



HAL
open science

La clowne et le conteur : rencontre par la médiation du conflit

Anne Kurczewski, Philippe Sahuc

► **To cite this version:**

Anne Kurczewski, Philippe Sahuc. La clowne et le conteur : rencontre par la médiation du conflit. *Éducation permanente*, 2024, 239, pp.121-131. hal-04648677

HAL Id: hal-04648677

<https://hal.science/hal-04648677>

Submitted on 15 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Clowne et conteur : la rencontre, par la médiation du conflit (Anne Kurczewski, Philippe Sahuc)

Introduction

La médiation à la rencontre paraît une nécessité de notre temps, où l'affirmation des identités personnelles, la multiplicité des catégories d'appartenance, la facilité trompeuse des rencontres numériques accusent les difficultés à se rencontrer, au point de se poser la question d'un éventuel mode d'emploi à la rencontre physique... Précisément, il va être ici question de médiation à la rencontre au travers de notre pratique scénique, que nous allons présenter et analyser. Il convient en préalable de pointer que la notion de médiation visée par notre pratique est multiforme, pédagogique et culturelle (référence décalée à divers concepts) mais surtout relationnelle et sociale (approche plus pragmatique et plus subtile de la relation concrète, partant des affects et des émotions, passant par le verbal, le paraverbal, le non verbal, donc le sensible). Derrière les moments artistiques partagés, il y a pour nous de clairs enjeux d'apprentissage collectif et individuel, de vécu émotionnel, de bien-être, voire de santé psychique et physique.

Présenter une expérience en cours visant une telle médiation entre donc bel et bien dans l'objectif de ce numéro d'Education permanente. La « non-institution » de notre pratique (pratique scénique non associée à des parcours éducatifs ou de formation) et son côté « one-shot » par rapport aux publics rencontrés pourraient faire douter de cette place. Or, nous rangeons notre pratique dans la catégorie de l'éducation populaire, pratique le plus souvent non institutionnelle, profitant des moments forts où les gens se trouvent rassemblés -bien souvent, des moments culturels- et soucieuse d'une communication non descendante et interactive. La question du conflit, souvent centrale dans l'éducation populaire, est au cœur de notre dynamique, que nous qualifions d'approche sensible de la rencontre par le conflit, soit une médiation au conflit, dans une société qui souvent s'en effraie...

Un tel projet d'écriture passe nécessairement par le « nous » impersonnel de la recherche, accordé au singulier et par un « nous » qui incarne le duo présenté, accordé au pluriel et qui assume son expérience intime. A certains moments s'imposera aussi tel ou tel des deux « je », qui seront bientôt présentés. Pour ce « nous » comme pour le public dont il sera question plus avant, il y aurait eu du sens d'employer l'écriture inclusive mais nous nous plions aux règles d'allègement de la revue.

Nous commencerons par clarifier certains concepts, puis présenter notre démarche scénique, indiquer par quelles méthodes nous l'avons analysée. De cette analyse surgissent des points forts qui nous permettent d'explorer le potentiel de médiation et d'en discuter.

Croisement des concepts par leurs définitions et étymologies

A partir de sa définition actuelle tirons un fil partant du mot rencontre. C'est selon le Petit Robert le fait pour deux personnes de se trouver en contact, par hasard ou pas ; en deuxième définition, l'action de combattre (rencontre sportive). Ce terme même de rencontre inscrit sur un pied d'égalité les personnes en question ; laissons-nous alors rêver à l'idéal d'une qualité de présence (*awareness*), de contact, impliquant une finesse d'approche pour les multiples nuances d'un ajustement créateur de la rencontre dans le contexte (moments vécus lors de confrontations successives), dans l'environnement (univers partagé par des êtres différents), à la manière de la gestalt-thérapie, s'appuyant sur la phénoménologie : "la primauté donnée à l'expérience subjective ancre notre

approche [gestaltiste] dans une démarche phénoménologique" (Masquelier-Savatier, 2008, p12).

