



HAL
open science

Vers une didactique des Ateliers Du slam à l'écridire

Camille Vorger

► **To cite this version:**

Camille Vorger. Vers une didactique des Ateliers Du slam à l'écridire. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2021. tel-04901557

HAL Id: tel-04901557

<https://hal.science/tel-04901557v1>

Submitted on 29 Jan 2025

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.

Vers une didactique des Ateliers Du slam à l'écriture

Habilitation à Diriger des Recherches *Volume de synthèse*

Discipline : Sciences Du Langage

Présentée et soutenue publiquement par :

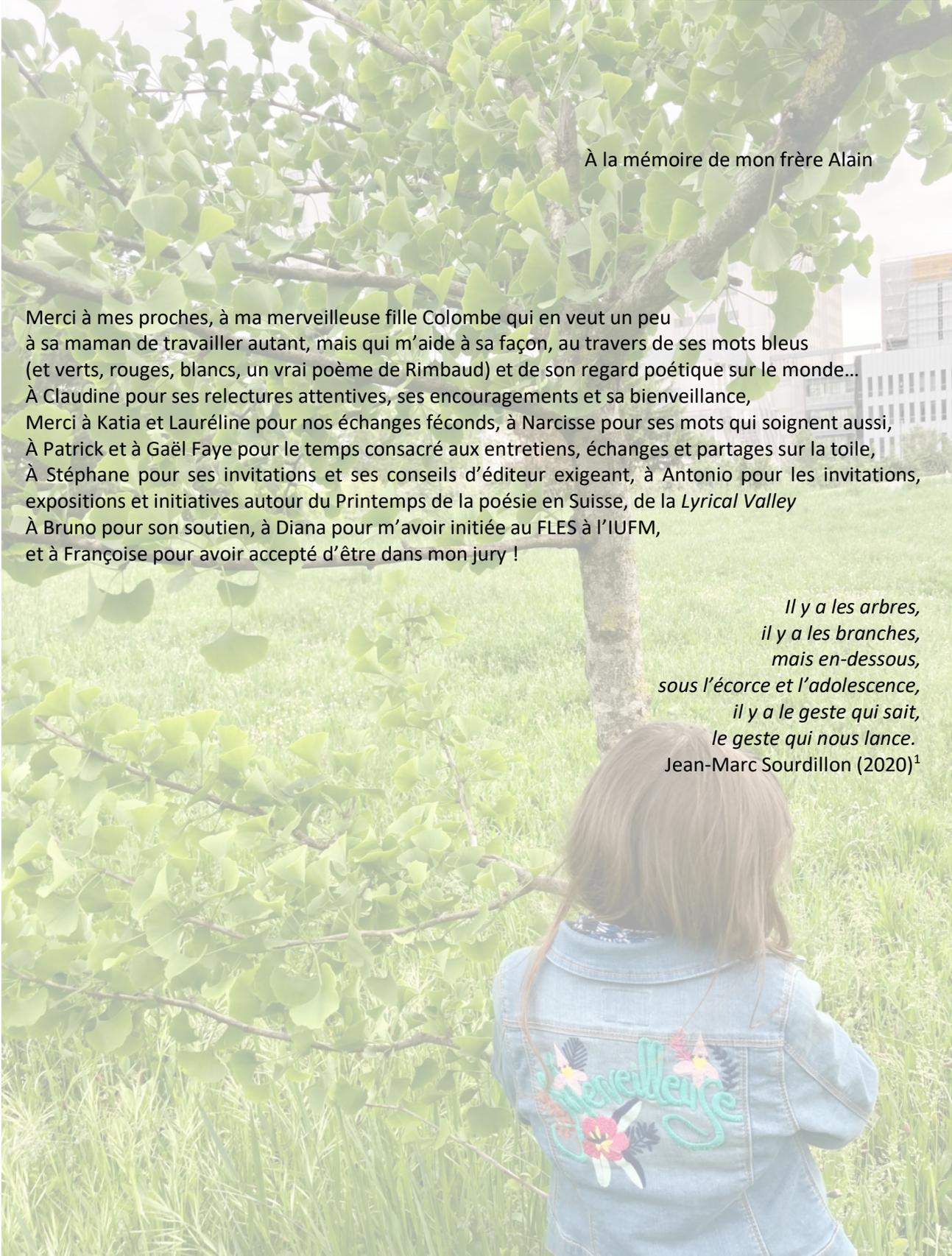
Camille VORGER

Le 29 septembre 2021

JURY :

(Par ordre alphabétique)

Mme Françoise BRÉANT	Professeure émérite	Université de Paris Nanterre
M. Stéphane HIRSCHI	Professeur des universités	Uni. Polytechnique Hauts-de- France
Mme Diana LEE SIMON	Maîtresse de conférence HDR	Université Grenoble-Alpes
M. Bruno MAURER	Professeur ordinaire	Université de Lausanne
Mme Claudine MOÏSE	Professeure des Universités	Université Grenoble-Alpes
M. Antonio RODRIGUEZ	Professeur associé	Université de Lausanne
M. Patrick DUBOST dit Armand le poète	Membre invité (artiste)	Lyon
M. Jean-Damien HUMAIR dit Narcisse	Membre invité (artiste)	Chapelle-sur-Moudon



À la mémoire de mon frère Alain

Merci à mes proches, à ma merveilleuse fille Colombe qui en veut un peu
à sa maman de travailler autant, mais qui m'aide à sa façon, au travers de ses mots bleus
(et verts, rouges, blancs, un vrai poème de Rimbaud) et de son regard poétique sur le monde...
À Claudine pour ses relectures attentives, ses encouragements et sa bienveillance,
Merci à Katia et Lauréline pour nos échanges féconds, à Narcisse pour ses mots qui soignent aussi,
À Patrick et à Gaël Faye pour le temps consacré aux entretiens, échanges et partages sur la toile,
À Stéphane pour ses invitations et ses conseils d'éditeur exigeant, à Antonio pour les invitations,
expositions et initiatives autour du Printemps de la poésie en Suisse, de la *Lyrical Valley*
À Bruno pour son soutien, à Diana pour m'avoir initiée au FLES à l'IUFM,
et à Françoise pour avoir accepté d'être dans mon jury !

*Il y a les arbres,
il y a les branches,
mais en-dessous,
sous l'écorce et l'adolescence,
il y a le geste qui sait,
le geste qui nous lance.*
Jean-Marc Sourdillon (2020)¹

¹ « Parents ». *L'Unique réponse*. Paris : Gallimard.

INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE : DANS L'ATELIER DES ARTISTES SLAMEUR·SES	14
CHAPITRE 1. UNIVERS SINGULIERS	15
1.1. DES RENCONTRES AUX TRACES	15
1.2. SOULEYMANE DIAMANKA : ÉCRIRE-DIRE, ALLER-RETOURS	17
1.3. SILVIA NIEVA : UN IMAGINAIRE EMPREINT DE CORPS ET D'ÉCRIRE	23
1.4. FRÉDÉRIC NEVCHEHIRLIAN : DE SLAM EN CHANSON, L'ART DE PRENDRE LE LARGE	27
1.5. LUCIOLE ET GAËL FAYE : VOIX LYRIQUES	34
CHAPITRE 2. DYNAMIQUES COLLECTIVES ET PERFORMANCES INTERACTIVES	43
2.1. LES BLOCS-NOTES COLLABORATIFS DE SOULEYMANE DIAMANKA : L'AUDITOR IN POEMA	43
2.2. DES LETTRES ET DES VOIX : L'ART DE DONNER AU PUBLIC VOIX AU CHAPITRE	46
2.3. UN DEUX GROUND, MOTS PAUMÉS : L'ART DE LA PERFORMANCE POST CONFÉRENCE	49
2.4. LA SCÈNE COMME LAB'ORATOIRE : L'EXEMPLE DE NARCISSE	52
2.5. ÉCRITS STUDIO OU LE STUDIO D'ÉCRIDIRE	58
CHAPITRE 3. HORIZONS POÉTIQUES AU TEMPS DU COVID	62
3.1. NARCISSE	63
3.2. JOHN BANZAÏ	69
3.3. GRAND CORPS MALADE	72
3.4. LES ATELIERS D'ÉCRITURE CONFINÉS OU L'ÉCRITURE DÉCONFINÉE	76
3.5. NOUVELLES SOLIDARITÉS POÉTIQUES	82
ENTRETIEN AVEC GAËL FAYE	84
DEUXIÈME PARTIE : DÉMO DE MOTS ET PERFORMANCES	109
CHAPITRE 4. ENTRE/OUTRE LES MOTS. LA CRÉATIVITÉ DANS TOUS SES ÉTATS	111
4.1. VOYAGE EN NÉOLOGIE	113
4.2. LES MATRICES REVISITÉES DANS UNE PERSPECTIVE STYLISTIQUE	123
4.3. DE NOUVEAUX MOTS POUR DIRE LA CRÉATIVITÉ	128
CHAPITRE 5. DES MOTS D'AMOUR, DÉMOS D'HUMOUR	133
5.1. DE RENAUD À GRAND CORPS MALADE, DE GRAND CORPS MALADE À RENAUD	134
5.2. ROUDA : DE L'AMOUR LISSE À L'AMOUR EN LISTE	138
5.3. GAËL FAYE : DE L'HUMOUR DANS L'AIR	140
5.4. IVY ET MADAME COSINUS : QUAND LES MOTS S'EMMÉLENT	141
5.5. NARCISSE ET LAURÉLINE KUNTZ : UN HUMOUR RABELAISIEEN	145
CHAPITRE 6. PERFORMANCES EN TOUS GENRES	150
6.1. PERFORMANCE POÉTIQUE /POÉSIE PERFORMANCE ? POÉSIE SCÉNIQUE/PAR CORPS ?	151
6.2. CE QUE LA SCÈNE FAIT À LA POÉSIE	152
6.3. PERFORMANCE : ÉLÉMENTS DE DÉFINITION	157
6.4. PERFORMANCE ET TRADUCTION	160
6.5. PERFORMANCE, PERFORMATIVITÉ ET PUBLICATION	162
6.6. VERS UNE TYPOLOGIE DES PERFORMANCES	164
6.7. LA QUESTION DU GENRE : VOIX DE FEMMES	165
6.8. PERFORMANCES RADIOPHONIQUES	169

ENTRETIEN CROISÉ ARMAND/KATIA	178
TROISIÈME PARTIE	193
ENJEUX DIDACTIQUES : DE L'ERRANCE CRÉATIVE À LA RELIANCE POÉTIQUE	193
CHAPITRE 7. DE LA PEUR DE L'ERREUR À L'ERRANCE CRÉATIVE	194
7.1. PROPOS POÉTIQUE : DES ERREURS MISES EN VALEUR	196
7.2. ÉCRIRE DE SES ERREURS : EN CHEMIN VERS DE FUTURS ATELIERS	203
CHAPITRE 8. DU SLAM AU SLALOM : ÉCRIDIRE ENTRE SES LANGUES	211
8.1. L'ATELIER SLAM COMME LAB'ORATOIRE	212
8.2. PROPOS POÉTIQUE : L'ALTERNANCE DES LANGUES EN SLAMANT	219
8.3. PROPOSITIONS DIDACTIQUES : MISES EN IMAGES/VOIX/RÉSONANCE DES RÉPERTOIRES	224
CHAPITRE 9. METTRE DU CORPS À L'OUVRAGE POÉTIQUE	232
9.1. PROPOS POÉTIQUE : ÉCRIRE PAR CORPS	232
9.2. PROPOSITIONS DIDACTIQUES	236
ENTRETIEN AVEC LAURELINE KUNTZ	255
POUR CONCLURE SANS CLORE... SEMER POUR VOIR ÉCLORE	267
RÉFÉRENCES	273

*La fonction de l'artiste est fort claire : il doit ouvrir un atelier,
et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient.*
Francis Ponge (1961)

Introduction

Ma réflexion sur la notion d'atelier a surgi au détour d'une discussion entre mères d'élèves se préparant à animer des ateliers philo en maternelle, dans la lignée des ateliers slam menés avec Katia Bouchoueva. Il n'y a pas si loin, finalement, de la philosophie à la poésie... Question innocente, en amont, de ma collaboratrice : « Pourquoi ne pas parler tout simplement de *Moments philo* » ? Réponse éberluée, voire irritée, de mon côté : « Parce qu'il y a tout un monde, un univers, un poème, un ensemble de valeurs dans le mot Atelier » ! Si le « mot ment » dans le « moment », l'atelier suggère ici l'attelle et l'enjeu essentiel de se lier, de se relier les uns aux autres, tout en déliant les mots, langues et/ou stylos... C'est ce monde-là que je me propose aujourd'hui non de réparer, mais tout au moins d'explorer : quelle est l'essence d'un atelier ? Qu'y aurait-il d'irréductible dans ce dispositif ? En quoi l'expérience du slam et la créativité dont il est porteur nous amènent-elles à faire évoluer cette notion ? Depuis les ateliers d'écriture jusqu'aux ateliers d'éloquence, quel est le fil de l'atelier ? Attelons-nous à tisser cette toile-ci², pour mieux esquisser la trame de ce que je nomme aujourd'hui la didactique de l'écridire³.

Mon postulat : la double émergence du slam depuis le début des années 2000 dans la francophonie et plus récemment de l'éloquence⁴ met en exergue cette notion d'atelier tout en la renouvelant. Parallèlement, l'époque contemporaine met en lumière une littérature performantielle, résurgence actuelle des pratiques antiques, qui vient interroger nos pratiques d'enseignant-es et nos approches de la littérature : envisagée « en personne » (Meizoz 2016), incarnée, elle peut être appréhendée dans sa matérialité et explorée dans le processus même de sa *fabrication*, en acte. Peut-elle, dès lors, devenir l'objet d'*un faire* mis à

² J'adopterai ici le « je » plus conforme à la posture présentée dans ce volume, le « nous » signifiant alors que j'inclus lectrices et lecteurs dans ladite exploration.

³ J'avais d'abord pensé à la graphie « écri-di-re » puis « écri(di)re » mais la fusion complète m'est finalement apparue plus conforme (car plus uniforme) à l'idée d'aller-retours entre l'écrire et le dire, sans rapport hiérarchisé entre ces deux *faces* de l'expression.

⁴ Qui se présente aujourd'hui sous la forme de concours mais aussi d'ateliers en amont, notamment dans les établissements d'enseignement secondaire. Voir par exemple l'équipe Éloquentia autour de Bertrand Périer, auteur de *La Parole est un sport de combat* (2017), qui intègre aussi le slameur Loubaki. Le lien avec le slam est patent (nous le développerons ci-après) ; de nombreux/nombreuses slameurs et slameuses créent des ateliers mêlant éloquence et slam : « éloquenslam » (Lauréline Kuntz).

la portée de toutes et de tous⁵ ? Voilà en quoi lesdits ateliers – dont les modalités restent à explorer – représentent un espace privilégié pour expérimenter cette *littérature vive* dont la mise en forme et en corps, de l’atelier à la scène, de la page au partage, répond à un processus de création continu, de co-création. Dans le cas du slam comme de l’éloquence, la perspective d’un concours disparaît en effet au profit de la dynamique collective (le *con-cours* de toutes et de tous) mise en œuvre en amont : avant d’envisager une quelconque réussite, il s’agit de « s’y atteler en atelier ». En d’autres termes, l’atelier s’adresse à l’apprenant-e comme autrice ou auteur d’un « faire » destiné à des fins artistiques, littéraires, philosophiques, etc.

Des ateliers

De fait, les ateliers d’écriture ont beaucoup évolué depuis les années 80 : « Enseigner la littérature sera un jour, peut-être, enseigner à *fabriquer du texte* dans ce qu’on pourrait appeler des ateliers d’écriture. (...) Nous en sommes loin. » (Ricardou, 1992 : 22) Qu’en est-il, près de 40 ans plus tard ? Les ateliers d’écriture se voient, depuis une vingtaine d’années, renouvelés dans leur conception-même : il s’agit non seulement de se *mettre en situation* d’écrire mais surtout de se *mettre en jeu* – en relation, en *interaction* : le partage d’une expérience de *reliance* (fût-elle poétique, artistique, philosophique) permet de constituer une communauté éphémère et bienveillante – communauté de création et de réception – rassemblée voire réunie en vue de ce projet.

En contrepoint aux ateliers d’écriture, les « ateliers du Dire » ont été récemment analysés par Olivier Mougnot en vue de « renforcer la didactique du FLE comme didactique relationnelle entre sujets d’une création culturelle et langagière toujours située et plurielle » (Mougnot 2018), mais notre approche se veut plus « intégrative » en faisant une large place non seulement au « Dire » du poème, mais à la relation entre écrire-dire et dire-écrire (aller-retours), ainsi qu’au « Corps » tel que mis en jeu dans le dire (et dans l’écrire), soit au « faire corps » autour du dire : à l’incarnation de l’acte de langager (Aden 2017), de s’engager dans/par le langage, entre/outré les mots et les langues. Selon Olivier Mougnot, il s’agit essentiellement de « donner de sa personne » en atelier. Qu’est-ce à dire ? Donner de ses mots ? de ses idées ? de ses identités ? de sa créativité ? de ses langues-cultures ? de ses langues-corps ?

