

Yves Citton

« Récuser l'échec, repenser l'agir »

Avant de réfléchir sur la notion d'échec en art, il convient de mettre en question *les conditions de possibilité de l'échec*. Quels sont les présupposés implicites auxquels on souscrit lorsqu'on parle d'échec, et que se passe-t-il si l'on s'avise de les récuser ?

L'échec implique de prime abord *un écart* entre un effet visé et un effet obtenu ; il n'apparaît comme tel que dans la perspective d'une exigence, d'une attente, d'un espoir qu'il échoue à réaliser. Plus fondamentalement, il présuppose *la possibilité* que le cours des événements, au lieu de conduire au ratage, ait pu prendre une bifurcation vers le résultat souhaité : on ne parlera pas d'échec si je regrette de ne pouvoir marcher sur les eaux. S'il est généralement douloureux d'échouer, c'est non seulement parce qu'on estime qu'on « aurait pu » réussir, mais aussi parce qu'on s'attribue, au moins partiellement, la *responsabilité* du ratage. A un moment critique du passé, on a fait un mauvais calcul, un mauvais *choix* : on aurait pu, on « aurait dû » se comporter différemment, et c'est à la décision prise à ce moment critique qu'on fait porter après-coup le poids du ratage. En d'autres termes, la notion d'échec participe d'*une métaphysique du libre arbitre*.

Que se passe-t-il donc si l'on essaie de repenser cette notion à partir d'une philosophie déterministe qui récuse les présupposés les plus fondamentaux sur lesquels elle se fonde (la possibilité d'un passé non réalisé, la responsabilité, le libre arbitre) ? Pour explorer cette alternative déterministe, je prendrai ici pour guide la pensée que je qualifierai — par simplification — de « spinoziste » pour désigner une tradition qui se déploie du XVIII^e au XXI^e siècle à travers des auteurs comme Diderot, Gabriel Tarde, Gilbert Simondon, Gilles Deleuze, Etienne Balibar ou Toni Negri. Un survol sommaire de quelques caractéristiques de la conception spinoziste de l'agir m'amènera à reconfigurer la notion d'échec sur un plan que j'espère libérateur.

Admettons donc — comme nous y invitent ensemble notre expérience quotidienne et la consistance du discours scientifique — qu'il n'y a pas d'effet sans cause, que les comportements humains, comme tous les autres événements naturels, sont à la fois causes d'événements postérieurs et effets d'événements antérieurs, et que nos « volontés », nos « décisions » et nos « choix » sont conditionnés à être ce qu'ils sont par un enchaînement nécessaire de causes et d'effets dont nous ne saurions ultimement être tenus pour responsables. Pour le dire avec Diderot : « Un animal qui agirait sans motif, ne se conçoit non plus qu'une action sans cause. Et tout motif, soit qu'il nous soit extérieur ou intérieur, est indépendant de nous. L'homme libre est un être abstrait, un

ressort isolé. Restituez-le de cet état d'abstraction dans le monde et sa prétendue liberté s'évanouit. »¹

Contrairement à ce que prétend le préjugé commun, une telle approche n'est nullement incompatible avec une réflexion et une capacité de jugement *éthique* : la distinction reste entière entre un *bon* (ce qui nourrit notre vie et notre puissance, individuelles et collectives) et un *mauvais* (ce qui menace notre survie ou diminue notre puissance d'agir). Ce qui passe en revanche à la trappe avec la catégorie du libre arbitre, ce sont les notions de mérite, de responsabilité, de culpabilité, de péché, bref toutes les connotations morales qui donnent à l'échec sa *tristesse* spécifique.

Pour n'être pas libre, au sens d'«inconditionnée», la volonté n'en a pas moins une réalité psychologique indéniable. L'*écart* entre ce que je souhaitais obtenir (ou être) et ce que je me trouve effectivement atteindre n'est nullement ignoré ni dénié. Ce qui change lorsqu'on bascule dans une vision spinoziste, c'est seulement l'*appareil d'(auto-)culpabilisation* qui entoure un tel écart. L'existence de ces choses singulières que nous sommes connaît certes *la destruction* (la mort), *la privation* (le manque des choses nécessaires à notre santé : nourriture, boisson, chaleur, air), ainsi que *la frustration* (générée par le décalage entre nos attentes subjectives et ce que la réalité peut fournir pour les satisfaire). Destruction, privation et frustration sont cependant débarrassées du regret, de l'amertume et du reproche qui hantent la notion d'échec.