Revenons au terme de combat contenu dans la définition de la rencontre. C'est d'après le Petit Robert le fait de se battre, avec ou sans armes, une lutte organisée. La seule étymologie trouvée dans le Littré est celle d'un verbe, combattre, on est d'emblée dans l'action.

Confrontons-le au terme voisin de conflit. D'après le Larousse son étymologie vient du bas latin *conflictus*, lutte. Son sens est celui de violente opposition de sentiments, d'opinions, d'intérêts. Nous préférons conflit qui insiste sur la situation de tension précédant l'action.

Ce choix se complète par celui du verbe confronter (comparer pour mettre en évidence des ressemblances ou des différences d'après le Petit Robert), à différencier d'affronter (étymologie : abattre en frappant sur le front, assommer selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales).

Vient enfin la notion d'approche sensible. Laplantine (2005, pp.99-100) propose cinq définitions possibles de « sensible », dont nous choisissons de combiner trois d'entre elles pour préciser « l'idéal sensible » de notre démarche : « écoute, hospitalité » (ouverture réciproque des deux partenaires de scène et envers le public) ; « fragilité, vulnérabilité » (l'une des dimensions fondamentales exposées par le clown) ; « la vie des sensations » (solicitation permanente de tous les sens).

Notre duo, sa courte histoire, les contextes d'intervention

C'est l'histoire d'un duo composé d'une clowne¹ et d'un conteur, association d'un féminin et d'un masculin, d'un Il racontant des histoires -de rencontres- et d'une Elle vivant les rencontres renouvelées avec ce Il, dans l'ici et maintenant. Dès les premières résonances entre notre duo et le public survient la possibilité d'un effet personnel, interpersonnel, voire social dépassant celui du simple divertissement. Et lorsqu'on récapitule ce qui s'est passé, ce qui se passe, ce qui pourrait se passer, l'hypothèse qu'il y ait un potentiel allant jusqu'à une forme de médiation.

Laissons chacune des deux composantes du duo (les deux « je ») se présenter :

Anne : je suis médecin neurologue, gestalt-thérapeute, hypnothérapeute. Je découvre l'art du clown en 2017 et le pratique essentiellement comme activité de loisir. Je suis très attentive à comment tout le travail effectué avec le clown vient nourrir ma façon d'être en relation, dans l'ensemble de mes activités personnelles et professionnelles.

Philippe : je suis maître de conférences en sociologie, conteur, jongleur de langues. Je suis initié à l'analyse du fonctionnement social avec une pratique régulière de l'écriture de recherche. Je passe régulièrement de l'art à la science et de la science à l'art, jusqu'à les marier à l'étape la plus récente de ma vie.

Entre nous, Anne et Philippe, non mariés, les liens du couple, vieux de sept ans, se tissent aussi par le partage de pratiques artistiques. L'élan d'aller ensemble sur scène remonte à l'époque des confinements partagés : nous avons pris le temps d'improviser à deux, de nous filmer, d'en partager les vidéos avec d'autres clowns. Plus tard, une proposition faite à Philippe de renouer avec le conte lui donne envie de proposer d'animer la soirée en duo avec Anne, donc de convaincre d'abord sa partenaire, puis les organisateurs de la soirée, de l'intérêt d'associer conteur et clown. Les occasions de jouer s'enchaînant, nous nous exposons, depuis bientôt un an, à un public mélangeant des personnes connues et inconnues, en six occasions de performance. Nous constituons un duo de clowne et de conteur évoquant, par certains côtés, l'association traditionnelle de l'auguste et du clown blanc.

¹ La mise au féminin du mot clown, ici faite dans le premier jet de Philippe, sera plus avant interrogée par Anne.

Eclairage sur la dualité par l'histoire des clowns

Le clown en tant que tel peut être vu comme un personnage archétypique : symbolique *Trickster*, fripon divin, violeur rituel d'interdits, tel que le nomme Laura Lévi Makarius (1974), à la suite de Paul Radin, Charles Kerenyi et Carl Gustav Jung.

