

Allégorie altermondialiste : Condé et Beveridge contre la commercialisation de l'eau

Marc James Léger

Number 107, Winter 2011

Art et activisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62681ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Léger, M. J. (2011). Allégorie altermondialiste : Condé et Beveridge contre la commercialisation de l'eau. *Inter*, (107), 46–50.



ALLÉGORIE ALTERMUNDIALISTE : CONDÉ ET BEVERIDGE CONTRE LA COMMERCIALISATION DE L'EAU

Carole Condé et Karl Beveridge
The Fall of Water / La chute de l'eau, 2006-2007.

PAR MARC JAMES LÉGER

Dans un texte qui examine les dangers et les responsabilités de l'art communautaire engagé, Declan McGonagle – commissaire et professeur d'art à la University of Ulster – se penche sur l'œuvre des artistes torontois Carole Condé et Karl Beveridge. McGonagle affirme deux constats à propos de leur travail. En premier lieu, il reconnaît que Condé et Beveridge ne revendiquent aucunement une allégeance à l'art communautaire et qu'ils s'inspirent plutôt des méthodes du mouvement conceptuel des années soixante-dix¹. Cela empêche le travail de Condé et Beveridge d'être récupéré par l'institutionnalisation. Selon l'auteur, la restriction de la portée sociale de l'art par sa réduction aux besoins du système de l'art et la quête de ce dernier pour du nouveau ont comme résultat la promotion de conceptions modernistes dépassées telles que la figure de l'artiste d'avant-garde aliéné, aux marges de la société. Deuxièmement, McGonagle reconnaît chez Condé et Beveridge le refus de l'individualisme et l'engagement envers l'espace sociopolitique à travers une politisation réflexive du système de l'art et de ses institutions. Il juge que Condé et Beveridge ont travaillé de manière persistante avec les sites de production de valeur et ont su positionner leur pratique à l'intérieur des rouages du « monde de l'art » sans jamais l'abandonner, de sorte que ses institutions ne les abandonnent pas elles non plus².

La bête noire de son essai, par contre, et en disant cela je m'éloigne consciemment d'un grand nombre d'intervenants, serait celle de l'universalisme. Bien que McGonagle cherche à ne pas interpréter l'œuvre de Condé et Beveridge comme faisant partie

d'une téléologie moderniste, il croit toutefois que les institutions culturelles peuvent contribuer à la transformation progressive de la société. Le progrès se conçoit donc comme la socialisation ou la *culturalisation* de la politique, et non pas comme la politisation de la culture. Le fait que Condé et Beveridge se sont consacrés depuis le début de leur carrière comme collectif-couple à une politisation de la culture fut reconnu par Diana Nemiroff dans sa critique de l'exposition des œuvres *Work in Progress* (1981) et *Standing Up* (1981-1982) à La Centrale Galerie Powerhouse de Montréal. Cette exposition, selon Nemiroff, laisse sous-entendre une critique de l'illusion qu'a le monde de l'art de lui-même comme communauté³. Les œuvres, cependant, représentent une entreprise qui fut nouvellement syndicalisée ainsi que l'historique du travail des femmes en général. Par conséquent, *Standing Up* a reçu l'approbation de quelques syndicats qui ont voulu s'en servir pour l'éducation de leurs membres. De plus, il a résulté de ce projet d'autres commandes de l'Union des travailleurs agricoles du Canada et du Syndicat national de l'automobile.

