Despite the "NO" prevailing, the outcome caught everyone by surprise. Previous press surveys both in Kanaky–New Caledonia and in France had forecast a NO vote of over 70%, even hinting at low voter turnout due to the younger generations' disengagement from politics. Contrary to expectations, voter turnout was among the highest in history, reaching 80.63%, with a very high youth participation rate, especially in the northern province (where turnout exceeded 86%).

organisations, artistic and cultural productions, and educational opportunities outside Kanaky–New Caledonia. Music, dance, and urban art are just some examples of platforms for young people to express themselves while actively participating in shaping the future. Moving to mainland France, though often accompanied by the emotional strain of being far from home—an issue exacerbated by the political crisis and financial hardship, or even impossibility, of travelling between France and Kanaky–New Caledonia—could then provide a crucial moment for self-reflection, open discussion, and encourage expression of ideas about the present and the future.

During the referendum period, the need to create spaces for self-expression, partially facilitated by artistic practices, inspired several young Kanaky–New Caledonians to come together to “Speak Up” (*Libérer la parole*)—freeing one’s voice to express oneself<sup>7</sup>. This became the slogan of a collective comprised of Kanaky–New Caledonians and their supporters living in mainland France, founded in October 2020 after the second referendum, called Festin Comm’un. The goal of this collective was to foster national reflection through art and culture while promoting a better understanding of the political, cultural, economic, and environmental issues facing Kanaky–New Caledonia.

### **Artistic Residencies as a Means of Interweaving Old and New Ties of Solidarity**

*We want to assert the Kanak presence in France. However, we recognise that we cannot achieve this without your support. As we are not native to this land, it is essential for us to collaborate with the local community*  
(Young Kanak statement, Basque Country residency, June 2021).

The COVID-19 pandemic outbreak in April 2020 further restricted mobility and left numerous overseas young people stranded in mainland France. Geographically and socially isolated, without being able to actively participate in the country’s political debate, young people sought refuge in networks of associations as a way to discuss current events, engage in dialogue, and collectively follow some of the key developments unfolding in the archipelago. In fact, the pandemic did not stop history from moving forward, nor did it prevent the third referendum from taking place, despite the pro-independence supporters’ request to postpone the vote by at least six months. Their aim was to ensure a proper burial for the dozens of Kanak people who had died due to the pandemic, following the complex traditional mourning ceremonies, and to have the time needed to reorganise their door-to-door political campaign (Trépiéd 2021). Despite appeals from the UN, the Protestant Church, and the scientific community, the vote took place as scheduled on 12 December 2021, amid a call to boycott

<sup>7</sup> “Libérer la parole”, “Speak Up”, was one of the slogans the Collective and its partners put forward to represent their actions and political engagement.

from pro-independence supporters. With 57% abstention (compared to less than 20% in previous referendums), the “No” camp won with 96.50% of the ballots (Kowasch et al. 2022). During this intense period, the virtual realm became the primary space for socialising and discussion. “Laka’z en live”, a virtual platform managed by a group of young Kanak individuals to organise virtual meetings and discussions, was born from this context.

Between 2020 and 2021, “Laka’z en live”—in partnership with the Festin Comm’un collective—organised several online events centred around the celebration and remembrance of important and tragic moments in Kanaky–New Caledonia’s colonial history. For example, the first online event was the commemoration of the Ouvéa cave massacre. On 5 May 1988, 130 special forces soldiers from the French army launched an assault on the Gossanah cave, where Kanak militants had been holding French military police (*gendarmes*) hostage, resulting in a massacre: nineteen Kanak and two gendarmes lost their lives during the operation (Plenel and Rollant 1988). Evoking the memory of these events through the re-enactment of archives and with the words of artists and descendants of the families involved, brought insight for thought on the present and future trajectories of Kanaky–New Caledonia, while also maintaining strong connections at a time when social interaction was minimal.

These virtual events sparked the concrete idea of organising a large-scale artistic and political festival in mainland France the following year. The event would take its inspiration from Melanesia 2000, a festival held in Nouméa in 1975 which played a pivotal role in the political awakening of the Kanak people by celebrating art and performance (Tjibaou et al. 1976). To bring the festival to fruition, the Festin Comm’un collective planned on organising several intermediate events to prepare and inform the public. These events’ goal was to forge new connections with local communities engaged in various struggles and to reinforce existing bonds that echoed the journey of the Kanak people in France.

One of the initial milestones in the journey was a public gathering held in Paris in the Bois de Vincennes, to unite various associative groups across mainland France during the referendum period. The selection of the venue was deliberate; the park is indeed located near the Palais de la Porte Dorée, the National Museum of Immigration History, formerly known as the Museum of the Colonies. This palace, built for the International Colonial Exhibition of Paris in 1931, infamously exhibited indigenous peoples as if they were zoo animals. On 8 May 2021, around a hundred young individuals from the Francophone Pacific region congregated on the nearby lawn, brought together by networks of student associations. Throughout a day of festivities, they collectively pondered the future of the archipelago. Diverse political perspectives emerged, facilitated by artists and social workers through playful activities and performances, culminating in a large dance that included all the participants. During this energetic performance, one organiser, indicating the nearby museum, stated: “Let’s shake the earth to remind them that we are still here and alive!”—despite the fact that colonisation was one of the main causes of the drastic decline in the indigenous population of the South Pacific Ocean (Sand 2023). The performance and songs served as platforms for the youth to reclaim public space while conveying crucial political messages and shedding light on Kanaky–New Caledonia’s socio-political landscape. In addition to promotional events, the Kanak collective organised three major artistic residencies in places of resistance and criticism of the French State, advocating for alternative forms of management and the protection of their spaces and culture.

The first residency took place from 26 to 28 February 2021 at the Zone to Defend (ZAD, Zone à défendre) of Notre-Dame-Des-Landes. The ZAD refers to a space of 4 000 acres of wetlands near Nantes, illegally occupied in 2009 by environmental activists, farmers, and opponents of the planned construction of a new airport. After years of clashes with authorities, the French government abandoned the airport project in 2018 and since then the ZAD has become a symbol of ecological resistance in France (Bulle 2019). Within some occupations and self-management activities that continue in the area up to nowadays, and the ZAD is still considered a hub for political activism, ecological engagement, and artistic expression (Fremaux and Jordan 2021).

The theme for discussion chosen for the residency was the struggle of women in patriarchal society, an important issue in Kanaky–New Caledonia where domestic violence rates are high (Duong-Pedica, Pelage, and Wané 2021). Young Kanak women shared their testimonies and exchanged reflections and viewpoints with feminist activists from the ZAD. In addition to these discussions, the residencies were spaces for artistic exchanges that facilitated the co-creation of various collective works, like an original musical composition, recorded by a Kanak artist with the participation of several local musicians. Such outcomes were intended to be showcased and performed during the final festival.

The second residency occurred from 25 to 27 June 2021 in a village near Bayonne, in the French Basque Country. This encounter with Basque activists and musicians, engaged in the preservation of their culture and language, focused on indigenous rights. Together with young Basque artists, the Kanak collective discussed cultural policies, legacy, and transmission. Discussions focused on comparing educational policies between the Basque Country and Kanaky–New Caledonia, as well as on language promotion policies, cuisine, and cultural sovereignty.

Lastly, from 2 to 4 July 2021 the collective organised a residency centred on children and education at the agricultural community of Tarnac in France, an anti-capitalistic location that advocates for ecology. It is here where, in October 2020, during a meeting in support of the second referendum, the Festin Comm'un collective was officially created.

These two to three-day residencies were structured around discussions and knowledge-exchange, providing young Kanak individuals with a platform to share their personal experiences and engage in the debate on the future of the archipelago. There are at least two key aspects connecting the collective of young New Caledonians to the social and political contexts they engage with in mainland France that are important to note: first, there is the idea of considering art as a form of resistance and political expression, that Monika Salzbrunn has analysed as “artivism” (Salzbrunn 2019). Second, ecology is seen as a space for activism and, at the same time, a means of establishing roots and showing respect for the land. These gatherings offered alternative spaces that encouraged thought on challenging topics and on issues that weren't easily or openly addressed in the archipelago, particularly by the youth. Through artistic expression, these events fostered political engagement and encouraged discussions and expression. Furthermore, these gatherings served as opportunities to learn about paths of resistance and struggle taken by local communities in France, challenging the perception of the state as a uniform and unyielding entity and fostering spaces for dissent and change.

## Making Politics Through Art: The Festival of Larzac

The festival was conceived by the collective as a cultural, artistic, and political event to help both New Caledonians and the French to understand the political stakes surrounding the referendums and the Nouméa and Matignon-Oudinot Agreements. This choice reflected the collective's decision not to officially take a political stance on the referendum, in order to foster an open dialogue with the entire New Caledonian community in mainland France. Choosing Larzac as the location of the festival in such a politically charged atmosphere was a difficult decision, and this choice gave rise to disagreements and initial negotiations. This can be understood by briefly outlining the particular history of the location and its connections with Kanaky–New Caledonia.

In the 1970s, the Larzac plateau—an agricultural area in southern France known for Roquefort cheese production—was the stage for extensive protests against the expansion of a military base. The project's abandonment in 1981 transformed the non-violent local protests on the Larzac plateau into a global model of anti-capitalist, anti-imperialist, and anti-colonial struggle. Since then, Larzac has become a hub for a “return of solidarity” and a site of transnational activism (Gildea and Topkins 2015). As a supporter of movements fighting against the brutality of colonial states, Larzac attracted the interest of Kanak Jean-Marie Tjibaou, who was advocating for independence at that time (Tjibaou 1996). Consequently, the Kanak leader made multiple visits to Larzac, creating strong ties with the farmers families. In 1988, as a gesture of solidarity with the Kanak and Socialist National Liberation Front (FLNKS), during a ceremony the Larzac community donated a portion of their land to the Kanak people. The bond with Larzac stayed strong even after Tjibaou's death, and up to nowadays the plateau has remained an emblem of anti-colonial solidarity and a site of transnational memory for the Kanak people to the point of becoming a pilgrimage site for many Kanak passing through mainland France.

For these reasons, Festin Comm'un's decision to organise a festival on the Larzac plateau without openly taking a stance in favour of independence raised concerns among some political representatives of the FLNKS, especially in Kanaky–New Caledonia, where public discourse was highly polarised. Although the project received immediate support from artists and musicians in both France and the archipelago, not openly aligning with either side of the independence debate was seen by some politicians and activists as ambiguous and, in some cases, as disrespectful towards the authority of adults and the established historical narratives connected to the land. Even within the Larzac farmers' movement, there were initial reservations, particularly among some first-generation activists who adhered to the FLNKS' political stance closely, with whom they had collaborated four decades earlier. As organisers explained, certain political activists from Larzac criticised the younger generation for “not being aligned with their elders”, suggesting they issue a “press release in favour of voting for independence” in exchange for their support. By maintaining a nonpartisan stance, the collective faced the risk of having to abandon plans to host the festival on the Larzac land as their positioning was not appreciated by many. Some old farmers perceived the choice to hold the festival on the Larzac plateau as an attempt to alter the place's memory, historically associated with Kanak independence movements. Subsequently, the opposition from certain Larzac activists led multiple venues to refuse to host the festival, risking jeopardising the festival's existence.



FIGURE 1: Circus tent and gazebos on the festival site, the Larzac plateau, 23 September 2021.  
© Matteo Gallo.

However, the project finally gained enthusiastic support from a new generation of young activists residing in the area and in favour of the collective's vision to engage the entire population in dialogue while moving beyond the focus of the imminent referendum towards a discussion of the future in general— particularly at a time when the referendum itself was contributing to division and opposition. After multiple setbacks, two women offered a solution to the collective by proposing to hold the event on agricultural land designated for sheep pastures. On the site, which had no facilities, a generator, a circus tent, an outdoor stage with gazebos, and portable restrooms were set up. There, not far from Montredon village on the Larzac plateau, the festival took place from 24 to 26 September 2021 (Figure 1).

The festival's opening date, 24 September, holds a symbolic value for the people of Kanaky–New Caledonia. As stated by collective members and mentioned in the *Festin Comm'un* final report: “This date evokes both conflict and sadness, but also carries a sense of constructive hope”. It is indeed the date when the French army took possession of Kanaky–New Caledonia, in 1853. Since then, the date's significance has been appropriated by the independence movement, which proclaimed it as the day of “Kanak mourning” in 1974. Choosing to inaugurate the festival on this date therefore played an important role in incorporating decolonisation discourse.

The organisation of the festival followed the customs of traditional Kanak weddings. This involved relying on mutual aid, mobilising family connections to engage as many volunteers as possible, securing landed materials, and requesting donations to ease financial burdens. In the months leading up to the festival, in addition to events organised on the mainland, some referent members of the collective, based in Kanaky–New Caledonia and called “ambassadors”, were tasked with tracing family connections, contacting the clans of the young people involved in the project to request their permission and aid. Support from families was formalised by sending gifts from across the archipelago, collected by “ambassadors” in Nouméa, and subsequently transported to Paris directly in the suitcases of various young people departing for mainland France.<sup>8</sup> During the festival's opening ceremony, these gifts were collected and presented to be offered to the Larzac community hosting the event. The festival's opening ceremony clearly showed how the location was transformed into a space for transnational connections and memories, as exemplified by the gifts exchanged. Just as in traditional Kanak ceremonies such as weddings, these objects presented together embodied the strength and depth of the bonds the collective has cultivated over time.

In addition to the work of “ambassadors” and the support of various families and clans involved through Kanak kinship relationships, the collective relied on different forms of self-financing, which helped cover a significant portion of the festival's expenses. An online fundraising campaign; the sale of event merchandise and textiles, such as stickers, magnets, cups, and posters; and other means of fundraising were organised. In addition, several New Caledonian associations contributed by lending equipment and providing volunteers for the project. Aside from the members of the steering committee, various volunteers were recruited using the collective's Facebook pages, website, and Instagram before the public event.

---

<sup>8</sup> For an in-depth analysis of the movement of Kanak objects between Kanaky–New Caledonia and the mainland, please see Jordy Sio's research and the doctoral thesis he is currently preparing at the University of Tours.

During the festival, a refreshment stand sold beverages and food stalls based on the idea of pay-what-you-can or associative pricing. The entry fee was set at the affordable price of 10 euros per day. A final part of the budget was covered by different grants from public and private entities in France and Kanaky–New Caledonia.

A letter written by members of the collective to incite participation and engage artists succeeded in bringing together several Pacific islanders who participated in the event voluntarily and received expense reimbursement and modest compensation for their participation. In this way, many artists from the Pacific region living in mainland France answered the call: Musicians, technicians, performers, and actors became part of the festival team and also volunteered by assisting with security, cleaning, and cooking. Engaging with alternative economic circuits and forms of exchange and solidarity, allowed the collective to move beyond the mainstream economy and, in doing so, to challenge the dominant capitalist system.

Conferences, round table, concerts, and performances took place during the festival. The majority of festival participants were Kanak, New Caledonians, and other members of Pacific Island communities from all over France. There were also Larzac farmers and activists from the three artistic residencies that preceded the festival. Throughout the day, numerous debate spaces were held, often mediated using performances, in the form of a “moving debate”, a playful enactment where participants were asked to take a stance on general questions posed by the organisers by changing where they stood. This method, which some members of the collective learned during their training as social worker in France, helped more hesitant participants get involved in discussing topics such as climate, resource exploitation, art as a political tool, non-violent struggles, feminism, ecology, and sovereignty. As night descended, the stage came alive with performances by diverse Kanak groups, showcasing traditional and experimental dance forms, miming, and music groups. The stage featured performances by artists including a group of young Kanak musicians trained in France who performed covers of iconic *Kaneka* songs—a music genre originating in Kanaky–New Caledonia in the 1980s, which supported the Kanak political awakening (Gallo 2024). The lineup also included a Ni-Vanuatu musician, widely known across the archipelago for a song that became a hit on social media during the pandemic period, as well as a traditional Kanak dance group formed by members of an association based in the south of France that is actively engaged in passing down Kanak cultural heritage to younger generations.

Among the performers there was Henri Jaïne<sup>9</sup>, a multifaceted singer, dancer, slam poet, mime, and storyteller, who was trained at the International School of Dramatic Corporeal Mime in Montreuil, France, originally from the Siloam tribe in Lifou, Kanaky–New Caledonia, and now based in Toulouse. Since 2014, Jaïne has been engaged in an artistic exploration that blends Kanak traditions with international influences from around the world, including miming, rap and electronic music, singing in Drehu (his mother tongue) and French, encouraging the audience to reflect on the coexistence of ancestral traditions and modernity as well as local and global connections. His iconic character symbolises this fusion, representing the history of his people and humanity. In constant transformation, he

---

<sup>9</sup> To protect anonymity, the names of the artists and activists, as well as the places they visited, have been replaced with pseudonyms.

embodies the duality of his identity: a Kanak warrior and a citizen of the world at the same time, a character navigating between the past and the future, looking to define his own identity. On stage, he appears with his body half painted black and half covered with interwoven fibres, a reminiscent of traditional Kanak garments, carrying the symbol of Kanak and other communities' cultures in the archipelago, as well as the violence of their colonial history. The artist views himself as a "bearer of knowledge" who believes that each performance serves as an act of transmission, conveying a message of love and unity (Figure 2).

The event left a lasting impact, culminating in a moving and symbolic announcement during the closing ceremony: the two young farmers hosting the festival declared that the land would henceforth be known as "Kanakya", to serve in remembrance of the Festin Comm'un event and as a tribute to the ongoing struggle of Kanak people.

### A Decolonial Cosmopolitanism

For four days, the festival was the epicentre of transnational connections, shifting the conventional dynamics between centre and periphery to highlight Kanaky–New Caledonia and its history of interactions and connections. The festival marked the culmination of a gradual rediscovery of the Kanak presence in mainland France that began with the relationships forged by the first generation of young Kanak students with the mainland and reached new summits with a transgenerational layering of young Oceanians' mobility in mainland France.

In his work, "Our Sea of Islands" the anthropologist Epeli Hau'ofa portrays Oceania as a dynamic and expansive realm, far removed from the notions of being small and isolated. He evokes a population in constant motion, capable of digging "roots in new resource areas", even extending beyond the fluid boundaries of the ocean to continents like America and Europe. Since the Second World War, Pacific Islanders have defied Western stereotypes that depicted them as imprisoned on tiny islands in a faraway sea. Instead, they undertook unprecedented global expansion without losing their connection to the land and their roots (Sahlins 2000, 180). This balance between mobility and roots underscores how these communities' worldwide migrations foster a sense of "cultural rootedness" (Maurer 2019, 116) while also serving as a mechanism for forging new bonds and pathways for solidarity; a vision that challenge the traditional centre–periphery dynamic of colonisation.

In a globalised and interconnected world, younger Kanak generations have forged new connections while also reviving and giving significance to the traces of the past, similar to the traditional "customary path" (*chemin coutumier*), a term that refers to a mode of creating political ties that define Kanak social structures. In this perspective, these connections are considered as gateways and bridges accessible not only to the individuals involved but also to their families and clans, extending across future generations. These connections are passed down and nurtured over time, reinforcing familial and societal links from one generation to the next. While it's crucial to honour and maintain these connections, they are not meant to confine or restrict social interaction. Instead, they serve as matrices through which the system of ties and connections is reproduced and subsequently expanded. Mobility is a means of strengthening existing ties while perpetuating a legacy of shared experiences and aspira-



FIGURE 2: Performance in the circus tent, Larzac, September 2021.

© Matteo Gallo.

tions. The festival held in Larzac in September 2021 celebrated such decolonial cosmopolitanism. Through the collective efforts of various groups mobilised by Festin Comm'un, the Larzac Plateau became a hub for associations, solidarity networks, and the circulation of gifts and knowledge. It served as a transnational space where Kanak and local struggles converged, bound by a shared anti-capitalist and anti-colonial vision. Unfold in public spaces such as the Bois de Vincennes or the Larzac plateau—sites already imbued with political resonance—, these artistic appropriations operate as performative gestures that articulate art, politics, and territorial rootedness, positioning these interventions as acts of resistance within broader critiques of the global, capitalist, and postcolonial order. In this space, art, operating via channels different from those in which traditional political actions occur, brought a community together to unite it around a vision for the future of society. The event provided an opportunity to engage with political issues from afar, bringing people together through an identity-based discourse centred on activating activists' memories expressed through art.

## Conclusions

Throughout this article, I wanted to shed light on the experiences of a group of young Kanak individuals in mainland France and reflect on how transnational mobility can foster dynamics and rooted form of political and cultural engagement. Through artistic expression and strategic occupations of public spaces—from urban parks to rural resistance zones—Kanak youth have created platforms that transcend geographic and colonial boundaries, enabling them to articulate political visions and reclaim agency in the decolonisation process.

The choice to hold artistic events in spaces not traditionally dedicated to art aimed at politicising these spaces through the artistic practice, while simultaneously politicising art by situating it within spaces that are themselves imbued with specific history and memory related to the colonial past (e.g. Bois de Vincennes) or the decolonial process (e.g. Larzac plateau). Art, in this context, became a political act and a means of forging solidarity; festivals, residencies, and performances functioned as vehicles for dialogue, memory transmission, and coalition-building, where public spaces were transformed into arenas of resistance and recognition. To conclude, I believe that these artistic interventions allowed young Kanak to reconnect with past generations and that their work not only honoured ancestral legacies but also opened up new, inclusive pathways for imagining the future of Kanaky–New Caledonia and its global connections.

## Acknowledgments

Many thanks to the members of the Festin Comm'un collective, along with the many Kanak artists and students I met, for sharing their experiences during this critical moment in the country's history and for trusting me to write about these important issues.

## References


- Assmann, Aleida.** 2014. "Transnational Memories." *European Review* 22 (4): 546–56. <https://doi.org/10.1017/S1062798714000337>.
- Aterianus-Owanga, Alice, Armelle Gaulier, and Cécile Navarro.** 2022. "Mondes de l'art translocaux. Mobilités, routes et conventions." *Ethnologie française* LII (2): 245–60. <https://doi.org/10.3917/ethn.222.0245>.
- Beck, Ulrich, Daniel Levy, and Natan Sznaider.** 2009. "Cosmopolitanization of Memory: The Politics of Forgiveness and Restitution." In *Cosmopolitanism in Practice*, edited by Magdalena Nowicka and Maria Rovisco, 111–27. London: Ashgate.
- Bulle, Sylvaine.** 2019. "A Zone to Defend: The utopian territorial experiment of Notre Dame des Landes." In *French Movements at the XXI century*, edited by Bruno Frère and Marc Jacquemin, 205–28. London: Palgrave.
- Chappell, David.** 2013. *The Kanak Awakening. The Rise of Nationalism in New Caledonia*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Clifford, James.** 2001. "Indigenous Articulations." *The Contemporary Pacific* 13 (2): 468–90. <https://doi.org/10.1353/cp.2001.0046>.
- Clifford, James.** 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, James.** 1980. "Fieldwork, Reciprocity, and the Making of Ethnographic Texts: The Example of Maurice Leenhardt." *Man* 15 (3): 518–32. <https://doi.org/10.2307/2801348>.
- Craney, Aidan.** 2019. "Youth Leadership in Fiji and Solomon Islands: Creating Opportunities for Civic Engagement." In *Pacific Youth. Local and Global Futures*, edited by Helen Lee, 137–58. Canberra: ANU Press.
- Cugola, Umberto.** 2021. "Réflexion autour des systèmes de connaissance et des savoirs traditionnels. Panser le malaise jeune en terre kanak." *Journal de la Société des Océanistes* 153: 293–306. <https://doi.org/10.4000/jso.13394>.
- Duong-Pedica, Anaïs, Sarah Pelage, and Annabelle Wané.** 2021. "Tracing Kanak Feminist Earthly and Oceanic Paths." *The Funambulist* 39. <https://thefunambulist.net/magazine/the-ocean/tracing-kanak-feminist-earthly-and-oceanic-paths>.
- Faugère, Elsa, and Isabelle Merle.** Éd. 2010. *La Nouvelle-Calédonie vers un destin commun?*. Paris: Karthala.
- Fremaux, Isabelle, and Jay Jourdan.** 2021. *We Are "Nature" Defending Itself: Entangling Art, Activism and Autonomous Zones*. London: Pluto Press.
- Gallo, Matteo.** 2024. "'Kaneka Is Our Reggae': The Soundtrack of the Kanak Political Claim." *The Journal of Contemporary Pacific* 36 (1): 1–31. <https://doi.org/10.1353/cp.2024.a956786>.
- Gallo, Matteo.** 2022. *Isaperi della foresta. Giovani e trasmissione dei saperi in Nuova Caledonia*. Milan: Prospero Ed.
- Gallo, Matteo.** 2021. "La mémoire de la forêt. Redécouverte et transmission des savoirs dans la vallée de Wété, Nouvelle-Calédonie." *Journal de la Société des Océanistes* 153: 259–74. <https://doi.org/10.4000/jso.13267>.
- Gildea, Robert, and Andrew Topkins.** 2015. "The Transnational in the Local: The Larzac Plateau as a Site of Transnational Activism since 1970." *Journal of Contemporary History* 50 (3): 581–605. <https://doi.org/10.1177/0022009414557909>.

