

Sous la direction de

MARTINE BOUCHIER & DOMINIQUE DEHAIS

ART ET ESTHÉTIQUE DES LUTTES

Mouvements sociaux et imaginaires de la transition

MétisPresses

Le livre «Art et esthétique des luttes» fait suite à un colloque tenu fin mai 2018 à l'École Nationale supérieure d'architecture de Paris-Val de Seine.

MétisPresses © 2020
<http://www.metispresses.ch>

ISBN: 978-2-94-0563-65-4
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

OUVERTURE	11	Une esthétique sans art ni beauté MARTINE BOUCHIER
ARTIVISME	25	L'artivisme au carrefour de l'art et des luttes DOMINIQUE BERTHET
	31	De l'artivisme en Argentine BAPTISTE MONGIS
HÉROS ET COLLECTIFS	49	L'esthétique des luttes contemporaines comme expérience: détournement, performance et zone autonome temporaire SONJA KELLENBERGER
	59	Venezuela: l'opposition manifeste en image, esthétique et storytelling YANEIRA WILSON
ACTIVISME ET CENSURE	73	Des batailles à front renversé? Comment des luttes identitaires s'opposent aux expressions artistiques BERNARD HAUMONT
	81	Activisme et revendication artistique aux Comores (2001-2014): les crispations autour de la souveraineté de Mayotte BADROUDINE ABDON NOUHO
POLITIQUE ET REPRÉSENTATIONS	93	Lutte et représentation DOMINIQUE DEHAIS
	101	De l'art comme mot d'ordre (politique) ABIDA Wafa
POSTFACE	111	YVES MICHAUD
	115	Bibliographie
	121	Auteurs
	125	Crédits

VENEZUELA: L'OPPOSITION MANIFESTE EN IMAGE, ESTHÉTIQUE ET STORYTELLING

Yaneira Wilson

LE(S) STORYTELLING DES OPPOSANTS

Entre avril et août 2017, des milliers de personnes manifestent leur désaccord face à la «révolution bolivarienne» initialement lancée par Hugo Chávez au Venezuela. Lors de ces manifestations, plus de cent personnes trouvent la mort et des centaines d'autres sont blessées. Afin de dresser le contexte, rappelons que les opposants au modèle de gouvernement proposé par Hugo Chávez l'accusent d'avoir manipulé toutes les institutions pour les orienter vers un pouvoir absolu. Ils lui reprochent l'étatisation du pays en nationalisant toutes les entreprises privées, et notamment l'entreprise Pétrole du Venezuela (PDVSA) sur laquelle se fonde l'économie du pays. Ils le tiennent pour responsable de la crise économique dans laquelle se trouve actuellement (encore en 2019) le pays, le désignant comme l'antihéros voire le diable. Avant son décès en 2013, Hugo Chávez confie le rôle de Président de la République Bolivarienne de Venezuela à Nicolas Maduro et demande au peuple de voter pour ce dernier afin de poursuivre les acquis de la Révolution Bolivarienne.

Un grand nombre d'images ont été créées et mobilisées dans les manifestations de rue. Elles ont eu un impact, qu'il ait été intentionnel ou non, sur la perception de ce mouvement, aussi bien dans le contexte local qu'international. Tout ce déploiement d'images (prises par des photographes, journalistes ou citoyens) a créé un point de vue particulier sur la situation du pays. L'état a également participé indirectement à cette production en utilisant ces images comme contre-discours offensif selon une stratégie destinée à les tourner en dérision. L'état a cherché ainsi à diminuer la valeur de leur contenu symbolique et à banaliser radicalement la protestation de l'opposition.

L'objectif de cette contribution n'est pas de comparer l'impact des différentes manifestations et la puissance des différentes parties prenantes. Il s'agit ici de présenter la lecture des images créées par l'opposition en observant leur nature fixe ou éphémère en fonction des moyens mis en œuvre. Le but est d'analyser, d'une part les messages qu'elles véhiculent dans leur production et diffusion, et d'autre part le discours qui se développe chez les récepteurs, y compris l'état. Ce «storytelling»¹ sera basé sur la narration des images, et nous orientera vers des récits et des valeurs comprises comme une sociologie des émotions. Les émotions de ceux qui produisent l'image et de ceux qui la regardent peuvent ou non coïncider.

Ces images de manifestations [01] renvoient assez facilement à des archétypes, par exemple l'histoire de David et Goliath, représentée dans la Bible et dont la signification montre la victoire du petit face au grand, du défavorisé face au puissant. Elle évoque le fait que même lorsque les chances de l'emporter sont faibles, il y aura toujours des occasions de sortir triomphant si on se bat pour cela. Cette métaphore exprime de manière universelle l'aspiration à pouvoir décider individuellement de son sort en dépit d'un contexte peu favorable. Dans ce cas, les faibles, parfois considérés comme victimes pour certains, sont ceux qui seront l'objet principal de notre étude.

Selon le sociologue Erik Neveu (2015), les mouvements sociaux sont «les formes d'actions collectives concertées en faveur d'une cause». Ils peuvent être lus comme les mobilisations des groupes dominés, exclus, marginaux, producteurs d'une arène singulière où s'expriment des revendications qui ne

[01]



trouvent pas accès ou solution dans les plateformes institutionnalisées. Nous faisons l'hypothèse que la dimension esthétique de la photographie, comprise comme une expression artistique, est importante dans cette démarche et qu'elle s'intègre dans l'espace des mouvements sociaux². Selon la sociologue Lilian Mathieu, l'espace des mouvements sociaux regroupe un univers de pratiques et de sens relativement autonomes à l'intérieur du monde social, et au sein duquel les mobilisations sont unies par des relations d'interdépen-

dance. «Envisager l'espace des mouvements sociaux comme un univers de pratiques et de sens distincts suppose que ceux qui en font partie ou qui prétendent y pénétrer, maîtrisent un ensemble de savoirs et de savoir-faire inhérents à la conduite des actions contestataires» (MATHIEU 2007). Ces manifestants visibles ou invisibles (photographes et artistes) se transforment en sujets héroïques qui sont suivis par les réseaux sociaux et tous les observateurs de la situation politique du pays. Ils deviennent des sujets de conversation

et le fait de ne pas connaître telle ou telle manifestation est considéré comme une insensibilité à la cause. J'oserais faire le parallèle avec le phénomène de «pipolisation» qui s'appuie sur la puissance de la diffusion d'image de personnes célèbres dans des magazines populaires. Ce phénomène décrit le haut degré d'importance accordée à la vie d'un individu dans une arène politique. Ceux-ci deviennent des «people» à travers les médias. Selon Joseph Mayi (2007) cette «pipolisation» survient comme une explosion courante sur Internet et «apparaît comme une conséquence du désir scopique des sociétés modernes». Mais si ces héros «people» transmettent sans aucun doute un message et génèrent la réaction des organisations internationales, plusieurs questions se posent: ces manifestations produisent-elles vraiment un dialogue avec l'état? Dans un contexte de confrontation, les manifestants ont-ils fait réagir l'adversaire? L'état se sent-il concerné et les manifestants arrivent-ils à faire entendre leurs propos et à faire aboutir leurs revendications?