Dès qu'il s'agit de duo, des polarités se distinguent avec des noms associés, notamment clown blanc et auguste. Le nom d'auguste proviendrait d'un « sobriquet en vigueur dans les quartiers populaires de Berlin, *Dumme Aujust.* » (Jacob 2021, p.98). Il incarne à la fois « Auguste l'idiot », un maladroit, mais aussi « une figure victime malmenée par les autres membres de la troupe » (Jacob 2021, p.96) dont le clown blanc. Cette figure antérieure, tout de blanc maquillée à l'époque où la farine était le fard le plus accessible, fut à ses débuts elle-même faire-valoir du maître de manège (Jacob 2021, p.87) jusqu'à profiter en quelque sorte de l'apparition de l'auguste, pour jouer avec lui au chef face au subalterne, au savant face au novice, à l'aîné face au cadet², ou au maître face à l'esclave (toutefois libre de se rebeller ou de subir avec bonhomie ou bien capable d'esquiver par la ruse parfois...). On pense alors à Foottit et Chocolat (Jacob 2021, p.112) qui ont approfondi les conventions du duo de clown en y intégrant -à leur insu ?- les différences de statut entre noir et blanc.

On peut considérer que l'art du clown a rencontré l'intérêt du public notamment parce qu'il éclaire la question de la dualité, donc de la rencontre de deux êtres en situation de différence manifeste. Lorsque cette différence est de l'ordre d'une dissymétrie de situation, statut ou position, elle génère une émotion donnée au public. Et c'est là qu'on rejoint la transparence émotionnelle des clowns à laquelle le public est sensible : il arrive un moment où le clown dominé se révolte, où le clown blasé s'enthousiasme, où le clown dominant se perd dans ses exigences et le constat de sa petitesse malgré tout...

Focus sur le clown et l'ego...

Dans sa recherche sur la mise en scène de la vie quotidienne, utilisant un ensemble de métaphores liées aux pratiques scéniques, Erving Goffman (1973) prend en compte l'impératif de « sauver la face » qui a à voir avec la question de l'ego. Pour garder un terme commun, désignons par ego ce que Jung nomme *persona*, soit la façon inconsciente dont la personne pense qu'elle est perçue par autrui et dont elle s'y conforme (Leblanc, 2002, p.20), le moi public, l'identité pour autrui en psychologie sociale (Fischer 1993). Pointons la manière dont l'art du clown transforme le rapport à l'ego, comme si cet ego d'ordinaire enfoui au cœur de l'individu en était extrait par le clown. Dans certains cas, il l'arbore ostensiblement tel un blason, il joue avec son ego, « il se la pète ». Mais le plus fréquemment, l'ego se dissout, le clown n'en a plus. C'est le clown motte de terre, selon l'une des étymologies possibles du mot clown (*Klönne* en allemand), qui incarne au mieux l'humilité (de l'humus, la terre). Loin de l'affecter, l'échec public est un tremplin pour tenter de nouveau sa chance avec un égal enthousiasme. Le jugement d'autrui l'indiffère, il expulse tout idéal du soi pour laisser place au vide créateur, ainsi que l'exprime Henri Michaux dans son poème :

A coup de ridicules, de déchéances (qu'est-ce que la déchéance ?), par éclatement, par vide, par une totale dissipation-dérision-purgation, j'expulserai de moi la forme qu'on croyait si bien attachée, composée, coordonnée, assortie à

² Termes utilisés notamment dans la pédagogie du Bataclown, cf Bonange/Sylvander 2015.

*mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes, mes semblables.*³

Partage des rôles au sein de notre duo

Mérite d'être questionné en premier lieu le titre emblématique du duo, « Fleur Follet et son conteur », titre qui donne d'abord le nom de la clowne et semble subordonner le conteur à celle-ci. Faut-il y voir une forme de galanterie « à l'ancienne » mais qui, comme on l'a parfois soupçonné pour celle-ci, pourrait masquer la prééminence du pouvoir masculin sur le déroulement de la performance, fût-elle partagée ? Peut-on aller jusqu'à y voir une manière de jouer avec les statuts sociaux de femme et d'homme, un peu comme Foottit et Chocolat ont joué avec les statuts sociaux de blanc et de noir ?

