

Table ronde : Daniel Payot, *Les Philosophes et le temps des clowns*

Je me propose, dans la (longue) intervention qui va suivre, de vous interroger sur la figure du clown et ses potentialités critique à partir d'une certaine réhistoricisation de votre propos. Je tenterai donc de replacer les différentes formulations que vous proposez du modèle du clown dans le contexte qui les voit émerger. Je profiterai également du temps qui m'est imparti pour vous proposer un rapprochement du modèle du clown et du carnaval qui exhibent, ce me semble, de nombreuses caractéristiques communes. L'objectif de mon intervention sera en somme d'interroger la temporalité des clowns, entre l'événement du spectacle et le cours du quotidien.

Résumé du livre

Votre texte prend pour point de départ l'hypothèse formulée par Gianni Vattimo selon laquelle on trouverait chez Ernst Bloch une représentation du sujet construite sur le « modèle du clown », c'est-à-dire d'un sous une forme « déséquilibrée¹ », en opposition avec le modèle humaniste qui prévalait depuis la modernité. Vous vous attachez ensuite à développer cette « figure du clown » chez Bloch d'abord (dans *L'Esprit de l'utopie*) puis dans les écrits d'une constellation d'auteurs liés par leur époque, leurs origines socio-culturelles et leurs références philosophiques. Ce fil que vous parvenez à tirer à travers les écrits des différents auteurs que vous traitez (Bloch, Anders, Kracauer, Benjamin, Arendt, Adorno), se déploie, me semble-t-il, en deux périodes principales.

Première période

La première période est celle de l'entre-deux-guerres et comprend des textes rédigés entre 1923 et 1939. Chez Bloch, Kracauer et Benjamin, la figure du clown apparaît comme une fêlure interne au modèle humaniste d'une subjectivité dominatrice d'elle-même et de la nature. Le clown est ainsi décrit tour à tour comme une « Pensée du déséquilibre, du vacillement, entre effondrement et espérance² » chez Bloch, puis en « sujet titubant sur une ligne de crête instable entre désespoir non encore dissipé [celui du “temps de cécité”] et espérance déjà allumée [par l'étonnement sur soi et par l'humour] mais pas encore emplie de contenus³ ». Chez Kracauer,

¹ VATTIMO Gianni, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, tr. Charles Alunni, Seuil, Paris, 1987 (1985), p. 43, cité dans PAYOT Daniel, *Les Philosophes et le temps des clowns*, Circé, Belval, 2022, p. 9.

² PAYOT Daniel, *Op. cit.*, p. 10.

³ *Ibidem*, p. 31.

il est le lieu de la mise en œuvre d'une forme de dialectique pratique qui ouvre vers l'intuition d'une réalité autre que la nôtre, tandis qu'il se fait le répéteur de gestes insuffisants et puérils, mais dont le caractère opaque peut encore servir au salut chez Benjamin. Dans toutes ces versions, la figure du clown se présente toujours comme l'ouverture d'une possibilité que « les choses soient différentes de ce qu'elles sont ». Cet espoir en la survenue d'un changement dans le cours du monde est adossé à une description désenchantée voire amère de l'époque vécue.

Chez les trois auteurs précités, la critique de la modernité précède l'ouverture à d'autres possibles. Le « temps de cécité » décrit par Bloch rejoint ainsi le pessimisme de Kracauer, pessimisme hérité de Georg Simmel et de la *Kulturkritik*, ou les doutes de Benjamin à l'endroit du développement de la culture de masse et de l'esprit des grandes villes. Ce pessimisme de début de siècle prend racines dans l'avènement de la révolution industrielle et les changements profonds que celle-ci apporte au mode de vie occidental. Il est encore renforcé par les effets de la Première Guerre mondiale. Cette dernière acte en effet le constat suivant : la raison moderne, loin de n'apporter que progrès et émancipation à l'humanité, rend aussi possible la destruction et la domination à de toutes nouvelles échelles. Ces différents éléments concourants au pessimisme ambiant sont d'autant plus présents en Allemagne que cette dernière a perdu la guerre qu'elle avait elle-même contribué à déclencher. Les conditions objectives ne prêtent que peu à l'optimisme : les réparations de guerre exigées par les vainqueurs déstabilisent fortement l'économie de la nation et, avec elle, le système politique tout entier, sans parler du cataclysme que représentera le Krach de 1929. La période de Weimar se caractérise ainsi par une grande incertitude à tous les niveaux, mais cette incertitude est également un lieu d'espoir, dans la mesure où elle permet d'entrevoir de nouvelles formes d'organisation politique et économique. La révolution russe est encore toute jeune et la période de Weimar verra aussi naître de nombreuses alternatives socialistes en Allemagne. Par ailleurs, il serait dommageable d'oublier qu'elle est également riche du point de vue culturel, puisqu'elle voit naître de nombreux mouvements artistiques (Nouvelle Objectivité, Bauhaus, etc.).