Il s'agit d'abord de faire une présentation des principales figures de ces contestations, devenues des figures symboliques, avec une brève description de leur intervention durant la période des manifestations. Nous étudierons, ensuite, comment les scènes se mettent en place dans l'espace urbain. Nous nous intéresserons enfin à comprendre comment ces images ont généré un écho significatif dans les réseaux sociaux. En parallèle, nous ajouterons l'analyse du message symbolique que ces images procurent dans la conscience de ceux qui les reçoivent. Enfin, nous considérerons les réponses du pouvoir à cette production.

FIGURES SYMBOLIQUES

Comme l'explique Jean-Paul Régis (1990), le simple fait de choisir le cadre de l'image et l'angle de vision entraîne une relation psychologique entre l'observateur et l'objet. Une relation qui peut contenir l'émotion (parfois prévisible) et qui attirera plus ou moins l'attention du spectateur selon la défi-

inition de l'image, la netteté ou le contraste par exemple (RÉGIS 1990). De la même manière, il est nécessaire de comprendre que lorsqu'un personnage est présenté de profil ou de face, il peut provoquer une réaction ou une communication différente. Dans un face-à-face, le lecteur peut comprendre que le personnage recherche un interlocuteur. Au contraire, dans une mise en scène de profil, la mise à distance implicite ainsi que l'observation, par le lecteur, du personnage, place ce dernier dans la position de celui qui raconte une histoire. Nous pourrions même inclure la figure de dos qui pourrait montrer un rejet ou une intrigue au spectateur.

L'INSTRUMENT LIBÉRATEUR DE WUILLY ARTEAGA

Musicien de 23 ans, Wully Arteaga [02] a appris à jouer du violon dans le cadre d'«El Sistema». «El Sistema» est devenu le symbole de l'excellence musicale au Venezuela et l'un de ses plus célèbres élèves, Gustavo Dudamel, directeur de l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, est actuellement un des plus célèbres chefs d'orchestre au monde. Ce célèbre programme national d'orchestres a été fondé en 1975 et est destiné aux enfants des quartiers populaires. C'est après les funérailles d'Armando Cañizales, un de ses amis violoniste tué à 17 ans lors d'une manifestation, que Wully Arteaga a commencé à jouer dans les cortèges et face à la police antiémeute



[02]

pour délivrer un «message de paix», jusqu'à devenir une icône de la résistance face à Maduro. Dans une interview donnée aux journaux *El Nacional* et *El Universal*, il témoigne de cet engagement qui est devenu naturel après la mort de son ami: «J'ai eu très peur, car j'ai pensé que même la musique n'avait pas le pouvoir de faire réfléchir, dès que je suis sorti du cimetière, je suis allé manifester avec plus de force.»

Ce jeune musicien a été fortement attaqué tout autant que son «instrument» par les forces de l'état. Le 27 juillet 2017, il avait été arrêté pour «*incitation publique* à manifester», après avoir joué l'hymne national durant des manifestations contre le pouvoir. Alfredo Romero, directeur de l'ONG *Foro Penal* et qui a suivi le cas de Wuilly Arteaga, a déclaré³ qu'il aurait perdu l'audition de l'oreille droite du fait de mauvais traitements durant sa détention. Les images de ses larmes après la destruction de son violon ont fait le tour du monde et lui ont attiré le soutien de nombreux artistes et de tout un public sensibilisé par les réseaux sociaux. Les commentaires et la diffusion des images de Wuilly continuent de se faire l'écho de la situation dans le pays.

Cet évènement autour du «violon de Wuilly» a fait l'objet d'un mouvement de solidarité mondiale, générant des dons de violons du monde entier et par diverses personnalités⁴. Cette viralité a ensuite servi de tremplin pour continuer la diffusion du message de l'opposition au gouvernement dans un contexte global. L'intégralité de l'acte a été montrée comme un exemple de violation des droits de l'homme au Venezuela. Wuilly a d'ailleurs été reçu par plusieurs ambassades et organisations internationales. On pourrait pressentir que cet exemple provoque une émotivité accrue du fait de son lien avec la dimension artistique de la musique, ce qui produit une réaction et un effet de condescendance et d'empathie plus immédiat. Cette situation exprimée par une photographie est un exemple de la façon dont les images détiennent une certaine force d'attirer l'attention de l'extérieur. Les récepteurs de cette image l'ont appréhendé et ont agi suite à sa diffusion. Malgré la force

de la dimension symbolique, ces actions et réactions multilatérales restent encore bien faibles par rapport aux attentes et revendications de l'opposition face à un gouvernement aveugle.

LE PACIFISTE ET LA NUDITÉ DE HANS WUERICH

Diplômé d'une licence en Communication Sociale, Hans Wuerich [03], 26 ans, a protesté le 20 avril 2017. Il s'est présenté nu avec une bible à la main sur le lieu des manifestations. En montant sur un des véhicules blindés de la Garde Nationale Bolivarienne (GNB), il a été blessé par des billes de plomb et des gaz lacrymogènes qui ont laissé des marques sur sa peau. Cette situation s'est rapidement diffusée sur les réseaux sociaux, grâce aux images produites avec des cadrages très rapprochés qui montraient la peau et son corps, provoquant une forme de rejet voire de dégoût de la part des spectateurs. Dans cette manifestation considérée comme «perturbatrice» par les médias, Hans Wuerich explique: «ça a valu le coup, la lutte, la lutte pacifique, ce que j'ai fait fut quelque chose de tout à fait pacifique. Ma protestation a été planifiée deux jours,



[03]

[04]



je me suis renseigné sur d'autres manifestations dans d'autres pays du monde et j'ai vu qu'en Espagne, ils ont fait des protestations de personnes nues contre les courses de taureaux; aux États-Unis, certaines femmes se sont déshabillées contre Donald Trump. C'est d'eux que je me suis inspiré, j'ai ajouté la Bible et j'ai fait cette manifestation»⁵ [04]. Dans un autre entretien⁶, Hans exprimait avoir été inspiré d'*Euromaiden*, nom donné aux manifestations ukrainiennes de 2013, décrites dans le documentaire *Winter on Fire*⁷.