- Hau'ofa, Epeli.** 1994. "Our Sea of Islands." *The Contemporary Pacific* 6 (1): 147–61 [First published in *A New Oceania: Rediscovering Our Sea of Islands*, edited by Vijay Naidu, Eric Waddell, and Epeli Hau'ofa. Suva: School of Social and Economic Development, The University of the South Pacific, 1993].
- Kowasch, Matthias, Simon P.J. Batterbury, Séverine Bouard, and Eddie Wayuone.** 2022. "The third independence referendum in New Caledonia – a fallback to colonialism?." *Pacific Geographies* 57: 11–24. <https://doi.org/10.23791/571115>.
- LeFevre, Tate Augusta.** 2013. *Creating Kanaky: Indigeneity, Youth and the Cultural Politics of the Possible*. PhD. Dissertation in Anthropology, New York University.
- Leinius, Johanna.** 2014. "Decolonizing Cosmopolitanism in Practice: From Universalizing Monologue to Intercultural Dialogue?." In *Cosmopolitanism and Transnationalism: Visions, Ethics, Practices*. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences 15, edited by Leena Kaunonen, 39–65. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies.
- Maurer, Anaïs.** 2019. Océanitude. Repenser le tribalisme occidental au prisme des nationalismes océaniques. *Francosphères* 8 (2): 109–25. <https://doi.org/10.3828/franc.2019.9>.
- Miceli, Martino.** 2024. "Resistere al lavoro o alla propria esclusione? Un'analisi dei rapporti tra devianza, mascolinità e accesso alla formazione professionale nella Grande-Terre orientale (Kanakya-Nuova Caledonia)." *Archivio Antropologico Mediterraneo* 26 (1): 1–19.
- Mignolo, Walter D.** 2002. "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference." *The South Atlantic Quarterly* 101 (1): 56–96.
- Naepels, Michel, and Christine Salomon.** Eds. 2007. *Terrains et destins de Maurice Leenhardt*. Paris: éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Pafumi, Martina.** 2020. "Vivere all'estero rimanendo in Francia. La mobilità degli studenti d'Oltremare verso la métropole." In *L'Europa d'Oltremare. Culture, mobilità, ambienti*, edited by Adriano Favole, 17–31. Milano: Cordina Editore.
- Plenel, Edwy, and Alain Rollat.** 1988. *Mourir à Ouvéa. Le tournant calédonien*. Paris: La découverte / Le Monde.
- Sahlins, Marshall.** 2000. "'Sentimental Pessimism' and Ethnographic Experience; or, Why Culture Is Not a Disappearing Object". In *Biographies of Scientific Objects*, edited by Lorraine Daston, 158–202. Chicago: The University of Chicago Press.
- Salauñ, Marie.** 2013. *Décoloniser l'école? Hawaïi, Nouvelle-Calédonie Expériences contemporaines*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Salzbrunn, Monika, and Ana Laura R. Quiñones.** 2024. "Introduction: Migrating through the Arts: Deconstructing Alterities through new Approaches to Music and Dance Practices." *New Diversities* 25 (1): 1–11. <https://doi.org/10.58002/SD23-EY45>.
- Salzbrunn, Monika.** 2019. "Artivisme." In *Anthropen. Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*. <https://www.anthropen.org/voir/Artivisme>.
- Sand, Christophe.** 2023. *Hécatombe océanienne. Histoire de la dépopulation du Pacifique et ses conséquences (XVI<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle)*. Nouméa, Tahiti: Au vent des îles.
- Thomas, Nicolas.** 2010. *Islanders. The Pacific in the Age of Empire*. New Haven: Yale University Press.
- Tjibaou, Jean-Marie, Philippe Missotte, Michel Folco, and Claude Rives.** 1976. *Kanaké, Mélanésien de Nouvelle-Calédonie*. Nouméa: Les éditeurs du Pacifique.
- Tjibaou, Jean-Marie.** 1996. *La Présence Kanak*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Trémon, Anne-Christine.** 2009. "Trajectoire de vie d'une polynésienne dans une famille d'immigrés chinois." *Migrations Société* 3 (4): 123–24. <https://doi.org/10.3917/migra.123.0115>.

**Trépiéd, Benoit.** 2021. “Nouvelle-Calédonie: quels sont les enjeux du référendum du 12 décembre?.” par Marot Hutton, *TV5Monde*, December 12, 2021. <https://information.tv5monde.com/international/nouvelle-caledonie-quels-sont-les-enjeux-du-referendum-du-12-decembre-33815>.

**Wittersheim, Éric.** 1999. Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la Renaissance mélanésienne. *Homme* 151: 181–206. <https://doi.org/10.3406/hom.1999.453625>.

## Author

**Matteo Gallo**  is a FWO senior postdoc fellow at KU Leuven, Department of Arts, in Belgium and a research associate at Centre de Recherche et Documentation sur l'Océanie (CREDO) in Marseille. Since 2015, he has been conducting fieldwork in New Caledonia. His research focuses on the politics of memory, music repatriation, and local practices of heritage transmission, with specific attention to the political and artistic practices of the younger generation. In 2020, he graduated with a PhD in Anthropology from the Universities of Verona and Ca' Foscari Venice. He has been a postdoctoral fellow at the Musée du Quai Branly in Paris and at the University of Turin, and lecturer at Aix-Marseille University. In 2022, he published the book *I Saperi della Foresta: Giovani e trasmissione della memoria in Nuova Caledonia* (Milano, Prospero Ed.) and in 2021, he co-edited the special issue of *L'Uomo*: “Musical Awakenings and Political Struggles in Oceania”. He has also directed two ethnographic documentaries: “Rino, bonjour et adieu” (Paris, 2014) and “Passavamo sulla terra leggeri” (Sardinia, 2017). He is currently working on a documentary project, supported by the Fabrique des écritures ethnographiques (FÉE), on the relationship between Kanak youth and the forest.

*matteo.gallo@kuleuven.be*

*Department of Arts, University of Leuven, FWO (ref. 1294426N)*

# MAKING A LIVING WITH A CRITICAL ART?

## Moral Ambivalences of Street Circus Artists from the Southern Cone Facing Neoliberalism

*Aurore Dupuy*

### Abstract

In the last two decades, shortcomings brought on by the crises of neoliberalism have pushed Latin American circus artists to reclaim the streets as their stage and to engage in transnational circulations. Based on an investigation conducted in Chile between 2016 and 2019, this article delves into the moral ambivalence that arises in the street circus activity from the intertwining of artistic, political, and economic motivations, with circus being seen as a way of criticizing dominant stances and order as well as a “good” way of earning one’s life in the Global South. The contradictions raised are analysed through the concepts of “artist critique” (Eve Chiapello and Luc Boltanski) and of “neoliberal reason” (Veronica Gago), showing how street circus challenges some oppositions that structure most of the art worlds, by reconfiguring the sense of critic and the economic necessities.

**Keywords:** *Circus Arts, Chile, transnational circulations, informal labour, artist critique, neoliberal reason*

### Introduction

Since the end of the dictatorship in 1990, circus in Chile has experienced a renewal of its aesthetic forms, its sociology, and its economies. It is part of a broader renewal movement that has affected Latin America since the end of dictatorships and certain northern countries, such as France and Quebec, since the 1970s. In these spaces are deployed “distinct reinvention dynamics of circus arts” (Spinelli 2015, 10). The circus is experiencing a transnationalization process that is accentuated by current globalization dynamics, both cultural (Appadurai 1996; Canclini 2005) and economic (Bazin and Selim 2002), that stimulate aesthetic and human circulation. A contemporary circus market unfolds transnationally, such as in the case of the North American multinational company Cirque du Soleil, in the context of a cultural industries upsurge. Artists travel to maintain their professional activities, seeking out spaces where to perform and advertise scenic arts that are globally interconnected. Therefore, the aesthetics of the circus are circulating and influencing each other from different spaces around the world, as Magali Sizorn shows in the case of the trapeze (Sizorn 2019). The development of professional circus schools since the 1970s, particularly in Europe and in the Americas, is another factor that pushes the circulation of performers and their aesthetics. As we will see,

this network of professional schools induces some transnational circulations, with young artist travelling to enroll in internationally prestigious schools, such as the Superior School of Circus Art in Brussels (ESAC).

Based on an ethnographic investigation conducted in Chile between 2016 and 2019, this article examines the moral tensions aroused by the street work of artists from the South, focusing on Chilean circus performers. Drawing from the trajectories of circus performers, the article shows how these artists engage in a transnationalization of their activity that is concurrent with its practice in the street. They leave their country in search of better professional conditions, to neighbouring countries and Western Europe, where circus arts are better recognized and supported.

This case highlights moral ambivalence present in artistic realms, linked to the intertwining of economic, artistic, and political reasons. This activity elicits both pride and frustration among street circus performers, leading to conflicts of values. A value-based rationality (Weber 2013), revolving around autonomy and critique, emerges and clashes with a goal-oriented rationality (Weber 2013) corresponding to the pride of making do in a world that offers few opportunities to agents from the Global South. I propose to explore this combination through the concept of “neoliberal reason” (Gago 2014), intersecting with that of “artist critique” (Chiapello and Boltanski 2011). This approach allows us to understand the conflicts of value in the frame of a world marked by neoliberalization and the emergence of artistic practice that combine critical stance and subsistence imperative.

## Chilean Street Circus: Marginalities and Mobilities

### Context of the Practice and the Survey

After an 18-year dictatorship, Chile entered a phase of democratic transition in 1990. Cultural activity then exploded. Starting in 1994, young Chileans gathered to practice circus techniques at the Parque Forestal of Santiago. They initiated a circus movement that developed on the fringes of family circuses. They began to perform “in street circles” (*ruedos*) and professionalized with promotional activities (that they called *eventos*) in the flourishing entertainment sectors, as well as in circus teaching, particularly in the sector of “social circus”, a pedagogy that aims at fostering personal improvement in vulnerable people through circus practice (Spiegel 2016).

In 2007 a movement towards the institutionalization of the circus began with the creation of circus-specific funds within the National Council for Culture and Arts (*Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*, CNCA). Based on annual competitive grants, called *Fondarts*, this initiative carries on an incomplete process of professionalization. Although some circus performers and companies can benefit from funds to produce their projects, the competitive nature of the application process and the short duration of the funding discourage most of the artists from applying. Cultural authorities also do not invest in an infrastructure plan capable of providing the appropriate spaces for circus practice, creation, and transmission to the majority. As a result, most circus artists work without funding, as do the majority of the circus spaces (schools, training and rehearsing spaces). The CNCA institution also values

aesthetics inspired by foreign circus styles such as the French and Québécois, that most Chilean circus groups lack time and means to develop. Applying to *Fondarts* also requires specialized administrative and accounting skills that most artists do not possess. In the end, this system creates a climate of competition and precariousness that excludes most local circus artists. The sector thus remains largely informal and focused on promotional enterprises. A study conducted by the CNCA in 2014 shows that 36.5% of circus contracts are sealed with an oral agreement. 29.7% of the circus shows are played in plazas and streets, compared with merely 16.3% in theatres and cultural centres (Lasnibat and Unzueta 2014, 25, Table 12). It also shows that 37% of the circus fundings are made “voluntarily” outside of any formal agreements, mainly through contributions from the public, such as car drivers, street spectators, or people attending events in unfunded circus spaces (Lasnibat and Unzueta 2014, 25, Table 14). Besides, only one among the numerous circus schools in the country offers professional training. The conditions for professionalization thus remain precarious for the majority, who work in the street either to supplement other activities or in a specialized manner. Many then head abroad.

However, at the time of the survey (from 2016 to 2019), the circus sector was tending to reorganize with an increase in institutional and formal activity. Unfortunately, data on this transformation do not exist (the 2014 survey being very unique in the field of Chilean circus), but the survey carried out and the knowledge of Chilean circus sector from 2008 draw some clear trends. More circus companies present their work in spaces dedicated to art that are more interested in circus, such as theatre. This shift happens under the growing influence of the CNCA and the increased capacity among circus professionals, after more than ten years of institutionalization, to apply for cultural funds efficiently. The growing number of circus artists trained in the local professional school and in spaces of internationally dominant circuses (Dupuy 2023), such as the Western European, also results in an increase of artists socialized to the rules of institutional circus, and to aesthetics corresponding with institutional expectations. These artists then gain greater access to funds. They also contribute to spreading this model of circus through the recognition of their productions and the teaching in the main circus spaces in Chile. Nevertheless, commercial contracts, where circus is used as a promotional tool for private clients, continue to be a big part of circus artists’ professional activity. Therefore, most circus performers combine informal practices with formal contracts. While the Chilean circus sector can appear less dominated by informal activity than in the past, it still remains dominated by it, including its street performance dimension.

I present here the trajectories of four circus performers<sup>1</sup>, whom I have associated with and conducted biographical interviews with, showing how circus performers engage in transnational circulations by practicing street circus. These data were gathered as a part of a doctoral investigation conducted between 2016 and 2022. The ethnographic process included observations in the major places of the new Chilean circus, mainly in Santiago, Valparaíso, Temuco, Valdivia, Villarica and Alto Hospicio near Iquique. My entry into the field was based on a previous experience as a circus artist in France and Argentina during the 2000s, which led me to work for a few months in Chile between 2008 and 2009 and to perform as

---

<sup>1</sup> All the personal names have been anonymized.

a street artist with Latin American performers in Spain. This experience contributed to building a certain complicity with the subjects of my inquiry. My personal experience also contributed to the way I have documented the transnational dimension, integrating, with a broad reflexive work, personal experiences into the data. The interviews mentioned are part of a broader set of eighty interviews carried out with circus artists and people related to the sector, mainly focused on their trajectories. The choice of the four artists presented corresponds with diverse factors. First, they all show a strong engagement in street practice, and their recognition among their peers allows them to talk about it extensively, developing forms of reflexivity in their practices. They therefore represent the broadest shared ethical and political posture regarding the street circus practice and influence the stances of the entire group. These four people also represent social diversity among Latin American street artists, ranging from very low status to more privileged middle-class, as well as diversity in their transnational trajectories, some more centered on South America, others turned towards Europe. I have also chosen to present artists from the same generation, as both the local and global context they are engaged in differs significantly from earlier periods. These artists are also old enough to have a built consistent trajectory and to elaborate a discourse on them. This choice finally corresponds with my decision to integrate some of my own experience into the data, as some of their temporality and spaces match my own as a circus artist.

### Trajectories of Latin American Circus Performers

#### Vicente

I had contacted Vicente to find out about the circus space he works in, in a popular sector of Santiago. The interview followed a structured pattern: asking the person about their life, how they became involved in the circus, then talking about the circus space they are a part of, and finally gathering their opinion on Chilean circus.

Vicente was born in 1985 in a poor neighbourhood on the outskirts of Santiago. He was mainly raised by his older sister, after his father had drowned himself in alcohol and his mother had left the house. He experienced depression and polyaddiction. While in high school he participated in a circus workshop at a community centre:

*It was a moment with lots of conflicts, I had economic and familiar problems, my situation was unstable, emotionally also. I got into this workshop, and it was like a release, because I was going up the silk and my adrenaline was surging!... The workshop ended, it was the end of school, I felt like I had no future in Santiago. I left and started mochiliando (travelling with a backpack) in Latin America, doing the semaforo (traffic light)<sup>2</sup>. (Vicente, July 20, 2018)<sup>3</sup>*

<sup>2</sup> “*Hacer el semaforo*” or “working at the traffic light” means doing a circus performance, most of the time juggled, when the light is red. The artist(s) then pass a hat in between the cars, receiving voluntary contributions from drivers through their windows. The activity is highly common in South America and also practiced in other continents by Latin American performers or others who imitate them.

<sup>3</sup> All the conversations have been held in Spanish and translated into English by the author. The quotations of books (from English, Spanish, and French) have also been translated into English by the author.

Vicente then collaborated with various street artists, learning the basics of partner acro and working in street circles.

After Peru, Bolivia, Ecuador, Argentina, and Uruguay, Vicente arrived in Brasilia. He joined the Circus Training Centre (CETAC) attached to the Olympic Centre. He financed his training by working at the *semaforo* and doing maintenance work there. “As I couldn’t afford it, they proposed me to work for the school, doing things like cleaning, in exchange for accessing the classes of distinct techniques, mainly acrobatics.” (Vicente, July 20, 2018)

After a tour in Brazil, Vicente returned to Chile. He joined a circus program in Calama and a street artist collective. He returned to Santiago in 2008 and got involved in a school project with a collective of circus performers. His professional experience positions him as a pillar of the association, both as teacher and performer. He is now a respected circus performer, especially for his knowledge in partner acro.

### Facundo

I met Facundo during a trip to southern Chilean region Araucanía, aiming to learn about circus development outside of the main Chilean cities. I contacted Facundo to find out about the circus company he had built with his partner in his native town. The interview followed the same pattern as with Vicente. I then spent two nights at Facundo’s home, giving the occasion to exchange more informally, for instance about his plan of working in Europe for the summer season. I also watched him perform juggling at a city event.

Facundo was born in 1987 in Villarica, to a nurse mother and a bus driver father. He discovered juggling at the age of 15 and developed a passion for it. “From then I started looking for people who also juggled, and I didn’t stop juggling anymore.” (Facundo, December 18, 2018) He started juggling and working at the *semaforo* in the nearby town of Temuco, with a group of circus performers. “Working regularly in the street allowed me to get more economically independent. I went to circus conventions and got more connected with the circus world that was concentrated in Santiago.”

Like many other young Chileans wanting to study, Facundo travelled to Argentina in 2005 to enroll at the University of Buenos Aires, where he received free public education, unlike in Chile. He studied combined arts and frequented various circus venues, which were more numerous and structured in Buenos Aires than in Santiago.

*There were many people who did and lived from the circus. My parents had a lot of prejudices about that profession, they didn’t support my project, but the environment in Buenos Aires gave me confidence. After a year I dropped out of my studies to dedicate myself to the circus.*  
(Facundo, December 18, 2018)

Facundo immersed himself for five years in the circus in Buenos Aires, which was then rapidly expanding (Infantino 2015).

In 2010, he left Buenos Aires with a stage act and “travelled across the continent between festivals and conventions” (Facundo, December 18, 2018). He settled in Sao Paulo, where he joined the “street circus movement Circo no beco” (Facundo, December 18, 2018). He

worked with various local companies, living from street circles and commercial contracts for malls, nightclubs, or parades.

He returned to Santiago in 2014, where he met his future partner, Carlota, a Colombian circus performer. The couple settled in Facundo's hometown in the South, where they engage in a partnership with the new municipal cultural centre. They conducted circus workshops, performed in public spaces and in the cultural centre. In 2015, they opened a pre-professional circus training program. They also organized the Festival del Sur, in which street circus performers from Latin America and Europe participate. In 2018 and 2019, Facundo performed in Europe with a street show, earning "from the hat" the first year and with some contracts the second.

### Elena and Alcides

I was introduced to Alcides and Elena by Alcides' father, a teacher in the professional circus school in Santiago. I spent time with them at the circus space La Tienda Roja<sup>4</sup> in Valparaíso, where they were staying for the summer with their toddler in their truck, working with other circus artists transiting in Valparaíso. The interview was led at La Tienda Roja as a part of a series of interviews with Chileno-Argentinean circus artists couples, with the aim of documenting transnational links in the Chilean circus.

Elena was born in 1988 in the province of Buenos Aires, Argentina, in a middle-class family. Her mother was a psychologist, and her father was a photographer. "As a kid I was very stimulated by arts and sports, with this free access to dance, theater, gymnastics that exists in Argentina. I have also been supported by my family that counts numerous artists." (Elena, December 30, 2018)

From 2010 onwards, Elena took circus classes in various spaces in the capital. She formed an aerial cradle duo (a technique close to flying trapeze) and practiced with a teacher trained in higher schools of circus in Brussels and Paris. While it seemed impossible to "institutionalize herself in the circus world" (Elena, December 30, 2018) by training at workshops in Buenos Aires, the duo auditions in La Arena professional circus school unsuccessfully. They then tried in Europe, applying to the École Supérieure des Arts du Cirque (ESAC) in Belgium and others in France, but failed the selections. The duo stayed in Brussels to train with a famous Russian aerial cradle teacher who worked at ESAC.

Elena met Alcides through the Argentinian Chilean street duo Paloma and Augusto, who were to become their mentors, as they affirm: "We are at La Tienda Roja to learn from them, because they deliver socio-political content and that's what we want to do" (Elena, December 30, 2018).

Alcides, born in 1989 in a working-class neighbourhood in Santiago, first successfully passed the selections in ESAC, in Brussels, but had to drop out because of visa problems. When Elena met him, he was studying at the circus school in Lille, France, and financed his life by juggling at traffic lights. While being in a long-distance relationship between Brussels and Lille, the couple conceived a child in 2013. They decided to abandon their respective projects to earn a living on the street circus. They worked at traffic lights and put together

<sup>4</sup> This name has been anonymized to protect the privacy of the circus people involved.

a street performance that combines juggling and acrobatics, which they performed in Spain, France, Argentina, and Brazil.

Upon returning to Chile in 2014, they became teachers at a circus school in Patagonia. They participated in street circus festivals in Argentina and Chile, including the Festival del Sur (2016) organized by Facundo's company. After a season in northern Chile in 2017, they returned to Europe for the festival season in Germany, Switzerland, and Italy. They then acquired a converted truck that they send by boat to Argentina to live in. They then worked on the Argentinian coast with a company that has an agreement with the municipality guaranteeing them a location with bleachers. They returned to Europe in 2018 to fulfil various contracts at summer festivals.

The trajectories described fit a typical pattern among the circus performers encountered since the 2000s, characterized by transnational mobility and work in public spaces. These departures from the country are motivated by opportunities to perform abroad and/or to receive training professionally, facilitating subsequent professionalization either in the home country or in the country of emigration. They are often linked to the desire to travel or settle abroad. Training and performing abroad are thus part of a professionalization project open to a globalized circus.

### **The Moral Ambivalence: Between Critic and Subsistence**

The neoliberal model dominating in Chile since the dictatorship, qualified as a “neoliberal state” (Pinto and Salazar 1999), is characterized by complete labour market deregulation that includes a privatization of all basic services. This induces a polarization in the society, between extremely rich people and the masses, who face constant precarity and often poverty. With some of the highest working hours in the world, Chile is a country where “personal and social life is invaded by the logic of work-without-end” (Araujo and Martuccelli 2013, 132). Work-without-end thus appears as a value. These conditions affect the popular sectors and the young that face more precarity than other groups, after higher education has been entirely privatized in a society where tertiarization makes it a key to employment.

In this context, street circus appears as a means of subsistence that is quite enviable, offering an accessible source of income, often more attractive than underpaid and inaccessible jobs—as shown by Julieta Infantino in Argentina (Infantino 2015). But this activity appears to be far more than just a means of subsistence. It is also seen as a way of criticizing the dominant stances of society, as an art that develops in spaces of everyday life, in the margin of the spaces dedicated to culture, and as a means of emancipating its actors from social constraints. For these artists, the circus represents a way to engage socially and, according to their words, politically. Street circus thus appears to combine the subsistence and the critic, two dimensions that are usually opposed in the art world. This gives rise to certain paradoxes, revealed through acts and discourses of circus performers and exposing some moral ambivalence that I now propose to address.

*Yesterday we performed on the streets in Viña del Mar [a beach resort adjacent to Valparaíso], in front of a very snobbish upper-middle-class audience. And I had some props that would have put us at a disadvantage: I wore a headband with a poop on it, and my costume had Mickey Mouse printed on it with the words “decolonize yourself”. And well, I decided not to use these things because in certain places, if you want it to work, you have to figure out what people want to hear ... Yes, you can try to make a protest, but you can also think okay, this time I’m not going to succeed. You weigh that because you’re also there to fill your hat ... You think, will my complaint serve a purpose in this place? I often say that we prostitute ourselves, for money, because of the context in which we work. But I also believe that we show a philosophy, a way of life that is not accepted by everyone, through the temporalities, the space we invest in, how we move around, what it means .... For prostitution, I’m talking about something else, about contracts we make for companies, which have nothing to do with sharing. You have to do it, it’s part of the job, of society, of surviving here. (Elena, January 30, 2018)*

This interview excerpts reveals tensions in the values structuring street circus practice between the need to survive, to generate money, and the ethical importance of having a critical impact. To understand these tensions, I propose to identify the main values structuring street circus practice, situating them in their context of emergence. The values of autonomy, solidarity, and criticism then appear to coexist and combine with an economic rationality of the type described by Max Weber as “goal-oriented rationality” (Weber 2013).

### At the Core of the Critics: Autonomy, Solidarity, Democracy

#### Ethics of Autonomy

In the absence of accessible, public, and popular cultural offerings, circus performers construct practices and networks that allow them to work without the support of public policies, and to some extent, outside of the entertainment market. This mode of operation is designated by the emic term *autogestión*, that can be approximately translated by “self-management” or “self-organizing” without being a complete equivalent. In Chile (and in other Latin American countries), *autogestión* designate a socio-economical model that can concern one person but implies more often a group aggregated around a project, such as a circus show or a circus school. It refers to an economic autonomy cultivated through informal activities that is linked to the desire and the obligation to make do without the support of cultural institutions. This desire is often linked to a distrust towards the state that is particularly strong among youth, in a context of “reduced democracy” (Ruiz 2015). It also relates to the institutional inadequacy existing in the field of circus.

However, street activity exposes artists to multiple risks: for instance, they do not benefit from guaranteed wages or social coverage. Occupying a grey legal area, being sometimes tolerated, sometimes repressed, can bring them into conflict with law enforcement and local agents, such as residents. Despite this, the autonomy provided by the street circus remains highly valued. It offers the opportunity to earn money in a context of precariousness, by engaging in a beloved activity. The “philosophy” related to “a way of life that is not accepted

by everyone”, as expressed by Elena, shows a valorization of autonomy that corresponds to a way of living, and not only a way to “produce one-self” (Chiapello and Boltanski 2011). This is particularly clear in this extract from an interview with the street circus artist Augusto, friend and mentor of Elena and Alcides:

*In the neighbourhood where I come from, ..., there is no future for us and our descendants.... But I had the chance to live this circus life, that is so exciting, with this nomadic, free thing, which transforms you and will always surprise you!* (Augusto, December 31, 2018)

The ideal of social emancipation appears linked with that of subjective emancipation. The association of “surprise” with “freedom” and “nomadism” tend to refer to what Chiapello and Boltanski call a “self-production” and a “culture of uncertainty” (Chiapello and Boltanski 2011, 88), designating a way of living that goes far beyond the strict “self-management”. From an emic perspective, the autonomy cultivated in circus activities appears to be a gateway to freedom, while it is in the first place the consequence of external constraints that tend to exclude a certain group of artists. The tensions between imposition and free choice contribute, in this sense, to the moral ambiguities that one can witness among street circus artists.

### Solidarity as a Means

The value of autonomy combines with that of solidarity, of which it is one of the means of realization. Circus artists insist on the need to collaborate and share their means and knowledge as a way to sustain their activities. For instance, solidarity is at the heart of working at traffic lights, which, although most often practiced solo, relies on collective and affinity-based organization. Street performers work in groups to share an intersection or a sector. The urban configuration forces collaboration among these performers, who must protect each other’s success by respecting territories while sharing the most coveted intersections.

