



**HAL**  
open science

# L'entre-corps, espace d'ajustement pathémique. De la honte à la danse, le solo hip hop

Claudine Moïse

► **To cite this version:**

Claudine Moïse. L'entre-corps, espace d'ajustement pathémique. De la honte à la danse, le solo hip hop. Claude Fintz et Véronique Costa. Exploration de l'entre-corps. Imaginaires et émotions, Presses universitaires de Valenciennes, pp.209-223, 2020. hal-03184271

**HAL Id: hal-03184271**

**<https://hal.science/hal-03184271>**

Submitted on 29 Mar 2021

**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.

## *L'entre-corps, espace d'ajustement pathémique. De la honte à la danse, le solo hip hop*

**Claudine Moïse**

Université Grenoble Alpes, LIDILEM, 38000 Grenoble, France

### **Résumé**

Les émotions empêchées en discours peuvent se dire par le corps. La danse hip hop s'est chargée parfois de cette émotion intime, la honte, pour dire les difficultés d'être et le corps dansant en solo a permis de sortir de la honte, de « s'éhonter ». À partir d'exemple de danse hip hop en solo, on verra que l'entre-corps de la honte pourrait être cette distance avec le public, avec ceux qui regardent quand les « spectateurs font corps ». Il y aurait un espace libérateur de la honte donné entre le corps des danseurs et celui du public.

### **Mots clés**

Analyse discursive ; honte ; danse hip hop ; solo.

### **Abstract**

Emotions and feelings can be expressed through the body beyond speech and word. Break dance sometimes was responsible for giving voice to the private emotions, especially the shame. Using examples of hip hop solo dance, we will see that the solo dance allowed to get out of shame and the inter-body of shame could be this distance with the audience as « members of one body ». There would be a liberation space in which the feeling of shame would circulate between the bodies of dancers and public bodies.

### **Key words**

Discourse analysis ; shame ; break dance ; solo dance

### **Claudine Moïse**

Professeure des universités, Claudine Moïse travaille en sociolinguistique ethnographique et interactionnelle. Ses terrains sont, au Canada, le nord de l'Ontario et, en France, les quartiers populaires et périurbains dans une perspective de sociolinguistique urbaine. Elle s'intéresse à la description des parlers jeunes, notamment à travers les sms, et aux rapports de genre. Par ailleurs, elle est investie depuis les années 2000 dans un vaste projet sur la violence verbale, particulièrement la violence verbale institutionnelle et celle en lien avec la violence sexuelle. Actuellement, elle est responsable d'un volet d'un projet européen H2020 sur les discours de haine. Quelles que soient les données, elle cherche à rendre compte des changements sociaux et des identités des sujets à partir des pratiques langagières, entre autres mondialisées, et de l'analyse des intérêts de pouvoir en jeu dans les discours en circulation et dans les interactions verbales. Ces travaux l'ont amenée à approfondir l'étude de la valorisation du sujet dans l'interaction et des inégalités sociales. En prenant en compte la subjectivité des locuteurs et leurs négociations langagières, elle tente de rendre compte des stratégies linguistiques en jeu dans la présentation de soi.

## *L'entre-corps, espace d'ajustement pathémique. De la honte à la danse, le solo hip hop*

Les interactions langagières se construisent en lien avec les représentations, les productions de sens et les imaginaires de chacune et chacun. L'espace interdiscursif où se produit le sens entre celle-celui qui dit et celle-celui qui reçoit la parole, est alors l'enjeu de bien d'hésitations, de malentendus, de reformulations (Laforest 2003) et d'émotions. Le discours est pathémique (Fussell 2002, Micheli 2014, Plantin 2011). Or, parfois, les émotions sont empêchées en discours et s'actualisent par le corps mais aussi dans un entre-corps. Je voudrais ici m'attarder sur une émotion, peu étudiée en discours, mais qui va se dire, entre dit et corps, par le corps dansé en solo des danseurs hip hop<sup>1</sup> et dans un entre-corps avec le public.

### **Des approches croisées**

Je vais croiser ici deux histoires de mon parcours de recherche, celle des émotions en discours et celle menée autour de la danse hip hop.