⁵ J’adopterai dans ce volume l’écriture inclusive selon les directives de l’UNIL : https://www.unil.ch/egalite/files/live/sites/egalite/files/Egalite_UNIL/Publications%20et%20liens/Guide_mots_egalite_2018.pdf

Si l'on en revient – détour essentiel à l'orée de ce travail de synthèse qui consiste aussi en un chantier de fouilles archéologiques ! – au champ sémantique du mot « atelier », il contient déjà en germe la plupart des potentialités didactiques attachées à cette notion :

atelier

(a-te-lié) s. m.

- **1** Lieu où travaillent un certain nombre d'ouvriers. *En le promenant d'atelier en atelier*, [ROUSSEAU](#), *Ém.* III. *Il se promène tous les jours dans ses ateliers*, [LA BRUYÈRE](#), 11.
Tous les ouvriers d'un atelier. L'atelier demande une augmentation de salaire. Un chef d'atelier.
- **2** Lieu de travail d'un peintre, d'un sculpteur. Cet artiste ne se plaît que dans son atelier.
L'atelier, les élèves d'un artiste considérés collectivement.
Jour d'atelier, jour le plus propre à éclairer un tableau, une statue.
- **3** *En termes de fortification*, excavation de fossé.
Entendre bien l'atelier, être habile à conduire les travaux d'attaque et de défense d'une place.
- **4** Atelier du sculpteur, nom de petites constellations du ciel méridional.

Figure 1 : Atelier, article du Littré

Le lien avec le mot « attelle » m'amènera à explorer l'idée d'appuis et outils possibles (et concrets) pour guider/étayer le travail des apprenant·es sans en brider la créativité.

Le « travail en atelier » tel qu'il a été conçu dans la pédagogie Freinet apparaît emblématique de ces idées : celle d'une adhésion pleinement consentie au groupe, soit d'une réelle coopération, d'une créativité réveillée voire stimulée par des outils et techniques, et d'une socialisation sous une forme « communiquée ».

Définition

Nous proposerons, au moins à titre provisoire, la définition suivante de l'atelier : travail de groupe, librement choisi par les élèves, qui aboutit autant que possible à une production concrète, communiquée sous une forme définie par ce même groupe, et qui prend appui sur un certain nombre d'outils et de techniques.

Figure 2 : L'Atelier selon Freinet (Brunet, 1974 : 25)

La notion de plaisir s'avère essentielle, ainsi que l'idée de convoquer des « sources vivantes » (Brunet, 1974 : 27) comme offrant matière à création. Les statuts respectivement dévolus aux enseignant·es et aux apprenant·es – je préfèrerai désormais le terme de posture, j'y reviendrai – sont revus : les premiers faisant « confiance » aux seconds qui s'autonomisent. Il s'agit bien d'établir un rapport didactique horizontal ici. La/le professeur·e ou artiste devient alors « animatrice » ou « animateur » au sens de « maïeuticien·ne », aidant à accoucher de ses (é)mot(ion)s. Ce faisant, il conduit chaque participant·e à donner vie et voix aux mots (aux langues) en soi en les tissant. Citons encore cette définition de « l'atelier dirigé » reprise par Olivier Mouginot : « (l'atelier dirigé) fait progresser aussi bien les enseignants que les élèves. La raison en est sans doute la qualité rare du dialogue didactique qui s'y joue, dans la proximité

d'un espace partagé à six ou sept personnes, en face à face, assises et travaillant au même niveau » (2018 : 35). Si j'abonde volontiers dans le sens de « la qualité du dialogue didactique » (et de la relation qui en est le terreau) et de « la proximité d'un espace partagé », je soulignerai néanmoins que la posture assise n'est pas toujours la plus pertinente pour susciter la créativité émanant de *l'homo faber* voire de *l'homo ludens*. Si j'en crois mon expérience d'animatrice d'ateliers « écrire et dire », la nécessité de constituer un petit effectif à la faveur de ce dispositif peut s'avérer nécessaire quand ledit « atelier » est victime de son succès : une bonne cinquantaine d'étudiant-es inscrit-es (debouts !) à l'automne 2016 (EFLE/UNIL). J'ai dû alors faire preuve d'inventivité didactique pour recréer un contexte favorable à l'expression créative.

Ainsi, mon approche de la notion d'*atelier* visera à mettre en avant la création d'un *espace collectif*, d'une *communauté* (fût-elle éphémère) constituée en vue d'*œuvrer ensemble*, dans la *connivence* (potentiellement ludique) qui (re)lie les participant-s entre elles et eux dans cette perspective. En outre, elle s'appuie sur la *dynamique* collective mais néanmoins respectueuse du rôle de chacun-e (ateliers différenciés permettant de trouver sa voix). La notion telle que nous l'envisageons souligne l'importance de la *posture* visant à trouver sa place/sa voix dans le groupe et le rôle du *corps* dans cette démarche. Enfin, le travail d'une *matière* faite de mots et d'émotions (voir la *matière-émotion* de Collot, 1997, que je pourrais reformuler en *émotion-matière*) s'avère essentiel, associé à la mise en jeu d'un « *faire* » voire d'une *fabrication* à partir de cette matière grâce à une forme d'étayage qui favorise néanmoins la créativité. Je propose ainsi de définir, pour mieux déconstruire la linéarité de l'énoncé qui précède « les cinq piliers de l'atelier » tel que je le conçois :

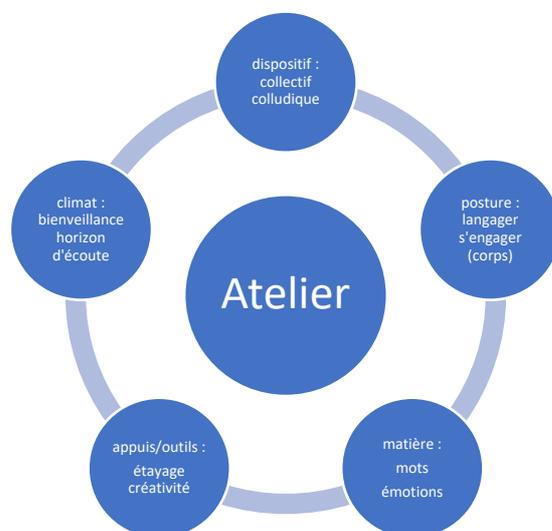


Figure 3 : Les piliers de l'atelier

De l'écrir

Je mets en exergue la notion de didactique *de l'écrire et (pour) dire* – d'où le néologisme « écrir » pour mieux souligner l'acte en cours de réalisation (et d'apprentissage), envisagé dans sa dynamique même, là où les termes d'écriture comme d'*orature* (Hagège 1985) évoquent plutôt le résultat de l'action mise en œuvre. Ainsi l'écrir qui se situe au cœur des ateliers, me semble-t-il, répondra à un besoin actuel inéluctable de transcender les oppositions binaires : oral/écrit, oralité/écriture, dire/écrire. Oraliture ? Orature ? Oralittérature ? Si la didactique de l'écriture et celle de l'oral ont largement cheminé ces dernières années, chacune de leur côté, il me semble aujourd'hui pertinent de les (ré)concilier autour de pratiques créatives, issues de transpositions didactiques, qui donnent lieu à des créations hybrides (écrits oralisés, oraux transcrits), objets et lieux de transmédiation.

À l'aube du 21^e siècle, un colloque sur la Didactique de l'écriture dressait un état des lieux mettant en lumière certaines questions (Schneuwly 2002) : la posture de l'élève (p. 321), les outils de l'écriture (p.323), les leviers pour transformer le rapport des élèves à l'écriture (p.324), les frontières oral-écrit (p. 326), le rôle des interactions (p.327) et la modélisation de « dispositifs pour faire écrire les élèves ». Autant de questions sur lesquelles la notion d'atelier permettra d'apporter un éclairage original, en mesurant le chemin parcouru grâce aux évolutions et pratiques autour des écritures/oralitures créatives. En effet, les ateliers slam donnent forme aujourd'hui, comme les ateliers d'éloquence, à ce qu'on pourrait appeler des ateliers d'écrir : il s'agit d'apprendre à fabriquer des textes oraux, ceux-ci étant destinés à une « publication orale » (selon la formule de Michèle Métail⁶) et généralement médiatisés par un ou plusieurs écrits qui ne sont, corolairement, que transitoires.

La même année, Bernard Schneuwly exprimait sa position lors d'un colloque sur les *Didactiques de l'oral* (actes publiés en 2003⁷), en soulignant la nécessité de rendre la parole des élèves présente en classe dans toute sa corporéité et sa « publicité » : « l'élément définitoire essentiel est la publicité de l'activité langagière, à savoir la présence, réelle ou potentielle, d'un public qui est constitutif de la situation » (p.63). Et le didacticien d'insister sur la transformation de l'oral par l'écrit : « C'est l'intégration de l'écrit à l'oral qui transforme

⁶ Cette artiste a reçu en 2018 le prix Bernard Heidsieck du festival Extra, voir le site de son éditeur :

<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6468>

⁷ Transmis par Bruno Maurer, merci à lui !

ce dernier » (p.65). Au sein du même ouvrage, Marie-Françoise Chanfrault-Duchet mettait en avant la nécessité de « restaurer l’oralité dans la classe de français » : « Il faut donc attendre que les nouveaux dispositifs de parole collective se ritualisent précisément, pour se constituer en phases d’authentique choralité » (p.54). Regrettant que l’oralité, au cœur des apprentissages en maternelle (lieu par excellence, soit dit en passant, d’une pédagogie par ateliers, dans la lignée de Freinet), soient confinés par la suite à des rituels figés de type « récitation ». Ce qu’elle nomme « oralité » ouvrirait ainsi une troisième voie : elle la définit comme « troisième terme » dans un continuum « oral-oralité-écrit » soit comme trait d’union entre les deux codes. Voilà qui rejoint ce que nous conceptualisons, dans une perspective didactique et afin de souligner l’aspect processuel d’une compétence à construire, en termes d’écridire. Elle se réfère d’ailleurs à la théorie du rythme d’Henri Meschonnic (1982) qui est aussi au cœur de nos recherches. Il nous apparaît alors que les « dispositifs » qu’elle appelait de ses vœux au début du siècle, ceux-là même qui consacrent l’avènement d’une « parole communautaire », qui se co-construit dans la classe ou d’un dispositif mis en œuvre spécifiquement au sein de celle-ci, s’incarnent désormais à travers les ateliers slam et d’éloquence dont il nous appartient de formaliser les modalités et les enjeux. Quelques 15 ans plus tard, le même « rocher de Sisyphe »⁸ que constitue la mise en perspective de l’articulation oral-écrit, est au cœur d’un nouvel ouvrage qui propose d’ouvrir des perspectives didactiques sur *l’Oral aujourd’hui* (De Pietro 2017). Terme dont Bernard Schneuwly se défie à nouveau, soulignant qu’il réifie un objet en perpétuel mutation. Qui dit oralité dit pluralité, comme le souligne Bruno Maurer dans son introduction à l’ouvrage cité (2003 : 10) :

Ici plus qu’ailleurs, l’éclectisme doit régner, non pas sous le signe du fourre-tout mais sous celui des différentes et complémentaires dimensions de l’oralité. [...] Puisse le lecteur trouver dans cette diversité de quoi éclairer son propre chemin.

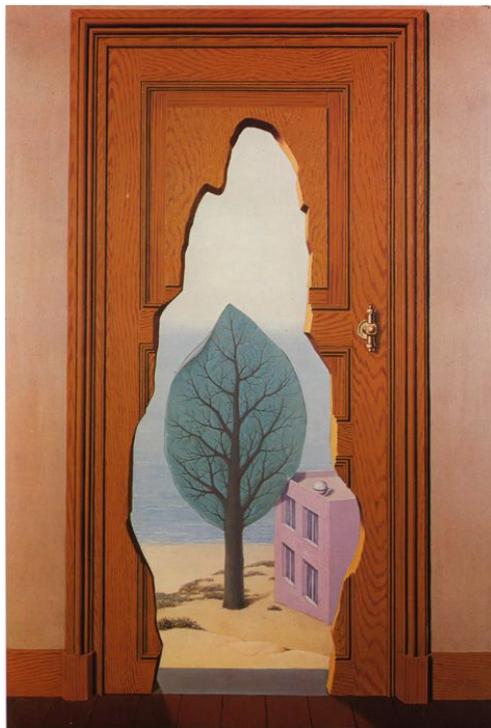
Si l’O de l’oral(ité) a donc coulé (et coule encore) sous les ponts, à la faveur d’une diversification des ateliers depuis le siècle dernier, c’est précisément à construire des ponts qu’invite notre travail, ici décliné en trois temps. Dans une première partie, j’aborde les dynamiques collectives, les univers et la créativité singulière à l’œuvre dans le répertoire de plusieurs artistes de la parole qui m’ont ouvert leurs ateliers, ainsi que certaines créations immanentes au contexte covidien : autant d’aspects que j’associe aux racines de mon travail, s’agissant d’analyser la fécondité d’un terrain et l’ancrage génétique de ces œuvres

⁸ Selon l’intitulé d’un article de Paul Capeau dans ce même ouvrage.

performanciennes. Dans un second temps, je m'intéresse aux aspects génériques, aux caractéristiques stylistiques qui traduisent les jeux avec/entre/outré les mots, ainsi qu'aux diverses formes de performances au travers desquelles ces artistes diffusent leur art du verbe : il s'agit là de ce que je qualifierais de ramifications ou de branchages. Enfin, j'envisage les enjeux didactiques comme les fruits de ce travail visant à semer des graines en atelier. *Quid* du tronc ? C'est autour de l'écridire que je le conçois – de cet entre-deux qui permet d'ouvrir un espace fécond, un terrain (terreau ?) de créativité que le dispositif atelier permet d'explorer – et du corps d'où naît le geste.

Première partie

Dans l'atelier des slameurs·euses



La Porte de Magritte

*Écrire, c'est laisser une trace du passé.
Comme un oiseau laisse ses empreintes sur la terre humide.
David Dumortier (2014 : 5)*

Chapitre 1. Univers singuliers

L'Atelier – avec un grand « A », au sens où l'on parle d'un atelier d'artiste ou encore au sens du « Grand Atelier » sur les ondes de France Inter – représente d'abord un espace de travail, sorte d'ancre un peu mystérieux dans lequel on peut être invité·e à entrer pour mieux se familiariser avec l'univers d'un·e artiste ou d'un·e auteur ou autrice, à la recherche de traces. Or, à l'inverse du verbe *to slam* dont l'une des acceptions évoque la porte claquée bruyamment au nez de quelqu'un [20]⁹, les slameurs et slameuses m'ont ouvert la porte de leurs ateliers – me révélant du même coup leurs carnets lors d'entretiens qui donnent chair à ces lignes. À l'image du slam, par nature hospitalier, poésie scénique et publique mais dont la trame se tisse dans l'intimité d'un carnet, la posture de slameur ou slameuse se caractérise par cette ouverture à quiconque souhaite s'aventurer au cœur (au corps) du processus de création : non au bout mais au (tout) début de leurs brouillons, là où les poèmes sont nés, où ils ont pris corps pour la première fois sur le papier : « Ceux qui écrivent font corps avec leurs écrits » (Bouchoueva dans Vorger, 2016a : 280). Les lignes qui suivent sont tissées de rencontres – et donc de corps, pages, images et gestes.

1.1. Des rencontres aux traces

En fouillant dans mes fichiers, j'ai déniché un article encore en gestation que j'avais intitulé « Vol au-dessus d'un nid de poèmes » pour mieux suggérer la volatilité de ces écrits transitoires que sont les brouillons de poèmes destinés au dire, à la scène : « Papillons en papier » (Souleymane Diamanka, 2007), hirondelles en vol, en partance, en voie de migration. Si cet article (consacré aux brouillons du poète David Dumortier) n'a jamais vu le jour, je l'ai pourtant conservé précieusement, couvé délicatement jusqu'à la présente éclosion. David Dumortier n'est pas slameur mais il est poète et aime à partager sa jubilation des mots lors des ateliers qu'il anime :

*Chers Grands enfants,
Vous avez fait, cette année, l'expérience de l'écriture poétique. C'était difficile mais vous avez très bien réussi. En écrivant, le plaisir vient très vite, surtout quand on se sent libre dans son*

⁹ Les articles cités entre crochets renvoient au recueil d'articles.

brouillon. Écrire, c'est construire quelque chose comme une maison. Nous, notre ciment, c'était les mots de la langue française. Avec eux, vous avez tourné les mots dans tous les sens, vous avez assoupli votre langage comme un sportif assouplit son corps.... C'est cette souplesse qui vous rendra fort dans cette vie. Chers Grands enfants, possédez les mots pour vous défendre par la parole. J'ai aimé vos sourires et votre joie quand je venais dans votre classe. (...) Les mots et les phrases sont comme de la pâte à modeler, on peut les tordre dans tous les sens. (...) Écrire, c'est laisser une trace du passé. Comme un oiseau laisse ses empreintes sur la terre humide.