La tendance *postmodernisante* de McGonagle semble mal reconnaître ce qu'il y a de plus fécond chez ces artistes, bien que cela soit pourtant évident : une connaissance du développement de l'art qui ne présuppose aucunement la prémonition des événements, mais qui comprend des gestes qui ne sont pas déterminés par des investissements dans la demande symbolique hégémonique ; une compréhension à la fois hégélienne et marxiste que les relations et modes de production sont médiatisés

symboliquement, culturellement et idéologiquement. C'est en ce sens que Condé et Beveridge insistent sur les déterminations institutionnelles comme faisant partie de la médiatisation universelle de l'art. Qu'est donc cette aliénation, sinon la réalité du mode de production capitaliste ? L'universel concret est ce mode d'échange capitaliste à côté duquel nous retrouvons ses exceptions, soit tous ceux qui sont marginalisés, ruinés, exploités, tués, et au nom de qui certains mots tels qu'*émancipation*, *démocratie* et *justice* gagnent, par la lutte engagée, un sens. Notons que pour l'exposition *It's Still Privileged Art [Cela demeure de l'art privilégié]* à la Art Gallery of Ontario en 1976, les artistes décorent la salle McLean avec une bordure où l'on peut lire : « Fondamentalement, l'art est une fonction de la classe au pouvoir. La culture a remplacé la brutalité comme moyen de perpétuer l'état présent des choses. L'art doit assumer sa politique⁴. »

Certes, le concept de l'universalité se porte mal dans les discours postmodernistes. Faute prenante, nous assistons à la dominance d'un libéralisme pluraliste qui annonce la fin de l'histoire. Bien que nous ne devrions aucunement renoncer aux luttes identitaires et écologiques, celles des femmes, celles contre le racisme et l'hétéronormativité, il me semble questionnable que la grande partie des écrits contemporains qui portent sur ces artistes essentiellement gauchistes évite de débattre de la théorie politique de gauche. Dans cet esprit, je considère particulièrement rafraîchissant l'analyse de classes que nous retrouvons dans une entrevue effectuée par Martha Fleming en 1983. D'une voix franche, Karl Beveridge lui explique que les artistes professionnels sont en voie de prolétarianisation : « Comme les professions deviennent industrialisées, ils perdent non pas seulement le contrôle des moyens de production mais aussi le contrôle du sens de leur activité. Les artistes deviennent des travailleurs de sorte que c'est d'autres gens qui déterminent pour eux les formes et le contenu de la production du sens⁵. »

En d'autres termes, la décision de Condé et Beveridge à la fin des années soixante-dix de ne pas seulement représenter des travailleurs, mais aussi de s'engager dans un processus de collaboration et de production de sens à l'intérieur d'une production symbolique est le résultat d'une analyse de classe et de la théorie de la valeur de Marx. C'est cette dernière qui nous permet de bien apprécier leurs sujets : la vie des femmes travailleuses, l'histoire de la section locale 222 du Syndicat national de l'automobile (la CAW), les fonctionnaires du Canada, les travailleurs dans le secteur de l'énergie nucléaire, les pêcheries, les travailleurs agricoles migrants, etc. Cette lutte de classe se poursuit donc dans la mesure où, selon Fleming, l'idéologie est communiquée par l'image et en utilisant des techniques comme le montage, le photocollage, les bandes du photoroman, les *films stills*, la publicité et, maintenant, l'image numérique composée. À cela s'ajoutent les techniques traditionnelles telles que les bannières et les affiches. L'ensemble, je dirais, ne se voit pas seulement comme l'aptitude à la politisation que l'on retrouve dans l'art postmoderne, mais se conçoit carrément en termes de lutte de classes, c'est-à-dire en des termes qui sont assez complexes pour considérer



l'aliénation qui se produit directement dans les relations sociales plutôt que dans les nouvelles formes de l'art, dénommées « esthétique relationnelle », « art public de nouveau genre » ou « esthétique dialogique »⁶.

Il n'est donc pas surprenant que le langage couramment utilisé pour présenter l'art engagé soit généralement désabusé de concepts marxistes, léninistes, maoïstes et trotskystes. Pour ce qui est des nouvelles tendances, celles-ci donnent suite à une vision utopique qui, selon Francis Fukuyama, signale la fin des luttes idéologiques. Avec les révolutions bourgeoises, nous avons donc l'invention d'un système démocratique qui répondra sous peu à chaque sphère d'expérience et à chaque groupe. Par contre, on peut considérer qu'à ce moment-ci, en mai 2010, après l'assassinat de douzaines de Chemises rouges dans la ville de Bangkok, la répression violente de rebelles maoïstes dans les montagnes indiennes d'Orissa et l'assassinat de membres de la Flotille de Gaza, « cela demeure de l'art privilégié ».