Les productions discursives, ancrées socialement<sup>2</sup>, rendent compte aussi d'une perception et d'une mise en scène de soi par le récit et la construction argumentative. A partir de mes travaux sur l'analyse de la violence verbale, en lien avec les procédés interactionnels, il m'est rapidement apparu que le recours aux phénomènes argumentatifs reposait sur des formes polémiques puis pathémiques (c'est-à-dire les formes qui recourent aux émotions) et disaient la part de relation intersubjective des interactants. Si la dimension argumentative, c'est-à-dire persuasive, est toujours centrale dans le discours, les fonctions phatique et pathémique (Bonhomme 2005 : 166-170) occupent donc des places prépondérantes dans des espaces discursifs idéologisés et servent autant le polémiste à convaincre son auditoire de ses bons arguments qu'à susciter à son égard une certaine compassion, compréhension, sympathie ou, en tout cas, une forme d'adhésion qui participe à l'image de soi. À ce jour, avec un groupe de recherche *DRAINE* sur les discours de haine, que j'ai constitué autour d'un projet européen sur la radicalisation<sup>3</sup>, je réfléchis plus personnellement à la honte afférente à ces processus. Enfin, parallèlement à ma recherche en sociolinguistique des discours, j'ai travaillé sur l'expression minoritaire qui traverse la danse hip hop depuis ses débuts, dans les années 80.

### **Une question de honte<sup>4</sup>**

La honte est peu étudiée en discours, sans doute parce qu'elle repose sur l'intime du sujet et peine à trouver son expression. Effet d'humiliation provoqué chez une personne, elle rend compte d'un décalage avec des normes sociales attendues vis-à-vis de l'autre, sous le regard de l'autre. Elle exprime chez le sujet visé un sentiment d'infériorité, d'imperfection et provoque un risque d'exclusion, un sentiment de déclassement. Différente de la pudeur, qui consiste à ne pas se montrer, s'exposer, la honte touche l'intégrité du sujet. « La pudeur, c'est donc la crainte d'être victime d'une agression. Elle est inséparable du désir de nous protéger, alors que le sentiment de honte témoigne que nos défenses ont été « enfoncées », et que le

---

<sup>1</sup> Pour les réflexions sur la danse hip hop, voir entre autres, Moïse 1999, 2004, 2006, 2014, 2015.

<sup>2</sup> J'ai travaillé tout d'abord de façon assez intense de 1991 à 2011 sur le terrain des minorités francophones du Canada, dans une perspective de sociolinguistique critique (Heller 2002). Les discours, production langagière quelle qu'elle soit (discours politique, interactions, récit, entretien, etc.) et pratique et action sociales (Fairclough 2001, Schiffrin 1994), sont à comprendre comme constitutifs d'un certain espace social, pris dans leur historicité (Althusser 1970, Foucault 1969) et définis par des rapports de pouvoir entre les acteurs sociaux (Blommaert et Verschuere 1998, Blommaert 2005), des idéologies en circulation et des contraintes sociales et identitaires.

<sup>3</sup> Projet H2020, PRACTICES, *Partnership Against The Radicalization online of Youths Subjects* pour lequel Claudine Moïse est responsable d'un workpackage et autour duquel elle a constitué un groupe de recherche international, Draine, en analyse de discours, sur les discours de haine.

<sup>4</sup> Nous avons travaillé cette notion avec Geneviève Berard-Barbeau lors d'une conférence plénière pour l'université de Moncton, Canada (2017)

regard honnisseur de l'autre a pénétré jusqu'au fond de nous. [...] La pudeur est perçue comme librement choisie et assumée alors que la honte « tombe » littéralement sur quelqu'un qui s'en trouve écrasé » (Tisseron 2006 : 19).

Emotion puissante et douloureuse (Primo Lévi 1989<sup>5</sup>, De Gaulejac 1996), inscrite dans une solitude intérieure (Ernaux 1997), peu exprimée, car jugée comme faiblesse et non force de vulnérabilité, elle trace toutefois un sillon en littérature, pour dire en exutoire les complexités de l'âme et du lien de filiation.

