

## CONFERENCE MICROPOLITIQUES

### Introduction

Comme l'a souvent répété Daniel Buren, toute production, tout art, à partir du moment où il se montre, est aussi et immédiatement politique, s'il est admis que c'est bien souvent le lieu ou le mode de réception qui donne un sens politique à l'œuvre.

Un art politique repéré, produit et assumé comme tel, pour autant, a traversé le 20<sup>e</sup> siècle. D'abord brandi comme une arme de combat par les avant-gardes, il a resurgi avec force dans les années 60, en Europe de l'Ouest et aux Etats-Unis, où il est utilisé alors par de multiples mouvements contestataires.

Cette forme d'art ouvertement politique a eu son heure de gloire (là-dessus, je vous renvoie au cours que j'ai pu faire sur ce point pour apprécier ce que fut cette gloire de l'art engagé). À présent, toutefois, elle possède un statut extrêmement ambigu, sinon litigieux. La forme qu'elle adopte le plus souvent, vous le savez, est celle de l'"intervention", celle de propositions plastiques se déployant dans l'espace public. Soutenue par les institutions, elle sert à celles-ci, pour l'essentiel, d'alibi démocratique et ne s'élève guère au-dessus du "politiquement correct". La conséquence : cette forme d'art, quoique prisée (voir le succès des travaux de Lucy Horta, Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, parmi d'autres), n'a pas de réelle portée sociale. Elle vient surtout alimenter la soif de distraction publique et, de ce fait, renvoie moins à l'art qu'à l'animation culturelle. Les propositions, en l'occurrence, s'y réduisent à un symbolisme d'opérette à consonance humaniste bien dans l'esprit consensuel du temps, qui plus est tout à fait dans la logique de la demande de spectacle qui est celle des pouvoirs en place, toujours favorables au divertissement et à l'anesthésie des masses.

Aujourd'hui, en tendance, et à l'inverse de ce que pourrait croire la survivance d'un art prétendument politique tel que celui que nous venons de mentionner, les artistes ont fait leur deuil des engagements frontaux. D'un art *performatif* – le terme compris dans l'acception que Austin avait donnée à ce terme : l'énoncé accompli en lui-même l'acte qu'il désigne –, issu de la contre-culture et convaincu de son efficacité idéologique, on est passé à un art plus réflexif, conscient de ses limites, quand il n'est pas revenu de toute propension à l'utile. L'interventionnisme avant-gardiste, en son temps, possédait une indéniable fonction critique, les cibles étaient clairement définies et les oppositions déclarées (s'engager pour le socialisme, pour le féminisme, pour les droits des minorités opprimées...). Le but des actions des artistes de l'extrême contemporain, en revanche, semble plus déterminé par des situations changeantes que par des stratégies théoriquement fondées. Le temps des barricades – ce temps où deux forces déterminées s'opposaient farouchement – est terminé. Les stratégies de l'opposition se sont vues malgré elles confondues avec celles de l'ordre établi. D'où la nécessité, aujourd'hui, de nouvelles postures. Contrairement à leurs aînés, les artistes contemporains n'*adhèrent* fondamentalement à rien, pas plus qu'il ne *sont contre*, viscéralement. Contre quoi, en effet, se révolter exactement ? Ou plutôt : en quoi l'artiste pourrait-il mieux se révolter, entendons bien : se révolter avec plus d'efficacité que le citoyen lambda, avec une efficacité qui justifie que l'artiste, justement, et lui d'abord, se révolte ? Face aux actuels systèmes de domination, d'une puissance inouïe de coercition, existe-t-il une efficacité naturelle de l'art à refonder le monde ? La réponse est implicite, et cette réponse est non, qu'on le déplore ou non.