Alors, pour une analyse critique de l'activisme dans l'art contemporain, il y a certes des possibilités qui vont au-delà du postmodernisme postpolitique et, à ce titre, on pourrait faire pire que de citer Condé et Beveridge : « Le vrai contexte dans lequel nous travaillons comme artistes est celui d'une culture industrialisée. La distinction entre beaux-arts et culture de masse, entre modernisme et réalisme, etc., ne s'applique plus. La culture est divisée

À la première rencontre sous-marine de son cabinet dans les Maldives, le 17 octobre 2009, le président des Maldives, Mohamed Nasheed, a signé une déclaration demandant à tous les pays de réduire leurs émissions de gaz à effet de serre. Ce geste se voulait un cri symbolique ayant pour but d'attirer l'attention sur la montée du niveau des mers qui menace l'existence même de cet archipel tropical.

Carole Condé et Karl Beveridge, *Standing Up : Linda #6 / Debout : Linda #6*, 1980-1981. Deuxième partie d'un photo-roman en quatre parties.



entre deux modes : soit le mode dominant et le mode oppositionnel dans lequel la pratique contestataire doit tenir compte du contenu et des formes de la production de masse⁷. »

Le mode contestataire se rattache à la lutte sociale et aux formes esthétiques que l'on nomme avant-garde, un concept qui nous permet donc de parler de façon critique à propos de l'art relationnel, de l'art communautaire ainsi que de l'art dialogique, en passant par le concept de l'autonomie relative du champ esthétique. Pour chacune de ces tendances, il nous faut une mise en contexte des formes de production culturelles. Dans une entrevue récente avec Clive Robertson, Condé et Beveridge donnent un compte rendu des démarches qu'ils ont entreprises au

fil des années pour pouvoir travailler collectivement avec d'autres artistes et militants. Bien qu'ils aient travaillé au sein du Conseil des arts de l'Ontario, du Front des artistes canadiens et de l'Association des musées canadiens, ce qui intéresse le plus Robertson, c'est leur formation à New York dans les années soixante-dix auprès des Cultural Workers Alliance et Artists Meeting for Cultural Change. Associés au groupe Art & Language ainsi qu'aux revues *The Fox* et *Red Herring*, Condé et Beveridge considèrent que la forme du travail collectif ou communautaire devient un geste politique seulement dans la mesure où elle est conçue en termes d'analyse de classes. Dans cette perspective, le travail collectif engagé ne se limite pas à la forme de la participation ou du dialogue, mais a sa substance dans une vision militante⁸.

Une articulation pertinente de l'autonomie critique comme pratique sociale mérite d'être relevée dans la description de la fonction sociale de l'art offerte par Wolfgang Iinggl, membre du collectif WochenKlausur. Pour celui-ci, l'art ne devrait pas se limiter à des endroits spécifiques, à des temples qui forment leur propre univers. L'art ne devrait pas agir comme s'il existait pour lui seul, mais doit s'occuper de la réalité, lutter avec les circonstances politiques et proposer des façons d'améliorer les relations sociales⁹. Cette approche, par contre, semble réifier la question du social et abandonne aussitôt les lieux institutionnels qui peuvent aider à désamorcer l'ambiguïté des relations et des modes de production. Les espaces privilégiés de l'art ont quand même une fonction de médiation sociale qui peut être utile. Si les galeries et les musées sont laissés vides, disent Condé et Beveridge, ils seront remplis par quelqu'un d'autre et probablement avec des travaux moins critiques¹⁰. Ces institutions, ajoutent-ils, sont des lieux publics, faisant partie des biens collectifs ; nous devrions les défendre. Remarquons que nous avons affaire ici au sentiment typique des sociaux-démocrates qui disent depuis longtemps : « Ça pourrait être pire. »