J'allais vers elle avec désinvolture roulant un peu les épaules, la casquette sur l'œil, les mains dans les poches et cette veste de cuir qui avait tant fait pour le recrutement de jeunes gens dans l'aviation, irrité et embarrassé par cette irruption inadmissible d'une mère dans l'univers viril où je jouissais d'une réputation péniblement acquise de dur, de vrai et de tatoué. Je l'embrassais avec toute la froideur amusée dont j'étais capable et tentais en vain de la manœuvrer habilement derrière le taxi afin de la dérober aux regards, mais elle fit simplement un pas en arrière pour mieux m'admirer et le visage radieux, les yeux émerveillés, une main sur le cœur aspirant bruyamment l'air par le nez, ce qui était toujours chez elle un signe d'intense satisfaction, elle s'exclama d'une voix que tout le monde entendit : Guynemer tu seras un second Guynemer et, tu verras, ta mère a toujours raison. Je sentis le sang me brûler la figure, j'entendis les rires derrière mon dos et déjà avec un geste menaçant de la canne vers la soldatesque hilare étalée devant le café elle proclamait sur le mode inspiré avec un fort accent russe « Tu seras un héros, tu seras général, Gabriele D'Annunzio, ambassadeur de France. Tous ces voyous ne savent pas qui tu es ». Je crois que jamais un fils n'a haï sa mère autant que moi à ce moment-là (Gary 1960).

Samuel pense qu'il la déteste, qu'il ne veut pas lui ressembler. Il a honte, tellement honte, il éprouve du dégoût et une sorte de pitié dont il a honte aussi. Sa mère, sa mère, sa pauvre mère. Il voudrait qu'elle soit morte ; il voudrait pouvoir regretter sa mère et garder à l'esprit une simple image d'elle, lorsqu'il était enfant, un souvenir qui lui tiendrait lieu de mère. Ce serait magnifique, sans aspérité, une image morte mais chaude, loin de ce qu'il voit de sa mère aujourd'hui – oui, parfois, il préférerait que sa mère soit morte (Mauvignier 2016).

La honte de la filiation est blessure de l'origine, en lien avec la classe sociale, dans une souffrance narcissique. « *Comme c'est compliqué la honte ! Un affect qui s'insinue partout, surgit tout le temps, sous des formes multiples, se déplace selon les situations, les espaces sociaux et relationnels dans lesquels on se trouve (au point de s'inverser du tout au tout) : honte de ceux que j'étais devenu, devant ceux que j'avais quittés, pour pouvoir le devenir en ayant honte d'eux* » (Eribon 2016 : 86). Honte de ses parents, honte de soi, la honte est aussi honte d'autrui<sup>6</sup> (De Gaulejac 1996), honte de la différence, honte de sa propre langue, comme le montrent les parcours d'exil ou de minorisation où les langues dominées et sont stigmatisées et révèlent l'origine, comme j'ai pu le montrer dans mes travaux en situation minoritaire franco-ontarienne au Canada. Simon, il y quelques années, me livrait ces paroles<sup>7</sup> :

pis honte moi là là là c'est comme + j'aime pas le mot j'ai peut-être dix livres sur shame de la honte là + on a été élevé dans la honte tu devrais avoir honte tes parents nous ben pas tes parents mes parents pis les parents autour nous disaient toujours tu devrais avoir honte de t'ça tu devrais avoir honte de t'ça on a été élevé dans la honte + pis un moment donné j' suis certain

<sup>5</sup> Primo Lévi (1989 : 71) raconte que survivre après les camps, c'est éprouver la honte, honte de ce que l'on avait vécu (ne pas avoir résisté), honte de ne pas avoir vécu selon les valeurs morales du « dehors » (ne pas avoir partagé), honte de ce que l'on a fait au monde.

<sup>6</sup> « La honte est une souffrance sociale et psychique particulièrement douloureuse. Il est non seulement légitime, mais aussi nécessaire, de mieux en comprendre la genèse et le développement. La gêne éprouvée face à la honte d'autrui conduit, le plus souvent, à une mise à distance, à un refus d'entendre, à un rejet de ce qui dérange. L'humiliation conduit à taire les violences subies, à se replier sur soi-même, à cultiver un sentiment d'illégitimité [...]. Ces deux attitudes se complètent et se renforcent. La gêne des uns contribue au rejet des autres et au silence de tous » (De Gaulejac 1996 : 19).