Si écrire c'est laisser une empreinte du passé, c'est aussi une trace du parler, du dire à venir qu'il s'agit d'esquisser. Il y a donc dans ces mots une sorte de condensé de ma conception de l'atelier : la liberté et la créativité (comment se sentir « libre dans son brouillon » ?), la matérialité (le ciment, la pâte à modeler, la terre), le corps à l'œuvre, l'émotion (la joie), le lien (le ciment, la maison). Il s'agira donc, dans ce chapitre, d'entrer dans ces maisons de mots que sont les poèmes, d'explorer matériellement les univers poétiques qui nous été offerts en partage, d'entrer dans la *Petite fabrique d'oralité* selon le titre choisi pour l'un de mes premiers articles [2] pour mieux accéder à l'émotion-m(at)ière (matrice) :

C'est par l'attention la plus scrupuleuse à la matérialité du texte et des avant-textes que nous pouvons saisir dans toute sa richesse cette subtile alchimie du verbe, où entrent en fusion et en réaction réciproque le moi, le monde et les mots (Collot, 1997 : 6).

C'est ce que je me propose de faire dans les pages qui suivent, grâce aux rencontres et carnets ouverts de ces sculptrices et sculpteurs du langage, poètes nomades qui ne se séparent jamais de leurs blocs-notes. Autant d'objets transitionnels dans cette enfance du langage qu'est la posture du poète [21].

L'humilité est ici le maître-mot : les artistes dont les carnets et les images donnent corps à leurs mots m'ont chacun-e consacré un moment – qu'il soit rencontre de chair et d'os ou rencontre virtuelle, par écrans interposés – voire plusieurs entretiens, discussions et soirées de partage. Tel était précisément l'un des mots-clés (« partage ») apparus dans ma thèse lors d'une enquête sur les représentations du slam. L'amitié est l'une des valeurs phares véhiculées par le slam, que l'on pourrait définir comme un art de la rencontre – de l'amitié poétique. Si j'ai pu étudier, entre autres topoï, celui de la rencontre amoureuse [6, 18], c'est plutôt l'amour des mots qui les relie, qui semble faire l'unanimité au sein de la *slam family*, et la façon de les propulser *du livre au live*, de les *coucher sur le papier* avant de les propulser *debout sur scène* comme l'appelait de ses vœux le poète sonore Bernard Heidsieck, que j'ai rencontré indirectement en conjuguant ma plume avec celle de Jean-Pierre Bobillot [4].

De fait, le slameur aime à se montrer non seulement debout (en posture de déclamation) mais aussi en posture d'écrir, que ce soit au sein de développements réflexifs ou au fil de clips poétiques qui mettent en scène, paradoxalement, la démarche d'écrire pour dire : Souleymane Diamanka a beau affirmer que « Les poètes se cachent pour écrire » (en duo avec Rouda, 2007), en un écho palimpsestuel à la formule « Les oiseaux se cachent pour mourir », il aime à se montrer dans une telle posture. En d'autres termes, ces artistes se plaisent à exposer leurs ateliers, mettant en scène le cheminement des mots, mettant en lumière le corps écrivant, la main traçant sur le papier, alors même que ce support désertera la scène puisqu'ils apprennent généralement leurs textes par cœur (par corps). Cette caractéristique de la performance slam – qui se distingue des performances d'un Bernard Heidsieck ou d'un Ghérasim Luca qui, dans leur posture, accordaient une importance particulière au geste de préhension voire au jet du poème-papier en fin de récital – permet de libérer la main pour mieux déployer les ressorts d'une multimodalité pleinement expressive.

J'étudierai ci-après, au travers d'une exploration de chaque univers traversé dans sa singularité, la double matérialité à l'œuvre : celle du corps des signes tels qu'ils prennent forme sur le papier, et celle des corps incarnés tels que mis en scène dans les clips poétiques.

1.2. Souleymane Diamanka : écrire-dire, aller-retours

J'avais déjà, dans ma thèse, exploré l'univers de Souleymane Diamanka mais il s'agissait surtout, dans la perspective qui était alors la mienne, d'en analyser le formulisme emblématique, la créativité phraséologique au travers de ce que Robert Galisson nomme les « Palimpsestes » (1993) et que j'ai reformulé en termes de « matrice phraséologique » [17]. J'ai en outre, suite à un premier entretien avec ce poète¹⁰, analysé les blocs-notes qu'ils m'avaient révélés – au sens étymologique et photographique de ce terme – comme autant de traces d'une écriture en gestation, autant d'états médiopoétiques de poèmes en devenir [2]. Il s'agira ici de dénicher d'autres palimpsestes : l'écrire sous le dire tel qu'il est révélé dans les clips poétiques ; le dire sous l'écrire tel qu'il apparaît dans les brouillons donnant à voir le « brouillonnement » ainsi que la projection de la voix et du corps dans l'espace de la page.

¹⁰ Entretien mené le 24 septembre 2010 autour d'un café, à Cergy, au cours duquel l'artiste m'avait montré ses nombreux carnets, dont j'avais pu photographier des extraits pour mieux en poursuivre l'exploration. La discussion a été approfondie par la suite, à l'occasion d'une invitation à animer des ateliers d'écriture à Grenoble.

1.2.1. *L'écrire sous le dire*

Dans « Les poètes se cachent pour écrire » (2007), le paradoxe est posé d'emblée : « Les poètes se cachent pour écrire, *regarde-nous...* ». C'est ce que j'ai nommé « posture de l'impudeur » (2016 a) ou encore de « confiance publique ». Celle-ci trouve une illustration dans la façon dont la genèse de l'écriture, soit les coulisses de la performance, l'amont du dire scénique, prend forme au travers des clips : ils reflètent ce que je propose de nommer une *imagénèse* (c'est-à-dire « l'imaginaire de la genèse ») aussi originale qu'éloquente. L'image extraite de ce slam « J'ai couru après les horizons sur chaque page » illustre bien l'idée d'une double matérialité : celle du carnet (la page, où les mots sont posés) et celle du corps (la course des mots pris dans le *flow* oral). Que sont ces horizons ? Sont-ce ceux des mots ? des émotions ? Des mots destinés à éveiller des émotions ? Des émotions mises en mots ?

*Les mots sont les vêtements de l'émotion
Et même si nos stylos habillent bien nos phrases
Peuvent-ils vraiment sauver nos frères du naufrage ?*

La liquidité est très présente ici, symbolisant le flow des mots libérés par la parole poétique :

*Les poètes se cachent pour écrire
C'est pas une légende Rouda regarde nous
On a traversé des rivières de boue à la nage
On a dormi à jeun dans la neige et on est encore debout*

Souleymane, qui interpelle ses frères de slam, se présente comme poète debout, à la façon des griots du Fouladou dont les voix traversent cet *Hiver Peul* qui a résonné comme l'un des premiers albums de slam en France : « Versificateur notoire chaque rime est une cascade ».

Le slam, poésie verticale (debout), est aussi poésie du nous, poésie qui relie (horizontale) :

*Toi et moi c'est l'écriture qui nous lie
C'est dans la solitude qu'on apprend la convivialité*

Poésie dont l'écriture (la genèse) est d'emblée tournée vers l'horizon de l'oralité car le vers n'est qu'un moyen de faire circuler la parole poétique : « Le feu passe au vers et l'oralité passe par nous ». Les slameurs font ainsi le pari de la pérennité des traditions orales dont ils suivent le fil : « Verba manent, scripta volant » selon Rouda (2007). Pour autant ils ne refusent pas la trace écrite, même si elle est un lieu de mouvance et de conjugaison des couleurs, soit des plumes, des langues et des voix (Souleymane Diamanka et John Banzaï, ci-après, 2007) :

J'Apporte la prose à la porte

A quelques pas de nos syllabes
 écoute la percus qui parle la langue des statues
 observe le mouvement du silence
~~de ceux qui ont un stylo à leurs trousses~~
 j'estime que la rime est ^{presque} un reste de geste
 qui se répète sans même s'être prononcée
 ma prénom c'est une peinture dans la pénombre d'un prénom
 mon nom une presque rime qui cherche à se perdre devant
 identité dite au idée je suis quelqu'un qui me suis ^{fait}
~~il te suffit de m'imaginer~~ je n'ai rien d'autre
 maintenant je vais me taire si ce n'est déjà fait
 retiens ma mémoire le souvenir est un défi
 mais reviens me voir trois jours après la lune noire
 à l'heure ou la vague m'initie une seconde fois
 il y a un ^{poème} qui doit à lire ^{soit} la bague d'une étoile de mer
 et la terre ferme la porte à l'autre poisson lune
 les vents célèbrent ^{le son} qui sort de mes lèvres
 c'est juste une bulle de ma pensée qui se dessine dans les yeux
 donner ~~sur des os~~ afin qu'elle
 c'est juste une ^{batte} batte batte dans la main d'un ^{jeoueur} joueur
~~la scène~~ batte
~~c'est la sixième challenge~~
 c'est le mot qui dépasse sans se rendre compte qu'on l'attendait
 et qui ~~serre~~ ^{use} ^{me} ^{le} ^{corps} ^{qui} ^{est} ^à ^{l'} ^{écoute}
 Banzai Diamanka
 le 12.06.07 chez R.V.
 21/46

Figure 4 : J'écris en français dans une langue étrangère, John Banzai et Souleymane Diamanka, 2007.

Outre cette « écriture à deux voix » (destinée à une diffusion radiophonique), matérialisée par des couleurs d'encre différentes, on trouve ici un condensé des procédés analysés dans ma thèse, ainsi que des aspects emblématiques de la posture que j'analyserai au fil de ces pages : les « mots-balles » dans la main du jongleur africain, l'encre qui déborde, la vague qui submerge, la main tendue, le rôle de la mémoire dans ce que Souleymane Diamanka nomme l'oralité [2, 4], le « son qui sort des lèvres » et la rime comme « un reste de geste ». Poésie porte-à-porte, à portée de mains et qui se laisse porter, aussi, par un duo d'écrivain.

1.2.2. Le dire dans l'écrire

Dans « L'automne des blocs-notes » (2007), Souleymane Diamanka métaphorisait pour mieux insister sur la matérialité des supports au sein desquels ses poèmes prennent corps :

Poésie trompe-l'œil
 Ça tombe comme des trombes d'eau
 À la saison des vents violents

*Qui aime mes poèmes me suive (...)
Sers-toi rince toi l'oreille*

Un tel poème, qui prendra vie sous une forme scénique, répond donc à un double horizon, s'inscrivant dans une double matérialité : pour l'oreille et pour l'œil. Il s'agit en effet de se « rincer » l'oreille au sens où elle doit s'ouvrir à la nouveauté. Ainsi le « palimpseste sonore » [7] réactive-t-il un phrasème relevant de la lexiculture auquel se superpose une nouvelle formule. Le poème est aussi « trompe l'œil » au sens où il laisse apparaître d'autres mots sous les mots écrits. Les nombreux palimpsestes (c'est-à-dire les détournements phraséologiques) sont là pour nous rappeler ce formulisme renouvelé comme je l'avais analysé dans ma thèse : « J'écris à contre-jour je brise la loi des saisons avec un chagrin dans la gorge » (cf. (avoir) « un chat dans la gorge »). Au-delà de l'analyse lexicophraséologique, je m'intéresse en l'occurrence à la posture mise en abyme dans ces mots, à la dialectique du même et de l'autre. Au cœur de cet afflux, l'émotion est là, patente et frissonnante : « j'ai trop de mots (...) et j'écris du cœur / J'reste là, j'attrape les branches que les mots me tendent sur l'autre rive. » Ainsi les slameurs écrivent-ils non seulement « à flux (*flow*) tendu », car les mots débordent de leurs stylos (« j'ai d'encre plein les paupières »), mais aussi pour mieux tendre les mots-perches à leur public. Voilà qui en dit long sur la densité – la « dansité » pour reprendre un mot de Valère Novarina (2011, voir *infra*) – à l'œuvre dans cette poésie qui émane d'une « Danse avec les mots » collective [26].

Dans « Papillon en papier » (2007), Souleymane Diamanka allégorisait la trajectoire du poème, résumant ici en quelques mots et quelques images, l'enjeu de cette poésie scénique contemporaine fondée sur le partage : « Si tu l'as aimé et qu'il t'a plu, ce n'est plus mon poème mais un papillon en papier... »

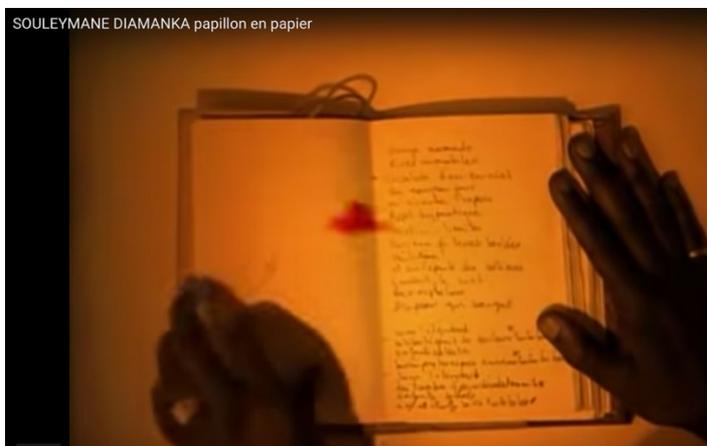


Figure 5 : « Papillon en papier », Souleymane Diamanka, 2007.

Les deux faces – la plume du poète et le « plu », le plaisir du récepteur, les écrits qui s’envolent quand les paroles demeurent – semblent ici réunies : le papillon survole le carnet où le poème est né. Les *mots en liberté*¹¹ peuvent alors s’échapper du support papier pour mieux se partager. Allégorie poétique qui contient en germe ma conception de l’écriture comme une appropriation et un affranchissement du support écrit qui sert de trame en vue du texte qui se tisse ensuite, lors du partage scénique, dans la relation avec le public. Comme l’a écrit la psychologue clinicienne Olivia Lempen, le slam est un espace de médiation, et le carnet m’apparaît alors comme un objet transitionnel, intermédiaire entre le dedans et le dehors, l’intime et la scène : il s’agit de « faire l’expérience d’une rencontre où corps et langage pourront s’accorder grâce au regard des spectateurs » (2016 : 116). C’est bien cette rencontre qu’un tel clip met en image et en scène, au-delà ou en-deçà du poème.

1.2.3. *Le faire d’une poésie incarnée voire in-corporée (embodied¹²)*

Près de dix ans plus tard, le clip-phare du nouvel album empreint de griotude *Être humain autrement*¹³ (2016) se distingue par la place faite aux corps : celui de l’artiste, debout mais statique, dont les mains jonglent à la façon d’un troubadour des temps modernes, celles (les mains) et ceux (les corps) des danseurs, circassiens et enfants. La bouche du slameur, en gros plan, porte le prélude et illustre le rôle essentiel de cette mise en bouche, lieu où s’articule – littéralement – le poème ; non seulement « papillon en papier » mais aussi destiné aux papilles : « Cette sève-là se savoure ». C’est bien la saveur de mots qui est mise en valeur ici, la mise en bouche appelant la dégustation : « Vous serez une part de la saveur du fruit » (Char, 1983 : 183). Une implication sensorielle que j’ai pu analyser en termes d’*auditor in poema* pour faire écho au fameux *lector in fabula* [2]. Il s’agit là d’enrôler le lecteur-auditeur dans le jeu de l’écriture.

¹¹ La formule fait référence au titre de Marinetti, écrivain futuriste. Notons que ce mouvement n’est pas sans lien avec le slam dans la mise en mouvement des mots, précisément, et dans le flow souvent rapide, évoquant une frénésie de mots, afflux canalisé dans une durée limitée à trois ou cinq minutes.

¹² Nous utilisons ce terme pour insister sur la place du corps à toutes les étapes du processus créatif (et d’apprentissage) en référence à l’anglais *embodied*, utilisé dans la poésie contemporaine anglophone (<https://em-strang.co.uk/embodied-poetry-workshops/>) et en didactique des langues (Aden 2013).