Similarly, artists performing in street circles operate in a way that involves sharing spaces. In the summer of 2007, I performed with three Argentinians in the streets of northern Spain. My work partners always made sure upon arrival that there were no other artist preparing to perform. If there were, the custom was to ask if it would be possible to perform after those who arrived first without interfering with their plans. Such negotiations aim to maintain good relations among artists and reasoned use of space. The audience must be renewed, and except in places with very high attendance, it is good to alternate performances. In this sense, solidarity appears as an ensemble of shared conventions that allow each one the possibility to carry out and benefit from their activity, in a context of rare resources.

Solidarity is also at the heart of events such as festivals. The Festival del Sur already mentioned is based on, according to Facundo, “love and heart”. All participants are paid through hat collections and participate in logistics (accommodation, cooking, setup, etc.) on a voluntary basis. Facundo explains: “Artists come from all over the continent and Europe. It’s a great event, even though everything relies on collaborative work among friends.” (Facundo, December 18, 2018) Solidarity here appears intertwined with the concept of friendship, that becomes another value associated with the activity.

During their travels abroad, street artists can also rely on accommodation and support from their peers. In Valparaíso, for example, Paloma and Augusto from Argentina can count on parking their trucks on the premises of La Tienda Roja, where they can enjoy facilities such as the kitchen and a training space, spending the summer there collaborating with local artists such as Elena and Alcides. Street artists frequently join forces in shows combining each other's acts, allowing them to renew their performances without completely revising their repertoire. The Valparaíso artists share the arrangements they have built over the years, such as with a restaurant owner who provides them with electricity and speakers. Street circus performers then form a transnational network, which allows them to compensate for the difficulties associated with their position as informal workers and foreigners.

The solidarity that is practiced by circus artists thus corresponds to common sense—the solidarity that unites peers together—while concurrently supporting social (like friendship) and economic practices that aim at enabling everyone, in the context of reduced resources and job opportunities, to carry out and benefit from circus activity. This influences the forms and ways to do circus, such as in the case of a street circus show that aggregate different acts, or in the organization of a mainly self-managed festival. But once again, from the perspective of the actors, the art forms and the commitments associated with external constraints appear as choices related to values such as friendship and solidarity. From this lens, the necessity to act with others tends to reinforce friendship bonds, strengthening it as a value and justifying engagement in the activity. A cycle is then built that tend to increase the importance of certain values in the maintenance in a hard, precarious, and little recognized activity.

### Art Life as a Democratic Practice

Street performance is imbued with a critical ideal, corresponding to what circus performers see as a political stance, as Paloma asserts: “Our work is political because we take to the streets; it is our platform for expression.” (Paloma, December 31, 2018)

The political dimension often revolves around a democratic ideal, as evidenced here:

*The audience is more democratic on the street. It is democracy. We allow people who have no opportunity to be spectators, in a context where entertainment means sitting in front of a giant plasma screen, hypnotizing yourself with TV nonsense, the message from above .... So, giving anyone who happens to be there the opportunity to be a spectator, to show them that they deserve our respect .... That's what we're looking for. We could just stand there selling balloons, which I'm not criticizing, but that's not what we're looking for artistically. Relaxation, entertainment, laughter, everyone deserves it, and it's crucial for the artist also to say that something is wrong.* (Elena, December 31, 2018)

According to this extract, street circus is a democratic art in its ability to reach everyone and provide an alternative to the discourse from above. Mass entertainment acts as a repellent figure, with “good circus” expected to divulge a critical message, according to what seems to be a classical conception of political art. The value of democracy thus challenges two different conceptions of entertainment. On one hand, the mass entertainment that is seen as

a tool for the power to subjugate, that takes place mostly in private spaces. On the other hand, the entertainment provided in public spaces by artists that consider themselves to be at the margin. This opposition refers to the critique of a society where art tends to be subsumed into “cultural industries”.

The democratic dimension considered refers to giving access to a marginal art, toward a marginal audience. Taking place in space that is not dedicated to culture, street performance passes as part of an “illegitimate” culture (Bourdieu 1992). But this stigma is turned around to challenge cultural hierarchies, as in other street art movements (Gaber 2009; Maleval-Lachaud 2010). This challenge to cultural hierarchies is in line with historical “*Avant-gardes*” (Joyeux-Prunel 2016), with significant local lineage. The Chilean Popular Unity (1970–1973) first sought to implant arts into the daily lives as a tool for conscientization, by supporting street expressions such as murals. After the rupture of the dictatorship, this movement regained strength in the 1990s, with distinct ideals, conscientization giving way to popular entertainment. The first Chilean circus performers belong to this current. The street circus performers studied belong to a third movement, attempting to reclaim the mantle of polemic art while valuing humour and lightness.

The claim to make a democratic art thus refers to a critique of democracy itself, which is the subject of great struggles during the Chilean “democratic transition”. If democracy is then valued in reference to the previous dictatorship, the democratic transition regime is criticized for being “restricted” (Ruiz 2015, 80) and causing social discomfort that occasionally transforms into spectacular uprisings (as during the *Despertar Chileno*—Chilian Awakening—in 2019).

For these artists, democracy is both an ideal and a practice, reflected in the ways collective activities and spaces are managed, corresponding to an attempt to carve out spaces in everyday life for collectively self-managed spaces (Zarzuri 2021). Through the lens of the performers, street circus appears not only as a democratic art but also as a broader democratic practice, embedded in a particular way of living. Autonomy, solidarity, friendship, and democracy appear as central values of this artistic activity, justifying persistence despite the difficulties and lack of recognition associated with it. These values also contribute to shaping the content and form of the art made, as well as the organization of the collective activity, shaping the morphology of this art world (Becker 1982) itself.

### Economic Rationality: Value or Counter-Value?

When I arrived in Santiago in 2008, while training in a circus house, I attended daily meetings of *semaforistas* discussing their workday. The amount collected while working at the traffic light was at the centre of the discussions, in a friendly competition aiming to shine among peers and map out the intersections and schedules that would yield the best earnings. The activity was thus evaluated in terms of profits made, balanced with the energy expended.

The evaluation in monetary terms is also central to street circle performances. Artists seek the highest possible compensation within the constraints of this particular space. When I performed in Spain in 2007 with Argentinian artists, the highlight of the day was when, settled in the caravan, we counted the day’s earnings. The higher the “hat”, the happier and

satisfied we felt. During exchanges with other performers, the topic of earnings was extensively discussed, serving as indicators of the best places to perform and a source of pride.

The search for territories where a renewed public can ensure the best income, motivates street performers as much, if not more, than the allure of travel. The earnings from street practices thus constitute a reason for the activity, which can be described, following Weber, as a goal-oriented rationality. But while earnings is valued as a measure of success, the art regime tends to reject the value of money, particularly when art aims to be critical: the pursuit of profit appears incompatible with its critical potential (Bourdieu 1992). The case of the street circus disrupts these categories. Value-based rationality (such as autonomy and critique) coexists with a goal-oriented rationality (achieving the best returns).

This combination generates moral tensions, as when Elena says she compromises on decolonial discourse to ensure a decent income. The non-autonomy of the field in relation to the public and the economic sphere is then experienced as degrading. But this obstacle is compensated in discourse by the valorization of a marginal lifestyle supposed to impact society by showing “another way”, less attached to materialism and emancipated from some of the times and spaces prescribed by work and moral obligations. Street performers’ rationality thus diverges from the dominant economic rationality, not seeking capitalization but rather the possibility to continue their activity and lifestyle. However, this lifestyle does not exclude certain alienating aspects, and the insertion into forms of work corresponding to the dominant model. For example, Elena describes some practices as “prostitution”, involving “contracts ... that have nothing to do with sharing.”

The social constraints mentioned and the regret of not being able to practice art autonomously align with the idea that the artistic field should, to be critical, be autonomous from the economic field. However, the goal-oriented rationality of street practices is not a subject of shame but rather emerges as justification for the activity. From the perspective of the circus performers, being economically self-sufficient brings pride and contributes to realizing an ideal of autonomy that fits into the critical stance.

## Thinking of The Critical Potential of Art from the South

### An Artist Critique

It is intriguing to examine the critical pattern that I have described through the lens of the “artist critique” model developed in *The New Spirit of Capitalism* (Chiapello and Boltanski 2011). Beginning with critiques emerging in the 1960s vis-à-vis a “second capitalism” characterized by large industrial conglomerates, the authors delineate between “social critique”, influenced by Marxism, and “artist critique”. Rooted late 19th century bohemianism, artist critique denounces the loss of meaning associated with widespread standardization and commodification and the alienation linked to the submission to prescribed morality and labour in prescribed spaces and times. Associated ideals include prioritizing “self-production”, that is, focusing on the development of one owns subjectivity, and a “culture of uncertainty”, in contrast with the submission to times and spaces. The authors claim that while social critique was undermined in the 1970s and 1980s, artist critique was neutralized by

being integrated into “new capitalism”, aligning with the ideology of managerialism and competition.

These phases appear quite clearly in the Chilean context from the 1960s. The period of the Popular Unity government (1970–1973) characterizes a moment of capitalist contestation, followed by a capitalist reaction during the dictatorship (1973–1990), that then consolidated into a new form of capitalism, designated as neoliberalism, during the democratic transition.

The Chilean street circus is particularly interesting from the perspective of artist critique, giving an example of what this critique becomes in an achieved neoliberalized context. This circus develops in the context of reduced access to the wage market, widespread precariousness, and weak state intervention in the arts, that respond to neoliberal postulates by placing aspiring artists in competition and an ideal of excellency that excludes the majority. Much like in Argentina (Infantino 2015), the precariousness and frustration generated by Chilean society’s model leads some to embrace professions outside the formal market. The street circus appears in this context as an “exciting” activity, “bearers of possibilities of self-realization and spaces of freedom for action” (Chiapello and Boltanski 2011, 53). These artists consider escaping exploitation and alienation by creating their own activity outside the realm of wage labour. They then embody a form of artist critique.

While “market domination [is established] as an impersonal force that [...] designs desirable people and products-services” (Chiapello and Boltanski 2011, 53), these artists identify themselves as desirable individuals who develop desirable services. They consider their activity as a way of “reenchanting themselves”, through the “production of self” given in expressive activity. They also cultivate a culture of uncertainty, with a work characterized by mobility, unpredictability, and adventure. The activity is then lived as an individual emancipation (economic, social, geographic, and political), which passes for a support of criticism and social change.

This artist critique thus reintegrates some aspects of social criticism by placing them in the modes of life and localized actions, operating with a reduction of the scale at which social change can be driven, if compared with a Marxist stance. Through the concept of “democratic art”, they cultivate the ideal of an art accessible to all, which reconfigures certain social hierarchies. These artists also consider to be “opposing the logic of special interests” (Chiapello and Boltanski 2011) by cultivating links of solidarity and complementarity. Critical activity is therefore thought beyond the work of scenically representation, in the way of living, organizing oneself to act and provide for collectively, inserting in micro-politics.

While self-production emerges as an injunction of neoliberal ideology, the case of the Chilean street circus shows us how it is incorporated and reengaged in a critical project of social change. The whole combines an ethical vision of the life of artist with a conception of political art (in its contents), social art (in the target audiences), and critical art (by promoting self-production).

### A Neoliberal Reason at the Core of Art

The artistic activities studied here integrate the theme of subsistence into the artist critique, particularly through the ideal of *autogestión*, marking an innovation in relation to the model

developed by Boltanski and Chiapello. The ability, or rather success, to survive off one's art is valued as a sign of emancipation. The self-management promoted by neoliberalism and a certain capacity to "do it by oneself" then appear as the mark of a life lived in a critical mode.

I propose to explore the combination of these different rationalities through the concept elaborated by Veronica Gago of "neoliberal reason", based on her research on the informal market of La Salada, in Buenos Aires (Gago 2014). Neoliberal reason is a form of "rationality from below that negotiates benefits in the context of dispossession" (Gago 2014, 11) induced by the crises of Latin American neoliberalism since the late 1900s. Developed from the Global South and based on informal practices linked to globalization, this concept is interesting for understanding the practices and tensions structuring street circus.

The practice of street circus fits into an expanding informal sector in Chile and elsewhere in Latin America (Gago, Cielo, and Gachet 2018). On the sidewalks and in the urban transport of Chilean metropolises, one encounters many people hawking second-hand clothes, food, and handicrafts. The use of public space for informal subsistence activities is therefore not limited to street circus but corresponds to a type of activity widespread among the most vulnerable.

At the very foundation of the street artist's life lies the ability to conform, as a marginalized social agent, to the constraints imposed by neoliberal capitalism: the ability to adapt, for example, by working in informality, the ultimate form of labour deregulation; or to carve out spaces and tools for work with very little, relying on solidarity and ingenuity. A form of resourcefulness economy is then developed, as in the La Salada market, that becomes a source of pride.

Taking place outside institutional frameworks and contractual transactions, intersecting solidarity and market logics, the street circus invokes the model of "popular economies" developed by Gago: a combination of survival and solidarity economies developed "in the face of the neoliberal destabilization of wage labor as a model capable of including the masses" (Gago, Cielo, and Gachet 2018, 12). Street circus thus fits into a form of "popular entrepreneurship" that seeks to "take charge of conditions that are not guaranteed" (Gago 2014, 13) by society in its dominant model, such as material subsistence or subjective fulfillment. Invested in response to needs, desires, and possibilities specific to a generation grown in the context of a neoliberal state, street circus constitutes a form of economy that "does not exist in a world separate from that of calculation and accumulation ... [and] is constituted in tension, negotiation, and in the interstices of capital" (Gago, Cielo, and Gachet 2018, 16).

From the perspective of art, this type of circus represents also a capacity to attract a volatile clientele by adapting to the expectations of the audience, according to its social characteristics. The critical capacity then lies in the ability to assess the social fractions composing the audience, to find the right message capable of carrying criticism while satisfying the sensitivity of the most privileged, who are capable of providing the biggest economic retribution.

Analysing street circus practice also allows neoliberal reason to be placed on the political expression level. The practice attracts crowds of young people in connection with deficiencies in cultural facilities and spaces for expression (Zarzuri 2021). The practice and invest-

ment in street circus thus correspond to a need of people to which the neoliberal state does not respond. Among the “vitalistic” practices identified by Gago, street circus highlights that of critical expression.

The case of street circus, by intertwining economic, political, and artistic reasons, exacerbated by the weakness of policies favouring the circus, shows the ambivalence of neoliberal reason transposed into the artistic field, between autonomy and heteronomous constraints, subsistence and love of art, value-based rationality and goal-oriented rationality.

### Inflection of the Artist Critique

Neoliberal reason and artist critique thus tend to combine in street circus, in a form of rationality emerging from the Global South. Alongside the movement identified by Chiapello and Boltanski, in which artist critique is integrated into the “new spirit of capitalism”, this case demonstrates how neoliberalism imposes living conditions that can stimulate artist critique. On one hand, this critique emerges in marginal forms of life, while on the other, art is reinvested according to certain terms of artist critique.

Even though street circus practice aligns with classical models of critical art (e. g. through protest content and challenging cultural hierarchies), it also diverges from them in the way artistic practice and livelihood articulate. This is manifested by a revaluation between self-production and material production. Material success signals emancipation, allowing a form of self-production through autonomy, which itself is seen as a means of critique. Neoliberal reasons thus tend to stimulate and nourish artist critique.

### A Contesting Grassroot Globalization

Inserted in intense transnational circulations, the case of Chilean street circus shows finally how globalization implies the production and the circulation of new cultural forms, from which “individuals seize themselves as symbolic resources that allow them both to produce local meanings and to participate in the global movement” (Dorin 2005; Raveneau 2008, 3). The circulations of the circus performers and the way they elaborate an artist critique under the influence of neoliberal reason thus appear to contribute to a form of a grassroot globalization (Appadurai 2000).

The case also shows how, within an artistic sector that lack, for emerging from the Global South, some of the resources and supports that other arts, in other areas, benefit from, “crises and ruptures in which [...] agents are bogged down in their subsistence framework lead [...] to revivalisms and accentuated mobilizations of symbolic arrangements” (Bazin and Selim 2002, 13). While responding to globalization from the top, the processes highlighted in this article, that come from the bottom, continue to be shaped by global hierarchies. But these circulations also appear as windows from which to challenge the global order, offering a resource for navigating internationally and opportunities to develop a critical stance. In the heart of neoliberalism lie the seeds of this contestation.

## Conclusion

The shortcomings generated by the progress and crises of neoliberalism, exacerbated in the Chilean context, push circus artists to reclaim the streets as their stage. Meanwhile, they engage in transnational movements in search of better conditions for professionalization. A specific type of rationality thus emerges, which addresses issues within the art world (how to make critical art while sustaining oneself?) as well as issues specific to marginalized contexts (how to sustain one's art outside dedicated cultural spaces?).

The analysis in this article shows how Chilean practice of street circus combines both value-based rationality and goal-oriented rationality. The former emphasizes autonomy and criticism, while the latter focuses on subsistence as a measure of success. The merging of criticism with autonomy, especially material autonomy, sheds new light on the relationship between subsistence and political objectives in art. The case of Chilean street circus allows us to incorporate some of the responses elaborated from the bottom in the Global South. Critical action is organized as practices responding to the imperatives of subsistence rather than in opposition to or in autonomy from them. This suggests that the model of "political art", detached from economic and institutional spheres, is, at least nowadays, an illusion.

At the core of engagement in the precarious and under-recognized artistic practice, that is the street circus, lies the main axes of artist critique. However, this critical stance is also a product of marginalized conditions within the neoliberal context, on a global scale. The model of neoliberal reason sheds light on these dynamics, emphasizing a form of popular entrepreneurship aimed at securing conditions for material subsistence and subjective fulfilment, that are not guaranteed by the State, its institutions, or the market. Both material and subjective gains are negotiated, surpassing the dichotomy of imposed versus free choice.

Considering artist critique in conjunction with neoliberal reason allows for the exploration of how marginalized artists develop their imagination (Appadurai 2000) in ways that challenge conventional forms of art, cultivating the ability to pursue political and critical practices through their subsistence activities. In this regard, the artistic endeavours of circus artists highlight the imaginative capacity of Global South agents to forge alternative ways of living that, amidst domination, harbour forms of emancipation. Circulating through South and North, they establish a transnational network, contributing to a grassroots globalization where enmeshed rationalities flow.

## References

- Appadurai, Arjun.** 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions in Globalization: 1*. First Edition. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun.** 2000. "Grassroots Globalization and the Research Imagination." *Public Culture*: 20.
- Araujo, Kathya, and Danilo Martuccelli.** 2013. "Individu et néolibéralisme: réflexions à partir de l'expérience chilienne." *Problèmes d'Amérique latine* 88 (1): 125. <https://doi.org/10.3917/pal.088.0123>.

- Bazin, Laurent, and Monique Selim.** 2002. "Ethnographie, culture et globalisation. Problématisations anthropologiques du marché." *Journal des anthropologues, Association française des anthropologues* 88–9: 269–305.
- Becker, Howard S.** 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre.** 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Canclini, Nestor Garcia.** 2005. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Expanded edition. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chiapello, Ève, and Luc Boltanski.** 2011. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Dorin, Stéphane.** 2005. "La globalisation du rock vue de Calcutta." *Volume!4* (1): 139–50. <https://doi.org/10.4000/volume.1714>.
- Dupuy, Aurore.** 2023. "Des circassien-ne-s périphériques aux prises avec la globalisation. Trajectoires transnationales et controverses esthétiques." *Circus: Arts Life and Sciences*. 2. <https://doi.org/10.3998/circus.2845>.
- Gaber, Floriane.** 2009. *Comment ça commença: les arts de la rue dans le contexte des années 70*. Bordeaux: Ici et là.
- Gago, Verónica.** 2014. *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gago, Verónica, Cristina Cielo, and Francisco Gachet.** 2018. "Presentación del dossier. Economía popular: entre la informalidad y la reproducción ampliada." *Íconos* 62: 11–20. <https://doi.org/10.17141/iconos.62.2018.3501>.
- Infantino, Julieta.** 2015. *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- Joyeux-Prunel, Béatrice.** 2016. *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale. Vol. 1. 1848–1918*. Paris: Gallimard.
- Lasnibat, Milenko, and Bélé Unzueta.** 2014. *Catastro de Arte Circense Chileno en Plataforma Web de Autocenso. Informe Final*. Valparaíso: Consejo Nacional de las Culturas y las Artes (CNCA). [www.observatoriocultural.gob.cl](http://www.observatoriocultural.gob.cl). Sección Observatorio Cultural.
- Maleval-Lachaud, Martine.** 2010. *L'émergence du nouveau cirque, 1968–1998*. Paris: L'Harmattan.
- Moulian, Tomás.** 1998. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Decimo novena.
- Pinto, Gabriel, and Julio Salazar.** 1999. *Historia contemporánea de Chile, Vol. 1. Estado, Legitimidad y Ciudadanía (2a ed.)*. Santiago: LOM Ediciones. <https://www.digitaliapublishing.com/a/18296/historia-contemporanea-de-chile--vol.-1.-estado--legitimidad-y-ciudadania--2--ed.->
- Raveneau, Gilles.** 2008. "Des anthropologues à la recherche des cultures globalisées." *Journal des anthropologues*, 112–113 (June): 409–25. <https://doi.org/10.4000/jda.878>.
- Ruiz, Carlos.** 2015. *De nuevo la sociedad*. Santiago: LOM.
- Sizorn, Magali.** 2019. "The Artification of Trapeze Acts: A New Paradigm for Circus Arts." *Cultural Sociology* 13 (3): 354–70. <https://doi.org/10.1177/1749975519853718>.
- Spiegel, Jennifer Beth.** 2016. "Social Circus: The Cultural Politics of Embodying 'Social Transformation.'" *TDR/The Drama Review* 60 (4): 50–67. [https://doi.org/10.1162/DRAM\\_a\\_00595](https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00595).
- Spinelli, Céline.** 2015. "Circuits d'un art itinérant: festivals de cirque et échanges artistiques entre la France et le Brésil." PHD Thesis, Paris, EHESS.
- Weber, Max.** 2013. *Economy and Society*. Vol. 1. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

**Zarzuri, Raúl.** 2021. “De la despolitización a la repolitización. Política, jóvenes y vida cotidiana.” In *Política y movimientos sociales en Chile*, 103–27, LOM Ediciones: Santiago de Chile. <https://doi.org/10.3917/s.lom.anton.2021.01.0103>.

## Author

**Aurore Dupuy** specializes in sociology and anthropology of the arts, politics, gender and emotions and conducted her doctoral research on the political dimensions of circus in Chile, in the post-dictatorial context and in a globalized world. The transnational circulations of artists highlighted led to one publication in *Circus: Arts Life and Sciences*. Her master’s research at the The School of Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS), which focused on the emotions involved in the institutional management of family planning, resulted in a publication in *Sociologie*. She was previously a circus artist in Europe and Argentina and currently lives in Australia.

*aurore.dupuy360@gmail.com*

*PhD, Paris-East Sup University*

# « EN ÉTAU ENTRE L'HOMMAGE ET LE PILLAGE »

## Ethnographie d'un opéra participatif dans le Département-Monde en 2024

*Elodie Bordat-Chauvin*

### Résumé

Cet article analyse un projet participatif porté par un ensemble lyrique visant à célébrer la diversité du patrimoine culturel de la Seine-Saint-Denis pendant l'Olympiade culturelle de Paris (2023-2024). L'équipe a enregistré 400 chants auprès des habitant·es, qui ont servi de base à la création de polyphonies, interprétées par des chœurs amateurs lors de concerts participatifs dans l'espace public. Cette enquête ethnographique donne à voir le « malaise » (Clifford 1988) progressivement ressenti par l'équipe artistique et les professionnelles de support formulé en termes « d'appropriation culturelle ». Face à cette question – qui se situe à la croisée des sphères savante et populaire – les compositeurs ont réalisé différents types d'arrangements qui ont profondément modifié le projet initial. Cet article donne ainsi à voir les controverses qui agitent les mondes de l'art, concernant l'utilisation par des artistes occidentaux installés, de musiques populaires provenant de cultures historiquement minorisées dans des projets aux visées universalisantes.

**Mots-clés :** *appropriation culturelle, opéra, olympiade culturelle, participation culturelle, mondes de l'art, distance culturelle*

“CAUGHT BETWEEN HOMAGE AND PLUNDER”.

ETHNOGRAPHY OF A PARTICIPATORY OPERA IN SEINE-SAINT-DENIS IN 2024

### Abstract

This article analyses a participative project run by a lyric ensemble to celebrate the diversity of the cultural heritage of Seine-Saint-Denis during the Paris Cultural Olympiad (2023–2024). The team recorded 400 songs from residents, which were used to create polyphonies, performed by amateur choirs during participative concerts in the public space. This ethnographic study reveals the “malaise” (Clifford 1988) gradually felt by the artistic team and the support personnel, articulated in terms of “cultural appropriation”. Faced with this question—which lies at the crossroads of the scholarly and popular spheres—the composers came up with different types of arrangements that profoundly altered the initial project. This article looks at the controversies in the art world surrounding the use, by established Western artists, of popular music from historically minoritized cultures in projects with universalizing aims.