<sup>7</sup> Selon les conventions de transcription, + marque une pause.

qu'i y en avait qui ont fait' on a honte de notre langue on a honte de notre culture on a honte de tout' t'sais si on faisait quelque chose de mal on aurait dû avoir honte + si on parlait mal on aurait dû avoir honte ben on a fini par avoir honte t'sais j' veux dire pis c'est pour ça + j' trouve ça triste parce que c'est de la honte ça +

### **Sortir de la honte**

Les émotions sont labiles, se diffusent, se mêlent ; elles sont aussi parfois indicibles. Quand elles ne peuvent s'exprimer, il reste alors des phénomènes défensifs, de protection. La honte s'aménage, entre silence, déni, résignation, repli, souffrance qui se retourne contre soi, quand elle ne se retourne pas sur un autre en « faisant honte » par ricochet. Selon Serge Tisseron (2006 : 24), la honte est « *catastrophe et confusion. [...] Cette angoisse, pire pour certains que celle de mourir, est imposée aux victimes dans toutes les formes de torture. Anéantissement psychique. Dissolution de l'identité, rempart de la honte qui mène à la confusion. Le sujet se « débranche » en quelque sorte de son monde intérieur. Se débrancher permet de rester dans le silence* ». Comme l'explique si bien Boris Cyrulnik (2010), la honte se construit en abyme. Avoir honte, ce n'est pas seulement se sentir dégradé par le regard de l'autre, c'est aussi admettre que l'on puisse l'être, ce qui empêche de la dire à un tiers. Comme s'il y avait de la honte à avoir honte.

Toutefois, la honte peut être déjouée aussi avec résilience, elle peut se faire « ambition, indignation, humour » (Tisseron 2006 : 24). Il s'agit alors de « s'éhonter » (Martin 2017), de sortir de la honte. Par un effet de décentration, de retour sur soi et de réflexion, prendre conscience de la honte ressentie et « participer à la restauration de l'identité » (Tisseron 2006 : 24). Retrousser la honte serait alors se sentir d'autant plus vivant, hors de soi et des places assignées. « *La honte vécue sans projet de s'en dégager rend passif et résigné, dans un cercle vicieux sans fin, tandis que la honte perçue comme un signal d'alarme par la personnalité permet de la nommer et d'y réagir par diverses stratégies [...]. De signal d'alarme, elle devient signal de résistance* » (Tisseron 2006 : 31).

### **Le corps dansant**

S'éhonter, faire affleurer la honte par le corps, par un corps dansant, serait donc un acte ultime d'expression de soi, la honte libérée par le corps, avec ou au-delà du discours. La danse hip hop, dans le grand mouvement de la danse, aurait trouvé cette forme de libération. Le corps, avant d'être codifié par la danse occidentale et par la représentation théâtrale dès le 12<sup>e</sup> siècle, était expression populaire. L'église du Moyen Âge s'est évertuée à chasser les démons qui s'agitaient dans les corps en fête païenne, dans les corps dansants emportés, pris dans les transes et les déchaînements. Il a fallu contenir le mouvement, valoriser le contrôle de soi et la contenance des gestes, tenir la tête et maîtriser les inclinaisons. Amorcés par les prêtres, ces rituels dansés seront leçons royales. « C'est vers le 12<sup>e</sup> siècle, que s'opère la distinction entre danse noble et danse populaire, privilégiant les valeurs de mesure contre l'exaltation » (Izrine 2002 : 16). Vint le siècle de Louis XIV, puis celui des Lumières, l'âge de la raison et de l'universalisme. La danse va servir le politique. Le corps, comme les mots, vont jouer du contrôle social. Signes distinctifs d'appartenance sociale, le corps et les mots maîtrisés imposent des frontières marquées par une tenue et un bien parler. Ainsi, dès cette époque, le primat de la raison sur le sensuel a imprégné les esprits et, du maintien du corps à la retenue de la parole, le modèle de bienséance et d'excellence passe par l'esprit contenu. Il faut réfréner les passions quand on vise à la civilisation des mœurs et à la toute puissance de la raison. Au fil du temps, la danse s'est donc éloignée de la terre impure, monde du « bas » et des enfers. Pour rejoindre le surhumain, le corps romantique sur pointes cherchera à s'élever dans un besoin divin et une pureté impossible, qui se fait « grâce ». Le corps classique puis le corps contemporain, malgré les ruptures de l'un à l'autre, sont alors des corps maîtrisés, qui cherchent le surpassement, tenus d'un côté par le contrôle physique et de l'autre par la pensée.