¹³ Clip disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=3ukeT6lmaDs>

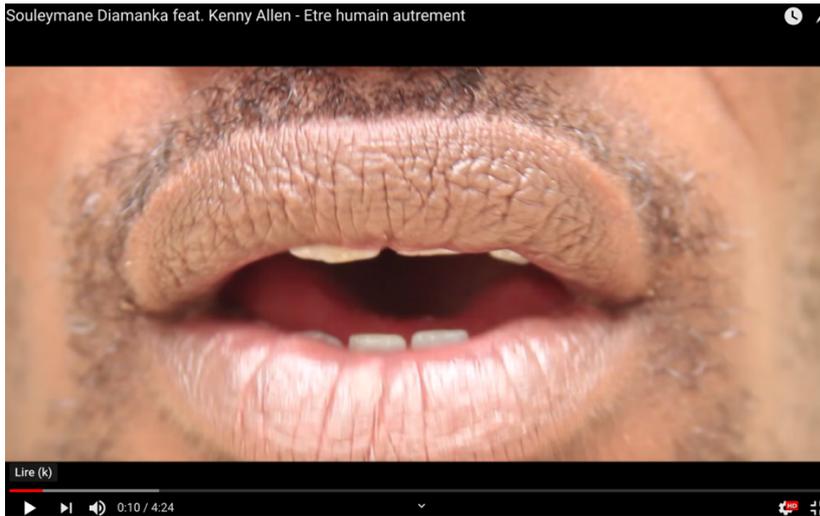
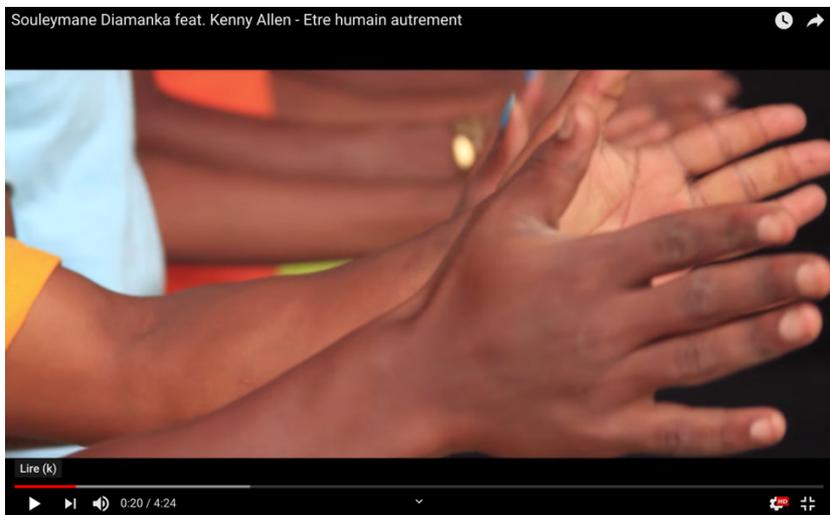


Figure 6 : « Être humain autrement », Souleymane Diamanka, 2016.





La main de l'artiste, prolongeant la verticalité de la posture, est tendue vers le ciel et vers la balle du jongleur de mots ; les mains des enfants, ouvertes, rythment la déclamation et emblématisent ce que nous appelons « poème chOral » [16] pour en souligner le potentiel de reliance. C'est tout un imaginaire du dire poétique qui se déploie et s'illustre :

Tout poème est un concentré d'humanité, qui révèle à chacun son altérité, c'est-à-dire son affinité avec l'autre et l'arrachant ainsi à sa petite identité personnelle de circonstance, le relie. La poésie est en quelque sorte un esperanto de l'âme humaine (Siméon 2017 : 31).

1.3. Silvia Nieva : un imaginaire empreint de corps et d'écrire

Sur mon chemin de thésarde, j'avais croisé la route – la poésie – de la slameuse Silvia Nieva, dont la langue m'a rappelé mon année d'échange Erasmus. Peut-être est-ce pour cette raison que sa poésie me touche particulièrement. *Me toca*¹⁴. Parce que l'espagnol est la seule langue « étrangère » qui m'est devenue pleinement familière, au point de rêver dans cette langue.

1.3.1. Imagénèse

Aux yeux de Silvia Nieva, l'écriture est aussi une aventure corporelle, manuscrite, et le poème



Figure 7 : "Destruir mi cuerpo", vidéopoème de Silvia Nieva

un lieu où les langues s'entrecroisent, se rencontrent sans nécessairement s'entendre : « Escribo un *manual* en varias lenguas que *no entiendo* » (je souligne). Dans un vidéopoème que j'ai étudié en vue d'un article à visée didactique [36] et d'une journée d'étude sur la traduction de la

¹⁴ En espagnol, cette formule signifie, comme en français, « cela me touche », mais aussi « c'est mon tour, c'est à moi qu'il revient de... ».

performance, la poétesse nous fait entendre successivement les versions espagnole, anglaise, française, grecque et signée de ce poème tout en laissant entrevoir ses carnets manuscrits : « J'écris pour intéresser la plante de mes pieds (...) J'écris pour expliquer comment ça fonctionne... »¹⁵. Je serais tentée d'ajouter : « J'écris pour expérimenter comment ça sonne et comment ça résonne » tant le signifiant est ici mis en avant. Si ce vidéopoème intitulé « Destruir mi cuerpo » ne relève pas du slam à proprement parler¹⁶, Silvia Nieva est néanmoins slameuse dans sa posture et s'adonne à des performances diverses qui flirtent avec le slam entendu comme espace scénique de partage autour des mots. On retrouve dans cette imagénèse le *topos* de l'écriture manuscrite qui prend corps sur la page, et celui de la main qui écrit, relie, et signe (dans tous les sens de ce verbe).

1.3.2. Matériaux génétiques

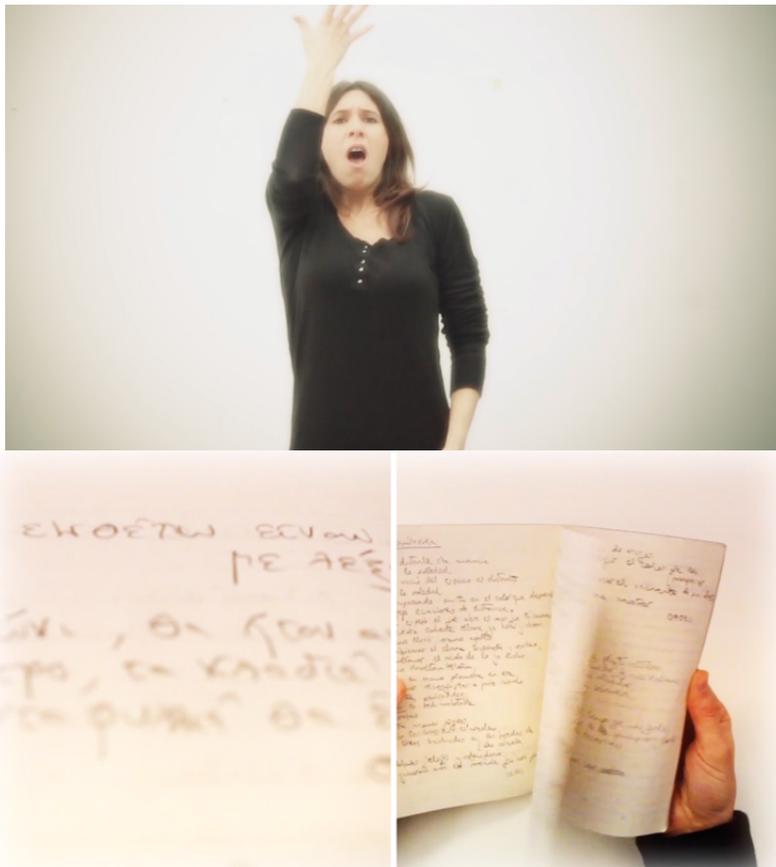


Figure 8 : « Destruir mi cuerpo », vidéopoème de Silvia Nieva.

¹⁵ Clip accessible ici : <https://vimeo.com/102395961>

¹⁶ Certains activistes du slam (pour ne pas citer de nom) défendent l'idée restrictive selon laquelle celui-ci se réduit au dispositif de type « tournoi », vision que je dépasse largement dans nos recherches. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'en suis arrivée à ne plus appréhender le slam en termes de dispositif – car au fil de ses évolutions, il donne lieu désormais à des dispositifs multiples – mais en termes de postures (voir ci-après).

Comme Souleymane Diamanka mais lors d'échanges à distance, cette artiste nous a donné accès à des supports génétiques foisonnants offrant à lire et à voir la voix qui se trame sur la page, les langues qui s'entremêlent en vue du partage scénique. Nous avons commencé à échanger par courriel dans la perspective d'une communication à deux voix qui n'a finalement pas eu lieu. J'en ai rendu compte partiellement dans une communication récente sur les alternances des langues en slamant et la façon dont la découverte de ces espaces poétiques hybrides peuvent donner lieu à l'expression des identités plurilingues, s'agissant de « donner voix aux langues en soi » [36]. Tantôt les pages dissocient les langues (fig 9), tantôt elles les relient au sein d'un même espace (fig. 10). L'espagnol, l'anglais, le français, le grec s'entremêlent ici, laissant apparaître des mots transparents mais aussi des mots-ponts qui permettent la traversée d'une langue à une autre : dermatos (dernier), estomac (estomago). La poésie apparaît alors comme « une traversée matérielle des langues » selon la formule éloquente de Christian Prigent (1989). Le corps, lieu nodal de la performance, du partage poétique avec le public, est évoqué dans sa mécanique (fig. 10) : « la mécanique d'un corps » lit-on sous la plume de Silvia, parmi les formules définitoires qui s'élaborent ici, prémices au vidéopoème qui expose ce corps au cœur de l'imaginèse tout en suggérant sa destruction.

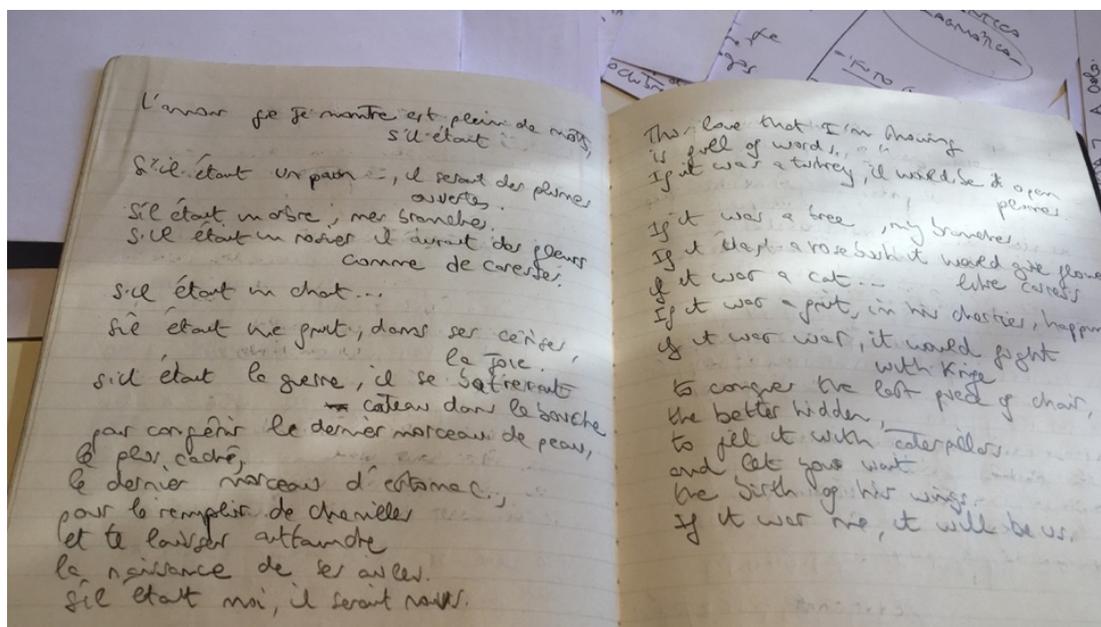


Figure 9 : Carnets de Silvia Nieva (aimablement reproduits et transmis par l'artiste)

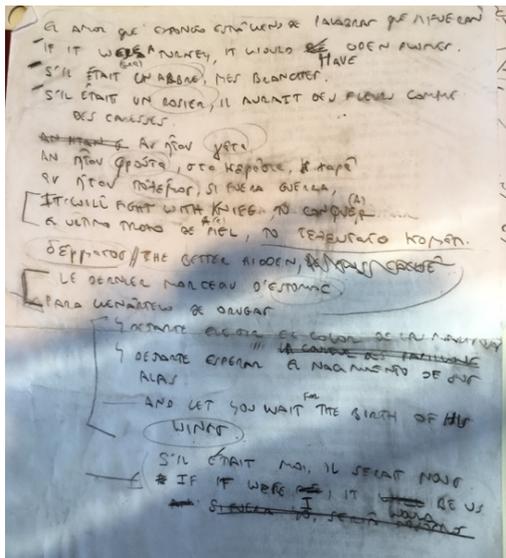
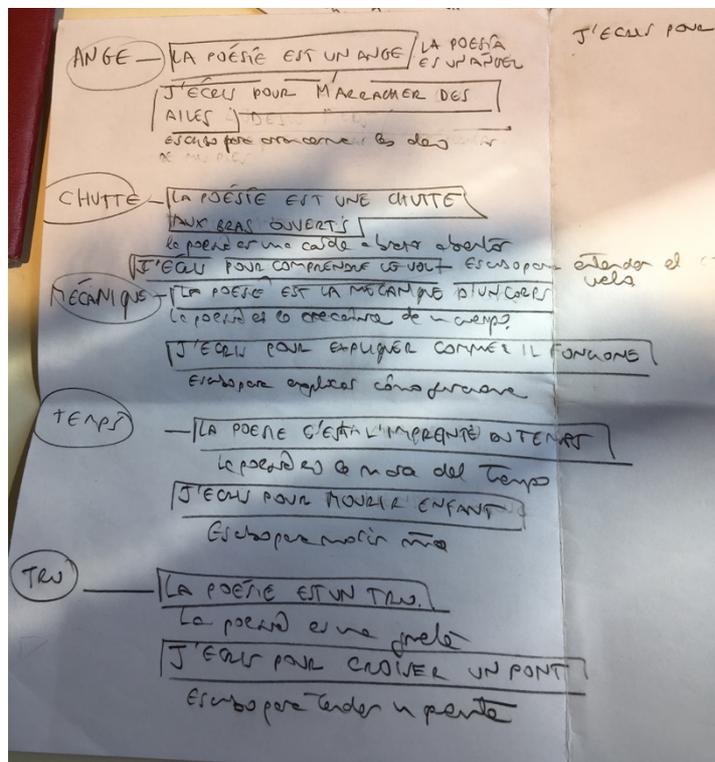


Figure 10 : Carnets de Silvia Nieva (aimablement reproduits et transmis par l'artiste)



Le brouillon ci-dessus (fig. 10) illustre le basculement d'une langue à une autre via le processus de traduction. La présence de l'interlangue est manifeste au travers de graphies empreintes de la langue maternelle (« tru »). L'écriture, en un mouvement horizontal sur la double page, déborde littéralement de la page pour mieux s'écouler, figurant graphiquement le *flow* oral. La poésie semble ici affranchie, dé-livrée du format papier, destinée à s'évader du livre pour accéder au live [2]. Le slam, en ce sens, emblématise la libération comme le suggère le film *Slam* (1998 pour la version française) : il s'agit d'écartier les barreaux du cachot (*in the slammer*) de la page, pour « sortir du cadre » de l'écrit figé. Enfin, ce dernier document (fig. 11) à caractère génétique (tout en étant dans le même temps destiné à une performance) suggère que les mots (et les langues) prennent place à la manière d'un puzzle. Que les brouillons sont autant de pièces d'un puzzle que la performance accomplit pleinement. Je serai tentée ici de mentionner en outre un puzzle identitaire que l'expérience poétique permet de (re)constituer, mais gardons quelques pièces pour la suite !



Figure 11 : Support pour une performance, Silvia Nieva

1.4. Frédéric Nevchehirlian : de slam en chanson, l'art de prendre le large

Frédéric « Nevché » fait partie des slameurs et slameuses ami·es que j'ai cotoyé·es depuis ma thèse et invité·es à Lausanne pour permettre aux étudiant·es d'entrer dans son atelier – atelier dont il m'a souvent ouvert la porte, me dénichant de multiples trésors génétiques [7].

1.4.1. *Sortir du cadre*

« Dimanche, la rue. On voulait sortir du grand cadre ». J'entrevois déjà, dans ma thèse, au-delà de ces mots une forme de manifeste poétique : Frédéric Nevchehirlian voyait « Large » (selon le titre de ce poème-slam) pour la poésie contemporaine. Elle se devait (se doit) non seulement de devenir un *show* comme Marc Smith, le créateur du slam [20]¹⁷, l'appelait de ses vœux, mais surtout de sortir du cadre pour devenir un astre : « des mots comme des astres fous ». C'est la circularité qui se trouve ainsi mise en lumière : « ça t'arrive de tourner de bonheur autour de ton axe quand personne ne te voit ? » (Bouchoueva 2009)

Dans *Slam. Une poétique* (2016 : 228), j'ai pu mettre au jour une différence essentielle dans l'œuvre de Frédéric Nevchehirlian entre la genèse des textes destinés au dire et celle des textes destinés à devenir « paroles » de chanson : de fait, la linéarité caractéristique des textes déclamés semble déconstruite dans le cas de poèmes mis en chanson. Mes analyses des supports génétiques, éclairés par plusieurs rencontres avec cet artiste au fil de ses concerts et de nos invitations mutuelles¹⁸, ont en effet fait apparaître [7] d'une part, des textes rédigés d'une seule traite, dont le brouillon prend souvent la forme d'un bloc linéaire non ponctué ; d'autre part, des chansons tissées à partir de bribes éparées dont on trouve la trace sur différents brouillons et qui se constituent en chansons à la faveur d'une composition musicale d'abord improvisée à la guitare par l'auteur-compositeur interprète.