C'est ce renversement de perspective, dans son épure, qu'a voulu illustrer l'exposition *Micropolitiques*. Placée sous le parrainage spirituel de Deleuze et Guattari (mais sans dogmatisme), l'exposition veut reposer sur un des postulats énoncé par ces derniers dans *Mille plateaux*, en 1980 : " *quand la machine devient planétaire ou cosmique, les agencements ont de plus en plus tendance à se miniaturiser, à devenir de micro-agencements* ". En conséquence, il s'agit moins ici de montrer ce qu'il est convenu d'appeler " l'art politique " que de se pencher sur des pratiques qui, depuis la fin des années 60, ont toutes pour caractéristique de se détourner de l'assujettissement, et dont la dimension politique serait à trouver davantage dans les dispositifs personnels : dans la manière individuelle d'aborder le monde pour le reconfigurer à la mesure du sujet, notamment, et ce, dans une perspective qui est celle non de l'universel mais celle du moi, dans le cadre d'une politique du corps comme premier territoire du politique. À ce propos, il faut rappeler que ce conflit entre des formes d'art lourd, quasi pléonastiques et des œuvres dont le caractère s'avère politique malgré une indifférence à toute fin concrète n'est pas nouveau. Dès 1935, Dans *Position politique du surréalisme*, André Breton récusait l'authenticité d'œuvres ouvertement engagées : " *mettre la poésie et l'art au service exclusif d'une idée, par elle-même si enthousiasmante qu'elle puisse être, serait les condamner à bref délai à s'immobiliser, reviendrait à les engager sur une voie de garage* ". Idée soutenue, en l'occurrence : compris selon son acception moderne, l'art politique cesse de paraître forcément légitime pour devenir, si l'on nous permet ce glissement sémantique, *légitimiste*. Quelque chose, toujours, à travers

lui, vient se légitimer. L'incroyance lui est insupportable, de même que l'absence d'une direction (d'une directive ?) esthétique-politique.

A l'opposé de l'exposition *Face à l'histoire* qui faisait état de la mobilisation des artistes face à la multiplication des conflits dans le monde, *Micropolitiques* regroupe donc des propositions artistiques voyant la politique " traditionnelle " dénoncée comme un mythe dorénavant incapable d'amener les individus à une conscience claire de la réalité. Pour les artistes retenus dans l'exposition, il ne s'agit plus d'édifier un monde mais de participer, à la mesure de soi, au monde qui existe *hic et nunc*. Il s'agit de créer du " politique " sur des terrains incertains et mouvants davantage qu'en suivant des lignes déterminées par avance. L'art micropolitique, pour synthétiser, c'est l'art des modernes revenu de ses vapeurs et de ses délires utopistes et enfin conscient que toute mise en situation est transitoire et ne commande qu'un avenir lui aussi transitoire.

### *Première partie : développement théorique*

#### *Retour sur une notion : qu'est-ce que la " micropolitique " ?*

Contrairement aux apparences sémantiques, l'art " micropolitique " se qualifie non par la petitesse de ses enjeux mais par leur pertinence et leur adaptation à la réalité sociale. Forgé par Gilles Deleuze et Félix Guattari lorsqu'ils rédigent *Mille Plateaux*, le terme de *micropolitique* désigne une conception de la politique que fonde un double examen : celui des lignes de force qui structurent le fait social, au premier chef l'idéologie dominante (le " centralisé ", ainsi que le qualifient les auteurs de *Mille Plateaux*) ; celui, d'un même tenant, des comportements et des actions de caractère spécifique pas forcément intégrés dans la mécanique sociale quoique non dénués de pouvoir en termes d'activation (le " segmentaire "). Rétive à se confiner à l'un ou l'autre de ces domaines, une vision micropolitique privilégiera plutôt leur interaction, les effets de parasitage réciproque entre le centralisé et le segmentaire : " *il ne suffit pas d'opposer le centralisé et le segmentaire (...). Car les deux se distinguent bien mais sont inséparables, enchevêtrés l'un avec l'autre, l'un dans l'autre (...). On dit à tort – notamment dans le marxisme – qu'une société se définit par ses contradictions. Mais ce n'est vrai qu'à grande échelle. Du point de vue de la micro-politique, une société se définit par ses lignes de fuite, qui sont moléculaires* " (*Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2, " Micropolitique et segmentarité, p. 253 - 283).*