Or, depuis ces dernières décennies, que ce soit par le renouvellement des expressions dansées, danses contemporaines venues d'ailleurs, de l'Afrique au Moyen-Orient, des danses contemporaines comme le hip hop, par l'avènement des nouveaux cirques, par les performances corporelles et plastiques, par les questionnements sur la matière même du corps, artistes et spectateurs ont été pris de la tête au ventre, de la raison à l'émotion, l'une et l'autre en accord et résonance. Le corps n'est plus une simple matérialité, mais le centre de nos perceptions, nos actions et nos pensées, empreint d'imaginaire, de symbolique et d'envolées culturelles croisées (Perrin 2008) ; il est la marque d'une construction sociale voire politique qui se donne à voir et c'est par lui, par les sensations qui le traversent et qu'il provoque, que s'articulent les émotions pensées et les fulgurances raisonnées. L'intercorporalité, pour ne pas dire l'intercorporité chère à Merleau-Ponty, est au cœur des interactions quand les corps s'expriment au-delà du langage, empreints d'histoires, de pratiques, de cultures et modelés par le quotidien et les expériences esthétiques. Entre corps, émotion et pensée, l'alchimie se déploie dans les élans et quêtes de vie et dans des créations qui disent une perception holistique du monde et des rapports d'altérité. « *Mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. [...]. Il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps* » (Merleau-Ponty 1964 : 19). La danse hip hop a aussi participé de ce renouvellement d'un corps habité d'émotions.

### **S'éhonter par le corps hip hop<sup>8</sup> et en solo**

Expression territorialisée, la danse hip hop puise au départ sa force, son essence et son identité dans l'origine sociale de ses danseurs autodidactes. Danse du refus, elle est expression artistique populaire, spontanée, transmise plutôt qu'enseignée. C'est une danse de la rue, virile, qui exprime, dans une métaphore du corps, la violence sociale. Elle renvoie à l'expression vitale du corps, qui bouge, qui tourne, qui saute dans une impulsion première et ancestrale, comme l'enfant qui se laisse aller au tournoiement sur soi, jusqu'au vertige. Elle n'est pas danse de représentation théâtrale mais danse dans le cercle, rituel qui évoque, comme les danses primitives et traditionnelles, les combats ou les récoltes. Toutefois, si la danse hip hop exprime avec toujours autant de force la révolte sociale de certains jeunes dits des banlieues, elle a su trouver au fil du temps une expression artistique et chorégraphique qui lui est propre, diversifiée et aboutie. Elle a pris des chemins de traverse, croisant danses traditionnelles, arts martiaux, cirque, voire danse contemporaine. Elle s'est diversifiée et complexifiée. La danse hip hop, sans lâcher l'émotion, a pris les chemins spectaculaires du divertissement dansé, a analysé la combinaison geste-rythme, a affirmé revendication politique et sociale, et a permis une quête intime de soi. Dans le film documentaire de Jean-Pierre Thorn, *Faire Kiffer les Anges* (1996), Franck II Louise, un des pionniers de la danse hip hop en France, l'affirme :

Je te parle de sentiments profonds, de ce que j'éprouvais, gris, l'hiver. Et dans un atelier, quand on te dit, on va faire une sortie et qu'on t'amène dans une usine, putain, je me suis dit, c'est pas vrai, je peux pas, c'est pas possible, je peux pas m'arrêter de vivre maintenant. Alors j'étais un déchet et j'ai commencé à refleurir avec la découverte du hip hop.