Au lieu de s'ériger en juge des vertus et des fautes, le « fataliste » (pour reprendre la terminologie de Diderot et d'Holbach) met toute son énergie à *comprendre les effets par les causes*. A ses yeux, mes décisions, mes désirs, mes préférences et mes choix n'émanent plus d'une source qui me soit intime (le libre arbitre) et de laquelle soient censés résulter mon mérite ou ma faute (la responsabilité). Ils relèvent de *conditionnements*, hypercomplexes certes, mais (au moins partiellement) *connaissables* et — dans la mesure où la connaissance des causes peut mener à en maîtriser les effets — *modifiables*.

Qu'est-ce donc qu'une *action* dans ce cadre de pensée ? En une convergence remarquable avec la philosophie extrême-orientale, l'agir apparaît comme une réalité présentant toujours *une double face* inséparable d'activité et de passivité : c'est seulement dans la mesure où je suis causé à agir que je peux devenir moi-même la cause d'une action ; mon *pouvoir-d'affecter* autre chose est ainsi nécessairement proportionnel à mon *pouvoir-d'être-affecté* par autre chose. Il est évident que la différence entre un caillou et moi tient à ce que le pouvoir-d'affecter dont dispose la pierre se réduit à sa seule pesanteur (et à son inertie, si un passant s'encoule sur elle), alors que mon pouvoir-d'affecter s'étend en une quasi-infinité de manières sur toute la planète (par les biens que j'achète, les emails que j'envoie, les liens d'esprit et de cœur que j'ai tissés avec d'autres humains). C'est toutefois cette même différence, mais abordée sous une autre face, que l'on évoque en relevant que le caillou n'est sensible qu'à très peu de choses (un coup de pied, un gel extrême, la lente érosion par la pluie) tandis que mon tentaculaire pouvoir-d'affecter a pour contrepartie un pouvoir-d'être-affecté lui aussi quasiment infini (le moindre virus, la moindre insulte, le moindre email, partis de l'autre côté de la planète, peuvent me pousser vers la maladie ou le suicide). Il s'agit bien dans les deux cas d'*un même pouvoir*, observé sous une face différente.

¹ Denis DIDEROT, *Observations sur Hemsterhuis* (1774), in *Oeuvres*, tome I, *Philosophie*, Paris, Laffont, "Bouquins", 1994, p. 721.

Une telle vision de l'action a au moins trois conséquences en relation directe avec la notion d'échec. Premièrement, on l'a vu, elle vide l'agir humain de tous les investissements narcissiques, moralisateurs, culpabilisateurs qui l'encombrent ailleurs : puisque tout ce que je fais a toujours, en dernière analyse, sa source, sa raison d'être, sa cause en dehors de moi, je n'ai à en tirer ni gloriole, ni fierté, ni honte, ni regret. Cela ne veut bien entendu pas dire que tout me soit indifférent, puisque mes actes ont toujours des conséquences qui peuvent m'être avantageuses, plaisantes, douloureuses ou mortelles. Mais en dégonflant le moi imaginaire qui s'attribue le mérite ou le démérite de mes actions, cette approche fait de ma personne *le simple lieu d'un interface* entre le monde et le monde.

Deuxièmement, en accordant une place centrale à la notion de *pouvoir*, cette conception reconfigure l'écart entre le possible et le réalisé qui se trouve au coeur de la notion d'échec. Pour aller vite, je partirai de la question autour de laquelle Deleuze a articulé sa lecture de Spinoza : *Que peut un corps ?* A chaque moment donné, il est des choses que mon corps est capable de faire selon les sollicitations de l'instant (lancer une boule de pétanque en direction d'un cochonnet, parler français) ; il en est d'autres qu'il ne saurait réaliser dans son état actuel (parler chinois, courir 100 mètres en moins de 13 secondes) ; il en est enfin d'autres que nul corps humain ne paraît pouvoir faire en nulle circonstance (fonctionner durablement sans apport d'oxygène, marcher sur les eaux). Si, en fonction du postulat déterministe, à chaque instant mon acte reflète exactement ma puissance d'agir actuelle, lorsque le facteur-temps est réintroduit, on peut constater un écart entre ce que *je fais* et ce que *peut un corps* humain : je pourrais être un meilleur joueur de pétanque (si je m'étais entraîné davantage), je pourrais parler chinois (si j'avais passé du temps à apprendre cette langue).

Or, force est de constater que la plupart de nos actes restent largement en deçà des limites ultimes de la puissance d'agir d'un corps humain. Ce décalage prend le plus souvent la forme d'un écart entre le possible propre (les limites de mon potentiel corporel-intellectuel) et ce que l'environnement m'a permis d'actualiser au sein de ce possible. Ici encore toutefois, il serait trompeur de parler *directement* en termes d'*échec personnel* : l'échec, non plus que la réussite, ne sont jamais simplement « miens » parce qu'ils résultent d'une *concrétion d'interfaces*. C'est seulement en tant que je contribue à former mon environnement et celui des autres, c'est-à-dire en tant que je contribue à conditionner ce qui conditionnera les actes à venir, que mon agir peut relever de la catégorie de *l'échec*, mais, dès lors, d'un échec qui est *toujours collectif*.