**Keywords:** *cultural appropriation, opera, cultural Olympiad, cultural participation, art worlds, cultural distance*

« 2024, la Seine-Saint-Denis est fière d'accueillir le monde ! » pouvait-on lire sur une affiche dans les couloirs du métro parisien en vue des Jeux olympiques (JO). Derrière le texte, la photo d'un parc (voir figure 1), l'un de ceux dans lequel a eu lieu l'une des quatre représentations gratuites et en plein air de l'opéra participatif étudié ici. Ce projet tire son origine de l'idée de Laëtitia Santoni, directrice artistique de Chants-en-Seine, ensemble lyrique implanté depuis vingt-cinq ans dans le département de Seine-Saint-Denis : mettre en lumière la richesse culturelle de ce territoire avec un projet participatif « universel et humaniste aux couleurs de l'olympisme ». Pour cela, elle imagine « une grande collecte des voix plurilingues » du « Département-Monde », pour créer un « patrimoine musical commun [et en faire] une fresque sonore ». Les chants collectés se veulent « emblématiques des racines » diverses des habitant-es du département. Ils inspireront des compositeur-ices pour créer un nouveau répertoire polyphonique pour l'ensemble qui sera présenté lors de concerts gratuits dans des parcs pendant l'Olympiade culturelle. La pièce finale est pensée pour être un hymne célébrant les valeurs de l'olympisme, chanté par les habitant-es dans un lieu symbolique (comme le stade de France) en 2024. Ethnographier ce projet culturel, né en Seine-Saint-Denis, dans le cadre d'un évènement global comme les JO, permet de « renseigner par le bas les dynamiques de production du local et du global », comme le souligne l'introduction du numéro. L'investissement de l'espace public (dans plusieurs parcs de la Seine-Saint-Denis) fait partie intégrante du projet du début (collecte des chants en marge d'ateliers) à la fin (concerts gratuits dans des parcs). Toutefois, entre le projet initial et les concerts de 2023 et 2024, il y a eu des changements lorsque des critiques ont été émises par des habitant-es invité-es à donner un chant, formulées en termes « d'appropriation culturelle » par des médiatrices de l'équipe et transmises à la direction artistique du projet. Pour comprendre les réorientations de ce projet culturel de grande ampleur, commençons par présenter le fonctionnement de ce « monde de l'art », en analysant ce projet comme relevant d'une activité collective, impliquant toute une équipe et des partenaires (Becker 1988). Chant-en-Seine est un ensemble « conventionné », c'est-à-dire qu'il reçoit des financements de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France et du ministère de la Culture. Il est également subventionné par la Seine-Saint-Denis et des mécènes privés. Pour financer ce projet ambitieux, l'équipe a répondu à plusieurs appels à projets (AAP), qui ont modifié peu à peu le projet. Ainsi, l'accueil en résidence artistique de l'ensemble dans l'une des communes de Seine-Saint-Denis à partir de 2021 a déterminé le choix du lieu de l'un des concerts de 2023 pendant « l'Olympiade culturelle des enfants, de la jeunesse et des amateur-ices » et la création d'un nouveau chœur amateur.

Les réponses aux APP sont rédigées par les administratrices, sur la base de « notes d'intention » de Laëtitia Santoni. En 2019, elles sont deux à temps partiel, auxquelles s'ajoute une chargée de développement à plein temps, Nathalie Marin (née en 1978). En 2020, Laëtitia Santoni (née en 1969) fait appel à Nikolas Vlachos (né à Athènes en 1965) comme directeur artistique. Tous deux définissent les orientations esthétiques du projet. Par ailleurs, Etienne Becquart (né en 1978) est chargé du « pilotage de la collecte » des chants et du concert de 2023 (note d'intention, janvier 2021). Enfin, Lucie Payot (née en 1987), chanteuse professionnelle dans l'ensemble, est assistante à la direction artistique du projet.

Cet article s'intéresse à la manière dont les artistes et les professionnel·les de support de l'équipe se sont retrouvé·es confronté·es à la question de l'*appropriation culturelle*. Face à des

contestations quant à une vision exotisante de cultures considérées comme extraoccidentales, différents choix ont été opérés concernant des chants donnés par des membres de collectivités historiquement minorisées issues de l'immigration et appartenant aux classes populaires (Bertheleu 2024). Les réponses apportées par les différents membres de l'équipe à la question de l'appropriation culturelle ont modifié le projet initial qui visait à rendre hommage aux diverses cultures présentes en Seine-Saint-Denis. Cette question s'est présentée différemment selon les rôles et les positions sociales et professionnelles des acteur·ices : lors de la présentation du projet aux potentiels partenaires, de l'appel à participation des habitant·es, du travail de composition, de réunions d'équipe et enfin lors de la présentation aux 400 choristes des 22 chœurs participant au projet. La question de l'appropriation culturelle a enfin engagé divers arrangements des acteur·ices que l'ethnographie du projet met en lumière.

Issu d'une enquête ethnographique menée de janvier 2020 à juin 2024, le matériau mobilisé se compose de l'analyse des différentes versions écrites du projet, de brochures et de vidéos, des observations et discussions menées dans le cadre d'un cours portant sur le projet au sein du parcours politiques et gestion de la culture en Europe en Master 2 à l'Université Paris 8 – Saint-Denis ; d'observations participantes : réunions de l'équipe, ateliers et collectes de chants en 2020 et 2021, 11 répétitions (entre octobre 2023 et juin 2024, dans des parcs, conservatoires, salles de concert) et 3 concerts participatifs en tant que choriste en 2024. Par ailleurs, 24 entretiens semi-directifs ont été menés avec les compositeurs, la cheffe de l'ensemble, l'assistante artistique, les personnels de renfort (administratrices, chargées de médiation et communication), une personne ayant « donné » un chant, et 17 avec des choristes.

Après une revue de littérature sur l'appropriation culturelle et la question sous-jacente de la différence culturelle, nous analyserons les discours et matériaux montrant une vision fantasmée de l'art universalisant présente dans le projet. Puis, nous ferons état d'un « malaise » (Clifford 1988) progressivement ressenti par les compositeurs, l'équipe de renfort et les choristes, malaise formulé en termes d'*appropriation culturelle*. Nous analyserons les choix artistiques faits pour prendre en compte cette question, choix qui mettent en branle, tout en les renouvelant, les controverses agitant les mondes de l'art, à l'heure de confronter des cultures diverses qui ont été soumises à un processus de hiérarchisation depuis le monde occidental. Nous proposerons des idéaux types d'arrangements opérés par les acteur·ices qui éclairent comment un projet aux valeurs universalisantes s'est confronté aux spécificités du terrain local dans lequel il s'est déployé.

## **De quoi l'appropriation culturelle est-elle le nom ? La différence culturelle en question**

Pour comprendre les tensions à l'œuvre dans le projet étudié, revenons sur la notion d'appropriation culturelle, qui connaît un engouement récent et se situe à la croisée entre la sphère populaire et la sphère savante. Les travaux de socio-anthropologie proposant une genèse du concept d'appropriation culturelle s'accordent pour en donner la paternité à Kenneth Coutts-Smith. En 1976, dans une analyse marxiste et anticoloniale, il met « en évidence la façon dont la culture occidentale s'approprié des formes culturelles issues de cultures opprimées ou colonisées » (Uzel 2019, 11). Dans la continuité de ce travail, des universitaires « choqués par le fait

que les règles du droit d'auteur s'arrêtent à certaines frontières culturelles dénoncèrent ce qu'on qualifiera d'appropriation artistique, à savoir l'utilisation par des artistes étrangers de motifs indigènes (plastiques, picturaux et musicaux) » (Derlon et Jeudy-Ballini 2015, 11). Les relations de pouvoir entre artistes reconnues et populations « subalternisées » sont alors au centre de ces analyses (Bonniol, Gordien, et Streiff-Fénart 2023). Quand « leur acte s'inscrit sur la toile de fond de rapports coloniaux ou néocoloniaux, les libertés [que les artistes] prennent en s'inspirant d'autres cultures peuvent être perçues comme une forme de spoliation », soulignent Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (Derlon et Jeudy-Ballini 2015, 17). Parmi les définitions les plus citées pour qualifier l'appropriation culturelle figure celle de Ziff et Rao : « lorsqu'un groupe privilégié – un groupe qui détient le pouvoir économique, politique et institutionnel – emprunte ou vole un groupe opprimé ou marginalisé » (Ziff et Rao 1997, 5). Cette asymétrie de pouvoir est centrale dans la définition. Plusieurs auteur·ices soulignent que la façon dont des artistes renommé·es reprennent « de façon décontextualisée, déformée ou simplifiée les éléments d'une culture dominée » (Uzel 2019, 11) est critiquée en cela qu'elle revient à usurper « l'agentivité et la qualité de l'auteur à des groupes minoritaires » (William 2020). Comme le montre « l'affaire *Kanata* » – du nom de la pièce de Robert Lepage (Gagnon 2019) – ces accusations ont d'autant plus de force politique qu'elles affirment publiquement « la légitimité des minoritaires à instruire des procès en illégitimité » et à porter « un jugement moral » sur les pratiques culturelles du groupe majoritaire (Bonniol, Gordien, et Streiff-Fénart 2023, 6). Membre d'un collectif travaillant sur la dimension éthique de l'appropriation culturelle, James Young et Conrad Brunk rappellent que les points de vue sur ce qui est considéré comme bien/mal, légal/illégal, relèvent de conventions culturelles, lesquelles sont souvent en conflit, ce qui rend essentiel de faire appel à des « principes moraux transcendants à la culture » (Young et Brunk 2009, 6).

Les pratiques d'échantillonnage [*sample*] réalisées par des artistes qui disent apprécier et respecter les cultures qu'ils s'approprient peuvent caricaturer la musique *et* les communautés ; « la dénaturation est l'un des préjudices que peuvent causer les formes insensibles d'appropriation culturelle » (Burns Coleman, Coombe, et MacAraill 2009, 176). Par ailleurs, ces autrices affirment qu'en qualifiant l'activité d'appropriation culturelle comme l'appropriation d'un contenu artistique, on ne peut pas comprendre les demandes de reconnaissance des droits culturels formulées par certaines communautés. En s'appropriant des enregistrements ethnomusicologiques pour en faire un succès planétaire, le groupe Deep Forest a porté atteinte à la spiritualité de cette musique, sans verser de contreparties financières à la communauté (Martin 2014). Ce cas est emblématique des « conséquences combinées de l'individualisation du créateur, de l'extension du droit de propriété aux productions artistiques et de la diffusion commerciale de ces productions » (Ziff et Rao 1997).

Des travaux se sont intéressés aux appropriations de la musique des dominants par des populations minorisées et à leurs effets (Ziff et Rao 1997). Victor Stoichita analyse les réinterprétations de « tubes », comme *La Lambada*, par des musiciens professionnels tziganes de Roumanie, qui volent et s'approprient avec malice [*te ciore!*] de ces mélodies célèbres pour en créer de nouvelles (Stoichita 2010). L'un des compositeurs du projet étudié ici, Nikolas Vlachos, cite l'exemple du jazz qui emprunte à la musique afro-américaine et à la comédie musicale occidentale et se transforme au gré des improvisations des artistes (voir également Martin 2014). Cette réflexion rejoint celle de James Clifford, selon laquelle « la culture est une idée compromise » parce qu'elle a été trop souvent pensée sous le signe de l'authenticité

(Clifford 1988) ; or, nous vivons dans un « monde d'interconnexions », où les cultures et les musiques sont le fruit de circulations et de mélanges. Comment dès lors trouver *la* version authentique, ou originelle, d'une musique ? Peter Burkholder (1994, cité par Martin 2014) a tenté de constituer l'utilisation de musiques préexistantes en champ d'études à part entière afin de montrer l'immense étendue de l'appropriation musicale et ses effets.

Analysons à présent le projet initial et la présence d'une vision fantasmée des cultures minoritaires, avant de montrer l'émergence de la question de l'appropriation culturelle.

## Collecter les chants du Département-Monde

Le terrain étudié permet d'observer comment les questions relatives à la notion controversée de l'appropriation culturelle créent des tensions particulièrement sensibles dans la manière dont le projet initial se trouve peu à peu contesté et transformé par ses instigateur-ices. Afin de comprendre la genèse du projet, commençons par analyser les trajectoires et positions sociales de ces principales autrices, qui n'ont pas été assistées d'ethnomusicologues malgré leurs sollicitations.

### Une artiste et une administratrice engagées dans la démocratisation du chant lyrique

« Le cœur de notre métier est l'interprétation de la musique dite « savante » du XX<sup>e</sup> siècle et la création », peut-on lire dans des documents présentant l'ensemble. Laëtitia Santi et Nathalie Marin ont en commun d'avoir grandi dans des familles de classe moyenne, éloignées de la culture « légitime » et d'avoir à cœur de démocratiser, c'est-à-dire de rendre accessible largement le chant lyrique. Les concerts en plein air, que l'ensemble organise depuis plusieurs années, rencontrent un public beaucoup plus divers – en tout point – de celui de l'opéra. Avec ce projet, elles veulent s'adresser à ces différents publics.

Laëtitia Santi, née en 1969, a grandi en Corse auprès de sa mère « prof de français » et de son père, retraité, ancien militaire. Elle dit venir « d'un milieu défavorisé artistiquement » (ses parents n'ayant pas de pratiques culturelles relevant de la « haute culture » (assister à des concerts, au théâtre...)). La musique, écoutée quotidiennement par son père à la radio, lui a « parlé » par sa beauté intrinsèque, c'est pourquoi elle lui prête un grand pouvoir (entretien le 06.04.2022). Grâce au programme public « jeunes talents insulaires », elle prend des cours une fois par semaine à Marseille. C'est là où elle est « repérée » par des musicien-nes qui vont l'aider dans son parcours. Elle quitte la Corse à 17 ans pour passer un certificat d'aptitude de formation musicale puis de direction de chœur. Au début des années 1990, elle obtient un poste dans un conservatoire à rayonnement régional dans lequel elle enseigne toujours. Cinq ans plus tard, elle crée un chœur amateur (qu'elle dirige encore), son enfant l'accompagne aux répétitions. Elle enseigne ensuite au conservatoire national supérieur de Paris et crée son ensemble professionnel : Chant-en-Seine. Ces activités lui permettent de multiplier les collaborations et de s'inscrire dans des réseaux institutionnels, comme le montre le projet étudié ici auquel elle associe l'ensemble et le chœur qu'elle dirige.

Nathalie Marin se présentait comme le « couteau-suisse » de l'ensemble. Elle est née en 1978, son père est alors dans la « logistique aéronautique » et sa mère « au foyer et maire de leur petite commune ». Poussée par ses parents, elle fait une école d'ingénieur, mais précise qu'elle a pu y étudier les sciences humaines et faire du théâtre, domaine dans lequel elle a eu ses premières expériences professionnelles. Elle travaille comme « responsable réseau » dans une structure qui accueille des spectacles pluridisciplinaires, dans une ville moyenne. Elle exerce à mi-temps, et a trois enfants. Elle commence à travailler pour Chant-en-Seine à mi-temps, en plus de son autre emploi, avant de se dédier à plein temps à l'ensemble. De 2015 à 2022, elle travaille comme administratrice (elle cherche des partenaires et financeurs), chargée de diffusion (trouver des dates de concerts pour l'ensemble), de production et de communication. C'est elle qui pousse Laëtitia Santoni vers des formats participatifs et des « actions de territoire », comme le soulignent plusieurs entretiens.

### À la recherche de chants « emblématiques des racines »

Dans les différentes versions du projet, la Seine-Saint-Denis est qualifiée de « Département-Monde » : un « berceau de créativité artistique », un « territoire riche de toutes les diversités » qui va accueillir « le monde » (voir Figure 1). Dans ces documents, le projet est qualifié de porteur « d'un message humaniste et universel » inspiré de « l'œuvre d'Edouard Glissant afin de rendre compte de cette « mondialité » qui met en relation des cultures éloignées et hétérogènes » (note d'intention du 18. 12. 2020).

Un document de 2023 précise : « l'objectif est d'inciter les habitants via leurs contributions à créer un réservoir de leurs richesses/patrimoines sonores et leurs histoires intérieures qui pourront être ainsi conservées et transmises aux générations futures ». La plupart des « dons de chants » (voir Figure 2) se déroulent dans l'espace public, suite à des ateliers d'initiation au chant lyrique, après des concerts de l'ensemble, ou lors d'évènements municipaux et associatifs (forums des associations, fêtes de quartier) et lors de la « semaine des langues maternelles ». La collecte veut montrer la richesse culturelle des habitant·es (160 origines seraient présentes sur le territoire). Une note de janvier 2021 souligne : « venez enregistrer un chant emblématique de vos racines qui pourra être magnifié par les voix de l'ensemble ». Cette expression présente dans plusieurs documents, est également reprise par la chanteuse qui anime un atelier de chant et une collecte (observation le 15.07.2021). Plusieurs documents présentant le projet soulignent la volonté de collecter des chants « emblématiques des racines » des habitant·es. On retrouve l'idée de la culture pensée sous le signe de « l'authenticité » (Clifford 1988), dans une chronologie atemporelle qui coupe du contexte actuel et renvoie *in fine* les cultures et leurs agents dans un passé immuable (De Sousa Santos 2011).

Laëtitia Santoni explique son intérêt et admiration pour les chants de tradition orale :

*Le côté collecte de chants me séduit énormément. Parce qu'il y a toujours des petits bijoux... de tous les pays du monde. Ça m'a toujours intéressée, n'y connaissant rien, mais étant extrêmement sensible à tout ce vocabulaire musical de tradition orale. En plus de ces mélodies, que je ne connais pas, et qui sont si belles, tu as aussi les timbres des voix qui ont une puissance*



Figure 1: Campagne du département pour l'accueil des JO.  
© Camille Ruggeri 2024.

# DON DE CHANTS

Appel de l'Ensemble vocal à tous-tes les citoyen-ne-s  
pour mettre en lumière les richesses culturelles et musicales  
des habitant-e-s de [REDACTED]



« Voilà plus de 25 ans que j'ai choisi de lier ma vie musicale, pédagogique et artistique au département de la Seine-Saint-Denis. Ce territoire, aux multiples cultures constitue un véritable archipel de styles musicaux.

Mon souhait aujourd'hui est de continuer à m'immerger dans ce patrimoine artistique immatériel et de prendre part à la valorisation de ce corpus. Rencontrer, collecter, partager, écouter, créer, c'est l'engagement de mon ensemble vocal [REDACTED] dans son ancrage territorial. »

Figure 2: Flyer de l'ensemble, photo prise lors d'une collecte en 2021.

*au-delà de tout, qui fait que depuis des millénaires, ils sont toujours présents. Ben, ça, ça me passionne, tu vois, que la mélodie ait survécu.* (entretien le 06.04.2022)

Les éléments de langage présentés ici montrent que l'exotique, la différence culturelle, est situé dans un passé idéalisé (De Sousa Santos 2011). Comme le soulignent les travaux du tournant décolonial, les cultures minorisées sont souvent situées dans un temps suspendu, un passé figé (Colin et Quiroz 2023).

Nathalie Marin et les deux compositeurs souhaitaient travailler avec des ethnomusicologues, afin d'avoir des éléments de contextualisation sur les langues et cultures des chants qu'ils et elle souhaitent collecter (réunion en ligne le 18.02.2020). Je travaillais avec l'ensemble sur un autre projet participatif, j'ai contacté plusieurs collègues de mon université pour leur proposer de s'associer à celui-ci. Tous-tes ont refusé pour différentes raisons. L'une d'elles a motivé son refus par des questions éthiques (les compositeurs sont rémunérés et pas les participant-es) et a mentionné la question de l'appropriation culturelle, pointant du doigt une question qui deviendra par la suite prégnante.

### **Les « malaises » et contestations autour du projet**

Nous analyserons ici les différents moments au cours desquels les membres de l'équipe artistique et de renfort ont été confrontés à l'appropriation culturelle, les contestations autour du projet portées par des habitant-es, notamment autour d'une vision clivée de l'art contemporain et de la musique savante opposés à l'art premier et aux « racines ». Enfin, nous verrons comment les artistes ont modifié le projet suite à leurs prises de conscience.

#### **L'universel et le sublime en question**

Dans les mondes de l'art, la notion d'universel est mobilisée comme un argument de légitimation du rôle social de l'art et de la culture. Pour Nadia Kisukidi, les artistes considèrent participer à une communion, qui transcenderait les particularismes, rejoignant une philosophie positiviste du beau, tel que Kant le définit comme : « ce qui plaît universellement sans concept » (Kisukidi 2020). Pour Kant, c'est dans l'esthétique que « se réalise le plus complètement la capacité de se mettre à la place de l'autre et de tendre, par le travail de l'imagination, vers l'universel » (Uzel 2019, 65). Or, « l'une des caractéristiques les plus fréquentes de l'appropriation culturelle est d'effacer la couleur des éléments, c'est-à-dire de donner un ton neutre, *universel*, à l'élément adopté » (William 2020, 61). Des divergences d'interprétation sur le caractère universel de l'art se manifestent au sein de l'équipe, comme l'explique Lucie Payot. Née en 1987, assistante à la direction artistique, elle est chanteuse professionnelle (formée pendant plus de 20 ans dans le conservatoire à rayonnement régional dans lequel enseigne Laëtitia Santoni) et ancienne élève de l'école normale supérieure (ENS). Elle exprime des réserves vis-à-vis de l'usage de certains concepts dans le projet :

*L'autre mot [après métissage] vis-à-vis duquel je suis très méfiante c'est le mot 'universel'. ... On a fini par avoir une discussion à ce sujet. Il y a des façons d'exprimer l'intuition poétique [de Laëtitia] vis-à-vis de ça, sans s'aventurer sur le terrain universel, qui me semble quand même très compliqué à défendre. Parce que, qu'est-ce qui est universel? À partir du moment où tu passes par un langage et par des codes... (entretien le 24. 11. 2023)*

Lucie Payot comprend ce que veut dire musicalement Laëtitia Santoni, mais aussi les écueils associés à ce concept dans les sciences sociales, et ce, peut-être grâce à sa formation supérieure en sciences sociales, et ses collaborations professionnelles et personnelles avec des universitaires (en études théâtrales et en musicologie)<sup>1</sup>. Elle explique ainsi ce que sa cheffe veut dire sans utiliser le terme qui la dérange « [c'est] le fait que certaines mélodies semblent porter dans leur essence, dans leur caractère, une émotion essentielle en elles » (entretien cité). Lors d'un atelier de chant en plein air en mai 2024, j'ai vu Laëtitia Santoni présenter le projet et parler de « d'universel », puis laisser la parole à Lucie Payot pour expliquer le terme. D'autres critiques de cette notion sont exprimées par des habitant·es invité·es à participer, comme me l'a dit le compositeur Nikolaos Vlachos : « «quête d'universel» ça aussi [la médiatrice] nous a dit que des gens l'ont critiquée » (entretien le 27. 11. 2023). Pianiste, spécialiste de l'improvisation, il est un compositeur de musique contemporaine renommé (résident à la villa Médicis, lauréat de prix), il enseigne également au conservatoire national supérieur de Paris. Lors de la réunion de l'équipe artistique et des personnels de renfort qu'il évoque, la médiatrice chargée de la collecte fait part de plusieurs critiques de personnes sollicitées pour donner un chant. Nikolaos Vlachos dit avoir eu une « prise de conscience » à ce moment-là. Lors de l'entretien, il parle de ses discussions avec sa compagne, chercheuse renommée, ayant travaillé sur ces questions. Suite à cette réunion, d'autres termes sont alors supprimés des présentations du projet. Lorsque j'évoque avec Nikolaos Vlachos la disparition du projet de l'expression « des chants magnifiés par le chant lyrique » il répond : « cette histoire de «sublimation» je l'avais oubliée. Et c'est vraiment... insupportable, pour moi, qui viens d'une famille de musiciens, de musiques populaires » (entretien le 27. 11. 2023). Il m'explique que pour lui les musiques populaires sont *intrinsèquement* belles, sans avoir besoin d'être « magnifiées » par la musique classique occidentale. Soulignons que les hiérarchies culturelles (et donc ce qui est valorisé et considéré comme « magnifique ») sont intégrées par les artistes et les personnels de renfort qui ont rédigé le projet, et que l'opéra fait partie des goûts culturels et des pratiques les plus valorisées par les catégories sociales dominantes, « la pointe extrême de la distinction » (Pedler 2003).

Voyons à présent les critiques adressées par les habitant·es invité·es à participer, critiques dont se sont faits les relais deux jeunes membres de l'équipe de renfort.

### Les remises en cause portées par la (nouvelle) équipe de renfort

La démission de Nathalie Marin (pour réorientations professionnelles) est un grand « chamboulement » pour l'ensemble. Lucie Payot souligne que ce projet lui tenait à cœur « avec une

<sup>1</sup> Elle a évoqué son parcours lors de plusieurs entretiens, ainsi que dans plusieurs articles de presse régionale.

identification forte » à celui-ci (entretien le 23. 11. 2023). Les jeunes chargées de médiation et communication recrutées pour la remplacer vont faire émerger des critiques émises par des habitant-es mais aussi leurs analyses sur les potentielles retombées négatives du projet sur les réseaux sociaux.

Eve Gené est recrutée comme chargée de médiation fin 2022 et remplace Nathalie Marin dans la recherche de partenariat et l'organisation de la collecte de chants. Née en 1997 (son père était directeur général d'un *data center* et sa mère iconographe dans une agence de photographie), elle est titulaire d'une licence de sociologie et d'un master de responsabilité sociale des entreprises. Elle me confie : « J'ai jamais été hyper à l'aise avec ce projet, mais je ne savais pas trop pourquoi. Puis... j'ai un peu plus formulé ce truc « d'appropriation culturelle ». C'est moi qui en ai parlé en premier à [l'ensemble] » (entretien le 04. 12. 2023). Elle explique :

*J'avais un peu du mal avec le fait de transformer ces chants traditionnels en musique savante, polyphonique, chantée par... même si c'est pas du tout l'intention de [l'ensemble], mais le fait est que les choristes et les chanteurs professionnels, sont tous des gens blancs presque [rire]. Et de les faire arranger par des gens qui connaissaient rien à la culture d'origine de ces chants...*  
(entretien cité)

Bien qu'elle précise que ce n'est pas le cas de tous et toutes les choristes du chœur amateur dont les origines sont diverses, elle considère « qu'il manque des gens concernés dans le processus ... de réflexion et de mise en place du projet » (entretien cité). Elle décrit ainsi les personnes ayant refusé de participer au projet lorsqu'elle les a sollicités : un enseignant d'un conservatoire d'origine latino-américaine et un membre d'une association d'Afrique de l'Est qui travaille avec la salle dans laquelle a lieu le concert de 2024. « Ils voulaient pas que leur patrimoine musical soit utilisé et transfiguré » à l'occasion d'un concert payant, dans une salle parisienne prestigieuse (entretien cité). Une autre personne ayant refusé de participer est « Française, d'origine indienne, et a vécu en Chine. Elle s'intéressait beaucoup au projet, mais elle avait du mal avec la manière dont c'était mis en place .... Elle m'a dit : C'est un projet « de blancs, pour des blancs, et par des blancs » » (entretien cité). Pour cette médiatrice, cette citation résume bien son ressenti : il manque des personnes issues des cultures des chants utilisés qui pourraient comprendre le sens des chants, les contextes de leur création et ne pas les dénaturer.