Ainsi, parmi toutes les formes qu'elle développe, la danse hip hop s'est vue traversée aussi, ces dernières années, par des prises de parole, nécessaires et captivantes, qui parfois, comme

---

<sup>8</sup> Pour une analyse détaillée de la danse hip hop, voir Moïse 1999, 2004. Une partie de ce développement provient des réflexions déjà publiées dans les articles cités en références bibliographiques.

en nécessité, disent, entre corps et discours, des façons de s'ehonter. Sortir de soi, de la honte, est passé, avant tout par le solo avec la parole en alliée. Le solo est devenu une forme attendue en danse contemporaine. On dit qu'il est le signe des crises économiques actuelles ; peu cher, transportable facilement, il est la carte de visite de tout danseur voulant faire acte chorégraphique. Mais au-delà de ce constat, le corps qui s'offre seul en scène donne à voir la marque des chocs et des turbulences intimes ; les mouvements s'échappent et livrent le danseur à lui-même, porté à son tour par le public qui l'entraîne du dedans au dehors de soi. Dans le solo, le corps exprime une façon personnelle d'être au monde. Il est à nu, dans une nécessité de (se) dire. Dans un de ses solos, *Sur le feel* (2002), Farid Berki se livre, entre sensations sensibles et déséquilibre du funambule. Tout son corps se plie et se déplie dans des signes et des temps de fragilité, d'allers et de retours. Seuls les éléments matériels et concrets, posés sur la scène, donnent les repères de ce corps en glissement, en perte de lignes. Il s'y accroche comme dernière force d'une matérialité tangible. Le corps est « *la source de phénomènes qui ne répètent rien, qui sont en eux-mêmes l'appel à dire autre chose, avec des gestes et des actes mouvementés. Ces appels sont uniques : chaque corps a ses appels, ses origines, ses sources récurrentes qui ne ressemblent à celles d'aucun autre* » (Sibony 1995 : 61). L'appel de Farid Berki est sien, unique, d'une incertitude fondamentale et existentielle, d'une impossible droiture ; à travers sa danse et dans les nœuds du corps s'incarne la pensée sereine d'une vie fragile traversée par le doute, dans un abord de la parole. Le corps hip hop, trop souvent relégué, s'affirme, libre de lui-même, et explose de sa présence par le solo. Hakim Maïche, avec *Up and down* (2001), joue avec son corps, marque l'espace qu'il embrasse, se décentre pour circonscrire sa place. Son corps le dit, il ondule de sa singularité et des traces d'imaginaire enfantin. Ces lieux individuels du solo permettent au danseur hip hop de retrouver une individualité et une pensée hors du spectaculaire, avec le corps pour seul instrument<sup>9</sup>.

Si ces chorégraphies seul à seul disent une présence, le solo est la forme qui peut, plus explicitement encore, exprimer la sortie de la honte. « *Dans les moments accidentels, le réel va surgir [...] et quelque chose viendra puiser sa matière, sa raison d'être en moi et parlera de moi, malgré moi* » (Fiadeirao 2002 : 121). Comme le dit Ahmid Ben Mahi sur le site de sa compagnie Hors Série, « *Je danse parce que je ne peux pas rester immobile, je parle parce que je ne peux plus rester silencieux...* ». Pour certains, s'ehonter passait par le solo avec la parole en supplément d'âme et dans une interdiscursivité, pour dire l'intimité, la souffrance réelle, la complexité des mouvements intérieurs. Ce fut le cas pour Hamid Ben Mahi ou Farid Ounchiouene, chorégraphes qui ont exploré leur vie, leurs silences. Le manque et le vide étaient là en filigrane de leur vie de banlieue, de la honte. Par une prise de parole affirmée et lancée, la danse hip hop va alors signifier les différences qui ne sont pas seulement historiques ou culturelles mais sociales. La vie des banlieues de France est violente, d'une violence réelle mais aussi d'une violence symbolique, à cause des représentations qu'elle renvoie de soi. Hamid Ben Mahi a eu besoin, avec son solo *Chronic(s)* (2001), de prendre la parole pour dire avec poésie, humour et affirmation, l'enfance, les banlieues et la danse. Il savait que le break seul, un temps libérateur du béton, ne pouvait plus apaiser ses remous personnels. La prise de parole est devenue alors fondamentale dans le solo. Et au-delà des difficultés économiques, il dit ce sentiment diffus des différences exprimées, fait d'humiliations et de rejets. « *Je m'aperçois que je ne suis pas comme les autres, venant de là-bas, on me néglige* ». Farid Ounchiouene prend la parole, et, dans une de ses créations, *Syntracks* (2003), entre syntaxe et tracks, il va dire, de lassitudes en paysages urbains, d'acrobaties en danses, de