Sans doute les musées et les galeries d'art fonctionnent toujours comme des monuments aux valeurs bourgeoises et, actuellement, comme des instruments de gestion par des technocrates néolibéraux de créations qui reflètent les idéaux d'une petite bourgeoisie transnationale où l'hybridité culturelle et les modes de vie surpassent toute question d'ordre métropolitique. L'artiste américaine Andrea Fraser juge qu'il ne faut pas seulement s'occuper de la réalité sociale, mais aussi de la réalité qui affecte les institutions culturelles. Nous sommes à l'heure de la marchandisation totale du domaine des beaux-arts, dit-elle, et nous faisons face à la perte de 100 ans de lutte pour l'autonomie de ce champ de pratique. Les institutions publiques et à but non lucratif ont été transformées en marchés compétitifs. Les valeurs artistiques et critiques du domaine sont remplacées par des formes de mesure quantitative déterminées par la vente, le marketing et la publicité. Les œuvres d'art sont réduites à des investissements financiers. Et finalement, le monde des arts ne semble aucunement résister à cette instrumentalisation par les compagnies, avec ses méthodes, ses modèles et ses valeurs. Nous vivons, dit-elle, une tragédie : la perte historique du champ de production culturelle comme lieu capable de résister à la logique des marchés¹¹.

Carole Condé et Karl Beveridge, série *Salt of the Earth* : *Arrival*, *Spray*, *Accident*, *Departure*, 2008.



En réaction à cette situation, et dans le contexte de la disparition mondiale de l'idée de l'État-providence, plusieurs artistes se sont dédiés à un art engagé et ont renouvelé le langage d'avant-garde et d'action révolutionnaire. Comme exemple, le collectif Chto Delat [Que Faire] affirme que l'art produit comme marchandise et comme forme de spectacle ne constitue pas de l'art. Il s'agit plutôt de la fabrique de stupéfiants pour le plaisir d'une classe assouvie de nouveautés. Il faut donc savoir démasquer ce système idéologique de manipulation. Puisque l'art est une activité que chacun peut entreprendre, dit-il, le capitalisme n'a aucun monopole sur ce domaine. La question de l'autonomie de l'art indique que l'art peut se produire indépendamment des institutions, qu'elles soient privées ou étatiques. Le développement de l'autonomie de l'art se poursuit donc au-delà des pratiques et des discours institutionnalisés, et comme partie prenante du potentiel de chaque individu. La fonction de l'art lors de moments révolutionnaires a toujours été et sera toujours au cœur des événements, sur les pavés, dans les communes. Dans ces contextes, ajoute-t-il, l'art prend forme de théâtre, d'affiches, de graffitis, de cinéma populaire, de poésie et de musique. Le renouvellement de ces formes, affirme Chto Delat, est le devoir des vrais artistes².

Tandis que ce collectif reste à tendance assez ouverte face au besoin d'un front commun dans la lutte anticapitaliste, il est assez évident que, dans le milieu de l'art engagé altermondialiste, c'est souvent la tendance anarchiste qui inspire. Plusieurs aujourd'hui sont influencés par le postmarxisme du mouvement Autonomia, que l'on nomme aussi opéraïste ou postopéraïste, ainsi que par les écrits de Gilles Deleuze en collaboration avec Félix Guattari. Le critique d'art Brian Holmes estime que nous avons franchi un troisième ordre du mouvement Institutionnal Critique qui est transformé aujourd'hui en ce que Gerald Raunig nomme les pratiques transversales – soit des pratiques culturelles qui deviennent possibles grâce aux récentes technologies de communication où de nouveaux espaces de subjectivité et d'affect se confondent aux nouvelles formes de travail postindustrielles. Comme le dit Holmes, cette notion de transversalité facilite l'annexion d'artistes à des processus sociaux qui ne sont pas balisés par les institutions culturelles. Il ne s'agit plus de ce que nous pourrions nommer de l'art, mais plutôt des pratiques interdisciplinaires qui relèvent des nouveaux mouvements sociaux, de la contre-culture, des associations politiques, des squats ou des universités autonomes. Ces nouvelles formes sont d'emblée rattachées au capitalisme dit cognitif, avec ses formes collectives influencées par les nouvelles technologies³. L'artiste figure ici comme un élément dans une production coopérative et une intelligence collective, où le partage des connaissances et des compétences crée des conditions qui surmontent l'aliénation individuelle. Par contre, tandis que Holmes s'éloigne de toute tendance sociale-démocrate, des partis et de la représentation politiques, il sous-estime la part de l'idéologie en faveur d'une socialisation directe des nouveaux modes de production. Il s'occupe à peine de ce que Freud nommait la castration du sujet et de ce que Marx abordait comme l'énigme de la marchandise.