Dans notre duo, il y a les figures du beau-parleur et de la suiveuse. Le premier tente de mener le jeu sur la base d'un projet qui le fait s'appeler conteur, la seconde suit ce projet, s'en enthousiasme parfois, le perturbe souvent. Précisons le rôle fondamental que joue l'improvisation dans notre duo, même si le degré d'improvisation n'est pas le même pour chacun de nous (celle-ci est a priori moins attendue pour le conteur).

Au sein du duo, Fleur follet ne cesse de se lancer dans ce qui l'attire dans l'instant, au risque parfois de faire trembler l'édifice scénique échafaudé à deux. Si quelque chose ne lui plaît pas, elle n'aura aucun scrupule à oublier le projet commun et à laisser la forme scénique de l'instant d'avant tomber dans le fond au profit d'une forme émergente (selon la terminologie de la *Gestalt*, Masquelier-Savatier 2008), ce qui peut déconcerter le beau-parleur soucieux, lui, de tenir le fil et le cadre. Face à elle et au public, le beau-parleur, qui est investi de son ego, va tenter de continuer à faire le beau, de sauver son idéal d'une façon qui va pouvoir ainsi paraître vaine ou maladroite (par exemple demander à un public déjà saturé s'il ne veut pas encore une autre histoire...) ou va se mettre à bredouiller, dans cette crainte, terrible pour lui, de « perdre la face ». Finalement dans ses retours, l'essentiel du public se souvient avec bonheur des coups d'éclat de Fleur Follet... et oublie l'essentiel des histoires du conteur mari... qui représente alors la figure du « mari jaloux », c'est-à-dire l'homme social soucieux du maintien des apparences alors que son ego est miné par les succès de sa « moitié » -pour le dire avec tout le paradoxe de cette formule désuète. Dans le triangle amoureux particulier qu'il forme avec Fleur-Follet et le public (que celui-ci est donc versatile !), il est parfois blessé dans son amour-propre.

Une double méthode d'enquête

1. Méthode d'anamnèse croisée au sein du duo

La première étape est de travailler sur nos propres mémoires d'expérience. Pour cela, la méthode retenue est une adaptation de ce que propose Claire Petitmengin (associant, en lien avec Francisco Varela, la philosophie et la recherche neuroscientifique sous le vocable de micro-phénoménologie). Il s'agit de comprendre le phénomène d'intuition dans son rapport avec un environnement d'action créatrice ou thérapeutique, de repérer les conditions de surgissement de l'intuition et les actions qu'elle peut produire. Or, en improvisation, à partir de la connexion entre partenaires et avec le public surgit l'intuition et de là toutes les actions et gestes intérieurs construisant la rencontre. Il s'agit par l'anamnèse de les repérer, de voir à quoi ils s'associent, leurs évolutions et l'impact des imprévus -notamment les réactions du public.

2. Méthode d'entretien semi-directif avec du public

³ le clown d'Henri Michaux extrait de 1939, Peintures, extrait de « L'espace du dedans, Pages choisies », Poésie /Gallimard (1966) p.249

La deuxième étape consiste à rechercher ce qui a été vécu au même moment par du public puis croiser ces récits en troisième personne avec nos récits en première personne. Pour cela, une méthode classique d'entretien semi-directif a été employée. Dix personnes, caractérisées par leur diversité de sexe et de génération -dont certaines ont assisté à plusieurs performances- ont accepté de se prêter au jeu : sept entretiens numérotés, dont trois de couple à dynamique particulière -il arrivera que « personne 1 » et « personne 2 » soient alors distinguées. Trois de ces entretiens ont duré une vingtaine de minutes. Les autres ont dépassé les trente minutes voire atteint l'heure, soit parce que les personnes étaient particulièrement proches de nous, soit parce que partageant un regard de praticien de la scène...

L'analyse repose sur un petit corpus, elle est résolument qualitative. Elle se gardera de conclure prématurément sur des effets de médiation avérée de cette pratique artistique. Mais elle prétend en dégager la potentialité et examiner à quelles conditions un tel « divertissement » pourrait jouer un rôle de médiation.