---

<sup>9</sup> Le solo a été comme un passage obligé de libération des danseurs hip hop. On peut repenser à ces deux merveilleuses créations, *Zahrbat*, de Brahim Bouchelagem (2004), solo chorégraphié par Kader Attou, en souvenir de son père, mort alors qu'il avait 9 ans. Le solo aussi de Miguel Nossibor, *Temps d'arrêt* (2009), proche de la transe, ou encore de celui de Hamid Ben Mahi, *La géographie du danger* (2007).

paroles en images, le silence du père, la honte en filigrane. Le texte fuse, les gestes l'accompagnent. La pièce est toute à cette jonction, d'une force gagnée à travers les blessures engrangées, d'une fragilité à travers une ardente volonté. La question s'est posée aussi, « *pourquoi faire du hip hop, pourquoi la danse ?* ». Au début, il voulait dire des poèmes, puis l'identité est remontée, elle a pris le pas, par le père. Farid a sans doute voulu parler pour son père qui s'était toujours tu. Dans *Syntracks*, la scène est parcourue sur écran vidéo par la figure paternelle qui signifie inlassablement le besoin intime de rendre hommage à cette génération effacée. Et dans son appartement de Lille, le père parle des soleils algériens, des fruits et de la douceur qu'il n'a plus jamais revus. Il dialogue avec son fils par écran interposé, eux qui ne se sont jamais rien dit. La création a été laborieuse, prise dans des moments de douleur familiale. « *J'écoute mon père et ça me fait plaisir*<sup>10</sup> », m'a dit Farid Ounchiouene. Ces actes de création sont vécus comme émancipatoires, pour soi mais aussi pour réparer la filiation, quand les pères avaient subi la honte.

Dernièrement, Bouziane Boutelja (2013) avec son solo *Réversible* va dénoncer la violence de l'obscurantisme, des violences tues, des violences sexuelles. « Il va puiser au plus profond de sa culture pour comprendre comment le corps et la pensée se soumettent à l'oppression physique, morale et religieuse. *Réversible* pour dire que, face aux violences sexuelles, les destins ne sont pas tracés, que la fatalité n'est pas une fin ». Son corps se déplie, dit la souffrance intériorisée pour aller vers la délivrance de soi.

### **Conclusion**

Les danseurs hip hop en solo disent la sortie de la honte par le geste artistique, dans un entre-deux de parole et de corps, comme si la parole ne pouvait suffire, comme si le corps ne pouvait suffire et qu'il fallait cet entre-deux discursif et corporel, pour aller de soi à l'autre, pour s'éhoner, dans un hors de soi. L'entre-corps de la honte pourrait être cette distance avec le public, avec ceux qui regardent quand les « spectateurs font corps ». Il y aurait un espace libérateur de la honte donné entre le corps des danseurs et celui du public. Comme Romain Gary va lui aussi s'éhoner, le doigt levé et dans une force vitale, se servant de la distance à ceux qui le regardent, de l'entre-corps, entre lui et eux :

Mais alors que j'essayais de lui expliquer dans un murmure rageur qu'elle me compromettrait irrémédiablement aux yeux de l'armée de l'air et que je faisais un nouvel effort pour la pousser derrière le taxi, son visage prit une expression désemparée, ses lèvres se mirent à trembler et j'entendis une fois de plus la formule intolérable devenue depuis plus longtemps classique dans nos rapports : « Alors tu as honte de ta vieille mère ? » D'un seul coup, tous les oripeaux de fausse virilité, de vanité, de dureté dont je m'étais si laborieusement paré tombèrent à mes pieds. J'entourais ses épaules de mon bras cependant que de ma main libre j'esquissais à l'intention de mes camarades ce geste expressif, le médius soutenu par le pouce et animé d'un mouvement vertical de va-et-vient dont le sens, je le sus par la suite, était connu des soldats du monde entier, avec cette différence qu'en Angleterre deux doigts étaient requis là où un seul suffisait dans les pays latins. C'était une question de tempérament (Gary 1960).