Sa collègue, Margaux Dupont (née en 1999), est sur la même ligne. Recrutée en 2023 comme chargée de diffusion, de communication et de production. Son père est « artisan d'art et musicien » et sa mère cadre à la SNCF. C'est son premier emploi après une licence en information et communication et un master en sociologie pour lequel elle a soutenu un mémoire mobilisant des travaux sur l'intersectionnalité. C'est elle qui alerte l'ensemble sur les potentielles retombées négatives sur les réseaux sociaux de ce projet.

*Avec Ève, on se questionnait beaucoup... : pourquoi c'est des compositeurs occidentaux, français, qui arrangent des sons, des sonorités, des musiques magrébines, chinoises, chiliennes ? Alors que, ben, c'est certain qu'il y a des compositeurs chinois, chiliens, nord-africains qui seraient prêts à le faire et qui auraient un regard sur ces musiques-là, peut-être plus juste, peut-être que ça rendrait plus justice, en tout cas, aux chants.* (entretien le 18. 08. 2024)

Au fur et à mesure de l'avancement du projet sur plusieurs années, et des rencontres, des compositrices de culture vietnamienne et iranienne ont été associées à des créations dans le cadre des concerts en plein air de l'ensemble. On peut avancer que les différents points de vue sur le projet entre l'ancienne et la nouvelle équipe peuvent être liés à un différentiel générationnel, un usage et une connaissance de ce qui peut être critiqué (voire vilipendé) sur les réseaux sociaux, ainsi qu'un différentiel de capitaux culturels, sociaux, et scolaires.

J'ai évoqué avec deux choristes l'argument selon lequel des compositeurs non occidentaux auraient pu être davantage associés à la direction artistique du projet. Florian (né en 1971 en Allemagne), traducteur d'arabe pour la presse, vivant à Saint-Denis et Christiane, sa collègue et amie, traductrice de chinois pour le même journal, vivant dans le 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Elle répond : « Est-ce qu'il y a une génération de jeunes compositeurs issus de cette immigration-là qui sont ... j'aime pas le dire comme ça, mais ... à ce niveau-là de compétences et d'expériences ? ». Et Florian de répondre : « Peut-être que si, et s'ils le sont c'est qu'ils ont fait une scolarité assez classique et donc ils ne sont plus dans le profil ... (entretien le 08.06.2024). Cet échange entre deux fins connaisseurs des cultures arabe et chinoise et de la musique classique montre la conscience des choristes des contradictions et tensions autour du projet et de choix de la composition de l'équipe artistique.

### Comment « arranger » sans s'appropriier ni dénaturer des chants

Nous verrons ici comment les chants issus de la collecte ont été sélectionnés et les tensions et arrangements opérés par les artistes vis-à-vis de la question de l'appropriation culturelle.

La question du choix des chants à arranger – c'est-à-dire à écrire sur des partitions pour en faire des polyphonies interprétées par l'ensemble et le chœur – a suscité de nombreux questionnements chez les compositeurs et les choristes.

Quand je lui demande de me décrire le travail d'arrangement des chants, Etienne Becquart répond : « Je me suis assez vite confronté à un problème que j'avais pas anticipé qui est la question de l'appropriation culturelle. C'est un truc qui a été assez frontal. Je me suis retrouvé à me sentir incapable d'arranger ces chansons-là ». Après avoir écouté les 200 chants collectés à ce moment-là (sur 400 au total), il se dit « tétanisé ». « Il fallait que je comprenne toutes les paroles ... comment marchait la langue pour respecter le sens des phrases .... Je me sentais pas capable de couper n'importe où parce que ça me semblait joli » (entretien le 26.03.2024). Son malaise vis-à-vis du projet se situe à ce moment-là. Il fait « des essais électroniques » : il choisit des chants et les « imagine comme une sorte de défilé » puis arrive à la conclusion que c'est là « la manière la plus respectueuse [pour] garder l'*identité* de ces chants ». Il les lie entre eux avec un « accompagnement très léger, fait pour tisser une sorte de fil conducteur, passant d'une chanson à l'autre .... Sans les toucher, elles, dans leur intérieur » (entretien cité). Ce « continuum d'extraits de la collecte » est diffusé pendant que le public s'installe pour le concert de l'Olympiade culturelle des enfants en 2023. On y trouve des chants issus de différentes régions du monde enregistrés auprès des habitant·es. Lors de ce concert, un chant traditionnel malien est interprété par le chœur amateur, l'ensemble lyrique et 150 élèves de primaire dans un gymnase municipal. Etienne Becquart explique le travail avec ce chant : « Je l'ai beaucoup écouté, j'ai essayé de sentir la pulsation » (entretien cité). Awa, la soixan-

taine, chantait cette chanson quand elle cultivait dans les champs au Mali. Elle a apprécié l'arrangement. Éluë dans la ville où l'ensemble est en résidence, elle a assisté à plusieurs concerts et figure en photo sur des brochures présentant le projet. En revanche, Florian, cité plus haut, membre du chœur amateur depuis sept ans, pratiquant plusieurs instruments, est assez critique de cet arrangement : « Je trouvais que ça ne donnait rien, parce que c'était avec une culture totalement tonale... C'était un peu faire violence à cette musique-là » (entretien le 08.06.2024).

Laëtitia Santoni a demandé à Etienne Becquart d'arranger plusieurs chants pour les concerts de 2023. Chaque chant étant enregistré *a capella*, l'enjeu était pour lui de : « Comprendre rythmiquement comment il fonctionne ... parce qu'évidemment c'est des traditions rythmiques qui ne sont pas exactement comme les nôtres » (entretien le 26.03.2024). Elle lui demande d'arranger le chant *Ani Kuni* (voir [www.mamalisa.com](http://www.mamalisa.com)). Il souligne que « ce chant a été très actif dans mon cheminement sur l'appropriation culturelle ». Il fait des recherches sur cette « berceuse que lui chantait sa mère » et dit découvrir « avec horreur que ... les paroles, c'est une sorte de *Notre père*, version amérindienne ... Ils étaient sous l'oppression des colons blancs et ils crevaient la faim » (entretien le 26.03.2024). Il contacte alors une ethnologue québécoise ayant travaillé sur cette chanson qui lui explique que les membres de cette communauté demandent que l'on n'utilise pas cette complainte qui est un élément rituel. Cet exemple illustre la violence que peuvent représenter ces appropriations lorsqu'elles proviennent d'artistes qui s'emparent de « répertoire de formes ou de traditions qui leur sont relativement étrangères... sans égard pour les modalités spirituelles complexes et profondes d'émergence de rites... en les décontextualisant et en les appauvrissant aux yeux de ceux qui en sont les acteurs ou les héritiers » (Lafont 2020, 73). Il est donc question ici de trouver une éthique commune (Young et Brunk 2009). Etienne Becquart remplace ce chant par une comptine vietnamienne, pays dont est originaire sa compagne. Pour ce faire, il travaille la prononciation et le sens avec la mère et tante de celle-ci, ce qui représente pour lui un hommage à sa « culture d'adoption ».

Dans cet exemple, la connaissance intime de représentant-es (supposé-es) de la culture considérée comme autre, semble autoriser une utilisation de ces chants en accord avec les valeurs éthiques du compositeur. Cette attitude tend ainsi vers un type d'arrangement que l'on peut qualifier de « familiarité ».

### L'épineuse question des chants en arabe et l'invisibilisation des chants d'Afrique du Nord

L'une des manières qu'Etienne Becquart a trouvées pour mettre en valeur les voix des habitant-es – qui était aussi un objectif du projet – a été de créer des « miniatures » c'est-à-dire des enregistrements des voix des habitant-es avec un accompagnement musical. Elles sont diffusées lors des concerts de 2023. Il choisit un chant tamoul interprété par un enfant, une comptine polonaise chantée par une dame retraitée née dans ce pays et un chant en arabe. Ce chant, il l'a collecté deux fois auprès de personnes qu'il présente comme « une femme marocaine » et « un homme algérien ». Ces personnes ont toutes deux affirmé que ce chant venait

de leur pays, c'est ce qui lui a donné envie de mêler leurs voix dans sa miniature. En outre, ce procédé lui permet de diffuser ce chant sans avoir à le « transcrire sous forme de partition ». Il explique les raisons de ce choix : « D'une certaine manière, je les laissais auteurs, au centre, et j'avais pas besoin de transcrire l'arabe... Parce que le problème... c'est pas que de l'oral vers l'écrit, [c'est] aussi de l'extra-Occidental vers l'Occidental » (entretien le 26.03.2024). En laissant la voix de la personne ayant donné le chant, le compositeur évite de retranscrire sur une partition, avec un système musical occidental, une musique de tradition orale fonctionnant avec un système musical différent.

Florian, choriste et musicien amateur cité plus haut et traducteur (diplômé de l'INALCO et de Sciences Po) critique ce procédé. Pour lui ces bandes « ne ressemblent ni à la musique d'origine ni à quelque chose de convaincant à l'arrivée. C'est un pis-aller et ça se sent. Prendre un chant, un autre chant, etc. ... ça fait un peu écomusée tonal, musical... » (entretien le 08.09.2024). Il dit entendre parler, depuis une dizaine d'année, d'un projet visant à valoriser la richesse du patrimoine immatériel (langues, cuisines, chants) de Saint-Denis. Il souligne être « assez spontanément contre » des projets de ce genre qui juxtaposent des éléments décontextualisés.

Etienne Becquart explique pourquoi il a toutefois accepté d'arranger un chant en arabe pour l'ensemble : « [dans ce chant], les harmonies sont clairement influencées par l'Occident ... on peut la jouer au piano ... » (entretien cité). Avec ce chant où il identifie les circulations et échanges culturels entre ces espaces culturels, il se sent « autorisé », en accord avec son éthique (Young et Brunk 2009), pour intervenir avec des éléments de musiques classiques dans un chant qui aurait déjà été « métissé ». Ce type d'arrangement peut être qualifié d'hybridation.

Pour Nikolas Vlachos, l'autre compositeur du projet, c'est lors de la réunion de l'équipe exposant les critiques des habitant-es que s'est faite la prise de conscience. Cette réflexion a influencé son travail de composition. Lui aussi a refusé d'arranger un « très beau chant en arabe », car deux points lui posent problème « sur le plan musical et sur le plan éthique ». Il m'explique qu'alors que la musique classique occidentale est *tonale*, celle-ci est *modale*<sup>2</sup>, il refuse donc « d'apporter des éléments d'harmonisation, de polyphonie et de contrepoint [alors que] ce sont des notions qui sont complètement absentes de ces musiques-là ». Sur le plan éthique, s'agissant d'un « chant religieux », « c'est un sujet pour lequel je suis pas du tout « autorisé » d'intervenir » (entretien le 27.11.2023). À travers ce discours se dessine un type d'arrangement que nous proposons de qualifier d'« évitement par l'éthique », les acteur-ices décidant de ne pas inclure certaines formes musicales.

En sa qualité de directeur artistique du projet, Nikolas Vlachos a un pouvoir important sur la direction esthétique de celui-ci. Ses choix ont profondément modifié le projet initial pour l'hymne de 2024. Lorsque je l'interroge sur l'absence, dans sa pièce, de chants originaires d'Afrique du Nord et du Maghreb alors que le nombre d'habitant-es nés dans cette région est élevé en Seine-Saint-Denis (INSEE 2023), il répond : « C'est un choix. On s'est rendu compte que ce qu'on faisait, malgré nous, les intentions étaient bonnes, mais qu'on était dans une forme d'appropriation culturelle qui n'était pas acceptable » (entretien le

<sup>2</sup> Voir l'analyse d'Antoine Hennion sur ce point (Hennion 2010).

27. 11. 2023). Il a décidé de se limiter « aux musiques traditionnelles qui sont d'une manière ou d'une autre liées à mon parcours personnel et que je connais vraiment ». En plus de la musique grecque, celles des Balkans, de l'Italie du Sud et de l'Espagne: « je me sens vraiment chez moi avec ces musiques-là, je me sens pas introduit chez quelqu'un... » (entretien cité). Il souligne respecter le « principe de la collecte » avec des mélodies albanaise, roumaine et italienne données par des habitantes.

Cet acteur se sent uniquement autorisé à travailler sur des chants qu'il considère connaître, que ce soit d'un point de vue savant, ou d'un point de vue personnel. Son attitude tend ainsi vers un type d'arrangement que l'on désigne comme celui de la familiarité. La proximité avec certaines formes culturelles se solde alors par l'exclusion de ce qui est lointain, opérant une sélection qui reconfigure d'autres catégorisations en vigueur, mais qui participe, malgré les bonnes intentions, à invisibiliser certaines formes culturelles.

L'explication donnée lors de la présentation de l'opéra en octobre 2023 aux 400 choristes amateurs qui vont chanter la pièce, ne les convainc pas tous-tes. Une choriste, membre du chœur de la cité universitaire internationale, critique vertement l'absence de chants d'Afrique subsaharienne dans un projet qui se présente comme représentatif de la diversité de la Seine-Saint-Denis (comme l'affirme la vidéo diffusée pendant la présentation datant de 2021). C'est en réponse à cette critique que la danseuse et chorégraphe associée à l'opéra de 2024 prononce la phrase suivante, reprise dans le titre de cet article, « on oscille toujours entre l'hommage et le pillage ».

À la fin de cette réunion, une enseignante d'un conservatoire départemental confie à Lucie Payot: « Quand j'ai vu le petit film, je me suis dit: « Mais qu'est-ce que c'est que ce truc ? » Moi, ça me choque de me mettre à chanter des chants qui ont été « réarrangés » par le regard d'un compositeur occidental » (entretien le 24. 11. 2023). Damien (né en 1989) est membre du chœur de la cité universitaire internationale. Il n'est plus étudiant, il n'a pas terminé son cursus d'enseignant de français langue étrangère, et travaille comme aide à domicile en Seine-Saint-Denis. Il pratique la musique depuis l'enfance. À propos du projet, il affirme: « sur le papier, j'adore. Après... par rapport... à la représentation de toutes les nationalités, je trouve qu'on est quand même très, très réduit ... par rapport à tout ce qu'il y a sur le [département du] 93 » (entretien le 08.09.2024). Il résume ainsi les arguments de Nikolas Vlachos justifiant ce choix: « en tant qu'homme blanc grec, il ne se sentait pas à l'aise de reprendre des musiques d'autres peuplades trop éloignées. Par rapport à l'appropriation culturelle, j'imagine. Il y a des choses comme ça aussi qui sont un peu d'actualité ». Le choix du mot peuplade est intéressant, et montre une certaine vision altérisante des communautés dont sont issus les chants collectés.

Nadine, la soixantaine, membre du chœur de Laëtitia Santoni depuis 2019, vit à Saint-Ouen et travaille auprès de personnes en réinsertion professionnelle. Elle trouve que « le projet est ... quand même très orienté « pays de l'Est », même s'il y a la Grèce ... vu la population originaire d'Afrique, c'est quand même dommage qu'on n'ait pas pu glisser un chant de ce territoire-là ... » (entretien le 02.06.2024). On perçoit ici un malaise déjà présent dans les précédents exemples quant à l'absence de chants des cultures nord-africaine et maghrébine. Cette choriste a apprécié les concerts de 2023, où elle souligne la présence d'une plus grande diversité dans l'origine des chants: « dans les parcs, il y avait du vietnamien ... d'autres chants

qui font que c'était quand même un peu plus ouvert, donc j'ai retrouvé un peu plus de mélange de langages » (entretien cité).

### Différents arrangements

Plusieurs types d'arrangements ont émergé lorsque l'épineuse question de l'appropriation a surgi. Tout d'abord, celui de la « familiarité » lorsque les formes culturelles sont choisies parce qu'elles sont considérées comme connues de manière plus intime, de par l'expérience personnelle (par exemple selon son parcours migratoire) et les liens entretenus avec des proches considérés comme des représentant·es authentiques de la culture concernée. On peut également dégager l'idéal type de la « culture savante » qui consiste à se sentir proche et donc autorisé à utiliser des éléments de cultures jugées autres en raison d'une connaissance savante de celles-ci. Dans ces deux cas, la familiarité et la connaissance savante, la distance culturelle semble amoindrie, du point de vue des acteurs opérant l'arrangement, autorisant, en l'atténuant, ce qui pourrait être perçu comme de l'appropriation.

On peut dégager celui de « l'hybridation » qui consiste à justifier une certaine appropriation artistique de formes culturelles jugées autres dès lors que des formes de « métissages » avec d'autres formes culturelles sont reconnues (l'exemple du chant arabe que l'on peut jouer au piano). Enfin, l'arrangement par « évitement », pour des raisons éthiques (respecter les demandes de communautés de ne pas reprendre le rituel dans le cas d'*Ani Kuni*, ne pas toucher à des chants religieux), et face aux risques d'appropriation (ou de déformation) culturelle, la décision est prise de ne pas utiliser des œuvres présentant une distance culturelle jugée trop grande. Motivé par une forme de respect, cet arrangement se solde toutefois par l'invisibilisation de formes culturelles présentant une « trop » grande distance avec la culture portée par des acteurs du projet, ce qui a été souligné par des choristes.

### Conclusion

Le « rêve » de Laëtitia Santoni était de révéler, à travers un opéra participatif, la richesse du patrimoine culturel de la Seine-Saint-Denis, territoire des JO de 2024 ; richesse puisant sa source dans les diverses origines, langues et cultures de ses habitant·es. Ce projet « placé sous l'égide d'Edouard Glissant » – intellectuel célébré pour ses travaux sur le métissage et la créolisation – se voulait un hommage à ces habitant·es, il ne pouvait donc se transformer en pillage de leur patrimoine culturel. À travers ce projet culturel, cet article donne à voir les débats et les questionnements qui agitent aujourd'hui les mondes de l'art concernant l'utilisation par des artistes occidentaux de musiques populaires issues de collectivités historiquement minorisées dans des projets à visée « universalisante ».

Grâce à l'ethnographie, cette recherche met en lumière l'émergence de voix critiques et les différents moments de « malaise » survenus au sein de l'équipe portant sur le projet et formulés en termes « d'appropriation culturelle ». Confrontés à cette question controversée, les membres de l'équipe se sont interrogé·es sur leur légitimité – depuis leurs positions d'artistes


européen-nes, à « intervenir » sur des chants provenant de cultures plus ou moins éloignées de leurs parcours et trajectoires. Ils et elles ont alors développé différents types d'arrangements – familiarité, culture savante, hybridation et évitement. Ce dernier – qualifié de « choix artistique et éthique » par le compositeur chargé de l'écriture de l'œuvre interprétée en 2024 – est remis en cause par certain-es choristes, car ayant conduit à l'exclusion de chants provenant d'Afrique du Nord et Maghreb, alors même que les habitant-es provenant de ces régions sont nombreux en Seine-Saint-Denis et que le projet initial visait à représenter la diversité culturelle du territoire. D'autres choristes trouvent cet opéra musicalement convaincant, contrairement à celui de 2023, dont ils critiquent les bandes électroacoustiques qui font défiler des chants algérien, tamoul, polonais... et déplorent que ces adaptations ne ressemblent ni à la musique d'origine ni à quelque chose de « satisfaisant musicalement ». Ce choriste habitant Saint-Denis souligne son opposition à des projets similaires de collecte de la diversité culturelle, qui reviennent, selon lui, à juxtaposer des éléments culturels décontextualisés. Malgré ces critiques, tous les choristes interviewé-es reconnaissent la « bonne foi » et la volonté de « bien faire » de l'équipe. Enfin, cette enquête met en lumière les nouvelles pistes évoquées par les jeunes administratrices et artistes concernant les possibilités de monter des projets participatifs mettant à l'honneur le patrimoine culturel de populations historiquement minorisées tout en reconnaissant la légitimité d'artistes issues de ces collectivités à occuper des places en haut de la hiérarchie de ces mondes de l'art : la conception, la composition et la direction artistique. Ainsi, au fil des années, des questionnements éthiques et des rencontres, des compositrices aux profils divers ont été associés aux projets de l'ensemble, ce qui montre que les questionnements qui sont survenus autour de la question de l'appropriation culturelle ont entraîné des transformations de certaines pratiques artistiques.

## Références

- Becker, Howard S.** 1988. *Les mondes de l'art*. Paris: Champs.
- Bertheleu, Héléne.** 2024. « Multiculturalisme ». Dans *Catégoriser. Lexique des constructions sociales des différences*, édité par Marlène Bouvet, Florent Chossière, Marine Duc, et Estelle Fisson, 463-72. Lyon: ENS Editions.
- Bonniol, Jean-Luc, Ary Gordien Ary, et Jocelyne Streiff-Fénart.** 2023. « Introduction. Posséder ou partager des cultures ? Discours et pratiques en contexte ». *Appartenances & Altérités* [En ligne] 4. <https://doi.org/10.4000/alterites.1043>.
- Burns Coleman, Elizabeth, Rosemary J. Coombe, et Fiona MacArailt.** 2009. « A Broken Record: Subjecting (Music) to Cultural Rights ». Dans *The Ethics of Cultural Appropriation*, édité par J.O. Young et C.G. Brunk, 173-210. Chichester: John Wiley & Sons.
- Colin, Philippe, et Lissell Quiroz.** 2023. *Pensées décoloniales. Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris: Zones.
- Clifford, James.** 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- De Sousa Santos, Boaventura.** 2011 « Épistémologies du Sud ». *Études rurales* 187 (1): 21-49. <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.9351>.
- Stoichita, Victor.** 2010. « Les « voleurs intelligents » ». *Gradhiva* 12. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1856>.


- Derlon, Bernard, et Jeudy-Ballini Monique.** 2015. « Introduction. Arts et appropriations transculturelles ». *Cahiers d'anthropologie sociale* 12 2 : 9-23. <https://doi.org/10.3917/cas.012.0009>.
- FabLit.** 2020. Accessible en ligne : <https://fablitt.univ-paris8.fr/archipels-glissant> [consulté le 20-06-2024].
- Gagnon, Jean.** 2019. « L'œuvre disqualifiée Robert Lepage, l'appropriation culturelle et la liberté artistique ». *Inter* 132 : 20-1.
- Hennion, Antoine.** 2010. « La question de la tonalité : retour sur le partage nature-culture ». *L'Année sociologique* 60 : 361-86. <https://doi.org/10.3917/anso.102.0361>.
- INSEE.** 2023. « Comparateur de territoires – Département de la Seine-Saint-Denis (93) | Insee ». s. d. Consulté le 8 avril 2024. <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1405599?geo=DEP-93>.
- Kisukidi, Yala.** 2020. « L'universel dans la brousse ». *Esprit* 1-2 : 47-59. <https://doi.org/10.3917/espri.2001.0047>.
- Lafont, Anne.** 2020. « De l'universalité de la critique ». *Esprit* 1-2 : 71-8. <https://doi.org/10.3917/espri.2001.0071>.
- Martin, Denis-Constant.** 2014. « Attention, une musique peut en cacher une autre. L'appropriation, A et  $\Omega$  de la création ». *Volume!* 10 (2) 47-67. <https://doi.org/10.4000/volume.3993>.
- Pedler, Emmanuel.** 2003. *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*. Paris : L'Harmattan.
- Uzel, Jean-Philippe.** 2019. « Appropriation artistique versus appropriation culturelle ». *Esse arts + opinions* 97 : 10-9.
- Young, James, et Conrad Brunk.** 2009. *The Ethics of Cultural Appropriation*. Chichester : John Wiley & Sons.
- William, Rodney.** 2020. *L'appropriation culturelle*. Paris : Anacaona Editions.
- Ziff, Bruce, et Pratima Rao.** Éd. 1997. *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. New Brunswick : Rutgers University Press.

## Autrice

**Elodie Bordat-Chauvin**  est sociologue et politiste au Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (CRESPPA), elle enseigne à l'Université Paris 8. Elle a un doctorat en science politique (IEP d'Aix) et une *licenciatura* en ethnologie (ENAH, Mexico). Ses travaux comparant les politiques culturelles argentine et mexicaine sont publiés chez Peter Lang (2015) et L'Harmattan (2018). Ses publications sur la (non)participation culturelle figurent dans les revues *Participation*, ceux sur la circulation des actions culturelles dans *Biens Symboliques-Symbolic Goods* et sur la politisation des politiques culturelles dans *Cultural Trends* et *l'International Journal of Cultural Policy*.

[elodie.bordat-chauvin@cnrs.fr](mailto:elodie.bordat-chauvin@cnrs.fr)

Université Paris 8 – Institut d'Études Européennes, Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (CRESPPA)

**Elodie Bordat-Chauvin**  is a sociologist and political scientist at the Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (CRESPPA) and teaches comparative cultural policies in the University of Paris 8. She holds a PhD in political science (IEPd'Aix) and a *licenciatura* in ethnology (ENAH - Mexico). She has published her work comparing Argentine and Mexican cultural policies with Peter Lang (2015) and with L'Harmattan (2018). Her most recent publications on cultural (non)participation appear in the

## DOSSIER

journals *Participation*, those on the circulation of cultural actions in *Biens Symboliques-Symbolic Goods* and on the politicization of cultural policies in *Cultural Trends* and the *International Journal of Cultural Policy*.

*elodie.bordat-chauvin@cnrs.fr*

*University Paris 8 – Institute for European Studies – Paris Center for Sociological and Political Research*

# ÉCHELLE INCONNUE : L'INVISIBLE DES VILLES TRAVAILLÉ PAR LA RECHERCHE ET LA CRÉATION

Entretien avec Stany Cambot : artiste, architecte, activiste

*Magali Sizorn*

## Résumé

Fondé à Rouen en 1998 et emmené par l'architecte Stany Cambot, Échelle Inconnue rassemble architectes, chercheurs et chercheuses, artistes et habitant-es pour travailler « l'invisible des villes et leurs représentations ». Cet entretien est l'occasion d'articuler et de poser les enjeux de l'art en espace public depuis le regard d'un architecte, à l'heure où art et culture sont particulièrement investis par l'urbanisme et les politiques de fabrique territoriale. L'entretien, mené en novembre 2023, alors que Rouen était encore en lice pour devenir Capitale européenne de la culture 2028, a consisté à traverser, depuis le parcours de Stany Cambot et des actions déployées par Échelle Inconnue, les thématiques traitées dans ce dossier sur l'art en espace public dans un contexte de globalisation.