Par le croisement des différents recueils apparaît la pertinence de certains liens entre les motifs des contes successivement évoqués, leur mise en jeu dans le cadre du duo et les événements qui se produisent entre la femme-clowne, le beau-parleur et le public.

3. Rédaction à deux mains, à deux rythmes, à deux parcours...

L'idée d'écrire ce texte à deux, dans la mesure où l'expérience scénique se vit à deux, a été constitutive du projet lui-même. Comme nous sommes partis de deux pratiques différentes de l'écriture, il a fallu trouver une façon de s'accorder, accorder beaucoup de temps à la relecture croisée de ce que l'un ou l'autre avait produit d'un premier jet sur la base d'un canevas d'ensemble préalablement discuté à deux... Il a fallu trouver une souplesse de réception et une posture de mise en discussion sans cesse renouvelée... Et puis, deux parcours scientifiques différents, mais aussi des différences plus subtiles dans la façon de voir, d'entendre, de sentir et d'en jouer supposent de s'accorder sur le vocabulaire, ou la façon d'associer les concepts à des références, de discuter les pas d'avancement, les survols, les surplombs, les pas de fourmi, les pas de côté... En discuter pour les besoins du processus de rédaction nous a amenés à des moments de confrontation semblables à ce qui se passe pour nous sur scène, et fait vivre une forme de réflexivité très particulière.

Et pour quels résultats ?

1 à partir de l'identité genrée, ouverture des points de vue

1.1 clown-enfant à talons plats et clowne-femme à talons hauts...

D'un spectacle à l'autre, il arrive qu'Anne assortisse à son habit de clown soit des chaussures à talon plat soit des souliers à talon haut. Ce n'est qu'à l'occasion de l'écriture de cet article que se sont révélés les effets de médiation de ce changement vestimentaire.

Une fois des chaussures à talon plat enfilées, je -Anne- deviens LE clown-enfant « Fleur Follet », avec un « feveu fur la langue », proche de Rose Fleur, surnom que je m'étais donné enfant. C'est bien ainsi que le public le perçoit (entretien 1, 3 et 7) : le clown-enfant se laisse distraire du conte, enlève ses chaussures, comme l'a fait une petite fille du public ; « [Fleur Follet] vit l'histoire avec intensité » (entretien 1) ; « [Fleur Follet] s'y perd, comme un très jeune enfant » (entretien 7) ; « [Fleur Follet] joue avec le micro » (entretien 4).

Parfois, plus rarement, il y a ce geste particulier de chausser des collants puis des mules à talon haut. Et LA clowne-femme apparait, son rythme de démarche cadencée et perchée la fait osciller de haut en bas « *je me balance, tortille du cul* » (Anamnèse d'Anne). Elle est « *dans un jeu de pouvoir et de séduction* » (entretien 2) ; le fait que le conteur la déchausse pour lui enlever une épine du pied avec ses dents peut avoir un fort contenu érotique (éléments rapprochés entre l'anamnèse de Philippe et l'entretien 6).

1.2 l'ego du conteur : offrir les ornements, garder le fil !

Autant certains éléments de présentation de soi comptent particulièrement pour le clown (maquillage, habillage, démarche...), autant c'est à sa capacité d'être dans une certaine habileté de pratique que le conteur met en jeu son ego (« *le conteur a la parole, le clown a le geste* », entretien 2). Il s'agit notamment de la remémoration appropriée des histoires, dont les éléments doivent être amenés au public dans un certain ordre et un certain rythme (« *j'ai un souvenir de la rythmique* », entretien 7), avec des enjeux cognitifs (« *le conteur donne ses savoirs* », entretien 2) et même du plaisir cognitif : donner tous les éléments de compréhension de l'histoire, ménager des effets de surprise et offrir au public le plaisir de se dire qu'il avait bien deviné (autoanalyse)... On pourrait encore parler de la composition d'ensemble d'un moment de conte et de l'enchaînement des histoires (« *les liens que le conteur fait avec les histoires précédentes* » ; « *tous ces fils tissés* », entretien 7).