### **Bibliographie**

Althusser Louis, 1976, « Idéologies et appareils idéologiques d'Etat. (Notes pour une recherche) », *Ouvrages de Louis Althusser, Positions (1964-1975)*, Paris, les Editions sociales : 67-125. Article paru dans *La pensée*, 1970, numéro 151, consultable dans la bibliothèque numérique, *Les classiques des sciences sociales*, <http://classiques.uqac.ca> : 1-60.

---

<sup>10</sup> Interview personnelle Farid Ounchiouene, mai 2004.



- Blommaert Jan et Verschueren Jef, 1998, *Débatting Diversity, Analysing the discours of tolerance*, London and New York, Routledge.
- Blommaert Jan, 2005, *Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bonhomme Marc, 2005, *Pragmatique des figures de discours*, Paris, Champion.
- Cyrułnik Boris, 2010, *Mourir de dire. La honte*, Odile Jacob.
- Eribon Didier, 2016, *Principes d'une pensée critique*, Paris, Fayard.
- Ernaux Annie, 1997, *La Honte*, Paris, Gallimard.
- Fairclough Norman, 2001, *Language and Power*, London, Longman.
- Fiadeiro Joao, 2002, « Entre moi et moi-même, entre réalité et fiction, entre ici et là », in Rousier Claire (éd.), *La danse en solo, une figure singulière de la modernité*, Recherches, Centre national de la danse : 121-122.
- Foucault Michel, 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Fussell Susan (éd), 2002, *The Verbal Communication of Emotions. Interdisciplinary Perspectives*, New-York, Psychology Press.
- Gary Romain, 1960, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard.
- Gaulejac Vincent. (de), 1996, *Les sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Izrine Agnès, 2002, *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche.
- Heller Monica, 2002, *Eléments d'une sociolinguistique critique*, Paris, Didier.
- Laforest Marty, 2003, *Le malentendu. Dire, mésentendre, mésinterpréter*, Montréal, Éditions Nota bene.
- Levi Primo, 1989 [1986], « Honte », in *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard : 69-86.
- Martin Jean-Pierre, 2017, *La honte. Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, Folio
- Mauvignier Laurent, 2016, *Continuer*, Paris, Editions de Minuit.
- Merleau-Ponty Maurice 1964 *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Folio Essai : 19.
- Micheli Raphaël, 2014, *Les émotions dans le discours : modèle d'analyse, perspectives empiriques*, Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- Moïse Claudine, 1999, *Danseurs du défi, rencontre avec le hip hop*, Indigène Éditions, Montpellier, 150 pages.
- Moïse Claudine, 2004, *Danse hip hop respect*, Indigène Éditions, Montpellier, 138 pages.
- Moïse Claudine, 2006, « Danse hip hop, d'une nécessité de parole » Auger, N. et G. Pierra (Éds), *Arts du langage. Construire une transversalité*, TRAVERSES, n° 8, université Paul Valéry, Montpellier 3 : 93-115.
- Moïse Claudine, 2014, « Force d'un corps », *Quel corps en jeu en danse hip hop ?* Les cahiers du CCN et du CESMD, Centre Chorégraphique National de la Rochelle : 18-22.
- Moïse Claudine, 2015, « HIP-HOP (danse) », *Encyclopædia Universalis* : 212-215 [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hip-hop-danse/>
- Moïse Claudine, Meunier Emmanuel, Romain Christina, 2015, *La violence verbale dans l'espace de travail. Analyses et solutions*, Paris, Bréal, 194 pages.
- Perrin Julie, 2008, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche », In Marchal Hugues et Simon Anne, *Projections les organes hors du corps*, Publication électronique de l'UMR, consultée le 24-10-2018. <http://epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>
- Plantin Christian, 2011, *Les bonnes raisons des émotions : principes et méthode pour l'étude du discours émotionné*, Berne, Peter Lang.
- Schiffrin Deborah, 1994, *Approaches to discourses*, Oxford, UK and Cambridge, USA, Blackwell.
- Sibony Daniel, 1995, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil.
- Tisseron Serge, 2006, « De la honte qui tue à la honte qui sauve », *Le coq-héron*, numéro 184 : 18-31.