*Micropolitiques* ? Cette exposition collective, sur le plan pratique, se consacre aux formes d'art des quarante dernières années engageant une réflexion sur le politique compris selon l'acception donnée à ce terme par les auteurs de *Mille Plateaux* : formes d'art dont l'approche, avant toutes autre, privilégie micro-agencements, initiatives locales ou propositions symboliques interrogatives allégés du souci de faire valoir slogans, utopies ou incitations à un engagement ciblé. On n'y présente donc pas un art visant forcément l'action mais des propositions plastiques dont l'esthétique offre à la fois, d'une part de véritables " lignes de fuite ", d'autre part la possibilité d'un regard original sur nos rythmes et nos modes de vie, le plus souvent sur un mode privilégiant la proximité et l'attention à la vie courante.

Plusieurs artistes présents dans cette exposition apportent d'emblée la preuve d'une telle volonté de proximité, vouloir mûri chez eux du sentiment que le présent politique est avant tout l'effet d'un échange, d'une information distribuée de manière réciproque. Non que l'artiste micropolitique, de manière invariable, entende tenir un rôle d'acteur social, il lui arrive de s'impliquer, de se lancer sur la scène de l'histoire immédiate. Voir le *Food*, œuvre prenant la forme d'un restaurant que Gordon Matta-Clark ouvre dans le quartier de SoHo, en 1971, à New York : un lieu convivial qui est aussi une structure d'accueil pour artistes. Ou encore les " actions " que Medalla, dès 1959, indexe sous l'appellation d'*Impromptus*, formes d'interventions légères de l'artiste dans l'espace public. Cette convivialité engageant une relation sans violence peut aussi se voir rapportée à l'échelle du corps seul, cette unité fragmentaire et segmentarisée du vaste corps social. Installation habitable proposée par Florence Manlik, *Monodope* se présente par exemple comme un espace clos que chaque spectateur est invité à visiter seul, mis en face de lui-même dans un double décor tirant à la fois vers le familier (un canapé, une vue d'intérieur domestique) et vers l'étrangeté de nous-mêmes (le dessin, sur un des murs internes de l'installation, d'une figure générique du corps humain). Se confronter à la reprise en mains de sa propre représentation, s'habiter soi-même.

L'art micropolitique adoptera tout aussi fréquemment un tour polémique. Intervenir de manière équivoque, s'immiscer : autant d'attitudes que l'artiste micropolitique a soin de cultiver, sinon d'intensifier. D'abord peintre puis sculpteur, André Cadere conçoit dans les années soixante divers *Bâtons* échappant peu au peu au statut d'objet tridimensionnel : installés sur socles, ceux-ci sont