La période historique exhibe donc en bonne partie les mêmes caractéristiques que le vacillement clownesque repéré chez les auteurs précités. La perte généralisée de repères, pour déstabilisante qu'elle soit, permet néanmoins de suspendre momentanément les certitudes passées et d'entrevoir l'espoir de nouvelles formes de possibles. Cette ambivalence fondamentale me semble très proche de celle du carnaval, dont la structure peut peut-être éclairer un peu plus la figure dont vous proposez le portrait.

Carnaval

Dans l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine⁴ et dans de nombreux travaux sur le carnaval ou sur la fête populaire en général, apparaît, à côté de motifs visuels fréquents, une double logique de révélation critique et de retournement utopique. Sans entrer dans des détails qui nous emmèneraient trop loin du propos de votre livre, je me permets de résumer brièvement l'idée centrale qui m'occupe. Dans le carnaval, dit Bakhtine, le peuple prend en charge toutes les normes, les lois, les règles qui pèsent, de manière implicite ou explicite, sur la vie quotidienne de chacun et pousse la caricature de ces normes à l'extrême. Dans ce moment d'exagération se révèlent l'arbitraire de certaines lois ou du statut des nantis et des princes, l'absurdité de règles de politesse ou de normes sociales ou la vacuité de nos actions. Rendus ridicules, ces éléments, qui font pourtant la matière même du quotidien et qui peuvent à l'occasion se montrer menaçants, font rire et donnent lieu à de joyeux renversements : on élit roi ou pape le plus bête, le plus laid ou le plus fou de l'assemblée, on porte aux nues la bêtise et la veulerie, on fait de ce qui est bas ce qu'il y a de plus élevé.

Ce mouvement ambigu, sinon dialectique, me semble se retrouver en plusieurs endroits de votre livre. Il apparaît chez Kracauer, qui donne au spectacle des clowns Andreu-Rivel, dites-vous, une dimension idéologique et politique, à travers le renversement du rapport entre essentiel et accessoire et la mise en cause de « la hiérarchie des valeurs à laquelle nous nous soumettons dans la vie de tous les jours⁵ » ; il se retrouve chez Corinne Pencenat, qui rappelle que les clowneries permettent de suspendre la logique des nécessités, sans pour autant disparaître de la conscience quotidienne des spectateurs, de même que les participants au carnaval retournent à leur vie de tous les jours une fois la fête finie ; on le voit encore dans la manière dont les clowns d'Adorno et Horkheimer jouent avec les habits du pouvoir dont ils se recouvrent pour mieux ridiculiser les prétentions que ces symboles recouvrent. Chez les uns comme chez les autres, ce moment de suspension, si fragile et éphémère soit-il, est toujours porteur d'espoir ou d'utopie dans la mesure où il rappelle le caractère conventionnel des bornes de notre quotidien et par-là, la possibilité d'en changer.

Mais ce jeu d'exagération et de retournement n'est pas univoque ; il se révèle toujours ambivalent. Puisque le carnaval, comme le spectacle de clown, possède une portée critique par

⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, tr. russe Andrée Robel, Tel, Gallimard, Paris, 1970 (1965).

⁵ Et, un peu plus loin : « Si "l'ordre habituel est transformé en bagatelle, et la bagatelle apparente acquiert une place centrale", alors le socle sur lequel reposent les pensées dominantes et les pouvoirs en place risque de vaciller » (PAYOT Daniel, *Op. cit.*, p. 49).