**Mots-clés :** *entretien, architecture, art, ville, espace public*

**ECHELLE INCONNUE: THE INVISIBLE ASPECTS OF CITIES  
EXPLORED THROUGH RESEARCH AND CREATIVITY.  
INTERVIEW WITH STANY CAMBOT: ARTIST, ARCHITECT, ACTIVIST**

## Abstract

Founded in Rouen in 1998 and led by architect Stany Cambot, Échelle Inconnue brings together architects, researchers, artists, and residents to work on "the invisible aspects of cities and their representations". This interview provides an opportunity to articulate and raise the issues surrounding art in public spaces from an architect's perspective, at a time when art and culture are particularly influenced by urban planning and territorial development policies. Conducted in November 2023, when Rouen was still in the running to become European Capital of Culture 2028, the interview explored, through Stany Cambot's career and the actions carried out by Échelle Inconnue, the themes addressed in this dossier. These include art in public spaces in the context of globalization.

**Keywords:** *interview, architecture, art, city, public space*

Fondé à Rouen en 1998 et emmené par l'architecte Stany Cambot, Échelle Inconnue<sup>1</sup> rassemble architectes, chercheurs et chercheuses, artistes et habitant-es pour travailler « l'invisible des villes et leurs représentations ». Préférant le rock aux genres sages, le « groupe » – plus qu'un collectif – se revendique indiscipliné, articule urbanisme, politique, architecture, numérique et cinéma. Il se concentre sur les urbanités minoritaires et alternatives, sur le travail et l'habitat mobiles, sur les conditions de vie et d'accueil des populations discriminées ou non considérées. Échelle Inconnue mène un travail de recherche et de création artistique en s'intéressant aux transformations de la ville, à ses marges et à ses exclus. « Une guerre urbaine a lieu, sourde et silencieuse. Nous tentons d'y prendre part en faisant émerger la carte de ce qui manque à notre compréhension du réel », écrivent ses membres sur le site internet de l'association. Face au constat énoncé, leur action prend la forme d'explorations protéiformes qui donnent lieu à des interventions artistiques. Expositions, cartographies alternatives, projections en espace public, conférences-débats, affiches sont autant d'occasions d'interroger la fabrique des villes, son contrôle social « cadastral », et d'y réintroduire ce qui reste invisible, ce qui est exclu ou négligé.

Articulant combat politique et art, comme le font nombre d'artistes et citoyen·nes se revendiquant de l'artivisme (Salzbrunn 2019), Stany Cambot préfère l'autonomie en fuyant toute inscription dans ce qui pourrait apparaître comme une école ou un mouvement artistique. Son projet réside dans celui d'une monstration (par la documentation, l'enquête, des restitutions), et dans des formes de participation visant l'appropriation par les habitant-es des enjeux contemporains de la ville. L'autoproclamé « doctorat sauvage en architecture », mis en place par Échelle Inconnue en 2011 (au moment-même où les écoles d'architecture françaises s'inscrivaient dans le schéma Licence-Master-Doctorat défini en 1999 par la déclaration de Bologne), est pensé comme un outil de formation par des conférences, des ateliers, des séminaires ouverts à tous et toutes. Il s'agit d'interroger à Rouen, au Havre ou à Moscou, les usages de la ville, de travailler les marges et les interstices, de repenser les représentations – y compris cartographiques – du territoire, d'offrir d'autres prises (de pouvoir) avec l'espace. Échelle Inconnue publie ses journaux depuis 1998, et Stany Cambot est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages, notamment « Nulle part, dernier lieu possible de création » (Cambot 2004 ; dans *Culture et Musées, Revue internationale Muséologie et recherches sur la culture, Friches, squats et autres lieux*, 4, février 2004), *Villes nomades, histoires clandestines de la modernité*, publié en 2014 (Cambot 2014 ; Éditions Etérotopia), ou encore, avec Julie Bernard, Christophe Hubert et Arnaud Le Marchand « Échelle inconnue, Makhnovtchina, mobilités, architectures » (Cambot et al. 2014 ; dans *Habitats non ordinaires et espace-temps de la mobilité*, ouvrage dirigé par Marc Bernardot, Arnaud Le Marchand et Catalina Santana Bucio et publié en 2014 aux éditions du Croquant). Stany Cambot est aussi réalisateur, notamment du documentaire *Blouma*, sorti en 2020, un « walk-movie » dans le Rouen nocturne de Cacahuète, vendeur ambulant de bouquets de roses. La même année, Échelle Inconnue crée la structure de production Les Films Déplanifiés pour développer ses projets cinématographiques, dont *L'Apocalypse a déjà eu lieu*, sorti en 2025.

Les enjeux esthétiques et politiques de l'art en espace public tels que Stany Cambot les investit prolongent les réflexions engagées par la *Revue suisse d'anthropologie sociale et cultu-*

<sup>1</sup> <http://www.echelleinconnue.net/>.

*relle*, notamment dans le numéro 21 paru en 2016 : le dossier principal portait alors sur les questions de marginalité et de domination à l'œuvre dans le partage de l'espace dans les villes contemporaines (Litscher, de Coulon, et Colombo 2016). Cet entretien est l'occasion, plus spécifiquement, d'articuler et de poser les enjeux de l'art en espace public depuis le regard d'un architecte. Stany Cambot pose en effet un regard singulier sur les thématiques abordées dans ce dossier par les chercheurs et chercheuses ethnographes, notamment à l'heure où art et culture sont particulièrement investis par l'urbanisme et les politiques de fabrique territoriale (Saez et Saez 2012 ; Ambrosino 2022). L'entretien, mené en novembre 2023, alors que Rouen était encore en lice pour devenir Capitale européenne de la culture 2028 (il s'agira finalement de Bourges), a consisté à traverser, depuis le parcours de Stany Cambot et des actions déployées par Échelle Inconnue, les thématiques traitées dans ce dossier sur l'art en espace public dans un contexte de globalisation. Face aux récits des labels et du marketing territorial contribuant à ce qu'il appelle un « urbanisme fictionnel », il oppose la critique performée, déployant « d'autres narrations et formes de récits [...] pour ouvrir un espace de débat et proposer une vision critique de la ville en train de se faire » (Échelle Inconnue 2023). Les réflexions et actions engagées par Échelle Inconnue sont travaillées localement, avec les habitant-es, en Normandie comme ailleurs (chantiers du nucléaire, aires d'accueil de gens du voyage...) ; elles sont traversées par les enjeux et questions inhérentes au monde global (circulations, métropolisations, gentrification). Stany Cambot revient avec nous sur son parcours, depuis ses années d'étudiant à l'école d'architecture de Rouen jusqu'aux critiques portées à l'encontre du label Capitale européenne de la culture et de son utilisation dans les processus de métropolisation. Son interview est l'occasion de prolonger les analyses menées dans ce numéro, depuis le regard singulier d'un artiste architecte, mobilisant l'art pour interroger les formes et effets de la globalisation et porter le débat sur l'espace public, dans l'espace public – de la rue aux espaces communs d'un foyer pour travailleurs migrants, à Rouen.

**M. S. : Tu es architecte de formation. Comment, de ces études, es-tu arrivé à porter des projets artistiques interrogeant la fabrique de la ville ?**

S. C. : J'ai en effet fait des études d'architecture. Le désir était alors assez simple. C'était d'essayer de travailler des formes d'art auxquelles tout le monde avait accès (ou était condamné). Il y avait deux choix : la publicité et l'architecture. Je ne dirai probablement pas la même chose aujourd'hui, mais c'est comme ça que je me représentais les choses à l'époque. J'avais fait des études de lettres, je sortais tout juste du bac. Je ne voulais pas faire les Beaux-arts, j'ai donc fait architecture. J'avais la chance d'être dans une école, à Rouen, qui était héritière de Mai-68, avec des équipes pluridisciplinaires et avec, encore à l'époque, une mixité sociale. Mais très vite, je me suis rendu compte qu'on nous invitait à faire des projets sans grande préoccupation pour les gens qui vont vivre à l'intérieur. J'ai par exemple découvert ce qu'était un « programme » en architecture : en gros, un tableau Excel avec des mètres carrés et des fonctions alignées derrière. Si j'avais suivi des filières de type « logement social », j'aurais construit exactement les mêmes immeubles que ceux dans lesquels j'ai grandi.

J'ai passé mon enfance à la Grand'Mare<sup>2</sup> : c'était certes différent de ce que c'est aujourd'hui – c'était peut-être plus mixte socialement –, mais c'était quand même un peu âpre. J'ai alors préféré, très tôt dans mes études, suivre des plasticiens plutôt que des architectes, pour que la question de l'artefact architectural soit pensée un peu différemment. J'ai aussi très tôt fait de la scénographie pour le théâtre : je trouvais plus intéressant d'avoir comme programme un texte bien écrit, littéraire, que ces espèces de petits tableaux. J'ai fait ça en parallèle de mes études, car la filière scénographie n'existait pas encore à l'époque à l'école d'architecture. Mais je me suis aussi rendu compte qu'au théâtre, ce qui était dit sur un plateau pouvait se retrouver anesthésié par l'espace théâtral et par la sociologie du public. J'ai alors voulu travailler une scénographie sans théâtre, et sans comédien : prendre une ville, prendre un texte et voir comment mettre ce texte en espace.

Un de mes profs m'a conseillé d'aller rencontrer Armand Gatti<sup>3</sup>. Pendant plusieurs mois, j'ai essayé d'avoir un rendez-vous avec lui, en vain, jusqu'au jour où j'arrive à discuter avec son fils Stéphane, responsable du pôle graphique, lui explique mon projet de scénographie pour mon diplôme d'architecture. Il me propose alors de venir à Sarcelles observer l'expérience qui commence la semaine suivante. Je m'y rends donc, et retrouve Stéphane Gatti, qui s'occupe de scénographie. J'avais amené ce que j'avais alors fait : mon book, qui ressemble plutôt à un album de famille. Il me laisse, revient cinq minutes plus tard : je me retrouve embauché. Je vais suivre l'expérience de Gatti pendant neuf mois. Je suis chargé des scénographies urbaines, pour transformer un immeuble en cathédrale de la Résistance. J'accompagne aussi les ateliers de scénographie avec les « loulous<sup>4</sup> ». C'est à partir de cette expérience que j'essaie de travailler un diplôme, passablement énervé par le mouvement de grève de 1995 dans lequel j'étais impliqué. Ce mouvement se déclenche quasiment partout dans le monde, en Italie, en Allemagne, en France (une des premières écoles à se mettre en grève va être l'école d'architecture de Normandie). Je vais faire partie des acteurs de ce truc-là. À ce moment-là, je me dis que je vais présenter, pour mon diplôme, une réflexion sur la notion de terrorisme avec la question de départ suivante : considérant que l'urbanisme serait une guerre de masse, ou une guerre massive, quelle pourrait être la réponse dite « terroriste » ou « résistante » face à cela ? Cette idée est aussi venue du fait que lorsque j'avais suivi le travail de Gatti à Sarcelles, le spectacle était inspiré de Jean Cavallès, philosophe, épistémologue et résistant français, co-fondateur du réseau Cohors, réseau de résistance armée pendant la seconde guerre mondiale. Pour « jouer la provoc' », je vais travailler cette notion-là. Et à l'époque, les écoles d'architecture vont commencer à délivrer leurs diplômes sur présentation d'un mémoire, mais aussi de représentations (en élévation, en plan, en coupe). Je vais faire des détails d'explosifs et des cartes mnémotechniques que je vais réaliser avec les habitants de Sarcelles. L'idée, c'était de travailler sur le souvenir, en observant depuis Sarcelles qu'on arrive à créer des espaces qui ne sont pas faits pour le souvenir. Dans les Cités, l'architecture moderne n'a pas pensé le

<sup>2</sup> La Grand'Mare est un quartier de Rouen situé sur un plateau au nord-est de la ville. Il tient son nom d'une ferme, transformée en centre aéré en 1968, après que ce qui était alors une étendue verte et boisée soit déclarée en 1963 zone à urbaniser en priorité et largement bâtie, notamment avec un nombre important de logements HLM.

<sup>3</sup> Armand Gatti (1924-2017) est résistant pendant la seconde guerre mondiale. Il devient ensuite reporter après la guerre, poète, dramaturge et réalisateur libertaire.

<sup>4</sup> Les « loulous » (pour loubards) sont des stagiaires (chômeurs, anciens prisonniers) avec lesquels Gatti mène ses projets artistiques, dans une visée de revalorisation sociale.

grenier ou la cave : on va les murer, les supprimer. Et donc, l'armoire de la grand-mère qui prend trop de place, on ne peut pas la garder. Sarcelles avait aussi une histoire complexe. La ville a été fondée entre autres sur un financement par la Caisse des dépôts et consignations au lendemain de la Seconde guerre mondiale, donc avec des fonds en partie confisqués aux Juifs déportés. Et la ville va ensuite accueillir la plus grande communauté juive de France. Toute cette question mémorielle et mnémonique, qui semble résister au plan, va alors beaucoup m'intéresser : malgré le plan de l'urbanisme, les gens arrivent à se construire du souvenir, à accrocher quelque chose aux surfaces lisses. C'est ce qui va faire ville.

Après mon diplôme, que j'ai quand même obtenu avec les félicitations du jury, j'ai continué à travailler avec Gatti. J'ai aussi fait de la scénographie pour des compagnies, des décors pour le cinéma, et j'ai commencé à travailler sur des projets avec des sans-abris et des personnes vivant en habitat mobile.

### **M.S. : C'est à ce moment-là que naît Échelle Inconnue ?**

S.C. : Échelle Inconnue est née avec mon premier projet avec les sans-abris. On m'avait alors expliqué qu'on pouvait être accompagné mais qu'il fallait se structurer pour cela, devenir une association. Nous avons beaucoup réfléchi avec les copains. Lorsque j'avais préparé mon diplôme d'architecture, tous les plans, cartes, coupes étaient à une « échelle inconnue ». On a gardé le nom. Nous avons alors commencé à présenter les projets et avons bénéficié d'une aide de la Direction régionale des affaires culturelles de Normandie. Le deuxième projet a aussi été financé (il s'appelait « La question du Où »). Nous avons ainsi obtenu des subventions pour plusieurs projets, nous avons parfois travaillé à la commande (à la manière de l'Aïkido – comprendre la commande pour parfois la détourner), et sur d'autres actions qui nous tenaient ou nous tiennent à cœur, sans financement.

Actuellement, nous sommes propriétaires du lieu qu'on occupe. Nous étions locataires du précédent. Nous essayons de maintenir des possibilités d'autonomie par rapport à la décision politique, même si on y est complètement soumis, puisqu'on est tout de même financé à 50% par de l'argent public, par subvention, modèle qui glisse de plus en plus vers des financements sur appel à projets. J'y vois une appétence pour l'éphémère, pour l'exploratoire, ce que je trouve très bien. Mais si cela devient un modèle, cela n'est plus ni éphémère ni expérimental, mais une forme d'intranquillité qu'il faut penser de manière systémique.

### **M.S. : Comment s'articulent militantisme, art et architecture dans ton travail ?**

S.C. : Je ne me suis jamais considéré comme militant. Je ne sais pas trop pourquoi militer d'ailleurs. Quand je me suis intéressé aux sans-abris, j'ai repensé à un cours à l'école d'architecture sur l'histoire du plan de cadastre : c'est en fait une représentation géométrique permettant de calculer l'impôt. Mais que se passe-t-il pour ceux qui ne sont pas présents sur le plan, les sans-abris, les gens du voyage ? La première manœuvre urbaine (le terme est de Paul Ardenne<sup>5</sup>) que nous avons faite, c'était pendant l'Armada<sup>6</sup>, à Rouen, en 1999. On y avait distribué un dépliant (figure 1). C'était avant 2001 et le 11 septembre. Nous faisons alors toutes nos inter-

<sup>5</sup> Paul Ardenne est historien de l'art. Il est notamment l'auteur d'*Un art contextuel*, publié en 2002 (Ardenne 2002).

<sup>6</sup> L'Armada est un rassemblement de grands voiliers et navires militaires organisé à Rouen sur les quais de Seine tous les quatre à six ans, depuis 1989.

ventions sans demande d'autorisation. Pour l'Armada, tout le monde sortait sa carte : la Ville, la Région, l'Office du tourisme... Pléthore de cartes pour orienter les visiteurs (où manger, où se divertir...). Nous avons alors produit notre propre carte : où dormir, où se laver, où gagner de l'argent quand on est à la rue ? Nous l'avons distribuée sur le lieu-même de l'événement, sur les quais de Seine. Tu ne pouvais pas aller à l'Armada sans traverser notre propre Armada (500 bateaux en papier plié bleu) (figure 2). Mais pour revenir à la militance, je pense que c'est moins de cela dont il s'agit que d'un radicalisme : penser les représentations, comment elles se construisent, comment on peut les déconstruire, comment on peut en construire d'autres ? Comment tout cela, y compris les grands événements comme l'Armada, produisent des images du territoire et en quoi ces images correspondent à un storytelling. Que fait-on de ces histoires ? Nous, nous les inventorions et les rangeons dans une cartothèque.

**M. S. : Vous reconnaissez-vous dans l'expression « artivisme » ?**

S. C. : Je ne sais pas, même si on se sent proche, en effet, de groupes relevant d'un artivisme. Les expressions changent : on a d'abord été désignés « artistes contextuels », puis « artivistes », ou encore « collectif d'architectes ». Les appellations correspondent à des séquences qui renvoient aussi à des focalisations théoriques. Échelle Inconnue existe depuis 25 ans. Nos réseaux changent parce qu'une partie a disparu. Au début, nous avons tissé des liens avec des groupes qui étaient presque tous issus des mouvements sociaux de 1995 et des milieux étudiants : le groupe italien Stalker<sup>7</sup>, le groupe Raumlabor à Berlin, City Mine(d) en Belgique, et Bruit du Frigo en France. On s'est parfois rencontré, notamment à Rouen. Ce sont tous des collectifs d'architectes, avec des gens très proches de nos pratiques et de nos sujets. D'autres groupes se sont ensuite montés après les années 2000 autour des questions de l'urbanisme transitoire, de l'occupation temporaire, ce dont on s'est toujours tenu éloigné, car ces occupations temporaires (de friches par exemple) répondent souvent à des projets de requalification de quartiers en déshérence, sans que les projets menés soient véritablement orientés vers le quartier et ses habitants du moment. Nous nous sommes par contre rapprochés, sur les questions de nomadisme, de structures comme Haleme [Association Habitantes de Logements Ephémères ou Mobiles], ou des *travelers* et des forains.

**M. S. : Les interventions artistiques en espace public empruntent parfois à l'esthétique de la manifestation. Comment votre travail se nourrit-il des formes de mobilisation collective ? Comment vous positionnez-vous sur les enjeux d'une présence dans l'espace public aujourd'hui ?**

S. C. : Un des projets importants pour Échelle Inconnue s'est développé après le rassemblement altermondialiste d'Annemasse en 2003. Il y avait un village de 10 000 habitants. Cela m'intéressait car la question de la ville et du militantisme m'est souvent apparue triste, limitée au cortège et à la manifestation, à la nécessité de faire nombre pour atteindre le champ de la discussion publique. A partir de Seattle, en 1999, à l'occasion de la conférence ministérielle de l'OMC, on va observer une forme de ressaisissement des militants, qui vont se dire qu'ils ont besoin de se retrouver, qu'ils ont besoin d'un déplacement à l'occasion de ces grands rassemblements. J'ai trouvé cela un peu magique, poétique même : le premier geste de la lutte

<sup>7</sup> Mouvement fondé à Rome en 1995, entre architecture, urbanisme et art.



Figure 1 : Manoeuvre urbain, Échelle Inconnue, Armada de Rouen, 1999.  
© Échelle Inconnue.



Figure 2 : L'Armada d'Échelle Inconnue, 1999.  
© Échelle Inconnue.

n'était pas de manifester dans la ville, c'était de construire une ville pour pouvoir manifester. J'avais alors essayé de cartographier tant bien que mal ces espaces, avec les gens qui étaient sur place. Et cette chose-là nous a fait penser à la Smala, capitale ambulante d'Abd el-Kader, figure de la résistance à la colonisation française au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette ville algérienne était composée de plusieurs milliers d'habitants, une ville entièrement nomade qui a mis en déroute l'armée française, avant qu'Abd el-Kader ne soit arrêté et gardé prisonnier en France. Je vais décider d'aller dans les villes où il a été incarcéré, dont Pau. Je m'y rends avec ce qu'on a de la Smala, quelques plans faits rapidement sous la dictée, et puis avec un texte de Kateb Yacine qui est un hommage à la Smala. Dans ce texte, il décrit un jeune militant pour l'indépendance de l'Algérie, qui rentre au collège, voit les jeunes français se montrer les revolvers de leur papa et il prend peur. Il va à son casier chercher ses tracts pour l'indépendance de l'Algérie, un livre qui est l'autobiographie d'Abd el-Kader qu'il a commencée à rédiger pendant sa captivité à Pau. Il va tout enterrer près d'une rivière et, pendant des heures, il va dessiner dans le sable les plans pour des manifestations futures, ce qui est le geste qu'Abd el-Kader va faire pendant des mois pour trouver la forme de cette ville.

Et à Pau, je devais travailler avec une association d'étudiants algériens. Mais tous les étudiants étaient en grève contre le CPE<sup>8</sup>. J'ai alors proposé aux étudiants de se mettre en miroir par rapport à ce personnage : « qu'est-ce que vous iriez chercher dans votre casier ? », « quel plan de manifestation future vous dessineriez ? » Et donc, on a fait un atelier dans le cœur de la grève, autour des manifestations futures, qui n'étaient plus du tout liées au CPE, qui pouvaient être des manifestations intéressantes, parfois des chorégraphies dans l'espace public. Et là encore, se posait la question de ce qu'on faisait de tout ce travail. On a travaillé sur une exposition de plans des manifestations (les manifestations doivent être déclarées en Préfecture, ce que ne faisaient pas systématiquement les étudiants) : les Renseignements généraux sont venus (nous nous étions nommés Groupe Abd el-Kader de l'Université populaire Paloise autogérée). Nous n'avons finalement pas fait les 12 manifestations imaginées, mais cela nous a permis de travailler sur l'espace public, ses interdictions, ses contradictions (il n'est pas l'espace de liberté qu'on imagine), la vidéo-surveillance (figure 3). Il y a des références persistantes, notamment chez les étudiants en architecture ou en urbanisme, une forme de passion pour la Grèce Antique, pour l'agora, l'espace public comme espace démocratique. Or, dans la ville contemporaine, l'espace public, c'est surtout, depuis Haussman, le résultat de l'alignement. La loi républicaine n'est qu'un des règlements en jeu dans un espace qui est pluri-règlementaire, pluri-institutionnel. Et donc, plutôt que de penser la question de la liberté dans la ville, l'idée est d'interroger le fait que celui qui est le plus adapté est celui qui est le plus capable d'adapter son comportement à une série de règlements dont on ne perçoit pas toujours physiquement les limites.

**M. S. : Vous menez encore aujourd'hui des actions dans l'espace public mais avec un camion-cinéma. Pourquoi avoir développé cet outil ?**

S. C. : À partir de 2001, cela va devenir très compliqué de faire des choses dans l'espace public. On va alors surtout jouer avec les interdictions. Aujourd'hui, beaucoup de nos actions

<sup>8</sup> En 2006, la France connaît d'importantes manifestations contre le « Contrat première embauche » (CPE), contrat spécifique pour les moins de 26 ans. Cette loi sera finalement retirée par le gouvernement Villepin qui l'avait initiée.



Figure 3: SMALA. Atelier d'urbanisme et cartographique, à Pau, sur les pas de l'émir-architecte Abd el-Kader. © Échelle Inconnue.

se passent dans des espaces comme des campings, des bases-vie de chantiers comme à Flamanville<sup>9</sup>, avec notre camion-cinéma. Ce projet, qui renoue avec le cinéma forain, est né à la suite du projet Smala. L'idée était de continuer à interroger le nomadisme dans l'urbanité contemporaine et dans l'espace dans lequel on vit. J'avais déjà travaillé avec les Gens du voyage et je voyais bien aussi qu'il y avait une sorte de renouveau du nomadisme, dont les publicitaires se sont emparés et qui témoigne de ce modèle social et urbain de la mobilité souhaitée. Je me souviens d'une publicité pour les hôtels Pullman, qui date de 2015, dans laquelle on suit un personnage qui commence son footing à New York pour le terminer à Tokyo en étant passé par Sydney... Il est jeune, il est plutôt beau, il va dans des hôtels chics et utilise des moyens de transport rapides. Dans le même temps, les métropoles, en tout cas au niveau européen, se veulent hyperconnectées. Même si cela ne marche pas tout à fait, c'est ce modèle qui est encensé. Mais ce qui nous intéresse et que nous essayons de décrire est que sur le chantier urbain qui permet la réalisation de ce modèle, on a des populations qui se retrouvent mécaniquement renvoyées à l'extérieur des villes, à la recherche de travail sur ces chantiers-mêmes. Et donc nous avons travaillé sur ce nouveau nomadisme des *travelers*, des ouvriers des chantiers éoliens et nucléaires de la Manche, des ultra-précaires des usines en bord de Seine. Le camion a permis de travailler au pied des caravanes, mais au chaud. De pouvoir y accueillir les gens. Et on s'est donné une mission : celle de faire un travail de facteur entre les différents groupes de nomades (Gens du voyage, travailleurs mobiles, *travelers*...) pour les fédérer aussi. Nous avons réalisé des documentaires ici, les avons diffusés là-bas. Surtout, on a travaillé dans des endroits où il n'y a pas d'équipement culturel auquel s'adosser, où il n'y a pas ou plus de lieu de rencontre, comme les bistrotts, désormais fermés. L'outil forain est apparu le plus adapté ici : à l'heure du tiers-lieu, on réinvente un bistrot sur mesure pour les gens qui ont aussi tendance désertter les salles de spectacle.