1.4.2. *Le retour des aèdes*

Dans le récent album *Valdevaqueros* (2019), la chanson « Pénélope » évoque un Homère revisité à la lumière des nouveaux modes de communication :

Il n'y a qu'un répondeur au bout du fil un profil

¹⁷ Nous avons la chance de l'interviewer en visioconférence en 2014, lors d'une journée d'étude co-organisée avec Sean Reynolds, doctorant en études anglophones (Cf *Slam. Des origines aux horizons*, 2015).

¹⁸ Invitée au théâtre Jean Vilar à Montpellier le 13 février 2013 en vue d'une conférence préalable à son concert, j'ai partagé le micro avec lui pour une émission de radio. Invité à Voix de fêtes (Genève), il est ensuite venu à l'UNIL (le 10 mars 2015) parler de son rapport à la poésie et à la musique dans le cadre de mon séminaire de Master sur la poésie « vive ». Lors d'une visite amicale à Marseille, il m'avait en outre ouvert la « caverne d'Ali Baba » qui lui tient lieu d'espace de travail et de répétition, me donnant accès à ses nombreux carnets, brouillons, bribes de poèmes en devenir. Qu'il en soit ici remercié !

*Au bout du compte sur les hauteurs de tes cils
Il y a plus d'un Ulysse qui monte au bout du mât*

Le fil, c'est aussi celui de l'oralité que le slameur tire ici, aède des temps modernes : « Quand reviendrais-je au port ? » chante-t-il au cœur du refrain, en un double écho palimpsestuel à l'Odyssée et à la célèbre chanson de Barbara (« Dis-quand reviendras-tu ? »). Au travers de cette interdiscursivité, c'est un double héritage – celui de la chanson et celui de la poésie orale – que le poète rock affiche et assume : « Pressens que mon retour est proche / Que dans tes fils finissent/ L'exil / Et tous les compagnons d'Ulysse ». Le grand retour, c'est celui de la poésie orale. Quant aux compagnons d'Ulysse, ne serait-ce pas précisément tous les poètes nomades qui continuent d'avancer sur ce chemin tendu vers l'horizon de l'oralité ? À commencer par Yvon le Men, récompensé par le Goncourt de poésie et dont Tahar Ben Jelloun a fait l'éloge en ces termes :

Vous êtes un troubadour, un voyageur qui porte le poème dans des lieux parfois improbables, parfois sur des scènes importantes ; vous êtes le messenger d'une parole toujours vive, urgente et rarement paisible. La poésie vous habite au point où toute votre vie lui est consacrée. Vous allez d'une ville à un village, d'une plaine à une prairie dire, réciter le poème qui a besoin d'être dit pour vivre, qui a besoin d'être entendu pour poursuivre son chemin vers d'autres écoutes. (...)

C'est parce que vous êtes absolument convaincu que la poésie sauvera le monde, un monde de plus en plus inquiet, malade ou inconscient. Vous êtes certain que seule la poésie fera se lever des consciences et peut-être entamera un réveil sain et nécessaire.

C'est parce que vous considérez que « le poème est le plus court chemin d'un homme à un autre » (Eluard), que vous êtes un passeur, vous transmettez avec bonheur votre rage et votre émerveillement. (...) Merci Cher Yvon Le Men d'avoir traduit pour nous le bruit de l'eau et la poésie du vent quand il traverse les branches de l'arbre de vie.¹⁹

Entre temps, le poète breton a publié un recueil accompagné d'un CD de poèmes chantés, sous l'intitulé « Vers son chant » (2019) : « Il y a dans ces poèmes des chansons qui désirent dire et dans ces chansons des poèmes qui veulent chanter, en passant par toutes les couleurs de l'arc-en-ciel qui brille toujours après les larmes. »²⁰ écrit-il dans l'avant-propos (voir notre recueil d'articles), rappelant qu'il y a là un continuum du poème au chant, du chant au poème, et que, si le chant est toujours circulaire [26], le champ est loin d'être clos :

¹⁹ Discours de Tahar Ben Jelloun reproduit ici : <https://www.lefigaro.fr/livres/prix-goncourt-de-la-poesie-l-émouvant-hommage-de-tahar-ben-jelloun-a-yvon-le-men-20190507>

²⁰ En relisant ces mots, me revient cette toute récente formule de ma fille Colombe, trois ans et demi, dont le potentiel poétique me semble notoire et intimement lié à l'univers empreint de bleu d'Yvon le Men : « Maman, j'ai vu un lac-en-ciel... Un arc-en-ciel ? Non, un petit lac bleu, au milieu des nuages... ».

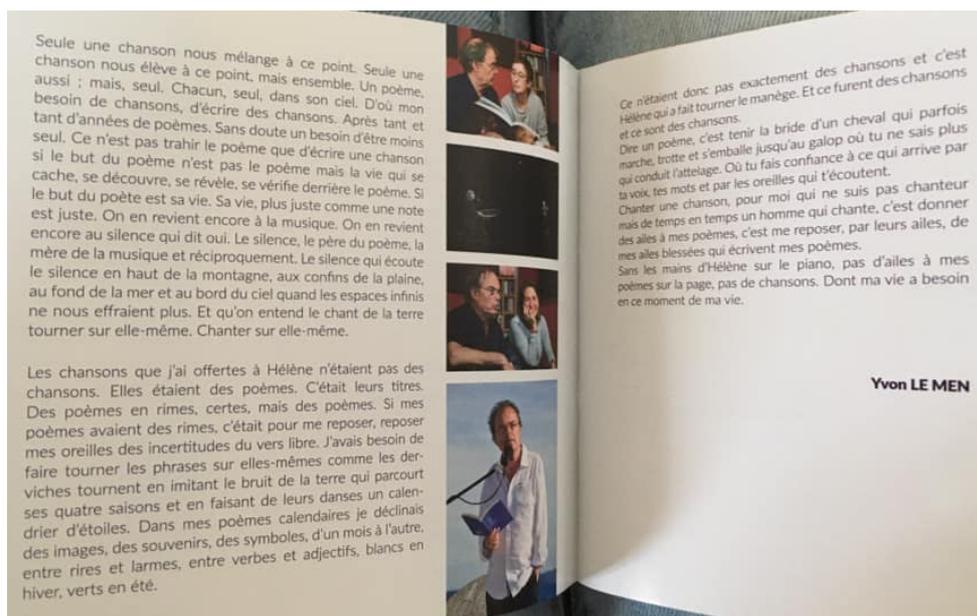


Figure 12 : « Vers son chant », Yvon le Men, 2019.

Comme celle d'Yvon Le Men, l'imagénèse du marseillais Fred Nevché a trait à la mer, à l'océan, à l'horizon : « Inspire, expire... Ce ne sont que des émotions » (« L'Océan », 2019). S'ensuit une forme de méditation poétique soutenue par des images dont la poésie nous submerge. Si la rencontre amoureuse pointe le bout de son nez, c'est à la faveur des sur-titrages, le prénom « Alma » évoquant une langue maternelle qui apparaît en filigrane. Le dialogisme caractéristique du slam qui intègre la parole de l'Autre se trouve ici parfaitement illustré par le rôle des images et des mots écrits qui traduisent l'imagénèse de cet artiste. Comme l'a écrit Yvon Le Men, le poème est un lieu de solitude (« Seul, chacun dans son ciel »), là où la chanson, comme le slam, réunit, relie, en donnant des ailes (et des mains, un corps donc) aux mots.

1.4.3. Réseau et réécritures

Frédéric Nevchehirlian tire profit des réseaux sociaux pour exposer son œuvre poético-musicale, en y intégrant la participation active du public. Ainsi, son album *Valdevaqueros* est conçu comme un tout multimédia dont les clips sont partie intégrante :

Chaque chanson a son clip, chaque clip appartient à un même film que vous pouvez composer vous-même à partir des clips. Seul le court métrage du poème Décibel (qui appartient aussi à cet ensemble) n'est visible que pendant les concerts. Ah oui, un truc, le poème, les clips et les chansons fonctionnent en parallèle et n'ont pas spécialement de lien, hein, à vous de voir, de composer, de tisser ou pas.²¹

²¹ Explication postée sur la page de l'artiste (Facebook, le 13 décembre 2019) et verbalisée lors des performances scéniques.

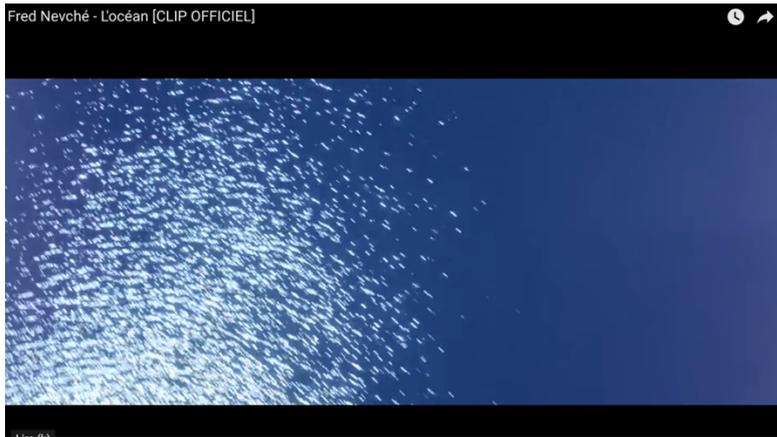


Figure 13 : Frédéric Nevchehirlian, « L'Océan », 2019.



Dans « Je naviguais vers mon rêve » (2019), inspiré du témoignage d'un migrant publié dans Libération²², l'horizon emblématise la liberté :

²² https://www.liberation.fr/societe/2014/05/08/migrants-je-naviguais-vers-mon-espoir-de-l-eau-jusqu-aux-genoux_1013302

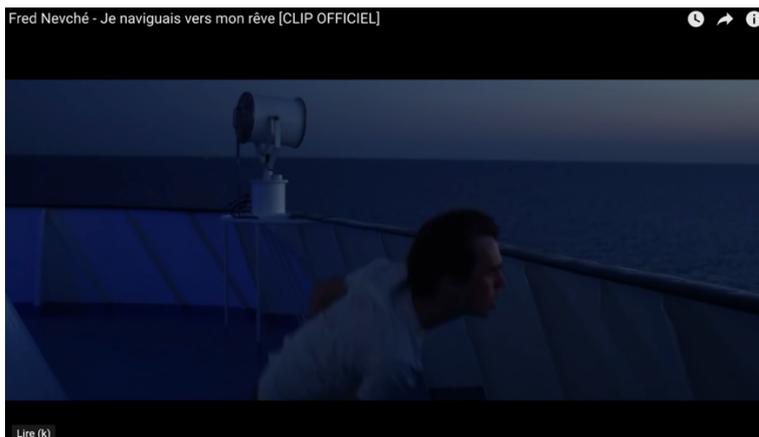


Figure 14 : Frédéric Nevchehirlan, « Je naviguais vers mon rêve », 2019.

L'auteur compositeur interprète se plaît généralement à expliciter à l'orée de sa chanson sa genèse et sa source d'inspiration, ce qui traduit à nouveau la volonté d'enrôler spectateur·trice, auditeur·trice ou lecteur·trice dans l'acte de création :

J'ai écrit cette chanson en marchant dans la rue après avoir lu un article qui racontait l'histoire d'un migrant, Assef Husseinkhail, rattrapé au large de Sangatte. J'ai retrouvé dans mon ordi, ce texte, copié et un peu réécrit déjà, d'après l'article paru le 8 mai 2014 dans Libération.

Comme j'ai pu le remarquer suite aux nombreux entretiens avec des slameur·ses, nombreux·ses sont celles et ceux qui écrivent des poèmes debout, en mouvement, comme si le rythme, « gardien du corps dans la langage » (Meschonnic, 1982 : 651) devait être éprouvé physiquement. Les deux états du texte (extraits ci-dessous²³) imprimés en vis-à-vis dans le livret/recueil qui accompagne l'album, témoignent des effets stylistiques de la mise en chanson, les traits d'oralité devenant plus saillants au fil des réécritures :

Texte réécrit à partir de l'article de presse	Paroles de la chanson
<p>Je naviguais vers mon espoir Il était bien, mon bateau. C'est vrai, c'était un beau bateau, trois sobres planches de bois pour le cadre, trois autres pour le fond, un bloc de polystyrène enveloppé dans une bâche pour le flotteur, un pied de table et une canne à pêche en guise de mât, et une voile blanche en drap d'hôpital.</p> <p>J'étais assis à genoux sur les planches, en survêtement et en bonnet, à la merci des vagues. Si on m'avait laissé faire, je serais arrivé en Angleterre.</p> <p>J'étais content sur mon bateau. Je naviguais vers mon espoir. Je m'imaginais déjà arrivé. J'avais avancé jusqu'à la mer sombre. J'avais de l'eau jusqu'aux genoux. Et je disais des poèmes. Je sais nager, j'ai appris dans une rivière près de chez moi. Mon bateau n'aurait pas pu se renverser, je l'ai testé avant de le mettre à l'eau.</p>	<p>Je naviguais vers mon rêve, Je naviguais vers le vent, Je naviguais vers mon rêve, Il était pourtant,</p> <p>À portée de main, À portée de main.</p> <p>Je naviguais vers mon rêve, J'ai navigué longtemps, Je disais des poèmes, J'étais bien.</p> <p>Ils m'ont rattrapé, Le Capitaine, Il m'a dit : « C'est fini Mon Frère, Tu devras rentrer. »</p>

²³ Transmis par l'auteur (qu'il en soit ici remercié !) et reproduit dans le recueil (2018 : 49).

<p>J'ai mis vingt jours à le fabriquer. Un jour, je ramassais un clou, un autre jour un morceau de bois. J'allais tous les jours à la plage pour fabriquer mon bateau. Je l'avais bien caché. Les autres me traitaient de fou. Ils me disaient « Ne pars pas ». J'étais déterminé. Ah ! Si j'étais arrivé ! J'étais content sur mon bateau. Je naviguais vers mon espoir. Je m'imaginai déjà arrivé. J'avais avancé jusqu'à la mer sombre. J'avais de l'eau jusqu'aux genoux. Et je disais des poèmes.</p> <p>On m'a récupéré. On m'a fait la leçon. J'étais au large de Sangatte, à 2 milles des côtes, dans le chenal d'accès des car-ferries. C'est le capitaine du P and O Spirit of Britain qui a signalé un frêle esquif qui dérivait. A Calais, les risques ne sont pas toujours plus grands. J'étais content sur mon bateau. Je naviguais vers mon espoir. Je m'imaginai déjà arrivé. J'avais avancé jusqu'à la mer sombre. J'avais de l'eau jusqu'aux genoux. Et je disais des poèmes. J'étais content sur mon bateau. Je naviguais vers mon espoir.</p>	<p>Je naviguais vers mon rêve, Je naviguais vraiment, Dans mon embarcation de rêve, J'ai navigué, Je disais des poèmes, Je disais des poèmes, J'étais bien.</p> <p>De l'eau jusqu'au genou, De l'eau jusqu'au genou, J'étais bien.</p> <p>Je naviguais vers mon rêve, Je naviguais vers le vent, Dans mon embarcation de rêve, Je disais des poèmes, J'étais bien.</p>
---	--

Mise en relief par l'apparition d'une mise en espace sur la page, la circularité, telle que j'ai pu l'analyser dans l'article intitulé « Pour le meilleur et pour le pour. L'art de tourner autour du mot » [26], se traduit notamment par l'émergence d'une phrase refrain dérivée du titre de l'article initial : « Je naviguais vers mon rêve » (mon espoir) se distingue par le jeu d'allitération en [v] ainsi que par une forme de métathèse [vER] / [REv]. Cette phrase refrain laisse place à d'autres répétitions de séquences qui scandent le poème/chanson (« À portée de main ») et qui illustrent, là encore, la prégnance du corps (« Jusqu'au genou »). Il s'agit bien d'une poésie « de chair et d'os », incarnée et plus que jamais humaine, voire humaniste. Ces répétitions contribuent à la signifiante poétique ainsi qu'à la connivence avec le public : comme l'a montré Joël July (2016), le refrain apparaît en effet comme le lieu privilégié de cette connivence. En l'occurrence, l'émergence finale du refrain suivant apporte une touche optimiste et lyrique à l'article initial en poétisant et en réenchantant – littéralement – l'expérience de ce migrant. Ainsi, c'est le poème lui-même qui devient radeau – et qui sauve : « Je disais des poèmes / J'étais bien. » Le migrant sur son embarcation de fortune (« de

rêve »), tel le poète sur scène, est toujours debout, digne et pour ainsi dire *enchanté*. La mer et le corps sont encore au cœur de cette imagénèse.