Symboliquement, Wuilly et Hans cherchent la visibilité et la reconnaissance face à la représentation du pouvoir. Dans les premières images, la vulnérabilité et la forte tension sont facilement perceptibles pour montrer la confrontation face aux forces de l'ordre, ainsi qu'une possible injustice et une disproportion entre la puissance de l'état contre la fragilité de «l'individu». Dans le premier exemple, l'état réagit face au manifestant avec de l'eau projetée d'un véhicule blindé. On peut associer ceci à une agression physique tandis que la seconde image renvoie au peu de reconnaissance de l'état par rapport à la souffrance de l'individu. Dans l'image de Wuilly, sa seule arme est l'instrument de musique, celui-ci reçoit, avec force, l'eau directement depuis le camion blindé ce qui symbolise aussi un plus haut degré d'agression. Dans l'image de Hans,

on observe une situation d'injustice ou de disproportion des forces puisque le personnage en position de faiblesse montre une bible dans sa main droite et la brandit comme un symbole de protection. Dans les deux cas, les individus sont dépourvus de protection, dans le premier cas il est habillé avec l'uniforme de l'orchestre avec le drapeau du Venezuela et dans le second, il est nu. À l'inverse, les représentants de l'état sont protégés par des véhicules blindés et équipés d'uniformes de haute sécurité. Les deux individus transmettent leur fragilité à travers leur maigreur et l'expression de leur douleur. On voit bien, même si l'image ne le montre pas clairement, que Hans manifeste sans vêtements, mais avec une bible à la main. L'observateur pourrait probablement être amené à ressentir de la pitié pour la situation des personnages, qui illustre la crise économique et sociale que subit le peuple.

LES «GUARIMBEROS»: UN GROUPE HÉROS, L'IMAGE D'UNE AUTO-ORGANISATION COLLECTIVE

Le dernier exemple est celui des «Guarimberos». Les manifestants de ce groupe sont généralement des jeunes gens avec des boucliers faits maison, décorés de symboles religieux ou de guerre. Ces groupes sont fondés sur l'auto-organisation qui régule la manifestation dans l'espace public, sa temporalité, ses mouvements et ses trajets. Ils constituent une forme de force de l'ordre informelle suivie par les citoyens. Leur statut ou vocation peut se comprendre comme une nouvelle forme d'organisation et d'agir en collectivité. Les *Guarimberos* ont développé de multiples modèles de solidarité. J'ai pu constater que les gens quittent leur foyer avec de la nourriture ou des boissons pour nourrir et soutenir l'activité de ces jeunes. Cependant et malgré leur image protectrice, dans de nombreux cas, les gens avouent ne pas participer aux manifestations de peur d'être attaqués par les forces de l'ordre. Mais tout en soutenant les *Guarimberos*, ils se sentent investis dans la manifestation, en soutenant d'une certaine manière leur cause contre le gouvernement. On peut comparer ce

groupe de manifestants avec la révolte qui a eu lieu en 2013 et en 2014 en Ukraine et qui a pris fin avec l'éviction du président Viktor Yanukóvich, où des manifestants ont utilisé des boucliers décorés. Les *Guarimberos* comme Hans Wuerich d'ailleurs confirment s'être inspirés de cet événement.

L'historien Robert Alonso explique que le terme «guarimba» a commencé à être utilisé comme synonyme de refuge, quand en 1953 le militaire Marcos Pérez Jiménez dirigeait le Venezuela. À cette époque, la résistance civique a mis en place une méthode de subversion qui agissait contre la dictature pour ensuite trouver la sécurité à l'intérieur des églises. Le terme «guarimba» est associé à un jeu d'enfant où l'on cherche un endroit où se sentir en sécurité, une cachette. Dans le cas présent, la guarimba est cet espace de combat, l'espace de la rue. Ceux qui y sont, deviennent les «Guarimberos».

Selon les explications du sociologue vénézuélien, Rafael Uzategui, les protestataires se sentent protégés dans leurs quartiers et sur leur territoire. D'une certaine manière, les *guarimbas* actuelles suivent la logique de «protester là où les conditions sont les plus favorables». Depuis les barricades de quartier, les *Guarimberos* ont rejoint les nombreuses manifestations. Ce qui est intéressant dans le cas du Venezuela, ce sont les références dont disposent ces jeunes: «[ils] sont dans la culture de masse, dans les jeux vidéo, les romans fantastiques, les séries télé et les films». Ils s'auto-mobilisent et «[...] certains d'entre eux peuvent sentir une affinité pour les partis politiques, mais n'y sont pas affiliés ni ne font partie d'aucun groupe de choc partisan». Ils s'organisent par l'intermédiaire des réseaux sociaux et de groupes de dialogue. «Il y a une sorte de coordination, parce qu'ils sont sortis en même temps dans des villes différentes du pays, et ça se remarque surtout quand ils agissent la nuit»⁸. De par leur génération, et parce qu'ils affrontent un gouvernement de gauche, leurs modèles sont tout à fait différents de ceux du mouvement étudiant au Chili ou des *piqueteros* [émeutiers sur barricades] argentins. En fait, explique-t-il, l'iconographie qu'ils utilisent a davantage à voir

avec l'époque médiévale «qui est tellement à la mode chez les adolescents» qu'avec les références classiques de la gauche. Les *Guarimberos* ont des boucliers illustrés par l'artiste Oscar Olivares [05] qui a commencé à dessiner les images suite au meurtre de son ami d'enfance lors des manifestations, Juan Pernalet, a l'âge de 20 ans. Ce jeune artiste de 20 ans est devenu l'un des héros «invisibles» par l'importante production d'images qu'il a créé et qui sont mobilisées dans les manifestations ainsi que sur les réseaux sociaux. Les décorations sur les boucliers représentent quatre images religieuses décorées avec les couleurs du drapeau du Venezuela. Des images artistiques qui expriment une dimension pacifique.