bientôt appuyés contre les murs puis simplement posés au sol. L'étape ultime de ce cheminement plastique vers la liberté (celle du matériau, celle de l'artiste s'arrachant à l'espace normé de l'art, atelier, galerie ou musée) conduit Cadere à utiliser ses barres multicolores comme des bâtons de marche. André Cadere, pèlerin micropolitique. Plus que chercher le point de vue démonstratif, l'action micropolitique tendra à privilégier le point de vue ouvert, en un détournement des interventions "dures" non dénuée quelquefois d'humour. *Zukunft* ("Futur"), de Carsten Höller : l'artiste convie des enfants à descendre sur le pavé et à manifester pour le futur. Leurs parents surtout se déplaceront (la tutelle, probablement), tandis que la manifestation tourne court. Comme si le futur ainsi mis en perspective, et remis pour la circonstance à l'appréciation d'enfants, ces adultes de demain, n'intéressait au juste à peu près personne. Les *CLOM Trok* de Joël Hubaut ("C.l.o.m" comme "Contre l'ordre moral") ont tous les signes apparents du dépôt vente ordinaire, à cette nuance près : les déposants sont invités à n'y laisser que des objets d'une même couleur (le rouge une fois, le vert une autre, le blanc autre part et selon des modalités d'exposition qui peuvent changer). Mettre de la couleur dans la ville contemporaine, constituer des suites monochromatiques pour tous, de libre accès, dans les lieux les plus ordinaires. Établir du même coup la légitimité d'un *link art*, d'un art du lien. Si l'on s'amuse, on n'en discute pas moins, en plus de réaliser en commun l'équivalent d'une peinture sociale. Au demeurant, le jeu sous-jacent à certaines formes d'intervention ou d'exposition micropolitiques d'essence polémique peut ne pas être sans danger, comme en fera l'expérience Hervé Paraponaris lorsqu'il expose à Marseille de multiples objets volés. Voler, si tant est qu'il s'agisse de survivre dans une société de pauvreté ou d'inégalité irréductible, est-ce vraiment un jeu ? La police, la justice, bientôt, s'en mêlent, une intrusion brutale mais cohérente aux logiques de l'ordre voyant posées les questions lancinantes de l'impunité de l'artiste et de la permissivité institutionnelle à l'égard de l'art, en même temps que révélées au grand jour leurs limites.

Perturber, exciter, recomposer. Soit, mais jamais au hasard. L'action micropolitique, par nature, se destine à un programme choisi. Elle n'embrasse pas le champ entier de la réalité. Position repérable dans l'espace fragmentaire. L'action calibrée (agir sur un point précis) l'emporte sur l'action massive, le local sur le global (se poser ici mais pas partout ni n'importe où). Réalisée par Michelangelo Pistoletto dans la foulée de ses "Objets en moins" (*Objetti in meno*, 1965 - 1966), la "sphère de journaux" qu'est *Sculpture de passage* pourrait sembler dérivée de l'art pauvre : une boule de papier journal d'un mètre environ de diamètre. Roulée à travers les rues de Turin par Pistoletto et sa femme à l'occasion d'une exposition collective, cette forme insolite acquiert toutefois un statut autre, proprement interrogatif. Quel sens donner en effet à cette action consistant en la jonction physique de trois lieux de l'exposition, matérialisation du parcours que le spectateur doit accomplir pour passer d'un espace d'art à un autre ? Quelle part (mineure, majeure ?) accorder aux réactions que suscite le déplacement d'un objet aussi insolite sur les chaussées de la capitale piémontaise ?

L'art micropolitique, avec l'Histoire, entretient en fait un rapport singulier, distancié mais attentif. Sa préférence, de toute évidence, va à la petite histoire, aux petites histoires de l'être, même, plutôt qu'à l'Histoire avec un grand H d'obédience hégélienne. L'Histoire ? Dans ses *Regards sur le monde actuel*, rédigés tandis que s'achève la Grande Guerre, Paul Valéry écrivait de celle-ci qu'elle est "le produit le plus dangereux que la chimie de l'intellect ait élaboré". Ce produit, ajoutait-il, "fait rêver, il enivre les peuples, engendre de faux souvenirs, exagère leurs réflexes (...), les tourmente dans leur repos". Comprendre : se laisser séduire par l'Histoire est périlleux, tout comme vouloir en tirer des règles. D'autant plus, dit l'auteur de la *Jeune Parque* avec une intuition qu'il faut saluer, que "plus nous irons, moins les effets seront simples, moins ils seront prévisibles, moins les opérations politiques et même les interventions de la force, en un mot, l'action évidente et directe, seront ce que l'on a compté qu'ils seraient".