La promotion anarchiste d'une théorie « non médiatisée » de l'art et de l'activisme ne s'articule évidemment pas toujours de la même façon chez tous ceux que l'on pourrait associer au schizoanarchisme postmoderne. Par exemple, le théoricien « autonomiste » Paolo Virno soutient que les conditions présentes du néolibéralisme et de la mondialisation capitaliste ne dictent aucunement les formes que doit prendre l'art contemporain. Selon lui, l'art engagé est partie prenante des mouvements politiques. Cela dit, ce qui importe dans l'art, c'est ce qui touche au champ formel. En ce sens, même un art qui s'éloigne de l'engagement politique touche aux réalités sociale et politique. Même ces artistes qui ne sont pas en contact avec les mouvements sociaux peuvent, par leur recherche de nouvelles formes d'expression, et malgré eux, toucher aux besoins des mouvements qui, eux, peuvent ensuite s'en servir. L'important, quant à lui, c'est que la réalité ne soit pas confondue ou assimilée à l'esthétique. Il y a plutôt alternance entre les moments de l'art et de la politique, comme cela se voit dans la trajectoire de l'Internationale Situationniste⁴. L'alternance entre l'art et le politique fait en sorte que ces deux champs quasi autonomes puissent s'influencer et se transformer. Ce fut l'erreur, d'ailleurs, des partis révolutionnaires d'entraver la création culturelle ainsi que celle des anarchistes d'aujourd'hui de préconiser une synthèse déjà accomplie entre l'« en soi » et le « pour soi » du travail au nom du pragmatisme des nouvelles machines.

C'est donc à travers ces mouvements, de l'autonomie critique de l'art conceptuel jusqu'à l'art communautaire engagé actuel, que Condé et Beveridge ont réalisé un de leurs nouveaux projets, *The Fall of Water/La chute de l'eau* (2006-2007), une allégorie de la lutte mondiale contre la marchandisation de l'eau⁵. Pour cette œuvre, construite minutieusement sur une période d'un an, les artistes ont photographié séparément chaque personnage et ont ainsi composé une pièce magistrale. L'ensemble reproduit admirablement les couleurs et la composition du modèle initial, l'œuvre de Bruegel, *La chute des anges rebelles*. Dans cette toile de 1562, l'archange Michel et ses anges fidèles se débattent contre les créatures hybrides de Lucifer. Walter Benjamin disait que, dans l'allégorie baroque, le contenu représente les péripéties de la vie à la cour de

Carole Condé et Karl Beveridge, *Under Fire* (réalisée avec des membres de l'ONG Greenpeace), 2008.