Symboliquement, cette photo présente moins de tension, aucune confrontation n'est suggérée, mais elle génère un doute relatif quant à l'identité des personnages cachés derrière les masques, attisant ainsi la curiosité. À la différence des manifestants individuels, les *Guarimberos*, pour être en accord avec leur philosophie, défendent l'anonymat: ils portent des masques et une protection «artisanale» pour se cacher. Sur la photo leur adversaire est absent, ce qui diminue la tension de la situation de conflit. Par sa dimension, le nombre et la massivité de l'alignement des personnages, cette image est plus provocatrice et donne une idée de force plus grande que dans les représentations de l'individu isolé. Le contre-discours politique en est même inférieur, puisque le dialogue n'est pas direct comme dans les autres cas où il se convertit en quelque chose qui pourrait même s'interpréter comme une querelle personnelle entre Maduro et Wuilly ou Hans. Pour l'état les *Guarimberos* sont simplement des groupes violents, qui veulent déstabiliser le gouvernement, mais qui n'ont pas la capacité ni la force pour réussir à le faire.

LA MISE EN SCÈNE DES PHOTOGRAPHIES DANS L'ESPACE URBAIN

Les manifestations dans l'espace public sont perçues globalement comme un moyen de communication collectif. La nécessité de représenter une masse et d'être vu de l'extérieur,



au moment où ils décident de sortir dans la rue, est un symbole de défi, l'affirmation d'une position. Il s'agit surtout de montrer que malgré la fragilité «apparente», la masse n'a pas peur de la hiérarchie et du pouvoir de l'adversaire. Dans les images présentées, les manifestants s'emparent de l'espace public et prennent une large place dans les réseaux sociaux en devenant les héros de la population des opposants.

Les photos ont été prises dans le cadre des manifestations survenues entre mai et août 2017 sur l'autoroute Francisco Fajardo, un espace que l'opposition s'est approprié depuis plusieurs années. Habituellement, cet espace a une connotation

importante parce qu'il se trouve à l'est de la capitale et permet de traverser la ville vers l'ouest, où se trouvent les institutions gouvernementales. Ainsi, l'état envoie les forces de l'ordre pour interrompre les manifestations, qui ne disposent pour la plupart pas d'autorisation⁹. Par conséquent ces interruptions ont lieu au milieu du parcours. L'objectif de nombreuses manifestations est donc de franchir la ligne de «Chacaito» [quartier de Chacao], réputée pour être le nœud du conflit. Sur le plan géographique, cette concentration massive de l'opposition venant de l'est revêt une signification particulière et cardinale. À la manière des conflits classiques nord/sud

(États-Unis/Amérique latine), l'État vénézuélien identifie la population de l'est en l'associant à l'ennemi américain. Un groupe d'opposants qui va de l'est à l'ouest représente aux yeux de l'état, la frange bourgeoise ou «yankée» de la population. Ajoutons le fait qu'à l'ouest se trouve la classe la moins favorisée de la société vénézuélienne et donc les adversaires. Ainsi, l'espace géographique se construit dans le discours politique, à travers un langage de conflit et de lutte des classes.

L'image nous permet de dire que les personnages photographiés ne montrent pas de symboles d'identification à un parti politique spécifique. Ceci est particulièrement intéressant, car ces sujets «héros» représentent une opposition sans groupe politique. En revanche, le gouvernement les associe dans son discours à une vision idéologique de droite ou d'extrême droite. Dans le cas du Venezuela, toute personne qui exprime son désaccord avec le gouvernement est cataloguée dans ces termes politiques. La géographie de la ville est chargée de cette dialectique.

CE QUE LES IMAGES NOUS DISENT DANS CE SCÉNARIO POLITIQUE
Le caractère religieux incarné dans les trois photographies ressort comme une évidence, à des degrés divers. Dans les deux représentations individuelles, l'association avec le «sauveur», Jésus sur la croix, suggère la recherche d'une certaine clémence, celle de Dieu, en l'occurrence, l'état.

Ici se combinent art et esthétique des luttes. Le photographe est l'artiste le plus à même à représenter le champ de bataille créé à partir d'une scène qui, à son tour, crée une troisième scène devenant le nouveau champ de bataille dans les réseaux sociaux. C'est une bataille des idéaux, donnant lieu à des désaccords, et permettant la convergence des différentes matrices des conflits, voire la réconciliation, la fraternité, et l'harmonie. Ainsi, l'artiste photographe disparaît derrière son œuvre, notamment lorsque la photographie et sa diffusion sur les réseaux sociaux ou les moyens de communication massifs s'amplifient. La virulence de la diffusion gagne ainsi de plus en plus de place dans le champ politique.



LA SCÈNE VIRTUELLE ET LA «PIPOLISATION» DE FIGURES SYMBOLIQUES

Comme expliqué par Jamil Dakhila et Jocelyne Dakhila (2008) dans l'ouvrage *Politique People*, la «pipolisation» se forme à partir de trois types de scénarios, à savoir: l'environnement politique, la place de l'opinion publique et la production médiatique qui va de la création journalistique à la diffusion dans les médias virtuels facilement gérés par les citoyens ou les institutions d'aujourd'hui. Dans les images que nous avons mobilisées les protagonistes ou figures symboliques se sont converties en personnages «people». La «mise en scène» de la vie privée¹⁰ de ces personnages forme le *script* principal du «storytelling»: on crée des deux côtés (opposants et adeptes) des histoires attrayantes pour le public consommateur (SALMON 2007).

La polarisation de l'opinion s'éclaircira par la lecture de cette dernière photographie [06], dont la valeur et le passage dans le contexte des réseaux sociaux ont été soulignés par l'attribution du prix *World Press Photo Foundation*¹¹ au niveau international. Dans le texte publié sur sa page officielle, nous pouvons lire: «José Victor Salazar Balza (28 ans) prend feu lors d'affrontements violents avec la police antiémeute au cours d'une manifestation contre le président Nicolas Maduro, à Caracas, au Venezuela. Salazar a pris feu lorsque le réservoir d'essence d'une moto a explosé. Il a survécu à l'incident avec

[06]

des brûlures au premier et au deuxième degré.» Pour l'opposition, cela illustre la situation de la dictature vénézuélienne, pour l'état, l'exemple parfait du prix de la violence fasciste. La transformation de la guerre à travers la «narration... et la virtualisation du réel grâce aux techniques numériques a profondément contaminé les visions du monde... (les discours fabriquent des faits ou des situations) qui n'ont plus pour objectif de transmettre des informations ni d'éclairer des décisions, mais d'agir sur les émotions et les états d'âme des électeurs, considérés de plus en plus comme le public d'un spectacle» (SALMON 2007). À cette fin, Salmon explique qu'il existe la possibilité de structurer une vision politique à travers des personnages ou des histoires afin de montrer une représentation particulière de la conquête du pouvoir. C'est un outil essentiel, particulièrement dans les sociétés hypermédiatisées d'aujourd'hui, fortement imprégnées de rumeurs, de fausses nouvelles et/ou de manipulations de tout type d'information.