1.3 partisan de la clowne ou du conteur ?

La présence du clown est clairement « bousculante » pour l'action du conteur et une partie du public : « *le conteur tient le fil, le clown se disperse* » (entretien 2, personne 1) ; « *le clown distrait du conteur, je voudrais plus de fluidité entre eux* » (entretien 1). Mais certaines formulations donnent à penser que le jeu du clown par rapport au conteur donne du plaisir (« *le clown se joue du conteur* (entretien 2, personne 2). D'ailleurs, certains en redemandent (« *le conteur est dérangé par Fleur Follet, mais Fleur Follet pourrait encore plus le déranger*, entretien 7) ; « *j'aurais aimé que tu [Fleur Follet] sois plus présente encore* » ; « *tu [Fleur Follet] n'as pas assez malmené le conteur* », entretien 3). L'un des entretiens de couple aiguise le conflit potentiel entre clowne et conteur : « *Fleur Follet a pris le dessus et j'ai dû m'accrocher pour suivre le fil du conte ; le conteur sait ramener Fleur Follet à l'histoire en douceur ; moi j'aurais dit : ta gueule, je raconte une histoire* », entretien 4, personne 2 qui est un homme ; dans le même entretien, la personne 1, qui est une femme souligne : « *moi c'est le contraire, j'ai trouvé les contes faciles à suivre* »).

L'entraînement du conteur à la relation au public ne l'a pas préparé à être bousculé de la sorte, sauf parfois avec des publics très jeunes. Pour moi -Philippe- vient alors la comparaison avec le surgissement du conflit dans la relation amoureuse, alors qu'un ensemble de pré-supposés et d'idéaux a généré en moi la recherche exclusive d'une « relation romantique », au sens d'une relation sans aspérité... Toujours est-il qu'après quelques expériences « bousculantes », le beau-parleur que je suis au sein du duo a eu envie de tester dans l'avenir l'association du clown et du conférencier (projet d'une conférence sur l'histoire du consentement -sic !), pour rencontrer moins d'enjeux de forme, calmer ma crainte de frustrer l'attente du public d'un certain rythme, d'une certaine qualité d'enchaînement. Je suis donc dans une posture d'arrangement avec mon ego et d'espoir de jeu moins crispé avec ma partenaire...

Pour moi Anne, plusieurs positions possibles : celle de la suiveuse enthousiaste, toujours partante pour être la partenaire du beau-parleur, et en arrière-plan, la coquine pensée que Fleur Follet toujours tirera son épingle du jeu ; celle de la « conflictueuse », prête à aborder sur scène le conflit pour rire, manière d'attirer mon partenaire vers mon idéal de confrontation enrichissante, sur mon propre terrain mais aussi sur le terrain des clowns, impliquant que le conteur devienne un peu clown (un de mes éléments d'apprentissage a été que le conflit sur scène donnait du jeu aux duos de clowns).

2 à partir d'un impromptu : le baiser qui tue !

Selon les points de vue, ce baiser sera un « baiser volé » ou un « baiser snobé ». Le récit suivant, correspondant à la deuxième sortie publique du duo, sera d'abord écrit du point de vue d'Anne, Philippe y introduira son point de vue, quand il s'en décale, par des astérisques...

Le beau parleur est en plein récit d'un conte merveilleux. Le prince-poète du conte, que le conteur incarne aux yeux de Fleur Follet, choisit pour épouse la jeune fille astucieuse qui a su résoudre une énigme. Le cœur de Fleur Follet palpite -c'est bien elle la jeune fille astucieuse- et l'attire irrésistiblement vers le conteur, sur les lèvres duquel elle dépose un baiser -passage à l'acte ? En tout cas, elle ne s'est pas assurée en préalable du consentement de son partenaire. Lui, absorbé par son récit, « ne la calcule pas ». Pour tout dire, il ne s'en rend même pas compte*.