façon à illuminer la vie historique de l'humanité. Le prince est le représentant de l'histoire et donc l'autorité ultime qui suscite ou la pitié ou la terreur. La chute du tyran, selon Benjamin, ne peut apporter de satisfaction puisque son sort est le même que celui du peuple. Il est le Christ souffrant. Cette conception de l'allégorie se rattache assez mal au tableau de Condé et Beveridge. Elle ressemble plutôt à la performance du 17 octobre 2009 du président des îles Maldives qui rencontra ses ministres en séance *scuba* de plongée sous-marine, de façon à porter l'attention sur les dangers du réchauffement climatique et le Sommet de Copenhague pour le climat. Faute d'une faille de ce Sommet, disait-il, « nous allons tous mourir »¹⁶. Au contraire, ce que nous observons chez Bruegel et ensuite chez Condé et Beveridge, c'est une allégorie non pas sous l'emprise de la pitié, mais plutôt marquée par l'assurance morale des anges glorieux. L'œuvre d'expression contre-réformiste semble même comique. On y trouve au lieu de saint Michel une femme autochtone de la Bolivie, entourée de ses camarades, une femme indienne et un manifestant canadien. Ceux-ci mènent la charge contre les vicieux monstres, les agents de multinationales telles que Bechtel, Thames Water, American Water, Vivendi, Dasani, Evian, Coca-Cola, Pepsi et Nestlé. Le drapeau brimé de la Banque mondiale est tenu par un policier. Celle-ci et d'autres institutions semblables paraissent tenir la clé de la compréhension de l'ordre moral mondial.

La critique d'art Dot Tuer a proposé que *La chute de l'eau* signale le remplacement philosophique et politique des luttes ouvrières de l'époque industrielle par celles de la multitude postindustrielle¹⁷. Elle dit que cette œuvre représente la lutte des classes après la fin des révolutions et après la disparition du prolétariat comme sujet de la représentation, devenu maintenant l'expression de la survivance de la multitude¹⁸. Nous pourrions dire que l'œuvre supporte peut-être cette conception, que ces démons ne sont pas les capitalistes grossiers de l'art socialiste de l'entre-deux-guerres, mais plutôt de jeunes cadres « yuppies » (et même peut-être ceux qui, selon le proverbe contemporain, lisent Deleuze). C'est comme si, pour reprendre l'argument de Michael Hardt et Antonio Negri, les modes de production avancés de notre époque n'ont besoin que d'un petit coup vers l'avant pour que l'autovalorisation du travail soit actualisée. Selon Condé et Beveridge, cette notion postrévolutionnaire de la multitude prône l'utopisme et explique assez mal comment la transition à une démocratie mondiale aura lieu¹⁹. Ce que nous pouvons affirmer toutefois, c'est que les luttes des travailleurs et des travailleuses se sont associées aux luttes autochtones, à celles des Palestiniens, par exemple, et à ceux qui s'opposent au barrage de la rivière Narmada. Comme les forums sociaux et les manifestations altermondialistes créent de nouvelles possibilités pour que les travailleurs rejoignent leurs analyses et leurs luttes, il devient possible de proposer de nouvelles options à la gouvernance néolibérale. Certes, la surproduction mondiale ainsi que la baisse des taux de profit, en plus des catastrophes écologiques, font en sorte que les peuples du monde sont de plus en plus conscients de leur sort commun. Des gens qui au XVI^e siècle n'étaient pour les Européens que des personnages allégoriques sont maintenant non seulement des travailleuses des *maquiladoras*, mais aussi des militantes bien connues, des

auteurs, des activistes et des journalistes engagées dans la lutte mondiale contre le capitalisme néolibéral.

Si les *leaders* de la Conférence mondiale des peuples sur le changement climatique ont demandé la reconnaissance des droits de la Terre-Mère, il y a donc une forme d'expression culturelle qui peut répondre, à sa manière, à cette transformation proposée aux formes gouvernementales existantes. Dix ans avant la Conférence de Cochabamba, les militants de la Bolivie ont fait obstacle à la privatisation des services municipaux de leur eau par la multinationale Bechtel. Cet événement n'est qu'un des cas dans lesquels les politiques néolibérales vont à l'encontre de résistances organisées. De plus en plus, les populations se rendent compte que la survivance même de l'humanité a été hypothéquée par ces spéculateurs pourris et ces politiciens exécrables. Il me semble tout à fait approprié que *La chute de l'eau* ait été vendue à un scientifique bolivien qui, comme mécène, a offert ce tableau à l'École nationale des beaux-arts à La Paz. En ce lieu, l'œuvre fait figure d'exemple d'art contemporain s'inspirant de l'art de la contreréforme et s'inscrivant dans les traditions populaires de ce pays. ■