LE DISCOURS NARRATIF ET LA RÉPONSE DU POUVOIR

Selon les recherches de Franz Manuel von Bergen (2017) et Giovanna Ferrara (2015), experts dans l'analyse des discours, Maduro voudrait avoir un contact direct avec le peuple comme son prédécesseur Chávez, pour cela il se prévaut des mêmes stratégies discursives de rapprochement avec ses interlocuteurs. La façon de s'adresser au public se fait communément à travers l'utilisation d'un langage familier qui permet de décaler les situations, de les extraire de leur contexte en les situant sur les champs de l'anecdote, du commun et de l'ordinaire. À travers des références discursives, la figure de Chávez se transforme en un symbole quasi sacré et mystique, soutenant une idéologie *chaviste* qui, à travers le langage et la politique, légitime un seul mode d'action possible pour établir une cohésion sociale. Dans son discours, Maduro se réfère constamment à l'«esprit» de Chávez, qu'il assure être toujours à ses côtés, «qui vit en lui». À cette position presque mystique, il ajoute une rhétorique qui multiplie les références

et les citations de «guerre», des attaques permanentes à l'opposition fournissant le cadre de l'identité nationale. Maduro n'a de cesse de construire une stratégie de communication qui prend appui sur la popularité et le charisme de son prédécesseur pour nourrir un discours unique qui rejette tout autre développement, et finalement toute forme d'opposition. Maduro qualifie les protestations de l'opposition de «foyers de violence» qui nuisent à la révolution, ce qui se traduit par un mépris pour les manifestations de l'opposition, en les réduisant à une expression minimum, en les considérant arbitraires, discrétionnaires, inutiles, violentes et immorales. Le discours ainsi émaillé de jugements politiques, sociaux et religieux, lui confère une teneur inattendue et surprenante avec des propos homophobes, humiliants, grotesques et banalisants qui tentent de manière assez systématique, de rechercher la reconnaissance et le soutien d'un groupe populaire. Pour illustrer cette pratique rhétorique, reprenons les trois images, de Wuilly, de Hans et des *Guarimberos*, dans les réponses produites par Maduro.

Le cas de Wuilly fut le plus marquant car les réseaux sociaux se firent l'écho de son homosexualité sur un ton méprisant. Dévalorisé et discrédité, Wuilly devenait la victime toute désignée d'un discours gouvernemental (et officiel) nourrit par une chaîne sémantique associant son identité sexuelle au fait d'avoir été emprisonné.

Le contre-discours de Maduro, exprimé dans plusieurs émissions, catégorise le cas de Hans comme un spectacle «monté» par l'opposition. Il a déclaré qu'il ne pouvait qu'en rire, et ce, tout en affirmant publiquement que l'opposition n'avait pas de limite dans le ridicule. Parmi les moqueries, je cite: «ils n'ont vraiment pas de limite dans le ridicule ces gens-là, chaque jour un spectacle, et quelle chose si laide, n'est-ce pas? Bien, s'ils ont montré quelque chose, mais quelle chose si disgracieuse. Terrible! Un film d'horreur, nous devons juste en rire, c'est un moindre mal qu'il ne leur soit pas tombé un savon, parce qu'elle aurait été détestable cette photo, horrible.»

L'habitude d'un langage familier, grotesque et offensant illustre la polyphonie discursive de l'État vénézuélien devenue un lieu commun, un format de discours bien codé. Le discours de l'état face aux *Guarimberos* s'attache aux images guerrières et religieuses: «ces foyers violents et cette droite représentent l'antéchrist de notre époque, cette ère historique nous allons la vaincre avec l'union civico-militaire. Au Venezuela, va se poursuivre la révolution bolivarienne, elle va se poursuivre en triomphant avec la paix, avec l'indépendance, avec l'honneur d'un peuple»¹².

Ces éléments discursifs creusent à chaque fois un peu plus l'écart entre les deux pôles. Ils provoquent un rejet complet de l'action du mandataire vénézuélien et une diffusion virale de ces annonces sur tous les réseaux sociaux, dont le ton oscille entre moquerie du parti au pouvoir et soutien aux «Davidiens», pour reprendre la métaphore initiale de David et de Goliath.

L'ENSEMBLE DES SCÈNES DANS CETTE PRODUCTION ARTISTIQUE ET POLITIQUE

La dureté de ces images, chargées d'une violence extrême, le feu, les larmes, la musique, les images religieuses, la nudité appelle le spectateur à s'identifier à l'autre, au faible, au fragile. Wuilly et Hans, frêles et amaigris, rappellent la figure d'un David, ils figent un sentiment de douleur partagé avec le spectateur. Les images analysées représentent à la fois la solitude et l'absence de protection, elles portent un caractère protéiforme chargé d'humilité, de force et de courage. Ce positionnement dual et contrastant que les images renvoient peut se comparer à l'effet des discours présents chez les deux parties. Ce qui émerge après cette analyse, c'est le caractère d'opposition dans la production des images et leurs natures à la fois éphémères et durables lorsqu'elles sont mobilisées sur les réseaux ou sur les médias internationaux. Elles ont un caractère fugace, car elles sont vite oubliées en raison de la succession de l'information. Elles restent en tant qu'elles ont modi-

fié les codes des manifestations en faisant apparaître un langage inédit.

Ainsi le corps, la musique ou la peinture couramment utilisés comme outil artistique deviennent des éléments familiers des manifestations au Venezuela. Ces protestations ont réussi à reproduire la *Jeune fille à la fleur* de Marc Riboud avec l'image de Hans, les boucliers de Russie face à la force de l'état avec les *Guarimberos*. La photo du violoniste est l'une des plus marquantes du conflit vénézuélien, tant elle porte un signe d'universalité, l'utilisation de l'instrument de paix. Il fait désormais partie de la palette d'options, où comment le développe Charles Tilly (1984), un «répertoire d'action collective» dans lequel les jeunes puisent pour manifester avec une force qui a dépassé l'audace de Wuilly lors des manifestations précédentes.

Derrière l'instrument, transparait autre chose, une cause à la fois pour ceux qui la défendent, pour ceux qui manifestent et pour ceux qui reçoivent et adhèrent à l'image. Ces dernières captures d'écran [07&08], tirées d'une vidéo diffusée après les dernières manifestations du 23 janvier 2019, montrent la force et le courage de ces jeunes qui s'opposent à leur état. Par un phénomène d'identification à Wuilly, les citoyens qui soutiennent ce mouvement se sentent eux-mêmes guidés par son courage. Mais ce qui retient l'attention, c'est la force qui se dégage du violon. Il devient le symbole d'une cause indiquant que le champ sémantique de l'objet «violon» s'est finalement enrichi du même sens que la protestation. Dans les manifestations actuelles le violon est en effet de plus en plus présent.