### **M. S. : Rouen est candidate au titre de Capitale européenne de la culture pour 2028. Comment Échelle Inconnue s'est intéressée à cet événement ?**

S. C. : Nous avons un projet en cours : « Cinéma sur les ruines du futur » (figure 4) dont le terrain, tant réel que virtuel, est « l'Axe Seine », nom d'usage du projet de création d'une métropole industrialo-portuaire de Paris au Havre dont la candidature de « la Seine Normande » au titre de Capitale européenne de la culture semblait travailler à l'acceptabilité. Nous y interrogeons le futur et son récit, les histoires que la ville raconte d'elle-même, des histoires qui deviennent prépondérantes dans la production et la gestion de la ville. Nous avons travaillé avec Laurent Matthey (Da Cunha et Matthey 2007), de l'Université de Lausanne, sur la manière dont le storytelling fabrique la ville, plus que le chantier lui-même. Est-ce que le récit vaut le coup ? Est-on face à un récit ou à plusieurs récits ? Sont-ils cohérents ? Par qui sont-ils fabriqués (des agences notamment) et incarnés ? C'est dans ce cadre qu'on s'est intéressé aux Capitales européennes de la culture. Nous avons projeté le film de Nicolas Burlaud, « La fête est finie » (2014), sur Marseille et la manière dont le label avait contribué à l'accélération des transformations de la ville. Y avait été produit un fort discours « alter ». Mais aujourd'hui, on voit finalement que

<sup>9</sup> Flamanville, commune du département de la Manche en Normandie, est connue pour être un site nucléaire important, notamment avec l'installation d'un réacteur de type EPR. Son installation et sa mise en activité en 2024 ont occasionné d'importants travaux, mobilisant des centaines d'ouvriers sur le site.



Figure 4 : Cinéma sur les ruines du futur. Interventions urbaines dans le cadre d'un travail autour de l'urbanisme Utopique mené avec des sans-abris, des chômeurs et des Voyageurs, à Rouen et Sotteville-lès-Rouen. © Échelle Inconnue.

ces récits alter sont intégrés au programme des Capitales européennes, dans le off notamment. Nous avons été sollicités par la Candidature de Rouen en qualité de lanceurs d’alerte. Nous avons refusé, préférant nous positionner comme « sparring partners » et en avons fait un sujet d’étude, sur l’axe Seine et le rôle joué par la Culture, dans les programmes d’aménagement et d’investissement. Mais pour moi, ce que je vois, c’est que ces Capitales sont des laboratoires des mutations néolibérales : industrie, tourisme, marketing, culture : tout cela marche de concert. Avec les outils que nous avons déjà développés sur d’autres projets, nous avons utilisé les outils prospectifs produits à l’occasion de ces grands programmes pour analyser ce que produisent industriels, agents du tourisme, agents d’attractivité et politiques, pour dresser des portraits robots contradictoires et schizophréniques d’un projet urbain gigantesque. L’idée est ensuite de le donner, sous la forme de cahiers documentaires, à des auteurs dont la spécialité est de saisir les signaux faibles pour en faire des possibilités de scénarios. Nous accompagnons ces auteurs de littérature sur site, nous organisons des résidences sur mesure, nomades ou fixes, nous leur apportons de la matière supplémentaire selon leurs besoins. L’idée est, à la fin, de pouvoir en tirer une matière cinématographique<sup>10</sup>.

**M. S. : Dans les interstices et les invisibles des villes, vous observez les effets de la globalisation. Est-ce un mot que vous utilisez ?**

S. C. : Non, on ne l’utilise pas. Peut-être parce que je ne dois pas en cerner toutes les implications. Ce qui est drôle, c’est que les premiers auteurs arrivent en résidence en ce moment. Pour l’un deux, j’avais préparé des extraits vidéos, et je suis retombé sur une vidéo de 2018 avec des discours politiques relatifs à la métropolisation de l’axe Seine [Paris-Rouen-Le Havre] : s’y jouerait un « nouveau modèle de globalisation ». Ce projet va entraîner constructions, déplacement d’activités (notamment à l’Ouest de Paris), des remembrements territoriaux, des arrangements entre parcs naturels et développement ou préservation des sites industriels... Tout cela va générer un trafic routier énorme. Comme dans le roman (Miéville 2009) et la série *The City and the City* : on se retrouve avec deux villes parallèles, qui ne se voient pas, ou plutôt la même ville mais dont une partie est ignorée par l’autre. Dans la métropole de Rouen, on a la ville du patrimoine valorisé, comme l’Abbaye de Jumièges, et celle de Lubrizol<sup>11</sup> ou du foyer pour travailleurs migrants, dit foyer Moïse<sup>12</sup> (figure 5). Mais ces deux villes coexistent. Il y a parfois quelque chose de perturbant dans la manière dont les projets pour Capitale européennes sont présentés. Et peut-être que des événements comme Capitale européenne de la culture ou l’Armada permettent de travailler, par le récit, sur l’acceptabilité des modifications territoriales.

<sup>10</sup> Parmi les artistes accompagnés, Jean-Pierre Levaray a depuis livré une nouvelle. Sébastien Doubinski, Agnès Villette et Luvan ont fait leurs premiers séjours de repérage et commencent leurs résidences. Parallèlement des rencontres entre luttes locales, chercheur-euses et auteur-rices auront lieu au printemps 2026. Suivront édition et travail scénaristique.

<sup>11</sup> Le 26 septembre 2019, un incendie se déclare dans l’usine Lubrizol de Rouen et dans des entrepôts de Normandie Logistique. L’usine est considérée à haut risque car produit et stocke des produits chimiques. Le panache de fumée, de plusieurs kilomètres a touché de nombreuses communes, jusqu’à la Belgique. A Rouen, l’aire de gens du voyage située à moins de 500 mètres du site, a fait de ses habitant-es nomades parmi les plus exposé-es de la catastrophe industrielle.

<sup>12</sup> Construit à Rouen en 1969 par l’architecte Robert Générmont, le « Foyer Moïse » (Foyer de Travailleurs Migrants, situé rue Moïse), est aujourd’hui menacé de destruction. Échelle Inconnue a conçu le projet « MOÏSE/MOUSSA. Patrimoine Immémorial » pour préserver et valoriser le lieu.



Figure 5: Façade du Foyer Moïse, à Rouen, à l'occasion des Journées européennes du Patrimoine 2024. © Échelle Inconnue.

*Dans un contexte de structuration politique et économique de l'axe Seine, par la ville de Paris, la métropole du Grand Paris, la communauté urbaine Le Havre Seine Métropole et la Métropole Rouen Normandie, la candidature de Rouen au titre de Capitale européenne de la culture 2028 avait été construite autour de l'idée d'une Seine « directrice artistique ». Si Rouen n'a finalement pas été élue, le fleuve reste particulièrement investi par des programmes de requalification et de réhabilitation dans lesquels interviennent des projets culturels, prolongeant ce qui avait été initié par les transformations des bords de Seine à Rouen, avec l'organisation de la première Armada en 1989. En mai 2025, Zeus, le cheval mécanique vedette de la Cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Paris 2024, a été exposé sur les quais de Seine à Rouen, dans le cadre d'une tournée organisée par Sanofi.*


*La plateforme d'observation des projets et stratégies urbaines Popsu auquel contribue la Métropole Rouen Normandie (« Métropole fluviale en transition », 2024-2026) finance des recherches menées notamment par une équipe de l'Université de Rouen Normandie pour analyser ce que font les projets artistiques et culturels en Vallée de Seine à la perception des territoires (Algarra, Lucchini, Sizorn, Sohier, « Axe Seine Culturelle »). La Culture mobilisée dans une optique de valorisation du territoire, accompagne en effet des programmes de transformations urbanistiques et environnementales, et des collectifs comme Échelle Inconnue y participent à leur endroit, en portant un regard critique sur les effets potentiels de ces programmes et de leurs narrations, en proposant par exemple des « Rencontres du Cont(r)e, pour des (contre)-récits » de l'axe Seine.*

## Bibliographie

- Ambrosino, Charles.** 2022. « Villes créatives en transition. Vers une fabrique permaculturelle des territoires urbains ? ». *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles* 59 : 79-84. <https://doi.org/10.3917/lobs.059.0079>.
- Ardenne, Paul.** 2002. *Un art conceptuel*. Paris : Flammarion.
- Cambot, Stany.** 2004. « Nulle part, dernier lieu possible de création ». *Culture et Musées, Revue internationale Muséologie et recherches sur la culture, Fiches, squats et autres lieux* 4 : 102-14.
- Cambot, Stany.** 2014. *Villes nomades, histoires clandestines de la modernité*. Paris : Etérotopia.
- Cambot, Stany, Julie Bernard, Christophe Hubert, et Arnaud Le Marchand.** Éds. 2014. « Échelle inconnue, Makhnovtchina, mobilités, architectures ». Dans *Habitats non ordinaires et espace-temps de la mobilité*, édité par Marc Bernardot, Arnaud Le Marchand, et Catalina Santa Bucio, 187-216. Vulaines-sur-Seine : Editions du Croquant.
- Da Cunha, Antonio, et Laurent Matthey.** Éds. 2007. *La ville et l'urbain : des savoirs émergents*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Echelle Inconnue.** 2023. *Journal #11, Écrire sur les ruines du futur (2022-2023)*.
- Litscher, Monika, Giada de Coulon, et Annamaria Colombo.** Éds. 2016. Special Issue : Espace public, cohabitation et marginalités : Quelles nouvelles réalités et quels enjeux pour les villes contemporaines ? . *Tsantsa* 21.
- Miéville, China.** 2009. *The City and the City*. Londres : Macmillan.
- Saez, Guy, et Jean-Pierre Saez.** Éds. 2012. *Les Nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*. Paris : La Découverte.


**Salzbrunn, Monika.** 2019. « Artivisme ». *Anthropen.org*. Paris : Éditions des archives contemporaines.  
<https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.091>.

## Auteur-es

**Magali Sizorn**  est maîtresse de conférences en STAPS (sciences et techniques des activités physiques et sportives) à l'Université de Rouen Normandie. Depuis sa recherche doctorale (*Trapézistes, ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, PUR, 2013), elle travaille sur le cirque, les pratiques culturelles et les relations art-sport, dans des recherches aux confins de l'anthropologie, de la sociologie et de l'histoire. Elle s'intéresse aux valeurs, aux attachements, aux imaginaires et elle enquête actuellement sur la fabrique des grands événements et les relations art et territoire, notamment à l'occasion d'Olympiade culturelle des Jeux olympiques et paralympiques de Paris 2024 ou des Capitales européennes de la culture en France.

*magali.sizorn@univ-rouen.fr*

*Université de Rouen Normandie*

**Magali Sizorn**  is a lecturer in STAPS (science and techniques of physical and sports activities) at the University of Rouen Normandy. Since her doctoral research (*Trapézistes, ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, PUR, 2013), she has been working on the circus, cultural practices, and the relationship between art and sport, conducting research at the intersection of anthropology, sociology, and history. She is interested in values, attachments, and imaginaries, and is currently investigating the making of major events and the relationship between art and territory, particularly in the context of the Cultural Olympiad of the Paris 2024 Olympic and Paralympic Games and the European Capitals of Culture in France.

*magali.sizorn@univ-rouen.fr*

*University of Rouen Normandy*

**Stany Cambot** est architecte, plasticien, scénographe et réalisateur. Il travaille d'abord à La Parole Errante avec le dramaturge Armand Gatti. En 1998, il fonde le groupe *Échelle Inconnue*, avec qui il met en place des travaux et expériences artistiques autour de villes et territoires obliés, réalise plusieurs installations vidéos et œuvres numériques, ainsi que des courts-métrages sur la ville mobile en France, Algérie, Moldavie et Russie. Il est l'auteur-réalisateur des documentaires *Blouma* (2019) et *L'Apocalypse adéjàdeu lieu* (2025). Parallèlement, il collabore à différentes publications universitaires ou spécialisées. Il est l'auteur de *Villes nomades, histoires clandestines de la modernité*, publié aux Éditions Eterotopia.

*communication@echelleinconnue.net*

*Échelle Inconnue*

**Stany Cambot** is an architect, visual artist, set designer, and filmmaker. He began his career at *La Parole Errante* with playwright Armand Gatti. In 1998, he founded the collective *Échelle Inconnue*, through which he has developed artistic works and experimental projects focused on forgotten or marginalized cities and territories. He has created numerous video installations and digital artworks, as well as short films exploring the concept of mobile cities in France, Algeria, Moldova, and Russia. He is the writer-director of the documentaries *Blouma* (2019) and *Whispers of Extinction* (2025). In parallel, he contributes to various academic and specialized publications. He is also the author of *Villes nomades, histoires clandestines de la modernité*, published by Éditions Eterotopia.

*communication@echelleinconnue.net*

*Échelle Inconnue*

# « TU NE PRENDS PAS LES MÊMES PHOTOS QUE NOUS ! »

## La photographie de terrain au prisme des regards professionnels

*Aline Bœuf, Laurence Claudépierre Buratti et Cornelia Hummel*

### Résumé

L'intégration – à la fois imprévue et bienvenue – d'une ergothérapeute dans une équipe de recherche composée de sociologues travaillant avec des méthodes visuelles a été l'occasion d'interroger le regard que chacune portait sur le terrain, par l'entremise de l'appareil photo. Cet article restitue le dialogue qui s'est noué entre l'ergothérapeute et la sociologue-doctorante, à l'occasion du visionnement, en séances de travail, des photos de l'une et de l'autre. Ce dialogue a d'abord pris la forme d'un questionnement mutuel, où chacune questionnait ce que l'autre avait voulu montrer avec la prise de vue, puis il a évolué vers un alignement des regards construit collectivement autour des objectifs de la recherche.

**Mots-clés :** *vieillesse à domicile, moyens auxiliaires, méthodes visuelles, photographie*

« YOU DON'T TAKE THE SAME PICTURES AS US! ».

FIELD PHOTOGRAPHY THROUGH THE PRISM OF PROFESSIONAL GAZES

### Abstract

The integration—both unexpected and welcome—of an occupational therapist into a research team of sociologists working with visual methods provided an opportunity to examine the gaze each brought to the field through the camera lens. This article presents the dialogue that developed between the occupational therapist and the doctoral student in sociology during working sessions in which they viewed each other's photos. This dialogue initially took the form of a mutual questioning, with each person questioning what the other had intended to show with the given shot, and then evolved towards an alignment of gazes built collectively around the purposes of the research.

**Keywords:** *ageing at home, assistive devices, visual methods, photography*

## Introduction

En 2022 débute à Genève la recherche *Aging Humans, Changing Homes*<sup>1</sup> qui porte sur le vieillissement à domicile et le soutien apporté par les objets – spécifiques (moyens auxiliaires) ou ordinaires dans la vie quotidienne. Pour mener cette enquête, nous nous appuyons sur une méthode qualitative et visuelle : des entretiens répétés (2-6) à domicile auprès de personnes âgées possédant au moins un moyen auxiliaire, notamment sous la forme de « home touring » (Pink et al. 2017) avec la prise de photographies *in situ*. Notre équipe de recherche, initialement composée uniquement de sociologues, a été complétée par une ergothérapeute à l'occasion de l'absence prolongée d'une chercheuse durant les derniers mois de terrain<sup>2</sup>. Après une formation sur les objectifs de la recherche et la méthode d'enquête, l'ergothérapeute a mené des entretiens et réalisé des prises de vue au même titre que sa collègue doctorante et fait ses premiers pas dans une recherche en sociologie.

Lors des séances d'équipe régulières durant lesquelles nous discutons du matériel photographique ramené du terrain, il est rapidement apparu que le regard de la sociologue et celui de l'ergothérapeute n'étaient pas identiques, alors même que le guide d'entretien et le guide photographique étaient clairs pour les deux. Nous restituons ici les réflexions développées sur la rencontre de ces deux regards, en accordant une place aux échanges qui, habituellement, restent enclos dans la privacité des discussions d'équipe.

## Croiser les regards

Après son premier entretien, l'enquêtrice-ergothérapeute a fait écouter l'enregistrement de l'entretien et montre ses photos à la responsable de la recherche – « Je voulais qu'elle me dise si ce que j'avais fait correspondait aux attentes ». S'agissant des photos, la réponse fut : « Tu ne prends pas les mêmes photos que nous ! ». Bien que cette phrase avait pris la forme d'une exclamation, elle était, à vrai dire, interrogative. La responsable sentait la différence mais ne pouvait pas l'expliquer. La monstration et la discussion de photos lors de séances d'équipes furent alors des occasions de déplier à la fois l'intention qui avait présidé à la prise de vue et ce que chacune voyait dans les photos effectuées par l'autre.

La présentation de la photo du fauteuil de bureau de Mme Rochat<sup>3</sup> (Figure 1), réalisée par l'enquêtrice-sociologue, a été l'occasion d'une discussion éclairante.

L'enquêtrice-ergothérapeute a pris la parole la première : « En voyant cette image, je m'inquiète d'emblée pour la sécurité de la personne. Avec un fauteuil à roulettes et sans frein, si

<sup>1</sup> Numéro FNS : 204726, <https://www.unige.ch/sciences-societe/socio/fr/recherche/irs/nos-thematiques-de-recherche/famille/aging-humans-changing-homes/>. Le volet de la recherche sur lequel porte le présent article comprend 37 personnes âgées résidant dans la région genevoise.

<sup>2</sup> Durant cette période, l'équipe était composée de la responsable de la recherche (sociologue), d'un collaborateur scientifique en charge de la réalisation de la base de données textuelle et visuelle (sociologue), et d'une doctorante (sociologue). L'ergothérapeute a intégré l'équipe comme enquêtrice suite à l'absence prolongée puis la démission de la deuxième doctorante (sociologue), par le biais du partenariat scientifique avec les Hôpitaux universitaires de Genève (HUG).

<sup>3</sup> Les noms des participant·es ont été remplacés par des pseudonymes.



FIGURE 1: Le fauteuil de bureau devenu fauteuil de repos. Photo : Aline Bœuf.



Figure 2 : Superposition de tapis. Photo : Laurence Claudepierre Buratti.

j'avais été présente dans ce domicile, j'aurais voulu vérifier comment Mme Rochat réalise son transfert assis-debout-assis. Je lui aurais également signalé le risque de chute. Et avec cette superposition de couvertures, Mme Rochat ne glisse-t-elle pas vers l'avant ? ». L'autrice de la photo a répondu : « De mon côté, j'étais intriguée par la présence de ce fauteuil hors de son emplacement dédié : c'est un fauteuil de bureau, que fait-il dans un espace salle-à-manger ? Mon attention s'est portée rapidement sur les éléments de rafistolage et l'addition d'autres objets pour le maintenir en état. Mme Rochat me disait que les couvertures étaient là parce qu'elle avait mal au dos si l'assise et le dossier n'étaient pas rembourrés ». Les échanges laissent apparaître que les chercheuses ne voient pas la même chose dans la photo : l'une voit immédiatement le danger de chute alors que l'autre est intéressée par le bricolage opéré sur ce fauteuil pour en améliorer le confort. Elle détaille ce qui a été dit par Mme Rochat sur les éléments, notamment le scotch d'isolation ayant servi à réparer l'accoudoir et le coussin de massage (dont la télécommande et la prise pendent à l'arrière du fauteuil) qui augmente le confort du dossier.

Lors d'une séance suivante, l'enquêtrice-ergothérapeute mentionne la visite chez M. Collins et souligne qu'elle a dû faire un effort pour ne pas considérer l'homme âgé comme un « patient » mais un « participant » de la recherche. Derrière ces désignations se cache une différence essentielle quant à l'objectif des visites à domicile, telles qu'elles sont habituellement effectuées par une ergothérapeute : il s'agit de débusquer les matérialités et pratiques qui présentent des risques pour la personne, en premier lieu des risques de chutes, et d'agir pour réduire le risque. C'est ce que révèle la photo prise par l'enquêtrice-ergothérapeute qui montre le sol du salon de M. Collins. (Figure 2).

Le dialogue fut initié par l'enquêtrice-sociologue :

- *Pourquoi as-tu pris cette image ?*
- *J'ai remarqué d'emblée la superposition de deux tapis, avec l'antidérapant qui dépasse. J'ai identifié un risque de chute. J'ai pris une photo en me disant : « Si j'oublie de lui en parler pendant ma visite, puisque nous discutons d'autre chose et que je ne veux pas l'interrompre, je le mettrai dans mon rapport ». Le « réflexe d'ergo » s'est fait sentir !*
- *Et finalement, tu lui en as parlé a posteriori ?*
- *Non, j'ai repris ma casquette de chercheuse.*

La dernière phrase de l'échange indique que l'enquêtrice-ergothérapeute a pris conscience, durant l'entretien, que la photo – et l'inquiétude qu'elle fixe – ne rentre pas dans le champ de notre recherche. En effet, notre attention est portée, d'une part, sur la façon dont les moyens auxiliaires sont intégrés dans le logement et les routines quotidiennes et, d'autre part, à la façon dont d'autres objets ordinaires sont mis à contribution pour soutenir les personnes âgées dont la santé se fragilise. Nous accordons un intérêt tout particulier aux objets dont le script initial a été déplacé ou détourné, au sens d'Akrich (Akrich 2006), tel que le fauteuil de bureau transformé en fauteuil « confort » fait maison (Figure 1). Il s'agit donc d'observer, de décrire et d'analyser les utilisations, au sens d'une collaboration entre objet et humain, mais pas d'évaluer une « bonne » ou une « mauvaise » utilisation, ni les risques contenus dans ce qui pourrait être qualifié de « mauvaise utilisation ». Durant la visite chez M. Collins, cette pos-

ture compréhensive entre en collision avec les objectifs d'évaluation du domicile qui guident la pratique professionnelle de l'ergothérapeute.

Si les questions ont souvent été adressées à l'enquêtrice-ergothérapeute, l'inverse a été vrai aussi. Dans un mail envoyé à l'équipe en vue de la prochaine réunion de travail, elle a fait la demande suivante : « J'aimerais qu'on regarde ensemble la deuxième photo montrée lors de la présentation de (Mme Thévenot), est-ce-que quelque chose vous <choque> ? ». Il s'agit d'une prise de vue d'une partie de la salle de bain de la participante (Figure 3).

La réponse, par mail toujours, de sa collègue sociologue ne s'est pas fait attendre : « Personnellement je m'étais dit : <Tiens, il n'y a aucun produit (savon, shampoing, gel douche) autour de la baignoire>. Je me demandais si la personne avait encore ses propres produits ou si c'était l'IMAD<sup>4</sup> qui utilisait des produits professionnels (et j'ai oublié de lui demander). Sinon, pour le tapis antidérapant, il me semble qu'il était posé sur la planche pour sécher. Je peux revoir la transcription [de l'entretien] si besoin. Je suis curieuse de savoir ce que tu as remarqué avec ton regard d'ergo 😊 »

Du tac au tac, l'ergothérapeute répondit : « Concernant ce que tu as remarqué sur la photo, je confirme : tu es bien sociologue et moi ergo 🤖🤖 ... parce que ce que tu décris ne m'a même pas effleuré l'esprit!!!! »

Les autres collègues sociologues ont tenté leur chance, en séance, en essayant de voir ce qui perturbe l'enquêtrice-ergothérapeute – mais sans succès. Cette dernière a alors expliqué ce qui a retenu son attention dans la photo : la poignée de baignoire n'était ni dans le bon sens, ni à la bonne hauteur et donc probablement d'aucune aide pour Mme Thévenot. L'enquêtrice-sociologue a alors cherché le passage sur la poignée de baignoire dans la transcription de l'entretien et informe que c'est le fils qui a installé la poignée et non un professionnel.

### Voir et faire voir

Les séances d'équipe durant lesquelles nous nous questionnions les unes les autres constituaient des situations proches de ce que Kimber nomme la « photo élicitation inversée » (*reversed photo-elicitation*) (Kimber 2023). L'autrice de la photo s'exprimait sur ce qu'elle a vu sur le terrain et, lorsque ce n'était pas évident de voir ce qu'elle voyait, elle « faisait voir » à l'équipe en explicitant sa photo. C'est ainsi que l'œil exercé de l'enquêtrice-ergothérapeute nous a dévoilé le rôle discret mais indiscutable de toute une série de matérialités dans la mobilité au sein du logement : murs, portes, tables, fauteuils et autres objets ordinaires sont enrôlés dans les déplacements et la station debout. Ces appuis multiples sont soit le produit de tactiques mises au point au fil des années et des pertes de mobilité et/ou d'équilibre, soit sont effectués sans y penser, de façon tellement routinière que la personne n'en est plus consciente. Une fois que la piste des appuis a été intégrée dans notre guide d'entretien, il est arrivé plus d'une fois qu'à la question « est-ce que vous utilisez des appuis pour vous déplacer ou vous lever/asseoir ? », le ou la participant·e réponde « non », puis, quelques minutes plus tard, se déplace en s'appuyant sur un dossier de fauteuil ou un pan de mur.

<sup>4</sup> Institution de maintien à domicile (IMAD) est une organisation de soins et d'aide à domicile genevoise.



Figure 3 : La salle de bains qui questionne. Photo: Aline Boeuf.

Si l'enquêtrice-ergothérapeute a immédiatement vu les appuis, et les a parfois photographiés « au vol », elle n'a pas hésité à susciter des mises en situation – ce que l'enquêtrice sociologue n'osait pas faire, de peur de provoquer une chute. Alors que la première demandait à la personne de réaliser une action (par exemple dans la cuisine) et prenait des photos, la seconde se rendait dans la cuisine avec la personne, photographiait la cuisine et questionnait la personne sur la façon d'effectuer telle ou telle action. Cette façon de faire nécessite de reconstituer mentalement, après coup, l'action de la personne, en regardant la photo et transformant les mots en gestes.

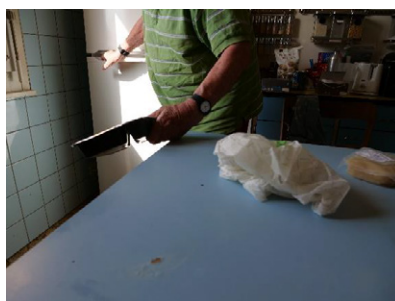
La piste des objets dont le script initial est déplacé ou détourné en appui ayant pris de l'importance dans nos dimensions d'analyse, l'enquêtrice-ergothérapeute a décidé d'aiguiser notre regard avant la fin de sa collaboration avec nous<sup>5</sup>. Elle a entrepris de rédiger, à l'aide de diverses photos prises lors des visites qu'elle avait effectuées, un « Mémo photographique et textuel sur les appuis » (Figures 4 et 5), organisé par catégories d'actions, afin de nous apprendre à regarder lors des visites qui restaient encore à effectuer avant la clôture du terrain (et notamment un volet de la recherche mené en contexte rural).