Quant au titre de la chanson, il m'évoque celui d'Élisabeth Bing *Et je nageai jusqu'à la page* (1993), inspiré par l'expression enfantine du petit François à qui l'écriture, page blanche anxiogène pour celui qui ne trouve ni ses mots ni sa voie, pris dans un « Labyrinthe » (titre de son texte), aura fini par apporter paix et confiance : « Je nageai jusqu'à la page où je m'endormis » (1993 : 43). Erreur créative selon Rodari²⁴, puisqu'il s'agit d'un lapsus que le cotexte met en évidence (plage/page) – ô combien révélateur ! Voilà ce que nous dit aussi l'imagénèse de Nevché : la liberté (re)trouvée à travers les mots « accordés » au corps (Lempen 2016). Sur scène, c'est ici son téléphone que brandit le poète rock²⁵ en guise de support au dire, différant de la posture propre au slam en une forme de lecture ou de récital²⁶, ce qu'il nous a expliqué en ces termes : « la lumière de l'aphone dans le noir éclairant mon visage comme dans la nuit du poème Décibel, je parle des écrans tactiles, voilà ». La boucle est bouclée.



Figure 15 : Frédéric Nevchehirlian, Bonlieu - Annecy, nov. 2019.

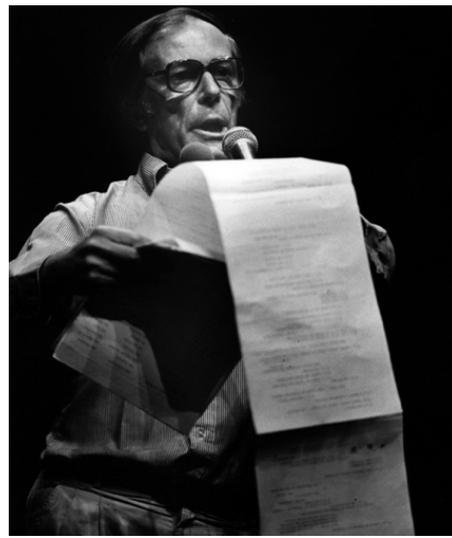


Figure 16 : Bernard Heidsieck, « Poésie action »

²⁴ « D'un lapsus peut naître une histoire, c'est bien connu. (...) si j'écris « Vanille » pour « Manille » ou « Miélorussie » pour « Biélorussie », voici découvert un nouveau pays doux et parfumé : ce serait dommage de la bannir, d'un simple coup de gomme, des cartes du possible ; mieux vaud l'explorer, en touristes de l'imagination » (1998 : 49).

²⁵ Il a désormais consenti à tronquer son patronyme riche de ses origines arméniennes (Nevchehirlian) pour le rendre plus « disible ».

²⁶ Le poète Ghérasim Luca évoquait en termes de « récital » ses performances lues « livres en main » (Martin 2015).

1.5. Luciole et Gaël Faye : voix lyriques

J'avais rencontré Luciole il y a une dizaine d'années, dans un café parisien ; son duo plus récent avec Gaël Faye apporte quelque chose de singulier à la chanson de Nougaro tant leurs *flows* lyriques, en se conjuguant, se révèlent à la fois confluents et diffluents par certains aspects.

1.5.1. Luciole

L'auteure-compositeure-interprète Luciole a elle aussi, à l'instar de Nevché, évolué du slam (*Ombres*, 2007) vers la chanson, comme en témoigne son titre « Une » (*Une*, 2015) et le clip correspondant²⁷. La mise en vis-à-vis des deux textes (slam et paroles de la chanson²⁸) fait apparaître l'évolution d'une écriture qui se lyricise (au sens où l'on parle des *lyrics* en anglais). Le slam « Je suis » témoigne d'une esthétique de la liste, avec une succession d'alexandrins, un rythme régulier et fondamentalement binaire basé sur des oppositions sémantiques. Les rimes (alternées et suivies) anaphores (Je suis/D'un/Qui) soulignent la régularité du flow. Le phrasé relève du dit voire du « récitatif scandé » selon la typologie de Zumthor (1983 : 178²⁹). Un tel texte illustre bien la valeur fondamentale de la répétition qui crée des effets de musication et de signifiante poétique, engendrant ce que j'ai appelé « l'art de tourner autour du mot » [26]. Emblématique d'une écriture paronomastique (blanche/branche), il se prête à une exploration didactique (Abry, Bouhoueva & Vorger, 2016, voir aussi ma troisième partie). Quant aux paroles de « Une », elles se caractérisent par des répétitions de séquences textuelles de type phrases-refrain doublées d'un jeu de « figure étymologique » à partir du mot-titre (aucune, chacune). Ce mot-titre souligne la problématique identitaire qui se traduit par la dialectique du même et l'autre, ainsi que la question de l'expression : « je veux crier mais rien ne sort (...) y a tout qui reste dans mon corps ». Au travers d'une forme de palimpseste sonore, il me semble qu'on peut entendre le verbe « chanter » à travers ces mots (« Je veux *changer* / Est-ce que j'ai *tort* ? »), signifiant alors que l'artiste a trouvé sa singularité, sa voix – sa modalité vocale – dans la chanson qui offre une forme de réparation identitaire.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=WUjdDyO4Yy8>

²⁸ Textes disponibles sur le site de l'artiste : <http://www.luciolesenvole.com/textes-ep/>

²⁹ Selon le médiéviste, on distingue trois modalités qu'il situe sur un *continuum* : « la voix parlée (dit), le récitatif scandé ou psalmodie (ce qu'exprime l'anglais *to chant*) et le chant mélodique (anglais *to sing*). (...) Le dit de la poésie orale, ainsi marqué, se trouve en continuité avec le récitatif et celui-ci diffère du chant par la seule amplitude ». [12]

« Je suis » (2009)	« Une » (2015)
<p>Je suis le tout début D'un silence sans fin D'un poème ambigu D'un dédale cartésien Un réveil-matin Qui préfère quand il dort Un brin d'herbe rêvant De devenir bouton d'or Je suis la page blanche Qui rêve de noirceur J'suis l'oiseau sur la branche Qui rêve de profondeur Je suis un court instant Qui veut être infini Et même le beau temps Qui n'aime que la pluie Je ne suis qu'une porte Qui veut rester ouverte Je suis la feuille morte Qui pleure sa couleur verte J'suis le verre à moitié vide Ou bien à moitié plein Je suis la salle qui se vide En attendant le lendemain Je suis la carte postale Que l'on n'envoie jamais Je suis le matin pâle Qui ne rêve qu'à sa soirée Et je suis l'édredon Qui cherche la fraîcheur Un drôle d'Apollon Qui admire sa laideur J'suis le mot sur le bout d'la langue Qui voudrait t'arriver Je suis la tête qui tangué Et qui aimerait bien s'poser Sur l'bord de ton épaule Sur l'bord de tes pensées Pour oublier mon rôle Rêver autour d'un thé Car je n'suis qu'une tasse Qui veut être vidée De toute son angoisse Par tes lèvres, un baiser Je suis le nœud dans la gorge Qui voudrait se dénouer Une boucle de te cheveux Et la boucle est bouclée</p>	<p>Je ne suis pas plusieurs, je suis une Je n'resemble à aucune autre, Aucune</p> <p>Je sors la nuit, parle à la lune Et recompte les étoiles, chacune</p> <p>Je ne suis pas plusieurs, je suis une Je ne suis pas plusieurs, je suis une J'ai fait 2-3 erreurs, quelques unes Je sors la nuit, fonds dans la brume Et poursuis mon chemin De fortune Je ne suis pas plusieurs, je suis une</p> <p><i>Pourquoi changer ? Est-ce que j'ai tort ? Je veux crier mais rien ne sort Pourquoi changer ? Est-ce que j'ai tort ? Y a tout qui reste dans mon corps Y a tout qui reste dans mon corps</i></p> <p>Je ne suis pas plusieurs, je suis une Je suis un animal nocturne Je sors la nuit, parcours les dunes Et ravale toutes mes rancunes Je ne suis pas plusieurs, je suis une</p> <p><i>Refrain</i></p>

Le clip nous éclaire sur le flow nouveau qui porte les mots de l'artiste. Évoquant la liquidité, il met en scène le corps de l'autrice et interprète se mouvant en une danse tantôt horizontale (au sol) tantôt verticale, qui s'apparente à une nage. Les gestes, souples et déliés, traduisent

l'unité (re)trouvée dans le chant, alors que le jeu d'ombres et lumières, l'atmosphère lunaire, évoque le premier album intitulé *Ombres*, plus aérien.



Figure 17 : « Une » (Luciole, 2015)

1.5.2. Duo autour de Nougaro : « Attends-moi(s) mai »

L'artiste Gaël Faye a prêté sa voix à Luciole lors d'un duo consistant en une reprise de Nougaro (« Paris mai », 1968) sous l'intitulé « Attends-moi(s) mai »³⁰. Le clip, en noir et blanc, montre les coulisses de cette re-création, exposant *in vivo* la création à l'œuvre, avec les musiciens et beat-boxers qui accompagnent les deux interprètes. Il en résulte une interprétation originale, modernisée et collective dans sa polyphonie qui permet en outre d'alterner voix scandée/chantée. Le refrain, chanté par Luciole, tranche avec la voix scandée de Gaël Faye, toujours respectueuse de la structure de l'alexandrin :

*Le jeune homme harassé / déchirait ses cheveux
Le jeune homme hérissé / arrachait sa chemise*

Cette interprétation en duo est fidèle à celle, originale, de Claude Nougaro, qui alternait lui aussi voix chantée (dans le refrain) et dit (dans les couplets), ce qui contribuait à donner une intensité dramatique, théâtrale, à son propos (Mai 68). L'ajout d'une voix féminine conjuguée à celle de Gaël Faye donne un relief original à la chanson initiale qui se trouve ainsi revivifiée, lyricisée et modernisée par le *beat-box*. L'interprétation de Luciole et Gaël Faye est moins théâtrale et plus allègre au vu du plaisir évident éprouvé par ces deux artistes à conjuguer leurs voix pour donner une nouvelle vie à cette chanson. Les corps sont déliés, dansants, portés par le rythme des mots et le duo qui permet d'incarner à l'écran une adresse ludique.

³⁰ Luciole a invité tous les mois sous l'intitulé « Attends-moi(s) » une série d'interprète pour des duos (le 31/05/21) : <https://www.youtube.com/watch?v=5JHJa6U529I>



Figure 18 : Claude Nougaro, « Paris mai », 1968



Figure 19 : « Attends-moi(s) Mai », Luciole et Gaël Faye, 2014

1.5.3. Gaël Faye

Artiste polyvalent, Gaël Faye se considère comme un « écrivain public », toujours soucieux d’« être attaché au cœur battant du monde »³¹. Je l’avais contacté, en 2015, en vue d’un article sur la métaphorisation et la scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam [6], évoquant un « lyrisme de la résonance » propre au slam, visant à susciter une réaction, une émotion, un écho dans le public qui se trouve alors impliqué, ne serait-ce qu’émotionnellement, dans la performance. La chanson « Elle(s) » qui figurait alors dans mon corpus était co-signée par Gaël Faye et Edgar Sekloka, membres du groupe *Milk coffee and sugar*. Elle résulte donc d’une écriture-jeu, d’un « duel qui devient duo » pour reprendre une formule de Souleymane Diamanka :

L’un (Edgar) a écrit les deux premiers couplets et a demandé à l’autre (Gaël) de terminer l’histoire. Nous n’avons pas tout de suite saisi la portée cinématographique de la chanson. Elle nous est apparue une fois mise en musique.

³¹ Entretien disponible ici : <https://journals.openedition.org/coma/1145>

À la question, posée par courriel, de l'appartenance au rap ou au slam, Gaël Faye m'avait alors répondu : « On fait du rap. Le slam c'est quelque chose de flou dans sa pratique. Mais on peut tenter des définitions : L'humilité de *l'a cappella* par exemple... » (mail du 18 juillet 2013)

Depuis, le *flow* du slam a coulé sous les ponts de Paris et d'ailleurs (voir notre entretien à la fin de cette partie), et Gaël Faye s'est vu reconnaître en tant qu'auteur avec l'avènement de son roman *Petit Pays* (2016), récompensé par le Goncourt des lycéens et par le prix du roman Fnac. Le roman, mis en voix et en musique par son auteur qui semble avoir à cœur d'accompagner son œuvre pour mieux la transmettre, est actuellement l'objet de plusieurs transmédiation : adapté au cinéma, au théâtre et en bande-dessinée, *Petit pays* (qui était une chanson à l'origine, 2012) est en passe de devenir une grande œuvre dont la pérennité semble assurée³². Autant de pistes ouvertes pour des recherches à venir explorant l'univers de cet artiste. Gaël Faye décrit le personnage de Gabriel comme étant « à l'intersection de ses origines »³³ : « Je tangué entre deux rives » écrit Gaël Faye dans le roman. Au sein de cette écriture romanesque, ce sont les échanges épistolaires (entre Gabriel et sa correspondante) qui me semblent les plus proches de l'écriture cantologique, empreints d'oralité et de circularité, ilots lyriques au sein du roman (voir ci-contre). « J'aime la poésie du regard d'enfant, explique-t-il dans l'entretien cité, avant de préciser que le système épistolaire lui a permis de faire sonner la voix de son héros « pour être dans une écriture de la chanson » : « Les lettres, avec leurs allitérations, les éléments oraux, le côté *punchline* de l'enfance – *Moi j'ai les yeux marrons, je vois le monde en marron* – sont très importantes ; elles reconstituent la voix de Gabriel tel qu'il pourrait parler. »

L'écriture dans un carnet semble toujours d'actualité pour cet artiste qui affectionne l'écriture manuscrite, pour l'« émotion du toucher » dont elle s'accompagne. Le roman lui-même a pris forme sur le papier, afin de laisser les

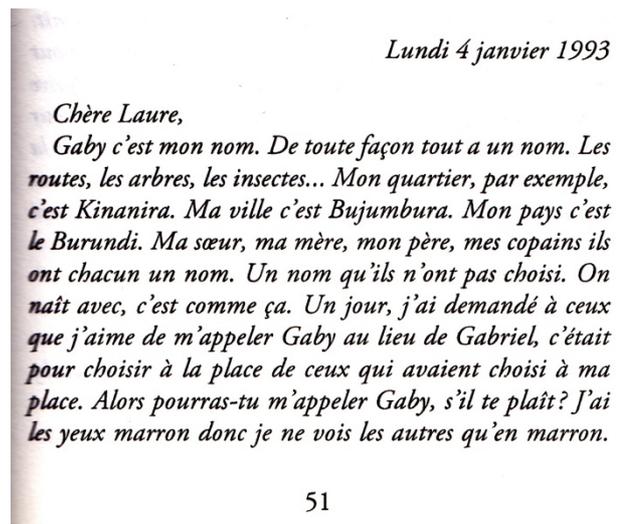


Figure 20 : Extrait du roman *Petit Pays* de Gaël Faye (2016)

³² <https://www.youtube.com/watch?v=HSzU-DG6WIA>

³³ La Grand librairie du 28 avril 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=HSzU-DG6WIA>

chemins de l'écriture se déployer, avant d'être tapé à l'ordinateur :

Je n'aime pas l'ordinateur, je n'y vois pas la route de la pensée ; une fois qu'on efface, il ne reste plus rien. Sur le papier, si on rature, si on gomme, si on a un doute, on comprend le cheminement de sa pensée car les choses sont restées. (entretien cité)

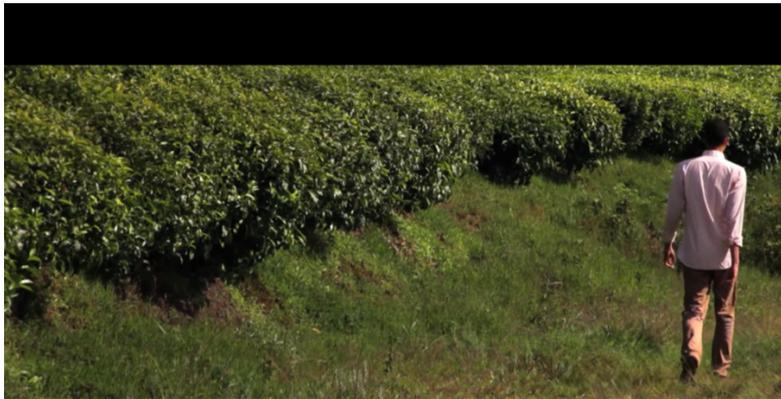
L'écriture offre ainsi une réparation identitaire, opposant une réponse poétique aux dissensions politiques : « L'écriture a été le lieu qui m'a permis de me comprendre et de comprendre le monde. » En outre, la musique offre une tribune, donne accès à une écoute collective :

J'ai commencé à faire de la musique, je pouvais enfin partager mes textes. C'est, je pense, le but de la création : ne pas se retrouver avec moi-même, briser sa solitude, aller à la rencontre des autres avec la pensée claire que permet l'écriture puisque, grâce à elle, on prend le temps de réfléchir. Si j'avais pu être en dialogue avec ma famille ou si j'avais parlé ma langue natale, je n'aurais pas eu besoin d'écrire. J'aime dire que j'écris en français dans une langue étrangère : je ressens, dans l'écriture en français, que passent des traces du kirundi et du kinyarwanda.