Dans les sociétés du spectacle, les luttes dans les espaces publics ont besoin d'exprimer la violence avec des représentations qui choquent pour attirer l'attention, celle d'un supposé spectateur récepteur des messages. Il existe un type d'esthétique lié à la transgression, une transgression par les manifestants de l'ordre imposé par le pouvoir dans l'espace public. Ces manifestations, qui attirent le regard, deviennent une esthétique qui s'intègre à une production d'images plus large. Celles d'une opposition qui transgresse, mais aussi d'un

[07]



pouvoir qui use de ses prérogatives pour couvrir les murs de la ville de sa propagande politique. Ne disposant pas des murs, l'opposition mobilise l'humain et crée des manifestations pour se rendre visible. Ainsi, la forte production et l'exploitation des images participent d'une véritable «guerre» via les réseaux sociaux et par médias interposés, où l'image sert d'appui aux discours qui s'affrontent. En définitive, c'est dans ce champ de l'esthétique de l'image que prend place le conflit. Celui-ci devient un spectacle qui, comme l'explique Guy Debord (1967), n'est pas le seul fait de l'état ou des pouvoirs publics, mais aussi celui des associations et des minorités.

¹ L'objectif principal du «storytelling» est d'expliquer une histoire et de transmettre un message en mêlant émotion et raison. Il s'agit de rechercher l'émotion chez les destinataires pour captiver leur attention afin qu'ils parviennent à se projeter dans l'histoire racontée.

² La condition physique de ces espaces des mouvements sociaux sera interprétée en tant que scènes (GOFFMAN 1973). Ces scènes narrant une histoire, nous ferons référence au storytelling (SALMON 2007).

³ Plusieurs sources; en France: *Le Figaro* (Descours, 16/08/2017), *Le Monde* avec AFP et Reuters (16/08/2017), *Huffpost international* (16/08/2017).

[08]



Enfin, je coïncide avec Prunhuber, auteur de *Sang et asphalte: 135 jours dans les rues du Venezuela*: «jusqu'où pouvaient aller les forces répressives cette fois-ci et combien de temps pouvait encore résister cette population si déterminée pour récupérer sa liberté? Nous ne pouvions pas imaginer le niveau de brutalité et de cruauté que l'état pouvait déployer»¹³. De ce sentiment d'impuissance est né le besoin de compiler ses expériences et est apparu nécessaire de le communiquer, «dans cette lutte entre la barbarie et la démocratie le monde ne peut pas jouer sur l'ambiguïté [...] il doit se positionner» (PRUNHUBER 2019).

⁴ Shakira, Oscarito, Marc Anthony, Alejandro Sanz, Paquito D'Rivera, Franco de Vita et Ricardo Montaner.

⁵ Entretien du journaliste Vladimir Villegas pour Unión Radio.

⁶ Victoria Ramírez et Andreina Aponte, Reuters, 2017.

⁷ *Winter on Fire*, 2013, du réalisateur russe Evgeny Afineevsky, raconte comment des milliers de manifestants en Ukraine ont été confrontés à la brutalité des forces de sécurité alors qu'ils campaient sur la Plaza Maidan, en hiver.

⁸ Entrevue réalisée par la journaliste Fernanda Kobelinsky, Infobase, 2017.

⁹ Autorisation qui peut être sollicitée par l'opposition mais qui n'autorise pas ce type de manifestations et encore moins leur récurrence dans l'ambiance tendue qui régnait et compte tenu du peu de dialogue avec l'état.

¹⁰ Le contre-discours de l'état divulgue la sexualité de Wuilly ou de Hans et ceci génère une plus grande sympathie/rejet des spectateurs voire des médias.

¹¹ *World Press Photo* est une organisation indépendante et non lucrative fondée en 1955 et basée à Amsterdam, aux Pays-Bas. Cette image a été

sélectionnée parmi plus de 70 000 images, prises par plus de 4 500 photographes dans 125 pays.

¹² Propos de Nicolas Maduro, tirés de la page web *Aporrea.org*, tenus le 24 avril 2017.

¹³ Extrait de conférence à la maison de l'Amérique Latine, avril 2019. «Sang et asphalte: 135 jours dans les rues du Venezuela» (2019). C'est une revue des manifestations, presque au jour le jour, par 17 jeunes photographes qui les ont documentées.