sa mise en scène du pouvoir et de ses excès, il sert volontiers d'outil de dénonciation et son moment de retournement est volontiers associé à la révolution, au renversement de ce qui semblait immuable. Mais on peut également lire le carnaval en un sens opposé. Le pouvoir peut trouver commode de voir se concentrer les passions les plus destructrices de la population en un moment précis. La forme d'expurgation que permet le carnaval empêche que les frustrations ne s'accumulent et conduisent la population à se retourner vers ceux qu'elle juge responsables de sa misère. De la même manière, le spectacle de clowns ne risque-t-il pas de ne servir que de parenthèse dans le quotidien ? N'a-t-il pas été « récupéré » en partie par l'industrie culturelle, vidé de sa substance critique par le cinéma burlesque ou le cartoon ? Adorno souligne ce risque, d'une part dans la lecture qu'il propose, avec Horkheimer, de l'industrie culturelle, mais aussi dans sa mise en garde contre l'alliance du clown et du chef de service. Pour que le « temps des clowns » existe encore, dit-il, il est nécessaire que la figure prenne le parti de l'opprimé, ce qui n'a pas toujours été le cas des clowns réels. Le clown pris en exemple par Kracauer dans le texte que vous commentez, Charlie Rivel, peut lui-même fournir un exemple de la chute toujours possible du mauvais côté de la ligne de crête : adhésion au nazisme, relations amicales avec Hitler et Goebbels, accueilli à sa demande par Franco après la Seconde Guerre mondiale.

Mes questions sur cette première période reviennent à demander pourquoi, s'il menace toujours de tomber du mauvais côté de la crête, associe-t-on plus volontiers les clowns à l'espoir utopique d'un monde autre qu'à la crainte de la chute dans les ténèbres ? Comment le clown conserve-t-il cette image d'un être rétif face au pouvoir ? Pourquoi aussi cette récurrence d'une figure aussi ambivalente chez des auteurs tous issus ou presque du marxisme non-orthodoxe ?

Deuxième période

J'en viens maintenant à la seconde période dont vous traitez. Celle-ci s'étend, quant à elle, de l'immédiat après-Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin des années 1960. L'instabilité, le déséquilibre, la ligne de crête se sont révélés désastreux et le clown est tombé du mauvais côté. La moquerie, l'espoir contenu dans la parodie, dans le mime d'une puissance qui serait moins hégémonique qu'attendu, sont devenus plus crispés, voire indécents. Tout se passe comme si la Seconde Guerre mondiale et les horreurs qu'elle a entraînées avec elle ne permettait plus d'assumer le risque du vacillement, d'oser rire et espérer au moment-même de la chute. Les remarques que vous faites sur l'usage du qualificatif de clown que Hannah Arendt hésite à utiliser à l'encontre de Eichmann me semblent aller dans ce sens, de même que le fait que

Kracauer ait modifié l'épilogue de sa théorie du film entre la première esquisse de 1940 et la publication de l'ouvrage en 1960, passant d'une version dans lequel le carnaval et la fête des morts devaient avoir le dernier mot, à une version fortement édulcorée où ne perçait qu'un humanisme mièvre. Il ne semble plus possible de rire, de manière joyeuse et naïve, sans que ce rire ne se fasse grinçant, sans qu'il ne paraisse déplacé et indécent. Pourtant, Adorno n'abandonne ni l'humour, ni le clown, au triste sort auquel l'histoire semblait vouloir les condamner. Le vacillement clownesque de l'entre-deux guerres a pris fin en même temps que disparaissaient les conditions-mêmes de ce vacillement : la subjectivité n'est plus celle de l'individuation immédiate de la modernité, mais une forme d'éclatement entre différentes facettes parfois contradictoires. Le comique peut cependant encore être maintenu par une forme d'autoréflexivité, un comique de second degré dont Adorno trouve la trace chez Beckett, Wedekind ou Kafka. Je vous avoue bien volontiers que je ne suis pas sûr de saisir ce que pourrait être un clown qui ferait preuve d'auto-réflexivité. Je me demande dans quelle mesure la dimension d'immédiateté ou de naïveté n'est pas essentielle au modèle du clown.

C'est d'ailleurs cette forme plus immédiate que retrouve la figure du clown dans la *Dialectique négative*. Comme vous l'indiquez, la clownerie reproduit le moment de jeu dans lequel les objets sont soustraits à l'emprise commerciale qui les enchaîne (et, aurais-je tendance à rajouter, à leur rapport d'utilité première). Vous rapprochez ce rapport immédiat à *l'autre* dans les choses, c'est-à-dire à leur part non-conceptuelle, de la mimésis, dont la rémanence dans l'œuvre serait un élément clownesque. La pensée cherche alors sans cesse à atteindre ce qui dans la chose lui résiste. Elle multiplie les discours sans jamais atteindre à son objectif. Adorno écrit : « La pensée non naïve sait combien peu elle atteint ce qui est pensé et doit toujours pourtant parler comme si elle le possédait complètement. Ceci la rapproche de la clownerie. Elle a d'autant moins le droit de nier les traits de cette clownerie que c'est elle seule qui lui fait naître l'espoir de ce qui lui est refusé. La philosophie est ce qu'il y a de plus sérieux mais elle n'est pas non plus si sérieuse que cela.⁶ » Comme vous le dite, la figure du clown tient ici deux rôles : à la fois le caractère bancal ou comique de la philosophie qui doit feindre de savoir quand elle ne sait en fait rien, mais aussi la sauvegarde de son lien à ce qui lui échappe. La clownerie est alors l'élément négatif de la philosophie, l'obligation qui lui est faite de persévérer à tenter d'atteindre la chose, malgré le verdict flagrant d'impossibilité de cette tâche. La négativité sans cesse relancée constitue ainsi la seule intention proprement utopique en ce qu'elle n'affirme aucune positivité. Du point de vue politique, elle se refuse donc à décrire un monde à venir, elle