Ce qui fait événement pour Fleur Follet -et pour Anne, amoureuse de Philippe dans la vraie vie- passe à l'as ! Le spectacle continue, ce temps-là de la rencontre est escamoté, Fleur Follet se laisse alors distraire par le public, une petite fille qui défait ses chaussures et qu'elle imite. Le conteur, la clowne cette impolie ne le calcule plus**.

*Moi Philippe, je m'en rends compte mais je l'oublie aussitôt, sans doute parce que je suis tendu par la tenue du fil du récit. En tout cas, je ne m'en souviens plus à la fin du spectacle mais par la suite, à l'évocation qu'en fera Anne, ça me reviendra.

**Moi Philippe, j'en suis déstabilisé dans mon action de conteur et le public s'en rend compte (entretien 7).

Il convient maintenant d'indiquer que dès la première sortie publique du duo, la question de l'« impolitesse » de la clowne vis-à-vis du conteur avait été soulevée par l'une des organisatrices. Dès la fin du second spectacle, après la critique d'une spectatrice outrée que le fil sacré du conte soit rompu (entretien 1), la discussion s'est vraiment ouverte au sein du duo et avec le public grâce à une dynamique d'échanges que nous formaliserons en entretiens. D'abord vient le constat apparemment indiscutable de l'impolitesse de la clowne, marquée par sa connivence avec la petite fille, perturbante pour le conteur. Mais Anne s'en défend et s'adressant à Philippe : « tu n'avais qu'à me rappeler à l'ordre » puis « encore une fois tu évites le conflit. » Situation complexe : Anne ne se laisserait-elle pas distraire exprès, suite à la frustration du baiser offert/pas pris ? Sous le conflit de « trop poli/impolie », surgissent d'autres conflits, « la distraite/le perturbé », « le non-consentant/la non-accueillie », en un mouvement circulaire d'avancées entremêlant remontées et analyses de nos anamnèses et des entretiens. Au final se révèle l'importance de la dynamique du conflit dont le public lui-même pose le cadre...

Discussion et récapitulatif

Les sept entretiens menés n'ont certes pas tous permis un balayage d'ensemble du vécu de la performance -sauf dans le cas des praticiens de la scène- mais ils ont tous fait apparaître au moins un moment chargé d'émotion née de la rencontre de soi et de l'autre. Il s'agit bien de ce partage du sensible où le clown rejoint certains personnages de carnaval dans sa potentialité de médiation (Laplantine 2005 pour ceux du carnaval brésilien). Notre travail est centré sur l'ajustement réciproque et poétique à chaque étape d'un rapprochement entre soi et autrui, entre autrui et soi... Si l'on accepte cette perspective comme associée à un véritable enjeu social du présent tourné vers l'avenir (ce qui rejoint l'idée d'avant-garde redéfinie par Rancière, 2000, p.44), c'est alors que se révèle la potentialité de médiation de notre duo, dans un rôle d'accompagnement au changement sociétal par le biais du travail plutôt par que sur le conflit, dans la ligne de l'éducation populaire. Nous proposons de jouer sur les fluctuations de mise en tension de deux pôles opposés, dépassant la perspective triviale de résolution des conflits. Quitte à inventer une troisième voie, autre que celles souhaitées par les deux volontés opposées (ce qui évoque la conjonction des opposés telle que Jung la décrit d'abord dans le conflit intrapsychique puis la transpose dans la dynamique de la rencontre / Leblanc 2002, p.36) ! Mais, auparavant, récapitulons-en les éléments forts, tels qu'ils sont apparus dans notre croisement méthodologique :