Le plan de l'Histoire ? Autant dire, plutôt, son absence de plan, son statut de matière fluide, ses mélanges. Tout ce dont parlent sur un mode faussement naïf ou léger les peintures de Régine Kolle, mise en exergue du paysage chaotique de l'âge contemporain : ce lieu par excellence des signes publicitaires, des entrecrochets d'images ou de situations, des représentations qui passent, dans le désordre. Tout ce que vient rejouer aussi, à sa manière inimitable, avec ses mises en scène guerrières, un Philippe Meste. L'Histoire, au juste, une représentation *de plus*. L'artiste micropolitique vit l'histoire plus qu'il n'entend l'écrire. Il joue, ce faisant, le possible. S'agira-t-il de cela, l'art d'un Uri Tzaig fera l'effet d'une imparable leçon de choses. Au principe de l'art de Tzaig, la "ré-expérience". Toute situation, pour cet artiste israélien, ne vaut que pour être rejouée, bousculée dans son être établi. Les danseurs jouant au ballon dans la pièce vidéo  $\infty$  se meuvent-ils, c'est pour réinventer à chaque instant les règles du jeu, faire valoir tel geste d'échange, tel mouvement d'approche ou de mise à distance de l'autre. Le tout *non décidé d'avance*.

L'artiste micropolitique, aussi bien, jouera contre l'universel, cette obsession des modernes. Exprimer

un nouvel horizon, sans doute, mais à portée de main cette fois. Le laconisme d'un Jimmie Durham, son goût poétique pour les énoncés sibyllins ne sont pas l'effet d'une quelconque indécision devant le monde, ses appareils, ses grands systèmes de pouvoir ou de représentation. Les racines Navajo de Durham, là-dessus, viennent peser de tout leur poids : appartenance originaire de cet artiste hors norme à un peuple défini comme minorité, voué de plus par le colonialisme européen-américain à un tragique état de non-existence (la réserve indienne comme métaphore de l'écart politique au double sens de ce que l'on met de côté et du péril d'une fausse assimilation dont il convient de se protéger). À Reims, où il séjourne voici quelques années pour préparer une exposition, Durham réalise un *Bâton pour marquer le centre de la Terre*. Jimmie Durham ou le regard depuis l'écart, cet écart qui est aussi un centre, le centre (où je suis, là est le monde, là se constitue mon histoire). Tendance bien comprise de l'art micropolitique à une poétique des particularismes, ceux-là mêmes dont rendront bien compte, par exemple, certaines expériences de parole redistribuée, celles de Name Diffusion (en direction des sans-papiers) ou d'une Sylvie Blocher, à travers ses *Living Pictures*. " Images vivantes " ? L'artiste enregistre sur bande vidéo la parole d'anonymes auxquels a été offert un espace d'expression, une parole restituée à peine plus tard avec sobriété à ses auteurs. S'y décline une représentation habitée de la réalité se défiant de l'idéologie pour lui préférer le point de vue personnel, ce mixte complexe d'opinion, de dogmatisme, de bon sens et de doute, le tout dans une formule absolument anti-autoritaire.

Face à l'" irresponsabilité organisée " (Ulrich Beck) structurant toujours plus le champ de la culture, l'art micropolitique va en somme son chemin sur un rythme lent mais assuré de lucidité, une lucidité vouée à se partager, offerte à une négociation que l'artiste suggère plus qu'il ne la mène. C'est en cela qu'il constitue une alternative crédible aux discours institués et à la sédimentation culturelle accrue que charrient ces derniers. Pierre Bourdieu : " *l'ordre anarchique qui règne dans un champ intellectuel parvenu à un haut degré d'autonomie est toujours fragile et menacé, dans la mesure où il constitue un défi aux lois du monde économique ordinaire, et aux règles du sens commun* " (*Les Règles de l'art - Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éditions du Seuil, 1992, p. 471). Ce défi anarchique, autant le dire, l'art micropolitique ne renonce pas à le relever. Mieux même, à travers la multiplicité de ses ouvertures et l'ardeur de son éventail critique : il le perpétue.