Voilà qui rejoint, précisément, le titre du recueil co-écrit par Souleymane Diamanka et John Banzaï, *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007). J'avais alors analysé cette « trace » de la ou des langues maternelles dans l'écriture du slameur d'origine Peule (voir *supra* & 2). De même l'imagénèse de Gaël Faye est-elle imprégnée de sa double culture franco-rwandaise, qu'illustre à merveille son titre *Pili Pili sur un croissant au beurre* (2013). Titre phare qui deviendrait un grand roman, la chanson « Petit pays » comporte un refrain en kirundi (voir notre chapitre 8) qui contribue à créer une circularité incantatoire au sein de laquelle le public ou auditrice/auditeur se trouve enrôlé [16, 27]. Ce faisant, l'artiste nous invite à visiter son histoire – celle d'un exil – au travers de ses mots qui tournent autour dudit « Petit Pays ». On note une structure circulaire et binaire dans cette formule titulaire autour des sons [p] et [i], en écho au titre de l'album. Comme le roman éponyme, la chanson fait référence au contexte historique, à la guerre civile qui a sévi au Burundi pendant son enfance. Dans le clip, l'artiste se met en scène comme faisant corps avec le paysage, après une courte introduction musicale où on le voit se lever et s'asseoir à son bureau face à des photos, puis se lever pour sortir se promener, s'immerger dans le paysage dudit pays : les carnets, présents dans le clip comme pour rendre l'écriture tangible, apparaissent en arrière-plan.



Figure 21 : Clip de « Petit Pays », 2013



Il semble qu'il y ait, au cœur de ces images une forme de poésie qui se joue : « On ne grandit pas dans les livres, mais il y a une poésie très forte, tout est poésie – c'est ce que je voulais capturer. » À son pays natal, objet de personnification et d'identification, Gaël Faye écrit une « carte postale » adressée, dessinée sur le livret : carte postale musicale, donc, traversée de la poésie des images, de la musique des langues et de mots qui se font écho. Une déclaration d'amour aussi, un amour fusionnel : « Quand tu pleures, je pleure. » Il écrit pour être un trait d'union entre les deux pôles de cette double-culture : « Il est difficile d'avoir cette double identité. J'écris aussi pour être un vecteur de dialogue, sinon quel serait mon rôle ? ». Dans l'entretien cité, il explique avoir choisi la « chanson populaire » pour « être en dialogue avec les personnes qui (l') écoutent. » Dans cette chanson, le jeu d'échos homophoniques, de mots qui font « couplages » pour reprendre la formulation d'Henri Meschonnic (2005 : 171), contribuent à nouer ce dialogue, à travers ce que nous nommons le « pacte colludique », qui implique que le public décrypte ces jeux multiples pour en saisir toute la saveur : « naguère/guerre », « commencé/comment c'est ? », « volcan/on s'envole quand ? », « mois d'août / saison des doutes », « aurore boréale/auréole », etc. Les liens sonores et sémantiques entre les mots, complexes et multiples, forment un savant tissage, le public étant

littéralement pris dans les filets du texte. Les questions, répétées par ce jeu d'échos, se font d'autant plus entêtantes (« comment c'est ? », « on s'envole quand ? »), soulignent le doute, accentuent l'adresse et *con-voquent* littéralement l'auditrice/l'auditeur ou spectatrice/spectateur au cœur de la chanson. Nous avons pu ainsi appréhender le slam (ou le rap lyrique tel que nous qualifions la poésie de Gaël Faye) comme « le développement d'une interrogation », en écho au fameux « développement d'une exclamation » de Paul Valéry³⁴.

Une déclaration d'amour à sa ville-mère adoptive (Paris) s'ensuivra avec « Paris mêtèque » où la capitale se trouve personnifiée, écho contemporain aux « Étranges étrangers » de Prévert, doublé d'une déclaration d'amour à la ville dans laquelle il a (littéralement) *trouvé sa voix*, après une carrière dans la finance [16]. Si l'artiste joue ici sur l'alternance des modalités vocales avec un refrain chanté, le texte est par ailleurs jalonné de références à la chanson française comme autant de cailloux sur le chemin de son acculturation : il dialogue alors avec Jacques Dutronc, Édith Piaf, et autres grands noms de la chanson qu'il qualifie de « populaire ». Paris est actualisée, ville-mère aux bras grand ouverts : « Tu m'as ouvert les bras toi ma Vénus de Milo ». Il aime en outre à jouer sur les frontières de l'alexandrin : « C'est pour ça que je *Louvre*. Ma gueule est un *musée* » (je souligne).

En l'occurrence, le jeu sur les frontières entre les mots (homophonie) est accentué par la structure de l'alexandrin (6/6) : « C'est pour ça que je *Louvre*. Ma gueule est un *musée* » (Je souligne). Outre l'ancrage dans le lieu *via* la référence au musée parisien, l'artiste sollicite ici le décryptage du public, soit la fonction colludique [27]. De même ici : « à gagner *deux sous* à dormir *dessous* les ponts ». Lors de la performance scénique, le geste peut nous mettre sur la voie (la voix) de l'équivoque. Ainsi, lors des Victoires de la musique 2018, au Zénith de Paris, les gestes renforcent l'ancrage dans le lieu, Paris, ville-mère à laquelle la chanson s'adresse et au cœur de laquelle l'artiste se dresse sur scène. Il pointe alors la scène sur laquelle il se trouve : « Pour te mériter, je t'écrirai des poèmes que je chanterai la nuit tombée debout sur la scène ». Dans ce contexte, il va de soi que la *scène* évoque aussi, par



Figure 22 : "Paris Mêtèque" aux victoires de la musique (2018)

³⁴ Voir à ce sujet mon entretien avec Frédéric Nevchehirlan [9], ou encore avec Olivier Mouginot (le 1/06/21) : <https://atelit.hypotheses.org/tag/slam>

homophonie, la *Seine*, quand il dit vouloir se noyer dans ses poèmes.

Le passage de l'écriture de l'instantané, du *flow*, à une écriture fleuve, au long cours, n'a pas été simple, aux dires de Gaël Faye, même si certains passages du roman résonnent comme le prolongement de chansons de l'album (« L'ennui des après-midis sans fins »³⁵) et même si le roman, comme certaines chansons, peut se lire comme une déclaration d'amour au dit « petit pays » :

J'ai éprouvé beaucoup de difficultés en raison d'une surécriture. Je viens de la chanson, du rap, où chaque phrase doit avoir un rythme, c'est un art du condensé, les mots claquent. J'ai commencé à écrire le roman de cette manière, mais c'était indigeste. Il fallait trouver une musicalité sur le long cours et non sur l'instantané comme la chanson le réclame.

Comme il le précise dans l'entretien cité, Gaël Faye s'essaie aussi aux écritures collectives : « En ce moment, je m'essaie à une nouvelle forme de création : l'écriture collective. J'ai un studio où j'invite cinq ou six personnes – chanteurs, musiciens, rappeurs – et on crée, à partir d'un mot, d'une discussion, d'un accord de piano. » Il semble vouloir retrouver ici, une dynamique collective incarnée par son premier groupe *Milk coffee and sugar*. Il s'essaie aussi à des transmédiation, dans la lignée de son travail sur les clips :

Il s'agit d'une écriture de l'image. Quand j'écris une chanson, je peux penser sous forme de clips, j'ai donc déjà effectué le trajet du mot à l'image. (...) Il existe aussi des demandes d'adaptation de Petit pays au théâtre et cela me plairait de travailler avec un metteur en scène. Je reviens toujours à la poésie, point d'origine qui correspond à une hygiène d'écriture.

Tous les chemins mènent au poème, pour ainsi dire, au fil de cette écriture qui n'a de cesse de se renouveler, pour celui qui se dit « chansonnier » plus que « rappeur », dont il refuse les clichés, ou « écrivain », qu'il associe à des « postures qui ne sont pas les (siennes) ». Sa posture, horizontale, est porteuse d'une invitation à l'écriture : « lorsque j'ai présenté *Petit pays*, une chose extraordinaire s'est produite : des centaines de personnes sont venues, un public jeune qui m'a confié son envie d'écrire et s'est senti autorisé à le faire » (entretien cité). L'entretien récent qui clôt cette partie nous permettra d'aller plus loin dans l'exploration de son univers éclectique.

³⁵ Chanson disponible ici <https://www.youtube.com/watch?v=i3XaZX4tAyA> et dont le flow, lent et posé, évoque littéralement une écriture romanesque.

Chapitre 2.

Dynamiques collectives et performances interactives

Ce qui fait la puissance et l'originalité du slam, dans la lignée du Club des Hydropathes [4], c'est la force du collectif, ou plutôt la dialectique entre l'expression individuelle, singulière et identitaire, telle que j'ai pu l'aborder dans mon premier chapitre et qu'elle émerge dans l'espace de la page, et la vocation au partage qui se concrétise dans l'espace scénique. Or ce dessein d'une écriture partagée se manifeste déjà en amont de la scène, par des jeux d'écritures proposés sur la toile. Ainsi, j'ai commencé à explorer, à l'horizon de mes recherches sur la genèse de la chanson et du slam, les notions de « brouillons téléphoniques »³⁶ et de « blocs-notes virtuels » [3], désignant par là des espaces actuels où naissent les premiers mots/sons qui donneront lieu à un poème, slam ou chanson : dans le premier cas, il s'agit de bribes enregistrées sur le portable, que ce soit en audio ou à l'écrit ; dans le second, il s'agit d'essais d'écriture collaborative via les réseaux sociaux auxquels s'adonnent certain-es slameurs-euses, soit de jeux d'écriture proposés sur leurs pages respectives, espace virtuel en vue d'un partage bien réel, ou encore de dispositifs distincts du slam mais qui donnent aussi lieu à une poésie « vive » ainsi qu'à un lab'oratoire³⁷ de créativité. Il en va ainsi des performances interactives que proposent un Narcisse (en Suisse) ou un Mots Paumés (en région grenobloise), et qui témoignent d'une intégration du public ou de ses mots aux *happenings poétiques*.

2.1. Les blocs-notes collaboratifs de Souleymane Diamanka : *l'auditor in poema*

Je terminais mon article de 2012 [3] par la mention de « blocs-notes virtuels » assortie de plusieurs captures d'écran facebookiens, traces « webuscrites » illustrant des jeux d'anagrammes et autres palindromes comme façon d'impliquer *l'auditor in poema*, ou, plus largement, les internautes « amis » dans le jeu poétique, la toile devenant ainsi le lieu d'une écriture partagée [31]. *Poeta ludens*³⁸, Souleymane Diamanka n'a cessé de l'être et sa

³⁶ Cette notion est encore à l'état de germe, pour la bonne raison qu'il est difficile d'avoir accès à ces matériaux génétiques mais pour avoir fréquenté de nombreux slameurs et slameuses, j'ai pu observer l'importance du téléphone en tant qu'enregistreur audio, pour fixer une trace orale provisoire d'un poème en devenir.

³⁷ Merci à Stéphane Hirschi pour ce bon mot, dont il m'a fait part à l'issue de mon intervention lors de la Biennale de la chanson à Lyon (2019). Qu'il soit ici remercié pour nos échanges toujours créatifs dans la lignée de la publication de ma thèse, au sein de la collection « Cantologie » qu'il dirige avec soin aux Belles Lettres.

³⁸ Selon la formule proposée dans mon article sur Slam et sciences (à paraître).

réflexivité, conjuguée à la créativité débridée dont il ne se départit jamais, s'en est enrichie comme en témoignent ces réflexions publiées par l'artiste sur sa page Facebook. Celle-ci apparaît, dès lors, comme une fenêtre ouverte sur l'atelier de l'artiste, sur les poèmes en devenir :

Le **palindrome** est une figure de style désignant un texte ou un mot dont l'ordre des lettres reste le même qu'on le lise de gauche à droite ou de droite à gauche.

L'**alexandrin** est, en métrique française classique, un vers composé formé de deux hémistiches de six syllabes chacun, soit un total de douze syllabes. Les deux hémistiches s'articulent à la césure.

Je viens d'inventer le **palinxandrin** (ou l'**alexandrome**), un vers de douze syllabes avec césure à l'hémistichique qui se lit de gauche à droite et de droite à gauche. Dans un style plutôt abstrait...

RUER REEL RAPEUR A LA RUE PARLE ERREUR

*
CORRESPONDANCE

DES

SABLES

DU

DÉSERT

CORPS

RESPONSABLES

DES

DANSES

DU

DÉSIR

*

Figure 23 : Post de Souleymane Diamanka sur FB

Figure 23 bis : Mise en espace sur FB (« Muse amoureuse »)

De fait, au sein de cet espace de partage virtuel, l'artiste met en forme – en espace ou en scène pour ainsi dire – des jeux d'écriture qui relèveraient *a contrario* de l'intimité de son atelier. La toile figure ici une autre fenêtre, témoignant de la volonté de partager voire d'exposer *ce qui se trame* dans l'écriture, les outils et la matière en cours de transformation. Au travers de cette mise en espace aérée, quasi aérienne, de la citation – issue de son slam « Muse amoureuse » (2007) – l'artiste donne à voir un nouvel état (fragmentaire) de son poème tout illustrant par la symétrie l'un des procédés qu'il met en œuvre (paronomase), soit l'un des fils qu'il tire dans son écriture (fig. 23). En effet, la typographie met en relief la verticalité des mots pris dans leur nudité, qui offre ainsi matière au jeu : un corps, une silhouette se dessinent à travers ces mots.

Au gré de ma « veille poétique »³⁹, j'ai découvert que Souleymane Diamanka propose, que ce soit sur Instagram ou sur sa page Facebook, de véritables transpositions médiopoétiques de ses slams. En témoigne ce calligramme (fig. 24), digne d'un Apollinaire, posté sur FB le 24 juin 2020, en écho graphique à « Muse amoureuse », issu de son premier

³⁹ Je propose cette formule par analogie avec « veille pédagogique », pour souligner la vivacité poétique à l'œuvre sur les réseaux sociaux.

album (2007). Autant de façons de faire revivre ses poèmes, en autant de palimpsestes, pour mieux les partager sur la toile :

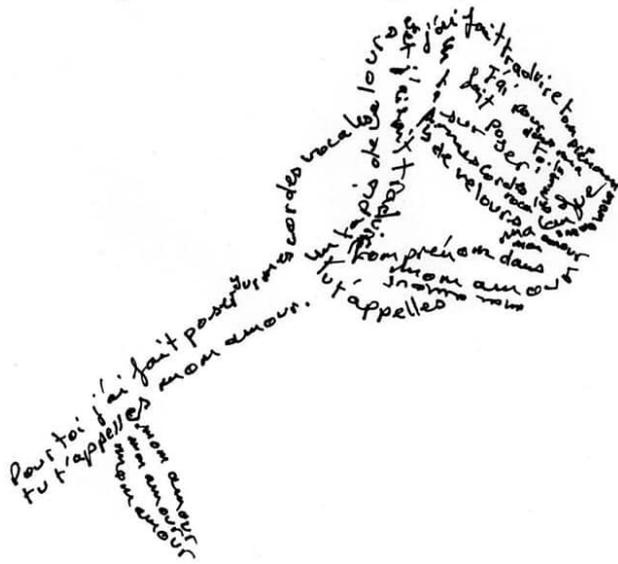


Figure 24 : Calligramme de Souleymane Diamanka posté sur FB

Et l'artiste d'exposer aussi des extraits de ses carnets à la vue de ses amis de la toile, pour mieux les intégrer à sa création, en une forme d'atelier d'écriture virtuelle :

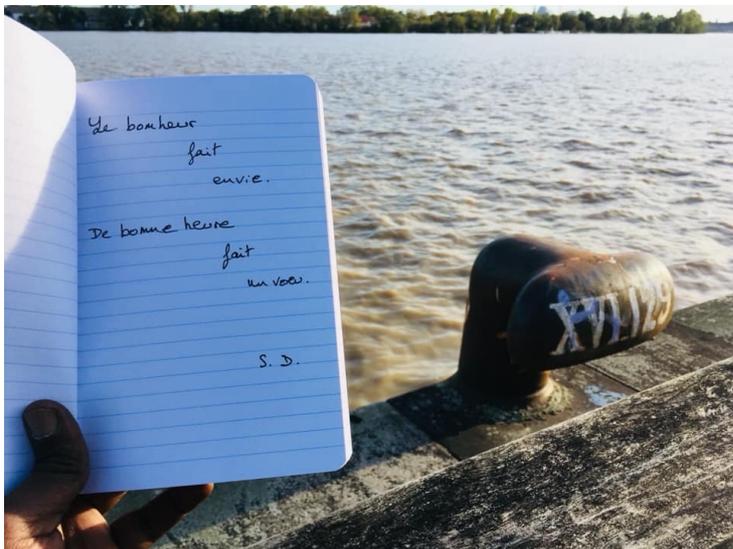


Figure 25 : Post de Souleymane Diamanka sur FB

Les mots s'inscrivent dans l'espace d'une page, laissant place au blanc là où la voix – souvent habillée de musique – ne laisse guère de place au silence. Ils prennent de l'ampleur et ce faisant, ouvrent au lecteur virtuel un espace pour se glisser entre ces mots. L'arrière-plan suggère que le poème prend sens à l'horizon des mots esquissés sur la page de ce carnet. Le public apparaît dès lors comme le véritable horizon de ses poèmes.