Troisièmement — et cela nous amène au plus près de la question de l'échec dans le domaine artistique — cette conception de l'agir humain met au premier plan la vertu de *la réceptivité*. La coïncidence nécessaire entre pouvoir-d'affecter et pouvoir-d'être-affecté peut en effet se traduire ainsi : plus je suis puissant, plus je suis sensible — et réciproquement : plus je suis sensible, plus je suis puissant. Ceux qui imaginent la force comme « brute » ne comprennent pas l'essence de la vraie puissance, qui est souplesse, flexibilité et attention aux plus subtils signes annonciateurs de changement. Le prince le plus puissant est celui qui saura sentir (et interpréter) le moindre sourire.

On voit désormais en quoi la pensée spinoziste de l'action peut concerner de la manière la plus directe le type de pratiques que nous qualifions aujourd'hui d'« artistiques ». Spinoza, pour sa part, a centré sa description de l'agir sur la catégorie de la raison (*ratio, intellectus*), conçue comme la connaissance par les causes : individus

et collectivités humaines ne conquièrent une liberté (toujours relative) que dans la mesure où leurs actions sont dirigées par une connaissance adéquate de ce qui cause les événements dont dépend leur bonheur ou leur malheur. La réceptivité dont il s'agit dans l'*Éthique* est celle de l'intellect qui doit se faire aussi attentif que possible aux détails singuliers de chaque situation pour affiner sans cesse sa compréhension des relations causales qui nous entourent, qui nous constituent et qui nous conditionnent.

Si aucun des textes du philosophe hollandais n'accorde une attention suivie aux questions esthétiques ou artistiques (deux termes anachroniques pour son époque), sa pensée est pourtant riche d'implications qui ne se déploieront que chez des auteurs ultérieurs (comme Diderot, Tarde ou Deleuze). Où pourrait-on en effet trouver une illustration plus emblématique de la double face de l'agir spinoziste que dans la production artistique ? Que nous disent les théories classiques de l'inspiration, sinon que *le poète* (littéralement : « le faiseur ») est d'autant plus *créatif*, d'autant plus actif, d'autant plus puissant, qu'il est plus *réceptif* aux presque imperceptibles suggestions que lui susurre sa Muse ? Toute l'aventure de l'art (moderne) constitue une énorme entreprise d'expérimentation, d'exploration, de reconnaissance et d'expansion de notre *sensibilité*, de notre capacité à sentir (*aisthesis*), de notre pouvoir-d'être-affecté.

C'est sous cette lumière, entre autres, qu'il faut voir la lente éducation artistique des multitudes au cours du XXe siècle (l'élévation de révolutionnaires comme les Impressionnistes, le compositeur du *Sacre du Printemps* ou Verlaine au statut de Classiques). Avec le développement de ce qu'on appelle, après Michel Foucault, le « biopouvoir », l'art moderne — en même temps qu'il contestait les perceptions et les idéologies dominantes — a été massivement *producteur d'affectivité* : l'accrochage de tableaux hier scandaleux dans les musées les plus officiels, le recyclage de pratiques jadis propres au cinéma expérimental dans les spots publicitaires, la dégénérescence de toutes les punkitudes musicales en conformismes télévisés ne sont pas plus à percevoir comme des succès que comme des échecs, mais comme la lente expansion biopolitique de notre pouvoir-d'être-affecté, expansion qui porte avec elle celle de notre pouvoir-d'affecter autrui. D'où l'arrière-goût de trahison qui accompagne tout « succès » commercial : en même temps que l'artiste a « réussi » à ouvrir dans la société les voies d'une sensibilité nouvelle qui enrichit notre expérience du monde, il permet par là même à tous les vecteurs de contrôle et d'aliénation de s'engouffrer dans ces nouveaux canaux pour nous affecter plus puissamment. Pour le dire encore autrement : un artiste qui « réussit » contribue certes à nous émanciper de notre insensibilité originelle, à élargir le champ de nos possibles, mais il ne saurait le faire sans nous exposer simultanément à tous les conditionnements devenus eux aussi possibles grâce à l'exacerbation de notre pouvoir-d'être-affecté.