## 2ème partie : projection de diapositives

Structuration en grandes familles ou en grands gestes (voir ci-après) :

Relire la politique  
L'utopie portative  
Rejouer les règles  
Habiter le monde et non le pleurer

## Conclusions

L'idée à retenir, s'il en est une, c'est en substance que l'art " micropolitique " semble accordé avec l'idée de postmodernité et les conduites qu'engendre cette dernière. Un art, eut dit Lyotard, de la fin des " grands récits " de la culture occidentale, conscient de la vacuité des idéologies lourdes. Si la terminologie comme la chronologie exacte en restent discutées, on s'accorde toutefois à reconnaître à la " postmodernité " un contenu conceptuel ainsi qu'une existence historique indéniables. Le contenu conceptuel de la " postmodernité ", au plus simple ? D'abord, le refus des modes d'être du moderne tels que le culte du nouveau, l'avant-gardisme, la globalisation ou une téléologie de l'utopie. Encore, l'accent mis sur une relation décrispée à l'histoire, décrispation à même d'autoriser d'en révéler ou d'en revisiter les formules passées. Enfin, l'impulsion d'un principe de jouissance au présent (l'avenir peut attendre) voyant réactivés consommation individuelle et projets intimes (assomption du " moi je "). En termes historiques, cette " bascule " du moderne au postmoderne prend corps de manière graduelle entre les années soixante et la décennie quatre-vingt du 20e siècle. La modernité, alors, s'y confit dans des formules devenues répétitives souvent perçues comme inadaptées ou maintenues de manière autoritaire. Ainsi, en termes politiques, de l'incessante référence faite en particulier aux modes d'organisation hérités du 19e siècle, socialisme ou libéralisme primitif. Ainsi, en termes culturels cette fois, du modèle sacralisé de la déconstruction infinie, de l'aspiration à un conceptualisme désincarné et le refus de l'exaltation qui en découle, avec cette conséquence : la minéralisation graduelle d'œuvres d'art exhibant, toutes formes d'expression

confondues, leur squelette plutôt que leur chair.

S'il n'a certes pas que des vertus (ainsi, en particulier, de sa culture du cynisme), s'il n'est pas tout bonnement le passage historique d'un cercle vicieux à un cycle vertueux, le postmodernisme n'en assoit pas moins une grammaire renouvelée des litiges. Y prévalent, pour solde de tout compte, dans une atmosphère de " géopolitique du chaos " (Ignacio Ramonet, *Géopolitique du chaos*, Paris, éditions Galilée, 1997), l'attente, l'incertitude, l'indétermination, et ce constat : l'univers " macropolitique " hérité (au singulier) se ramifie bientôt en un nombre croissant de postures et de pulsions plus désorientées que directives, affirmation de l'ère historique des " micropolitiques " (au pluriel). Confronté à l'émergence des " micropolitiques " du réel, l'art en général ne tarde pas à évoluer. Pour ce dernier, cette évolution prendra la forme d'une affirmation du multiple, du " divers ", de l'expression plastique polymorphe et mutante, tandis qu'il paraît vain pour un unique artiste de prétendre fourbir à lui seul une forme du goût de qualité, sinon universelle, du moins, déjà, " occidentale ". Concernant de manière spécifique l'art " politique ", où les vieilles habitudes perdurent un temps (l'œcuménisme universaliste d'un Joseph Beuys, la crispation d'un Jochen Gerz sur un art en rapport avec la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences humaines...), une certaine forme de *prudence*, bientôt, se donne cours, en plus d'un refus croissant de l'affirmation militante. Tout se passe comme si l'artiste, faute de savoir exactement ce qu'est et recouvre dorénavant le politique, soit se retranchait dans l'attitude de l'attente, soit, ses velléités créatrices prenant le dessus, se contenait à des propositions esthétiques fragmentées, formules " segmentarisées " où l'hétérogénéité du discours plastique joue comme l'équivalent sémantique de l'incertitude qu'il y a à présent à *signifier*. Autant qu'elle éparpille les initiatives, morcelle les projets, relativise la portée concrète des objectifs et rend exagérées sinon extravagantes les entreprises de caractère holiste, la fragmentation accrue du réel que consacre l'ère postmoderne accouche d'un mode d'action artistique qualifiable de " moléculaire ". Par ce terme de " moléculaire ", pour dire vite, on veut signaler combien procédures plastiques comme perspectives esthétiques se révèlent plus soucieuses du vernaculaire que de la langue universelle, plus indécises que férues de certitude, plus mesurées qu'emphatiques, plus délibératrices enfin qu'annonciatrices (l'heure n'est plus à la promesse, dirait un Jacques Rancière). On s'y méfie de la positivité, on y privilégie en revanche le réel tel que le présent le façonne, fût-ce pour célébrer qu'il n'y a rien au juste à célébrer, ou juste une esthétique du " contact " (le retour en force de la pensée d'un Guy Debord, l'attention alors portée aux concepts situationnistes de la " psychogéographie " ou de la " situation construite ", en la matière, ne sont pas fortuits). La nouvelle architecture symbolique que génère l'art " micropolitique ", bel et bien, s'assume comme fragile, comme précaire. Elle s'ordonne à partir d'une conception esthétique dubitative et prospective, et non plus affirmative et projective comme le voulait la vulgate moderne. Elle entend bien tenir compte de la nature modifiée des litiges au plan le plus général. S'agissant de l'art politique en particulier, cette réévaluation réaliste entraîne dans son sillage l'impératif de ne plus se payer d'illusions.