[01] Guarimberos, Caracas, 2017 ©Yaneira Wilson

[02] Wuilly Arteaga, Caracas, 2017 ©Federico Parra AFP

[03] Hans Wuerich, Caracas, 2017 ©Donaldo Barros

[04] Hans Wuerich, Caracas, 2017 ©Reuters

[05] Guarimberos, Caracas, 2017 ©Ariana Cubillos AP

[06] José Salazar, Caracas, 2017 ©Ronaldo Schemidt

[07] Manifestation, Caracas, 2017 ©EFE

[08] Manifestation, Caracas, 2017 ©Marco Bello. Reuters

BIBLIOGRAPHIE

- A.A.V.V (2016): *Tout est art ?*, catalogue, Bruxelles, Fonds Mercator.
- ABDALLAH CHANFI, A. (1999): *Islam et politique aux Comores*, Paris, L'Harmattan.
- (2002): *Ngoma et émission islamique aux Comores et en Afrique Orientale*, Paris, L'Harmattan.
- ABDOU NOUHOU, B. (2016): *Le présent politique comorien (la question des migrations)*, Colloque sur l'actualité politique dans les îles du Sud de l'Océan indien, OSOI, Université de La Réunion.
- (2018): *Africa-Asia, A New Axis of Knowledge. International Conference in Dar es Salaam. Songs of political struggles and propaganda in the Comoros from 1960 to 1985. Between nationalism and cultural identity*, Tanzanie, Université de Dar es Salaam.
- ADORNO, Th. (1968): «L'art et les arts», in *L'art dans la société aujourd'hui*, Rencontres internationales de Genève tome XXI, Neuchâtel, La Baconnière.
- AEHAM, A. (2018): *Le pianiste de Yarmouk*, Paris, La Découverte.
- AHMED, A. C. (1999): *Islam et politique aux Comores*, Paris, L'Harmattan.
- (2002): *Ngoma et émission islamique aux Comores et en Afrique Orientale*, Paris, L'Harmattan.
- ALMEYRA, G. (2006): *Rébellions d'Argentine, Tiers État, luttes sociales et autogestion*, Paris, Éditions Syllepse.
- ARDENNE, P. (1999): *L'art dans son moment politique: écrit de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée.
- ARENDE, H. (1972): *La crise de la culture* (éd. orig. 1954), trad. fr., Paris, Gallimard.
- (1983): *Condition de l'homme moderne*, Paris, Presse-Pocket.
- BAQUÉ, D. (2004): *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion.
- BATYCHER (6 – HAUMONT) (2018):
- BAYNES, K. (1975): *L'art dans la société*, Paris, Chêne.
- BECKER, H. (1991): *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BEN & PARDAY (6 – HAUMONT) (2016):
- BENJAMIN, W. (2003): «L'auteur comme producteur», *Essai sur Brecht* (éd. orig. 1933), Paris, La Fabrique édition.
- BERGEN, F. M. von (5 – WILSON) (2017):
- BERTHET (7 – ABDOU NOUHOU) (2018):
- BERTELLI (4 – KELLENBERGER) (1998):
- BEY, H. (1991): *TAZ – Zone Autonome Temporaire*, Paris, L'Éclat.
- BLANCHY, S. (7 – ABDOU NOUHOU) (1993):
- (2002): «Mayotte: française à tout prix», Paris, *Cairn.Info*, vol. 32.
- BOLTANSKI, L. & CHIAPELLO, E. (1999): *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- BOUCHIER, M. (2014): «Territoires esthétiques», in Rouet, G. & Soulages, F. (éds), *Esthétisation de l'espace public*, Paris, L'Harmattan.
- (2018): «L'esthétique en action», in *Art et action. Recherches en esthétique*, Revue du C.E.R.E.A.P., n° 23.
- BOURDIEU, P. (1982): *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.

BROWNELL, P. & SÁNCHEZ SALINAS, R. (2016): «Apuntes para un mapa de las resistencias teatrales en la ciudad autónoma de Buenos Aires (2015-2016)», Buenos Aires, Observatorio de políticas culturales del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Publicación anual n°7.

BRUSATIN, M. (1983): *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion.

CAILLET, A. & POUILLAUDE, F. (2017): *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

CALLON, M., LASCOUMES, P. & BARTHE, Y. (2001): *Agir dans un monde incertain*, Paris, Seuil.

CARAYOL, R., ELBADAWI S. & SAINDOU K. E. (2007): *Une suite à Moroni Blues*, Paris, Éditions de la Lune.

CARREL, M. *et alii* (2009): *Les intermittances de la démocratie. Formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan.

CARTER, A., HOWARD, C. & RANDEL, M. (2013-2015): *A Guide to Civil Resistance. A Bibliography of Social Movements and Nonviolent Action*, vol. 1 et 2, Balbriggan North, Merlin Press Ltd.

CASSEN, B. (2003): *Tout a commencé à Porto Alegre*, Paris, Fayard.

CASSOUS, J., RAGON, M., FERMIGIER, A., LASCAULT, G. & JOUFFROY, A. (1968): *Art et contestation. Témoins et Témoignages*, Paris, La Connaissance.

CAUWET, L. (2017): *La domestication de l'art*, Paris, La Fabrique.

CAVALLERO, L., GAGO, V., VARELA, P., BARÓN, C. & MITIDIERI, G. (2018): «Argentina's Anticapitalist Feminism», *Jacobin*, septembre.

CHABOT (4 – KELLENBERGER) (2015):

CEFAI, D. & TROM, D. (éds) (2001): *Les formes de l'action collective*, Paris, EHESS.

CLAIR, J. (2003): *Entre totalitarisme et surréalisme*, Paris, Mille et une nuits.

CONIO, G. (2003): *L'art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

DAKHILA, J. & DAKHILA, J. (2008): *Politique people*, Paris, Bréal.

DEBORD, G. (1967): *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.

— (2000): *Rapport sur la construction de situations*, Paris, Fayard/Mille et une nuits.

DEWEY, J. (2003): *Le public et ses problèmes*, Université de Pau, Farrago.

DIAGNE, S. B. & AMSELLE J.-L. (éds) (2018): *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*, Paris, Albin Michel.

DIDI-HUBERMAN, G. (2016): *Soulèvements*, Paris, Gallimard.

DOMINIQUE, B. (2018): *L'artivisme. Un nouvel engagement artistique*, Colloque sur Art et Esthétique des luttes, Paris, Université de Nanterre, 30 et 31 mai.

DONALDSON, M. (2014): «Mayotte, le plus grand cimetière marin du monde», *Equaltimes* (equaltime.org), n°29.

DOUAY, N. & PREVO, T. M. (éds) (2012): *Activisme urbain. Art, architecture et espace public, L'Information géographique*, vol. 73, Paris, Armand Colin.

ELBADAWI, S. (2002): «Le travail de mémoire commune des plasticiens comoriens», *Archipel des Comores, un nouvel élan ?*, *Africultures*, n° 51, Paris, L'Harmattan.

— (2006): *Moroni Blues. Une rêverie à quatre*, Moroni, Bilk et Soul.

— (2013): *Un dhikri pour nos morts. La rage entre les dents*, Paris, Éditions Vents d'ailleurs/Ici et ailleurs.

— (2016): «Pays disloqué, citoyen démembré», *Uropve*, n° 3.

FERRARA, G. (2015): «Me lo dijo un pajarito. Pervivencia de Hugo Chávez en el lenguaje político», Università degli Studi della Basilicata, Potenza, AESLA.

FOUCAULT, M. (2004): *Sécurité, Population, Territoire*, Cours au Collège de France, 1977-1978, Leçon du 11 janvier 1978, édition établie sous la direction de F. Ewald, A. Fontana et M. Senellart, Paris, Gallimard/Seuil.

FRANCASTEL, P. (1970): *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard.

GAMBONI, D. (2015): *La destruction de l'art. Iconoclisme et vandalisme depuis la Révolution française*, Paris, Les presses du réel.

GOFFMAN, E. (1973): *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome II: *Les relations en public*, Paris, Minuit.

GONZÁLEZ, M. (2015): *La Organización negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires, Interzona Editora.

GRENIER, C. (2004): *Dépression et subversion. Les racines de l'avant-garde*, Paris, Centre Pompidou.

GUY, E. & LE BRAS, L. (2013): *Guy Debord, un art de la guerre*, Paris, Bibliothèque de France/Gallimard.