Si toute réussite commerciale de l'artiste moderniste est vouée à trahir le projet libérateur de l'art moderne, en ce sens que toute émancipation porte sur son autre face de nouvelles servitudes, serait-il vrai, à l'inverse, que tout « échec » commercial soit une victoire de résistance aux capacités de récupération propres à la biopolitique ? Si l'on veut reconfigurer la notion d'échec dans le domaine particulier de l'art, afin de la rendre productrice au lieu de culpabilisante, il faut répondre à cette question en trois temps distincts.

On doit commencer par reconnaître, bien entendu, que l'insuccès commercial entraîne le plus souvent *la privation* (des ressources nécessaires au développement de

nouveaux projets créatifs) — avec pour limite la pure et simple *destruction* de l'artiste en tant qu'artiste (l'interruption de sa production d'oeuvres nouvelles). L'absence de réponse positive de la part du public et du marché a donc des conséquences drastiques et incontournables.

Mais il faut aussitôt distinguer clairement l'insuccès commercial de l'*ineffectivité*. Et pour ce faire, il convient de solliciter l'approche *transindividuelle* (Simondon) qui nous invite à reconsidérer ce que nous prenons a priori pour des *individus* (objectivement délimités : une femme, ce brin d'herbe, cette étoile) à la fois comme des *collectifs* (de molécules) et comme des *membres* d'individus de degré de composition supérieur (une société, un pré, une galaxie). Il apparaît alors que tout acte est porteur d'effets *infinitésimaux* (Leibniz, Tarde), et que c'est seulement dans la mesure où ces effets n'atteignent pas certaines masses critiques que nous les identifions, faute d'attention, à des « échecs ». Toute production artistique transforme son auteur ; rares sont les oeuvres dont personne (pas même les amis de l'artiste) ne fasse l'expérience. Toute oeuvre, même la plus obscure, est donc productrice d'effets. Cette efficacité lente et souterraine de l'infinitésimal échappe à nos regards jusqu'à ce que — selon la logique chaotique du battement d'ailes du papillon — l'accumulation d'inflexions moléculaires (Deleuze) dépasse certains seuils critiques et éclate finalement au plein jour d'une révolution (esthétique, épistémologique ou politique). C'est donc seulement par presbytie que l'effectivité propre à l'art *underground* pourrait être assimilée à un échec.

Entre la privation de ressources financières et la progressive concrétion de l'infinitésimal, il faut toutefois — et ce sera notre dernier point — reconnaître un niveau de *régulation sociale* où la notion d'échec prend une pertinence aussi réelle qu'urgente. Les économistes parlent de *market failure* (« échec ou défaillance du marché ») lorsque le jeu spontané de l'offre et de la demande génère un prix qui ne reflète pas l'ensemble des bénéfices ou des nuisances attachés au produit en question. Or la production et la diffusion de cet accroissement de sensibilité qui fait la valeur sociale de l'expérience artistique ne sauraient être confiées à la logique circulaire et myope du marché, laquelle mutile nécessairement notre puissance collective d'invention. L'Art (moderne) est en effet par essence une Offre vouée à outrepasser toute Demande prédéfinie. En soumettant l'innovation artistique aux règles d'un marché où les préférences des consommateurs sont de plus en plus étroitement conditionnées par des effets de mode et de manipulations publicitaires, la Tyrannie de la Demande qui domine nos sociétés impose au développement de nos sensibilités la lenteur propre à l'infinitésimal qui régit la diffusion dans l'*underground*.

Là pourrait bien se situer le seul échec digne de ce nom en matière artistique. Il n'y a d'échec que collectif, disions-nous. Nous pouvons désormais préciser : *il n'y a d'échec que des modes de régulation*. Entre autres méfaits socio-politiques, la naïveté du discours dominant sur le libre arbitre du consommateur/électeur a pour conséquence de légitimer et de perpétuer un mode de régulation qui empêche l'actualisation de notre pouvoir-d'être-affecté (notre sensibilité esthétique et éthique) de suivre le rythme de celle de notre pouvoir-d'affecter (notre technologie). En même temps que nous devenons plus puissants, nous sommes d'autant plus vulnérables que, pour parler avec Jacques Rancière, notre « partage du sensible » est plus grossier et plus irréfléchi. A en juger par ses conséquences sociales, écologiques et géopolitiques, cet écart entre puissance et sensibilité risque d'être l'occasion d'un échec proprement *néganthropique* : face aux

multiples dangers d'auto-destruction dont notre développement nous menace, il est urgent de réformer notre mode de régulation sociale de façon à ce que chacun puisse bénéficier de l'expérience artistique pour mettre à jour son partage du sensible. Ce pourrait bien être *la condition sine qua non* pour que l'aventure humaine puisse persévérer dans son être.