D'aucuns pourront reprocher à l'art " micropolitique ", paradoxalement, de n'être pas assez politique (voire, de ne pas l'être du tout). Pas de prise de position radicale en effet, peu d'œuvres à impact, peu d'allégeance aux combats identifiés. Soit. À la décharge de l'exposition, il s'agit d'admettre aujourd'hui que le fait de rendre compte plastiquement d'injustices ou de problèmes sociaux, pour honorable que cela soit, reste un engagement sans portée, ayant toutes les chances de ne pas atteindre ses objectifs. L'artiste activiste prêche en effet dans une paroisse déjà fortement sensibilisée et généralement acquise à ses principes. Quant aux victimes, pour leur part, elles n'ont rien à tirer de ces actions qui restent symboliques. Comme l'écrit Elisabeth Wetterwald, " Il s'agit aujourd'hui d'accepter et d'assumer le fait que l'art n'a plus de poids et qu'il n'est plus le maillon social qu'il a pu être par le passé. Depuis le début du siècle, les artistes avant-gardistes se posaient comme des contradicteurs. Ils combattaient pour un monde autre, un monde meilleur au moins ; Sous quelque forme que ce fût, il fallait aller de l'avant : se délier de presque tout. Les artistes contemporains expérimentent cette déliaison *in vivo* : il n'existe plus aujourd'hui une cause pour laquelle il faudrait créer ou mourir. Les causes sont multiples et la mort, de toute façon, ne prouve rien " .

Globalement, le rapport de l'artiste au politique en Occident s'est calqué sur l'évolution des sociétés : réglées jusque dans les années 60 sur une pensée bipolaire, celles-ci ont connu ensuite une complexification sans précédent et une diversification des cibles. À partir de la fin des années 70, les positions avant-gardistes ont de moins en moins de crédit. Abandonnés par les grands systèmes, les artistes qui entendent encore gérer du politique n'en finissent pas de servir des plats réchauffés. L'artiste a aujourd'hui perdu son statut de conducteur (et de constructeur). Sa position est désormais celle d'un " accompagnateur " et nombre d'artistes, en cette fin de siècle, démontrent qu'il est possible d'avoir une attitude citoyenne et responsable sans pour autant servir des slogans caricaturaux. C'est à ces artistes-là, dira-t-on pour finir, que l'exposition *Micropolitiques* a voulu rendre hommage. Je vous remercie.