Le mémo de l'enquêtrice-ergothérapeute, tout comme les échanges lors des séances d'équipe ont constitué un espace collectif d'apprentissage du regard, processus que Grasseni a nommé *visual enskilment* (Grasseni 2022). Ce processus a émergé d'une double nécessité : d'une part, le foisonnement des objets, spécialisés ou ordinaires, au domicile avait tout d'un « chaos aveuglant du champ visuel » (Grasseni 2022, 5) au sein duquel les chercheuses peinaient à orienter leur regard – qu'est-ce qui est pertinent pour nous ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ? ; d'autre part, la rencontre de deux regards professionnels a permis de mettre au jour la façon dont les objectifs de l'observation construisent la vision. Pour la sociologue, la finalité de l'observation est la production de connaissances sur la vie quotidienne à domicile, alors que pour l'ergothérapeute, l'observation ouvre à une action dont la finalité est la réduction des risques et le soutien de la vie autonome à domicile. S'il était d'emblée clair pour notre équipe de recherche que notre activité d'observation photographique prenait s'inscrit en faux avec le positivisme, voir le scientisme de « l'observateur invisible » équipé d'un appareil photo dans lequel est inscrit une « impartialité mécanique » (Meyer et Papinot 2016, 4), nous avons expérimenté la constitution de la « perspicuité » (*perspicuity*) telle que définie par Grasseni (2022). L'autrice insiste le caractère contextuel et déployé dans le temps d'un alignement des sens du chercheur ou de la chercheuse – en premier lieu la vue – avec les sens d'autres personnes sur le terrain. La perspicuité est alors « la capacité apprise de reconnaître en un coup d'œil ce qui est pertinent ou mérite une attention particulière dans un champ de vision » (Grasseni 2022, 2). Dans notre cas, l'acquisition de la perspicuité n'est pas seulement faite par le biais de l'expérience du terrain, mais aussi par le biais du dialogue entre membres de l'équipe, qui étaient des « autres » au même titre que les participant·es âgé·es de la recherche.

<sup>5</sup> Il avait été convenu dès le départ qu'elle collaborerait avec nous que durant quatre mois, étant attendue sur une autre recherche aux HUG ensuite.

**Position debout et déplacements****Cas n°2 : se déplacer avec quelque chose en main (AHCH\_DEA\_37\_02\_5'38/6'42)**

M.37 m'a montré son repas IMAD. Il se déplace soit avec son rollator (dans le couloir pour accéder à chaque pièce), soit sans moyen auxiliaire à l'intérieur des pièces, mais systématiquement en prenant un appui. A aucun moment il ne fait un pas sans avoir au moins une main en appui sur quelque chose de stable. Ces photos le montrent en train de ranger son repas dans le frigo.



AHCH\_DEA\_37\_02\_PHO\_03

Il souhaite ranger son repas dans le frigo, il a donc forcément quelque chose dans les mains. Il s'organise pour avoir toujours une main libre, de manière à s'offrir toujours un appui. Sachant que sa main droite va ouvrir la porte (donc appui instable), il maintient un appui sur la table.



AHCH\_DEA\_37\_02\_PHO\_05

Il ouvre grand la porte du frigo, pose la barquette dedans et peut donc faire un demi-tour sur lui-même de manière à pouvoir accéder à ce qui est sur la table d'une main, tout en pouvant avoir accès au frigo de l'autre. On remarquera sur les photos suivantes à chaque fois un élément en moins du repas, mais M.37 conservera toujours un appui.

Figure 4: Extraits du mémo photographique et textuel sur les appuis.  
Photos et texte: Laurence Claudepierre Buratti.

## Escaliers

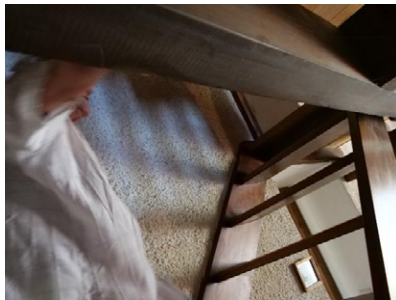
### Cas n°1 : monter les escaliers sans appui continu en place (sauf le mur...)

(AHCH\_DEA\_38\_02\_21'06/21'30)



AHCH\_DEA\_38\_02\_PHO\_15

Mme 38 doit emprunter cet escalier sans main courante pour pouvoir accéder à l'étage. Pour lui offrir un appui sûr, son fils lui a fabriqué sur mesure cette « rallonge », qui lui permet d'avoir un appui à hauteur avec la main droite. De l'autre main, Mme se tient au mur.



AHCH\_DEA\_38\_02\_PHO\_16

Une fois quelques marches gravies, et ne pouvant plus se tenir à cette « rallonge » si elle veut continuer à monter les escaliers, Mme lâche cet appui et se tient alors à la rambarde de la mezzanine.

Figure 5 : Extraits du mémo photographique et textuel sur les appuis.  
Photos et texte : Laurence Claudepierre Buratti.

## Références

- Akrich, Madeleine.** 2006. «La description des objets techniques». Dans *Sociologie de la traduction*, édité par Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, 159-78. Paris: Presses des Mines.
- Grasseni, Cristina.** 2022. «More than visual: The apprenticeship of skilled visions». *Ethos* 53 (1): 1-19. <https://doi.org/10.1111/etho.12372>.
- Kimber, Leah R.** 2023. «Reversed Photo-Elicitation». Dans *International Organizations and Research Methods*, édité par Fanny Badache, Leah R. Kimber, et Lucile Maertens, 56-57, Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.11685289>.
- Meyer, Michaël, et Christian Papinot.** 2017. «Le travail des images dans la démarche de recherche. Analyse réflexive et compréhension de l'objet». *Images du travail, travail des images* 3 [en ligne] <https://doi.org/10.4000/itti.1053>.
- Pink, Sarah, Kerstin Leder Mackley, Roxana Morosanu, Val Mitchell, et Tracy Bhamra.** 2017. *Making Homes. Ethnography and Design*. London, New York: Bloomsbury.

## Auteures

**Cornelia Hummel** est professeure associée au Département de sociologie et membre de l'Institut de recherches sociologiques (IRS) de l'Université de Genève. Ses travaux s'inscrivent dans le champ de la sociologie de la vieillesse et du vieillissement. Ses recherches récentes sur le vieillissement dans les espaces urbains, puis sur les matérialités du vieillissement sont menées en partie avec des méthodes visuelles (photographie). Elle dirige actuellement le projet de recherche FNS *Aging Humans, Changing Homes* qui porte sur la reconfiguration du chez-soi lors de l'introduction d'objets socio-techniques « du vieillissement ».

*Cornelia.hummel@unige.ch*

*Département de sociologie et Institut de recherches sociologiques, Université de Genève*

**Cornelia Hummel** is Associate Professor at the Department of Sociology and a member of the Institut de recherches sociologiques (IRS) at the University of Geneva. Her work focuses on the sociology of old age and aging. Her recent research on ageing in urban spaces and on the materiality of aging is conducted in part using visual (photography). She currently heads the SNSF research project *Aging Humans, Changing Homes*, which focuses on the reconfiguration of the home when socio-technical “ objects of aging ” are introduced.

*Cornelia.hummel@unige.ch*

*Department of Sociology and Institute of Sociological Research, University of Geneva*

**Aline Boeuf** est titulaire d'un master en sociologie et est actuellement doctorante FNS rattachée à l'Institut de Recherches Sociologiques (IRS) de l'Université de Genève. Elle fait partie de l'équipe du projet de recherche FNS *Aging Humans, Changing Homes*. Elle porte son attention sur des moyens d'assistance, comme la montre-alarme et le semainier, et sur les relations de soin entre entités humaines et non-humaines.

*aline.boeuf@unige.ch*

*Institut de recherches sociologiques, Université de Genève*

**Aline Boeuf** has a master's degree in sociology and is currently an SNSF doctoral student at the Institut de Recherches Sociologiques (IRS) at the University of Geneva. She is a member of the team working

on the SNSF research project *Aging Humans, Changing Homes*. Her research focuses on assistive devices such as telealarm and weekly pillbox and on care relationships between human and non-human entities.

*aline.boeuf@unige.ch*

*Institute of Sociological Research, University of Geneva*

**Laurence Claudepierre Buratti** est ergothérapeute aux Hôpitaux Universitaires de Genève (HUG) depuis 2003, où elle intervient spécifiquement au sein du Département de Réadaptation et de Gériatrie (DRG). Depuis 2022, elle prend part au projet SwissNeuroRehab qui vise à fournir une compréhension approfondie de l'impact actuel de la norme de soins sur les patients qui suivent une rééducation neurologique en Suisse. En 2023, elle collabore également au projet FNS *Aging Humans, Changing Homes*.

*laurence.claudepierre@hug.ch*

*Département de Réadaptation et de Gériatrie, Hôpitaux universitaires de Genève*

**Laurence Claudepierre Buratti** has been an occupational therapist at Geneva University Hospitals (HUG) since 2003, where she works specifically in the Department of Rehabilitation and Geriatrics (DRG). Since 2022, she has been taking part in the SwissNeuroRehab project, which aims to provide an in-depth understanding of the current impact of the standard of healthcare on patients undergoing neurological rehabilitation in Switzerland. In 2023, she also collaborated on the SNSF project *Aging Humans, Changing Homes*.

*laurence.claudepierre@hug.ch*

*Department of Rehabilitation and Geriatrics, Geneva University Hospitals*

# BOOK REVIEWS / COMPTEs RENDUS / REZENSIONEN

## DIVINE MONEY

### Islam, Zakat, and Giving in Palestine

*Emanuel Schaeublin. 2023. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.*

Zakat, one of Islam's fundamental pillars, is a form of giving that requires every Muslim who qualifies based on wealth to support those in need materially. In his book *Divine Money: Islam, Zakat, and Giving in Palestine*, Emanuel Schaeublin examines the relationships and practices surrounding zakat in Nablus, a city in Palestine. In the context of political and economic repression, the absence of social welfare programs, and military occupation, the book shows how giving is conceptualized—understood and given meaning—and practiced by invoking the presence of God. *Divine Money* presents an anthropological perspective on Islamic giving, engaging in discussions of the ethics of giving, piety, and questions of wealth distribution. The author draws on the anthropology of ethics to analyze Islam as an ethical tradition manifesting through practice. He employs the concept of gift exchange (Mauss 2016), frequently referring to Islamic textual sources, such as the Qur'an and hadiths, following Talal Asad's call to study Islam as a discursive tradition (Asad 1986).

Schaeublin's analysis of zakat giving is presented through the triad model: a receiver, a giver, and God (Kochuyt 2009; Mittermaier 2014). This triad is perceptible in daily interactions and is rooted in Qur'anic and hadith traditions. The author presents two visualizations of this model, derived from interpretations of this gift form. In the first model the giver donates zakat, believing their act is recorded in a divine book of good deeds. In return, they anticipate blessings from God, either in this life or the Afterlife. The second model views all wealth as originating from God. In this view, the giver recognizes their possessions as a divine gift and, therefore, must share part of it with those in need, acting as a medium for God's provision. This second model accentuates the present world rather than the reward in the Hereafter. These two models are applied throughout the analysis of Islamic giving in various settings. They are outlined in the book's introductory chapter, which also situates zakat within the socio-political and historical context of giving in Nablus.

Before beginning his year-long ethnographic field research, which spanned from September 2013 to August 2014, the author had already spent time in the region studying, conducting research, and interacting with local communities. Thus, the author's extensive knowledge of Arabic, Islam, and the region contributed to the seamless start of his fieldwork. The chapter on fieldwork demonstrates how the author interacted with research participants in ways that adhered to local norms of respect through hosting and visiting. Schaeublin reflects on his positionality, research methods, and ethics of writing about his research topic. He acknowledges his mobility privileges across the region, considering his racial and national

identity in contrast to his research participants. At the same time, aware of the constraints imposed by these identities, the author hired a female research assistant who provided valuable insights from the women's perspective. Acts of giving are sensitive to personal dignity and pose ethical challenges, as illustrated through the recurring theme of shame in this study. The author approached these complexities through methodological and ethical attentiveness and reflections.

Chapter Two provides an in-depth examination of zakat committees, drawing on a range of sources, including historical records, official documents, interviews with committee representatives, and the author's firsthand observations. The zakat committees emerged in the early twentieth century and gained prominence in the 1970s. They successfully collected and distributed zakat funds from various local and international donors, earning public trust before falling under the control of the Palestinian Authority in the 2000s. It was primarily induced by suspicions of a potential security threat, allegedly linked to the diversion of zakat funds to support terrorism. US legislation on global counterterrorism, which provided for criminal liability for support to terrorist organizations, hindered donors from assisting zakat committees in Palestine, as any financial transaction could be construed as support for terrorism. Another reason for the sharp decline in funding was donor mistrust of the new zakat collection committees established by the Palestinian Authority.

Chapters Three and Four detail piety and the strategies behind the giving practices in Nablus. Acts of giving are integral to how Muslims shape their identities as pious individuals. Simultaneously, giving is related to how people portray themselves to others and express traits and behaviors that signify their goodness. The author explores the complexities and strategies involved in practicing zakat through the frameworks of Foucault's "technologies of the self" (Foucault 1997) and Goffman's "self-presentation" (Goffman 1959). Although zakat giving and receiving are perceived as fulfilling God's command and integral to ethical Muslim life, practicing zakat in Nablus necessitates a careful approach from both parties involved. Being a zakat recipient may reveal one's socio-economic vulnerability and affect one's family's reputation as well. Since receiving help is perceived as a sign of shame, people in Nablus use diverse ways to conceal acts of giving. Schaeublin illustrates these strategies through descriptions of his observations and conversations in public spaces such as grocery stores, cafes, and mosques, as well as information he obtained from his research assistant, who spoke with local women activists involved in identifying families facing economic hardship.

The concept of shame is profound in giving and is well illustrated by examples throughout the book. Thus, even when relatives offer help, some extended family members who are in need initially reject it; this rejection is often a display of shyness, which is considered a form of piety. Sometimes, people hiding their financial hardships employ tactics such as selling inexpensive goods like chewing gum or stickers featuring religious texts. Selling these goods prevents them from having to appear as beggars. The author contends that shyness and small-scale trading allow the people of Nablus to maintain their dignity and sense of moral equality before God despite the existing material inequality. At times, though, openly displaying one's need to apply moral pressure on the wealthy is another strategy. Targets of such tactics could include extended family members of those in need who are able to help. It may also be directed at persons who are not related. Nonetheless, this kind of exposure demands courage, and not everyone is prepared for it.

In Chapter Five, the discussion of the ethics of giving and exchange immerses the reader in the realm of market transactions. As demonstrated by multiple examples of ethnographic encounters in the markets of Nablus, there is a fine line between economic relations. Those situations transform the market relations into gift-giving. Such interactions between merchants and customers involve similar ethical considerations, such as shame, piety, and self-presentation, as seen in the relationship between the giver and the receiver. In the final chapter of his book, the author revisits his analysis of divine giving, illustrating it through depictions of funerals and stories about ethical Muslim life. He delicately demonstrates how differences in wealth are discussed among the people of Nablus, showing that foreign aid programs, as well as Palestinian entrepreneurial establishments, align with the political logic of occupation. In the conclusion, Schaeublin invites those who engage in discussions about wealth to study it comparatively and critically. He suggests that the experiences of the zakat committees in Palestine offer significant insights for imagining a new social contract that would provide a fairer distribution of wealth.

*Divine Money* is a nuanced examination of Islamic giving, explored in various contexts, including everyday life, households, public spaces, markets, mosques, workshops, cafes, and funerals, based on the triad model. Emanuel Schaeublin writes in clear and accessible prose, making the book engaging not only for academic audiences but also for general readers interested in Palestine and Islam. It would have been great if the author could have explored the economic power dynamics discussed in the final chapter in greater depth. While research indicates that certain strategies are ineffective for extremely wealthy families, readers may still wonder how their top-down donations are allocated and how the humanitarian aid channels that facilitate their contributions deliver them to recipients. How do recipients view these types of zakat? Putting aside this minor criticism, as a researcher interested in understanding the motivations behind people's desire to do good, I found the book's analysis of the ethics of giving to be a valuable read for those studying the interplay between various forms of humanitarianism, ethics, religion, and economics.

## References

- Asad, Talal.** 1986. *The Idea of Anthropology of Islam*. Occasional Papers Series. Washington DC: Centre for Contemporary Arab Studies.
- Foucault, Michel.** 1997. "Technologies of the Self." In *Ethics: Subjectivity, Truth – Essential Works of Foucault, 1954–1984*, edited by Paul Rabinow, 223–51. New York: New York Press.
- Goffman, Erving.** 1959. *The Presentation of the Self in Everyday Life*. London: Allen Lane.
- Kochuyt, Thierry.** 2009. "God, Gifts and Poor People: On Charity in Islam." *Social Compass* 56 (1): 98–116. <https://doi.org/10.1177/0037768608100345>.
- Mauss, Marcel.** 2016. *The Gift*. Expanded edition. Chicago, IL: HAU Books.
- Mittermaier, Amira.** 2014. "Beyond Compassion: Islamic Voluntarism in Egypt." *American Ethnologist* 41 (3): 518–31. <https://doi.org/10.1111/amet.12092>.

*Zarina Urmanbetova, Geneva Graduate Institute*

**DISABILITY AND AID**  
**An Ethnography of Logics and Practices of Distribution**  
**in a Ugandan Refugee Camp**

*Maria-Theres Schuler. 2024. Leiden, Boston: Brill.*

The book *Disability and Aid: An Ethnography of Logics and Practices of Distribution in a Ugandan Refugee Camp* by Maria-Theres Schuler conceptualizes the predicaments of humanitarian aid, particularly as championed through global aid regimes and experienced by refugees. It problematizes the concepts of humanitarianism, refugee, migration, and disability based on rigorous ethnographic research in the form of participant observation and narrative interviews conducted in the Kyangwali refugee settlement in Uganda.

The monograph is thematically divided into three parts and eight chapters, whereby the author amplifies stories of her interlocutors through a case study method in each chapter. While the introductory section provides conceptual clarity, the subsequent chapters present disability and humanitarian aid from structural, material/physical, social, and emotional perspectives. As such, Schuler argues that disability extends beyond a physical aspect affecting a person's wellbeing and rather constitutes structural, social, and emotional constraints hindering one's ability to enjoy socio-economic and political opportunities.

In describing and analysing the stories of her interlocutors, Schuler employs a unique writing style by blending storytelling and narrative descriptions that take readers to the physical and emotional lives of the refugees. In addition to its methodological rigour, the author's commitment to ethical principles, especially notions of respect for research participants, is evident throughout the book. The monograph unveils the voices of marginalized groups—refugees, disabled people, and displaced persons based on carefully selected case studies and life stories.

Conceptually, the book addresses three key themes: Firstly, Schuler conceptualizes humanitarian aid as a spectacle displayed as performative practices to legitimize interventions. Secondly, the notion of asymmetrical power relations between aid workers and refugees, which reinforces patron-client relationships, is a key argument in the book. Thirdly, refugees' ambivalent situations in terms of negotiating lost homes and new settlement places are presented through narrative stories. After elaborating on each of these debates, I will end the review by posing some reflections on whether humanitarian aid enhances capabilities.

In the introductory section, Schuler shows how humanitarian aid organizations use performative practices to create "success stories" about their interventions. An example of an event organized to celebrate project completion by Aid Global shows the organization's strategies of marketing, publicizing, and spectacularizing its interventions. Schuler argues, "[t]he event's format and procedure – the speeches, the guests, the waiting and the cameras – signified that the project had been a success." (p. 2). On the contrary, accounts from "beneficiaries" show that this "success story" is not commonly shared among disabled refugee people in the camp, but rather their expectations, experiences, and continued marginalization through the humanitarian aid regime are quite different from the success narratives from aid organizations. I link this to what Didier Fassin discusses in criticizing humanitarian aid

for often becoming a “spectacle,” where Western countries and organizations focus on their visibility and success instead of empowering local communities (Fassin 2013).

By presenting empirically divergent viewpoints on the story of “success,” Schuler argues that while aid organizations consider people’s enrolment into a certain program, attendance of meetings or trainings as a success, the people with disabilities assess success whether the aid program strengthens their material and emotional wellbeing and social connections. These divergent views on the story of “success” remind us of James Ferguson’s seminal work on development interventions in Lesotho in the 1980s, which he framed as “the successful failure” (Ferguson 1994). “Successful failure” signifies the self-reproducing logic of development even under situations of practical failure—by constructing “success stories” or achieving goals other than those originally intended. While Ferguson’s case study illustrates state consolidation of power through development interventions, the construction of “success” through performative aid practices, as Schuler describes, legitimizes the logic of aid and its distribution. Under such an oxymoron—humanitarian aid’s self-reproducing logic of “successful failure,” the apparent “beneficiaries” remain in the aid trap, whereas the system continues its self-reproducing project.

Through the study of mundane and structural relations between aid workers and recipients, Schuler unmaskes unequal power relations embedded within humanitarian aid, whereby aid organizations and aid workers gain more power due to their institutional and material resources. This asymmetry is exacerbated in contexts of refugees and people with disabilities due to their vulnerabilities. However, these unequal power relations are mediated through a patron–client approach in which both parties rely on each other. While aid organizations need the refugees’ attendance at trainings and meetings and their compliance with the aid distribution logic for reporting to donors, the refugees rely on aid organizations and aid workers for their basic needs. Beyond the traditional patron–client relation that shapes political authority, Schuler borrows Ferguson’s concept of distributive labour to describe how people who don’t have resources claim the “right” to get it through their patrons (Ferguson 2015). Distributive labour generates and sustains social relations by enabling people’s claims to resources and, at the same time, coalescing their interdependence.

Through the life stories and memories of the refugees, the book takes readers not only to the refugee camps and resettlement sites but also to the rugged terrains of migration routes that (dis)connect refugees from/to their previous homes. While the material and socio-cultural deprivation in the refugee camps are day-to-day experiences that signify their disconnection from home, the refugees also experience the breakup of social networks and family disintegration. Such a conundrum prompts refugees to depend on aid organizations, exacerbating their submission to enrollment into the patron–client relationship. However, in navigating new circumstances, refugees create new forms of social support systems built on African traditions of humanity, although this is not explicitly articulated as such in the book. For example, under the title “Care for People Who Cannot Help Themselves” (Chapter 4) Schuller succinctly discusses the story of Mama Doretti’s unreserved support for Vitali—a refugee with a serious disability case. This support is not based on reciprocity, nor was it built on a patron–client relationship. Rather, it exemplifies the creation of new social support systems extending familyhood beyond kinship.

Furthermore, the book unpacks the predicaments of humanitarian aid—the necessity of solving people’s immediate needs such as food, shelter, and basic equipment on the one hand, and its inability to transform people’s capabilities on the other. In this regard, although Schuler is not critical of aid organizations’ inability or lack of readiness to fundamentally transform the life of the refugees, I argue that the humanitarian aid that Schuler studied failed to serve as a transformative technology in building the people’s capabilities through what Amartya Sen calls “development as freedom” (Sen 1999). This could be due to the author’s positionality or lack of interest in the field of critical development studies. Yet, a reader can grasp the mismatches between humanitarian aid’s apparent commitment to solving immediate problems facing refugees, on the one hand, and its unintended consequences in creating dependency, on the other hand. For example, one of Schuler’s interlocutors states, “[t]hey [aid workers] just come and register us, they are writing reports, but there is no value for a disabled person in this” (p. 69). This shows the inability of the training programs to enhance people’s skills and knowledge to improve their lives. By pushing this line of argument through a critical lens, further research on humanitarian interventions of this type may contribute to policy debates and practices. Another gap in the book is the lack of situating the debates within African studies and postcolonial debates to make sense of unequal power relations and the continuity of creating dependency through humanitarianism.

In general, the book offers nuanced stories and ethnographic case studies generated through an appropriate methodological approach and analytical rigour that capture the complex politics of humanitarian aid, its predicaments, unequal power relations, and the challenges refugees encounter due to double precarity – refugee and disability status. The book is highly relevant for migration, refugee, disability, humanitarian, and development studies.

### References

- Fassin, D.** 2013. The Predicament of Humanitarianism. *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 22 (1): 33–48. <https://doi.org/10.5250/quiparle.22.1.0033>.
- Ferguson, J.** 2015. *Give a Man a Fish: Reflections on the New Politics of Distribution*. London: Duke University Press.
- Ferguson, J.** 1994. *Anti-politics machine: Development, depoliticization, and bureaucratic power in Lesotho*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sen, A.** 1999. *Development as freedom*. Oxford: Oxford University Press.

*Asebe Regassa, Department of Geography, University of Zurich*

**Société Suisse d'Ethnologie  
Schweizerische Ethnologische Gesellschaft  
Swiss Anthropological Association**

Sekretariat SSE-SEG  
Doris Bacalzo  
c/o Ethnologisches Seminar  
Universität Luzern  
Frohburgstrasse 3  
CH-6002 Luzern  
[www.sagw.ch/seg](http://www.sagw.ch/seg)

**Abonnement/Subscription**

CHF 48.– / € 48: 1 cahier, Ausgabe, issue  
CHF 95.– / € 95: 2 cahiers, Ausgaben, issues

**Verlag/Maison d'édition**

Seismo Verlag  
Zeltweg 27  
CH-8032 Zürich  
[buch@seismoverlag.ch](mailto:buch@seismoverlag.ch)  
[www.seismoverlag.ch](http://www.seismoverlag.ch)

[www.journal-sa.ch](http://www.journal-sa.ch)

ISBN 978-3-03777-832-6 (Online)  
ISBN 978-3-03777-232-4 (Print)  
ISSN 2813-5237 (Online)  
ISSN 2813-5229 (Print)



Schweizerische Ethnologische Gesellschaft  
Société Suisse d'Ethnologie  
Associazione Svizzera di Antropologia  
Swiss Anthropological Association



Supported by

Swiss Academy  
of Humanities  
and Social Sciences

*Publiégérce à une subvention de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales ASSH  
Herausgegeben mit der Unterstützung der Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW  
Published with the financial support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences SAHS*