HANTOUCH, J. & SÁNCHEZ SALINAS, R. (2018): *Cultura independiente: cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires*, Buenos Aires, Caseros, RGC Libros, Casa Sofia et Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

HEINICH, N. (2010): *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris, Fayard/Pluriel.

HEINICH, N., SHAEFFER, J.-M. & TALON-HUGON, C. (éds) (2014): *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, PUR.

HEINICH, N. & SHAPIRO, R. (2012): *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

HOBSBAWM, É. J. (1999): *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe.

HUISMAN, D. (1971): *L'esthétique*, Paris, PUF.

HUYGHE, P.-D. (2002): *Du commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*, Paris, Circé.

— (2004): *Le différent esthétique*, Paris, Circé.

IBRAHIME, M. (2002): «Les Comores: La marche vers l'indépendance (1972-1975)», Moroni, *Ya mkobe*, n° 8.

ION, J. (1997): *La fin des militants ?*, Paris, Atelier/Édition Ouvrière.

JIMENEZ, M. (2004): *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck.

JOAS, H. (1996): *Die Kreativität des Handelns*, Seiten, Suhrkamp.

JOLY, M. (2004): *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan/Sejer.

JOSEPH, I. (1995): *Prendre Place*, Paris, Recherches, Plan Urbain.

— (1998): *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF.

— (2002): *L'héritage du pragmatisme*, La Tour d'Aigues, l'Aube.

KANDINSKY, W. (1970): «Sur la question de la forme», *Écrits complets. La forme* (éd. orig. 1912), Paris, Denoël.

— (1989): *Du spirituel dans l'art* (éd. orig. 1911), Paris, Gallimard.

KELLENBERGER, S. (4 – KELLENBERGER) (2004):

KOREN, R. (2003): «Stratégies et enjeux de la dépolitisation par le langage dans un corpus de presse actuelle», *Recherches en communication* n° 20, Louvain-La-Neuve, Université catholique de Louvain.

KOSUTH, J. (8 – DEHAIS) (1969):

LACHAUD, J.-M. (2006): *Art et politique*, Paris, L'Harmattan.

LAURENT (7 – ABDOU NOUHOU) (2015):

LECHAUX, B. (2009): «La mobilisation des intermittents du spectacle», in Traïni, C. (éd.), *Émotions... Mobilisation !*, Paris, Presses de Science Po.

— (2010): «De l'activisme non-prédicateur à New York. Le militantisme théâtral des Billionnaires for Bush et de Reverend Billy», in Roussel, V. (éd.), *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8.

LEMOINE, S. & OUARTI, S. (éds) (2010): *Artivisme, art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives.

LINDGAARD, J. (2005): «Artivisme. Les noces joyeuses de l'art et de l'activisme», *Vacarme* (vacarme.org), n° 31.

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. (éd.s) (2013): *L'esthétisation du monde, vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard.

LONGONI, A. (2009): «Activismo artístico en la última década en Argentina», conférence prononcée le jeudi 17 décembre à La Casa de las Américas à La Havane (Cuba).

LOYAU, F. (2004): «Détournement de l'art et des médias pour une efficacité politique. L'exemple de Gran Fury», *Multitudes*, n° 15.

MALEVITCH, K. (1994): *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Paris, Allia.

MARCUSE, H. (1968): *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit.

— (1973): *Contre-révolution et révolte*, Paris, Le Seuil.

MARTIN, L. (éd.) (2016): *Les censures dans le monde, XIX^e-XXI^e siècle*, Rennes, PUR.

MATHIEU, L. (2007): «L'espace des mouvements sociaux», *Politix*, n° 77.

MATHIEU, L. & BALASINSKI, J. (éd.s) (2006): *Art et contestations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

MAYI, J. (2007): *Images du pouvoir et pouvoirs de l'image. La peopolisation, un dispositif social et technique au service de la construction des normes de genre en politique. Le cas de la scène politique française de 2002 à 2012*, Sciences de l'information et de la communication, Nice, Université Nice Sophia Antipolis.

McKAY, G. (1998): *Party & protest in Nineties Britain*, Londres, Verso, 1998.

MICHAUD, Y. (2003): *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock.

MUSIL, R. (2004): *L'homme sans qualité* (éd. orig. 1930), Paris, Seuil.

MUZDALIFA HOUSE (2013): *Visages et mots autour d'un cimetière ultramarin*, 12 novembre.

— (2016): «La culture à mains nues», in *Africultures*, numéro hors-série, Paris, L'Harmattan.

NEUVEU, E. (2015): *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte.

PORTE, S. (texte) & CAVALIÉ, C. (photographies) (2009): *Un nouvel art de militer. Happenings, luttes festives et actions directes*, Paris, Alternatives.

PRUNHUBER, C. (2019): *Sangre y Asfalto: 135 días en las calles de Venezuela*, Caracas, Éditions Kálatos.

RANCIÈRE, J. (2000): *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique.

— (2018): *Les temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique.

RÉGIS, J.-P. (1990): *Analyse de l'image. Photos de presse et publicités*, Paris, Éditions Masson.

REMI, C., SCEUF, E. & KAMAL'EDDINE, S. (2007): *Une suite à Moroni Blues*, Paris, Éditions de la Lune.

RUBIN, J. (1973): *Do it*, Paris, Points.

SALLON, H. (2011): «Quand le printemps arabe fait œuvre d'art», <http://printempsarabe.blog.lemonde.fr>

SALMON, C. (2007): *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.

SARTRE, J.-P. (1948): *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard.

SIMMEL, G. (2013): *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Payot.

SLOTERDIJK, P. (2010): *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Paris, Fayard/Pluriel.

SOUTIF, D. (2016): *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, Paris, Flammarion.

TADDEI, E. (2016): «Argentine. Fin de cycle kirchnériste et tournant néolibéral», in *Mondes Émergents 2016-2017, Amérique Latine*, Paris, La documentation française.

TILLY (5 - WILSON) (1984):

VAN ESSCHE, E. (2007): *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée.

VIRMAUX, A. & VIRMAUX, O. (2012): *Dictionnaire des mouvements artistiques et littéraires 1870-2010*, Paris, Le Félin.

WADAANE, M.-A. (1992): *Mayotte. Le contentieux entre la France et les Comores*, Paris, L'Harmattan.

WEISS, P. (1975-1981): *Esthétique de la résistance*, Paris, Klincksieck.

ZASK, J. (2002): *Éthiques et politiques de l'interaction. Le self-gouvernement à la lumière du pragmatisme*, in Cefaï, D. & Joseph, I., *L'héritage du pragmatisme*, La Tour d'Aigues, l'Aube.