Notes

- 1 Cf. Declan McGonagle, « Reflections on the Politics of Practice and the Art of Condé and Beveridge », dans Bruce Barber (dir.), *Condé and Beveridge: Class Works*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/Agnes Etherington Art Centre, 2008, p. 32.
- 2 *Ibid.*
- 3 Cf. Diana Nemiroff, « Maybe It's Only Politics: Carole Condé and Karl Beveridge », *Vanguard*, n° 11 : 8-9, oct.-nov. 1982, p. 8-11.
- 4 Cité dans Eric Cameron, « C'est toujours de l'art pour privilégiés ! », *Vie des Arts*, n° 21-84, automne 1976, p. 60.
- 5 Martha Fleming, « The Production of Meaning: Karl Beveridge and Carole Condé », *Open Letter*, n° 5-6, été-automne 1983, p. 147-8.
- 6 Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998 ; Suzanne Lacy (dir.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, 1995 ; Grant Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004. Pour une présentation de l'œuvre de Condé et Beveridge en termes d'« art public nouveau genre », cf. Martha Langford, « Workers in Progress: The Art of Condé and Beveridge », *Border Crossings*, 2006, p. 98-103, 2006.
- 7 M. Fleming, *op. cit.*, p. 140.
- 8 Cf. Clive Robertson, « The Art World and Its Other: Forever the Twain Shall Meet ? », *Condé and Beveridge: Class Works*, p. 43 ; Craig Leonard, « From Conceptual to Community Art: A Conversation with Carole Condé and Karl Beveridge », *Fuse*, n° 28-3, automne 2005, p. 33-40.
- 9 Wolfgang Zinggl, « From the Object to the Concrete Intervention », dans W. Zinggl (dir.), *Wochenklausur: Sociopolitical Activism in Art*, Springer, 2001, p. 11.
- 10 Cf. M. Fleming, *op. cit.*, p. 145.
- 11 Cf. Andrea Fraser, « How Has Art Changed ? » [en ligne], *Frieze*, n° 94, oct. 2005, www.frieze.com/issue/article/how_has_art_changed/.
- 12 Cf. Chto Delat, « A Declaration on Politics, Knowledge and Art » [en ligne], www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&task=view&id=494&Item.
- 13 Cf. Brian Holmes, « Extradisciplinary Investigations: For a New Critique of Institutions », *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*, Van Abbemuseum, 2010, p. 105-6 ; Gerlad Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Semiotext(e), 2007.
- 14 Cf. Pascal Gielen et Sonja Lavaert, « The Dismasure of Art: An Interview with Paolo Virno » [en ligne], *Open*, n° 17, 2009, www.skor.nl/article-4178-en.html.
- 15 Au sujet de la lutte contre la commercialisation de l'eau, cf. Maude Barlow et Tony Clark, *Blue Gold: The Battle Against the Corporate Theft of the World's Water*, Earthscan Publications, 2002.
- 16 Cf. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (1977), Verso, 1990 ; Mark Lynas, *High Tide: News from a Warming World*, HarperCollins, 2004.
- 17 Cf. Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, 2000 ; Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), 2004.
- 18 Cf. Dot Tuer, « The Politics of Recognition », *Condé and Beveridge: Class Works*, *op. cit.*, p. 51-57.
- 19 Correspondance personnelle avec Carole Condé et Karl Beveridge, 24 mai 2010.

Marc James Léger est auteur, artiste et enseignant à Montréal. Il a écrit plusieurs essais en art critique contemporain. Il a effectué la direction des écrits de Bruce Barber dans *Performance, [Performance] and Performers* (YYZ Books, 2007) et du livre à paraître *Art and Contestation in the New Century*.