⁶ *Ibid.*, p. 25.

n'assume aucune description de ce que devrait être le monde utopique en acte, mais elle conserve, dans son mouvement-même l'idée que le monde pourrait être autrement. Vous décrivez d'ailleurs bien cette intention utopique dans un autre ouvrage : « Ce "n'être pas encore" est le possible, qu'il s'agit ainsi, dans la disposition utopique, d'émanciper de son empêchement dans la réalité fermée, identitaire, totalisante, en lui ménageant des voies d'émergence par tous les moyens imaginables d'insinuation ou de percée, de creusement d'écarts, de failles, d'intervalles.⁷ »

La figure du clown et, ajouterais-je, celle du carnaval, est assurément l'un de ces moyens de « creusement d'écarts ». Mais le fait-elle toujours au risque de l'échec, de la chute, voire de l'horreur ? Est-ce que quelque chose, dans la lecture d'Adorno, préserve cette figure de ses errements passés ? S'il faut se contenter du caractère réflexif, du second degré de l'humour, en quoi la position d'Adorno échapperait-elle au qualificatif de postmoderniste ? À quoi ressemblerait le spectacle d'un clown passé par cette réflexivité ? Toutes ces questions reviennent finalement à vous poser la question du destin de la figure du clown, chez Adorno bien sûr, mais également après lui. Je crois comprendre que vous ne suivez pas Vattimo dans son enthousiasme pour le post-modernisme, à moins que vous refusiez simplement le fait d'y associer la figure du clown. Quel modèle alors, pour notre époque ? Les années 1970 et 1980, notamment, verront d'ailleurs émerger le clown, non plus uniquement comme figure joyeuse, mais également comme forme horrifique. Les spectacles de clown franchiront, à peu près au même moment, la barrière qui les séparait du public et certains clowns se mettront à utiliser l'agression de spectateur devenu acteur contre leur volonté comme moteur du rire. Il me semble que cette introduction d'une nouvelle ambiguïté peut, à nouveau, trouver un écho dans le carnaval dans l'introduction du contexte ou du point de vue à partir duquel l'événement est observé. Lorsque je participe au carnaval comme membre de la communauté qui le célèbre, la fête ne m'apparaît que joyeuse et amusante. Mais si je me retrouve à l'observer de l'extérieur, par exemple lorsque, voyageur égaré, j'arrive par hasard dans une ville alors que les festivités battent leur plein, il est possible que je me sente étouffé au milieu des masques, des foules prisent de boissons et de folie, et des comportements déviants de la norme habituelle. Tout ce qui composait le carnaval joyeux de Bakhtine, prendra alors un tour effrayant, horriblement distordu. La peur du clown qui naît dans les années d'après-Adorno ne tient-elle pas en partie à cette sortie du clown hors de son contexte « ordinaire », hors de la piste (un espace des clowns

⁷ PAYOT Daniel, *Constellation et utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance*, coll. « Critique de la philosophie », Klincksieck, Paris, 2018, p. 68.

plutôt qu'un temps des clowns) ? Ne faut-il pas, pour comprendre le devenir du clown au cours de la période que vous étudiez et après, prendre en compte le moment objectif, le contexte spatio-temporel de déploiement de la figure ? Cette historicisation ne va pas, cependant, sans poser un problème important : si l'apport utopique du clown tenait au moment de suspension des conventions, à l'ambivalence de sa position d'équilibriste, comment tenir cette ambivalence sur le temps long ? En d'autres termes, y a-t-il un chemin qui mènerait de l'ambivalence à la dialectique, même négative, ou bien la clownerie ne peut-elle jamais être que la suspension momentanée et toujours risquée de nos croyances et de nos certitudes ?