- . une femme et un homme, soit l'archétype de la norme hétérosexuelle, questionnée aujourd'hui en tant que norme dominante...
- . un premier partage des tâches entre l'accueil du public par Fleur Follet et la diffusion de la belle parole publique associée à la mémoire patrimoniale par le beau-parleur : on dirait que le stéréotype se renforce alors...
- . le bousculement des stéréotypes ensuite : le rôle du clown, véritable violateur de stéréotype (comme il est violateur rituel d'interdits, Levi Makarius 1974) est soutenu par le public, dont le clown sollicite « rituellement » la complicité...
- . Les accidents : ils peuvent se multiplier, conformément à l'esthétique du clown, mais de performance en performance, se rejoue à la fois le rappel des injonctions sociales et leur contestation. Pour le clown, il y a rattrapage par le rire et la reconnaissance du public...
- . La tension : elle apparaît parfois, peut s'apaiser trop vite et c'est finalement le public qui invite à une forme d'exacerbation : l'avenir est au conflit... Au conflit régi par les conditions de la scène : il prend son temps pour se développer, dans les limites du jeu mais avec toute la liberté disponible et se donne les meilleures chances de marquer ainsi l'étape d'une rencontre mémorable et constructrice... par le conflit éprouvé à deux !

Conclusion : pour le conflit en toute égalité !

Reprenons la façon dont notre projet a été introduit : se centrer sur la dynamique de la rencontre dans l'ici et maintenant de chacune de ses étapes. Nous en sommes venu, en référence avec un certain nombre d'analyses actuelles relatives aux rencontres entre les sexes (McKinnon 2023, Garcia 2023), à nous demander si la rencontre, idéalisée sous la forme du forum ou du réseau social et encore plus comme condition du bien-être individuel (Kaufmann 1999), était vraiment souhaitable tant que n'étaient pas levées les contraintes de l'inégalité. En effet, toute forme de ce que nous appelons différence peut être transformée, par l'ordre social, en hiérarchie donc inégalité de pouvoir d'agir, liée au sexe, à l'âge, à la prétendue race, à la position socioprofessionnelle, etc. Nos expériences de rencontres scéniques nous invitent à proposer un repérage inlassable des inégalités, nécessaire à une véritable rencontre, par la dynamique du conflit où chaque personne ose affirmer ce qui ne lui va pas dans ce qui est en train de se passer avec autrui et où autrui fait de même.

Nous pourrions paraître rejoindre ainsi Catherine K. McKinnon, qui met au premier plan la visée de l'égalité mais celle-ci nous pose question, non dans son principe mais dans la possibilité de la trouver dans la vraie vie -car l'égalité en droit ne suffit pas pour qu'il y ait égalité dans la rencontre. Nous préférons en appeler au conflit réitéré des différences, de sensations, de désirs, de statuts, de pouvoir d'agir... Dans notre duo, la présence du clown nous a entraînés à jouer du conflit, tantôt sereins, tantôt intranquilles mais avec un égal désir de confrontation. Une médiation par cette dynamique de « l'insoutenable légèreté » de la rencontre que notre public dit apprécier, ne pourrait-elle s'inviter, hors scène, dans le jeu des rencontres quelles qu'elles soient, avec l'exigence de laisser le jeu frotter les deux « je » l'un à l'autre ?

Bibliographie

Bonange, J.-B. ; Sylvander, B. 2015. *Les Clownanalystes du Bataclown -miroirs révélateurs de la vie sociale*, Paris, Précursorions.

Fischer, G.-N. 1993. *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*. Paris, Dunod.

Garcia, M. 2023. *La conversation des sexes*. Paris, Flammarion.

Goffman, E. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens Commun ».

Jacob, P. 2021. *Clowns !* Paris, Seuil/Bibliothèque nationale de France.

Kaufmann, J.C. 1999. *La femme seule et le prince charmant*. Paris, Nathan.

Laplantine, F. 2005. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Paris, Tétraèdre.

Leblanc, E. 2002. *La psychanalyse jungienne*. Paris, Bernet-Danilo.

Lévi Makarius, L. 1974. *Le sacré et la violation des interdits*. Paris, Payot.

McKinnon, C. K. 2023. *Le viol redéfini*. Paris, Flammarion, Climats.

Masquelier-Savatier, Ch. 2008. *Comprendre et pratiquer la gestalt-thérapie une démarche novatrice*. Paris, InterEditions-Dunod.

Petitmengin, C. 2001. *L'expérience intuitive*. Paris, L'Harmattan.

Rancière, J. 2000. *Le partage du sensible – esthétique et politique*. Paris, La Fabrique éditions.