Récemment, le slameur a d'ailleurs proposé un dispositif en ligne grâce auquel les internautes font don de leurs mots et reçoivent en échange un poème de sa plume. Il s'agit là d'une forme de transposition numérique de dispositif mis en œuvre par plusieurs slameurs sur scène, à l'instar d'Arthur Ribo avec « Le concert dont vous êtes l'auteur » ou encore le collectif 129H avec le spectacle « Slameurs publics : des lettres sur mesure » (voir ci-après). Ainsi le slam n'est-il pas seulement – ou rarement – poésie orale mais plutôt une sorte de précipité d'oralité et d'écriture⁴⁰. C'est ce qui m'intéresse aujourd'hui dans la lignée d'un Zumthor dont j'ai repris la formule titulaire « La lettre et la voix » (1987) en la déclinant au pluriel pour mieux rendre compte de la pluralité des démarches artistiques contemporaines [10].

2.2. Des lettres et des voix : l'art de donner au public voix au chapitre

J'ai analysé la portée médiopoétique du spectacle du collectif parisien 129H intitulé « Slameurs publics. Des lettres sur mesure », dont le titre témoigne tout à la fois d'un renouvellement par les slameurs de la fonction d'« écrivains publics » et d'un souci prégnant d'adaptation au public [6] [10]. Tel le tailleur qui crée un costume ou robe sur mesure, les slameurs se proposent ici d'ajuster leurs textes, leurs mots, aux besoins et émotions de leurs spectateurs. Il s'ensuit une véritable scénographie de l'écridire, mis en œuvre et mis en espace sur scène : de fait, les spectateurs commandent leurs lettres à un guichet-comptoir, les slameurs les rédigent publiquement à leur bureau, avant de les mettre en voix et en corps dans un espace dédié au dire. La musique crée le lien entre les lettres, tissent la toile de fond, matérialisant le flux réunissant les *flows* respectifs. J'y ai vu une mise en abyme du slam dont le public est à la fois l'origine et l'horizon, le spectacle conjuguant à merveille écriture et interprétation scénique lors de la performance. Autant d'exemples à l'appui d'une scénographie qui intègre le public au cœur même de la création tout en conjuguant communauté (éphémère) d'écriture et de réception.

⁴⁰ J'utilise ici à dessein le mot de « précipité » pour souligner la nature de ce mélange original : « corps insoluble formé par réaction entre deux ou plusieurs substances en solution » (<https://www.cnrtl.fr/definition/pr%C3%A9cipit%C3%A9>)

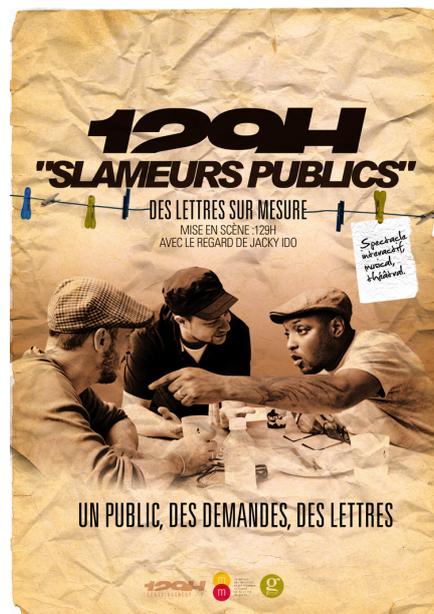


Figure 26 : Flyers

Comme j'ai pu le montrer dans l'article intitulé « Des lettres et des voix » [10], la lettre est d'ailleurs un topos du slam et de la chanson, qui s'en rapprochent par une adresse fondamentale : en témoignent, pour ne citer qu'eux, Boris Vian avec « Le déserteur » (1953) qui a fait l'objet de multiples reprises, Abd al Malik avec sa « Lettre à mon père » (2004), Grand Corps Malade, avec « Mai 2012 », ou encore le groupe Fauve (« Lettre à Zoé », 2014) dont j'ai analysé ce que j'ai appelé le « déchantement » pour mieux en dire la polyphonie et le désenchantement [11]. Il y a là une transposition intéressante, marquée par une adresse fondamentale qui entremêle allégrement les codes :

*Rien de bon peut être basé sur la haine
Et dans le cas présent le regret n'entraîne que la peine virgule
Ton fils qui t'aime, P.S. T'embrasse avec tendresse Je t'aime (Abd Al Malik)*

Si Abd al Malik ne se définit pas comme slameur dans sa posture, il n'en demeure pas moins qu'émerge là quelque chose de fort qui va dans le sens d'un dépassement des frontières entre écrit et oral, écrire et dire. En faisant sonner chaque lettre – comme dans le choix du nom du collectif « 129H », visant à faire sonner une lettre soi-disant « muette » –, en la faisant résonner (rimer) avec des finales (fils, tendresse) et autres assonances (embrasse), c'est une *Musique des lettres* qui se tisse ici, pour le dire avec les mots (titulaires) d'un Rouda (2007).

Rencontré – à l'image de la plupart des slameurs et slameuses ici cités – lors de mes pérégrinations de thésarde, Arthur Ribo, connu pour son « Concert dont vous êtes l'auteur » n'a pas encore fait l'objet d'analyses ciblées et approfondies de ma part. Son travail offre

pourtant une matière riche, autant que volatile, entremêlant les mots offerts par le public et figurant matériellement sur scène à la faveur d'un système de projection, et les séquences improvisées avec une virtuosité et une élocution étourdissantes dont témoigne le dossier de presse disponible sur son site : « Et un corps poétique à l'agilité d'un elfe et une étonnante capacité à explorer l'espace et le paysage pour y créer des images, qui prête son corps à une exploration du lieu *in vivo*, joue avec les éléments présents et crée les images qui nourriront les récits du jongleur d'histoires. »⁴¹ Il y a, dans ce que l'artiste désigne comme un « happy-happening textuel et musical qui s'adapte à tous les publics », une belle démonstration d'*affordance*, pour le dire avec les mots de la psychologie écologique (Gibson 1979), soit la capacité à tirer profit des propriétés d'un environnement donné, concept repris en pédagogie. Non seulement l'artiste met du *corps à l'ouvrage* mais je pourrais en outre ajouter, à la lumière de ma récente note de lecture sur l'ouvrage *Partition(s)* [50], que les mots offerts par le public (dont les petits papiers sont projetés sur un écran ou notés au tableau, fig. 27) constituent une forme de partition du texte à venir, qui se tisse, littéralement, à partir de cette trame. Notons, enfin, la verticalité symbolique qui émane de la posture du slameur – debout sur scène, cela va de soi – mais aussi du tableau où figurent les mots du public (ou écran selon les configurations) grâce auquel ces mots-matière se dressent, eux aussi, sur scène, pour mieux s'adresser aux spectateurs qui les a offerts, couchés sur du papier, à l'artiste performer chargé de les tisser. D'où ma formule « De la page au partage » [2] visant à souligner le rôle clé de cette transposition médiopoétique, pour le dire avec les mots de Jean-Pierre Bobillot [4].



Figure 27 : Arthur Ribo, « Le concert dont vous êtes l'auteur » (photo Télérama)⁴²

⁴¹ Dossier disponible sur le site de l'artiste.

⁴² <https://sortir.telerama.fr/concerts/arthur-ribo-le-concert-dont-vous-etes-l-auteur,16369.php>

2.3. *Un deux ground, Mots Paumés : l'art de la performance post conférence*

L'art du slam est aussi celui d'un verbe qui fixe « l'air du temps » selon la formule de Stéphane Hirschi (2008), qui se nourrit de paroles *jetées en l'air* et saisies au vol. Cet art culmine sous la forme semi-improvisée des performances visant la restitution de colloques.

Dans deux articles, je me suis intéressée à ce type de performances, intégrées à événements scientifiques, en les envisageant successivement comme « poésie de circonstance » [16] et comme trait d'union, de passage entre poésie et sciences (à paraître), avec l'exemple, éloquent, du slameur grenoblois Mots Paumés. Dans l'ouvrage coordonné par Jérôme Cabot (2017) ont d'ailleurs été publiées les performances poétiques du collectif lyonnais *Un deux ground*, écrites et interprétées *in situ* et *in vivo* lors d'un colloque auquel je participais « à partir de la matière qu'ils ont écoutée, observée, réélaborée au fil des interventions, nourries de ce qui a été dit, dans le registre universitaire comme poétique, à la tribune ou dans la salle, imprégnées aussi de l'air du temps, des titres des journaux, de ce qui circule ce jour-là » (p. 15). Les titres de ces intermèdes slamés en disent long sur les contenus méta-poétiques du colloque dont ils font apparaître une sorte de condensé au sein duquel le corps apparaît prégnant : « Faire vibrer les corps. Et les cordes focales » (p. 134). La poésie est nécessairement (en) action, voire attentat au sens où elle fait irruption : « Des choses à faire » (reprenant le badge arboré par Jean-Pierre Bobillot lors du colloque), « Plus de corps », « Texte ouvert », « Corps de sensible », « Quand la chair parle d'elle-même », « Attentats rhétoristes », « La langue est tangué » sont les sept slams qui ponctuent le volume faisant suite au colloque. Ils dessinent, en filigrane, l'essentiel du colloque consacré à la poésie hors du livre, qui se vit *en corps*, et qui permet aujourd'hui à la poésie avec un grand P de renouer avec un Public élargi. Ces performances résonnent comme des textes ouverts, et offrent une expérience sensible voire sensorielle, des poèmes incarnés qui peuvent surprendre en faisant irruption, d'où l'image des « attentats ».

Les intermèdes slamés permettent aussi de tisser des liens et de mettre ainsi en évidence la cohérence du colloque. Ainsi le dernier titre fait-il écho au poème de Gherasim Luca « Le tangage de ma langue » *convoqué* et analysé par Serge Martin lors du colloque :

*C'est ainsi que je vis
Ce que je vois
Et que ma voix
Se voue au moi qui s'éteint
Comme le doux dans le doute
Suis-je le son de mes songes ? (1970)*

Que dirait cet immense poète qui s'adonnait à des récitals, de ce palimpseste impromptu à valeur conclusive pour le colloque comme pour le volume qui en est issu ? Certains procédés mis en œuvre par les slameurs font assurément écho au fameux « bégaiement » du poète (Deleuze 1993 : 139⁴³), notamment dans « Passionnement » :

*C'est là, langue est tant
La langue est tant, tant, tant
Ma langue est tendue ma langue* (p. 235)

L'art du palimpseste culmine ici : « Voir la langue c'est regarder à travers Gherasim lucarne ». D'« élocution partitionnelle » en « no man's langue », ladite langue est mise à toutes les sauces, elle est « t'anxieuse du vide » ou ouvre à « tous les oulipossibles » (p.236). Force est de constater que la transcription permet d'accentuer certains jeux sur le signifiant, sur les frontières : « En joignant le geste à la parole, la poésie s'honore » (p. 40).

À l'appellation « poésie en performance » (Théval 2018) ou « poésie en scène », je préfère, appliquée au slam *a fortiori*, celle de « poésie en corps » qui me semble la plus apte à restituer l'importance nodale de cette incarnation, de la présence préférée à la représentation. Quant à l'appellation de « méta-slams » choisie par Jérôme Cabot dans le volume auquel j'ai contribué pour désigner ces slams ponctuant, comme autant de respirations poétiques, les journées de colloque, je lui privilégierai celle de « slams méta », en l'occurrence, pour une double raison : le slam m'apparaît plutôt comme un outil que comme un objet dans ce contexte où il figure comme un sujet parmi d'autres abordés lors du colloque ; *a contrario* il existe des slams sur le slam, l'écriture étant même un *topos* du genre – si genre il y a, j'y reviendrai – ou encore des développements épitextuels des slameurs et slameuses sur leurs propres slams ou leurs démarches de slameurs. Dans ce cas précis, j'ai recours au terme d'« épislam » [25].

Il me semble qu'il y a dans cette réflexivité intuitive quelque chose qui renvoie aux ludo-linguistes tels que les a définis Marie-Anne Paveau : « J'appelle ludo-linguistes les locuteurs qui adoptent cette position à la fois experte et ludique sur la langue. » (2008 : 95). De fait, nous avons encore affaire à un brouillage des frontières : « le fait qu'elles se situent à la limite entre activités linguistiques et activités langagières, entre activités sur le langage et activités de langage, brouille quelque peu la réponse. » Relèveraient-ils de la catégorie

⁴³ « Si la parole de Gherasim Luca est éminemment poétique, c'est parce qu'il fait du bégaiement un affect de la langue, non pas une affectation de la parole »

« glossomaniaques » pour reprendre le mot d’Umberto Eco (cité par Paveau) et autres « Fous du langage » pour citer Marina Yaguello ? Pour avoir collaboré avec plusieurs d’entre eux⁴⁴, je ne peux que confirmer la conclusion de Marie-Anne Paveau, à savoir que « les non linguistes sont de précieux linguistes » (p. 107), pour toute la créativité dont font preuve ces artistes, pour le regard « matiériste »⁴⁵ qu’ils portent sur le langage, et pour le pas de côté qu’ils nous obligent à faire pour nous décentrer d’un discours « chiantifique »⁴⁶.

J’ai tenté de montrer, à partir de l’exemple des happenings poétiques de Mots Paumés que le slam peut être entendu comme *développement poétique d’une interrogation*, au sens où il questionne en permanence. Dans le contexte d’événements scientifiques, il s’agira par exemple de questionner le jargon et la forme des discours académique en ayant recours à des effets de liste ou à des procédés de type amalgamation lexicale (voir notre deuxième partie) pour mieux refléter la densité du propos : « Mots soient saxophonétiques / Sortis des entrailles / Perséphoniques (...) Edith Azam, ouvre-toi ! / Je cherche encore / la chair le sang les corps / Je préfère voguer sur une coquille de voix / Que de rester prisonnier / D’une île de logorrhée » (p. 134). Libérés de leurs carcans, les mots voguent ici au fil du *flow* des slameurs-performeurs qui n’hésitent pas à tendre la perche à l’auditoire : « C’est / un truc de / Le champ des / Des lettres à / Entre rap et / On s’approprie les vieux / Avec son propre flow / L’attention est flo » (p. 104). Si de tels intermèdes visent assurément à (r)éveiller l’attention en rompant avec le rythme des conférences académiques⁴⁷, le slam ne cherche aucunement à définir mais plutôt à ouvrir le champ des possibles heuristiques en offrant un autre « point d’écoute ».

Partant, la démarche de « recherche création » entreprise ici par Jérôme Cabot suite au colloque sur les performances poétiques, comme lors des « Assises de la poésie » à Lausanne (2018, avec Mots Paumés pour les intermèdes slamés⁴⁸), ouvre des pistes intéressantes à l’horizon de mes recherches et (le cas échéant) encadrements de recherches : « En attendant que vous vous accor / Diez sur la def’ / Je vous tends la perf » (p. 135).

⁴⁴ Voir l’article à paraître avec Aude Fabulet, mais aussi plusieurs communications à deux voix avec Katia Bouchoueva et Bastien Maupomé notamment, ou encore avec Frédéric Nevché (radio) qui n’ont pas forcément donné lieu à des publications (en contexte non académique : théâtre, maisons de la poésie, journées de la Francophonie, etc.) mais se sont néanmoins révélées très fécondes dans ma réflexion.

⁴⁵ J’emploie ici à dessein un terme ayant trait à l’histoire de l’art car il me semble qu’il y a là, dans le rapport qu’entretiennent ces artistes au langage, quelque chose qui relève du travail d’une matière concrète à la façon d’un peintre qui fait des esquisses ou des essais de couleurs, d’un sculpteur ou d’un musicien qui fait ses gammes.

⁴⁶ J’emprunte ce mot à Francis Grossman mon ancien directeur de thèse !

⁴⁷ Ce qui renvoie précisément à l’enjeu initial du slam tel que conçu par Marc Smith, dans les années 80 : celui de réveiller un public assoupi en l’initiant à une poésie-spectacle [20].

⁴⁸ <http://poesieromande.lyricalvalley.org/programme-des-assises/>

2.4. La scène comme lab’oratoire : l’exemple de Narcisse

Narcisse est un chercheur insatiable : chercheur de (bons) mots, d’effets de musication, de nouveaux sujets ou de dispositifs innovants pour sa scénographie. Les nombreuses discussions, formelles ou informelles, que nous avons eues m’ont conduite à explorer de nouvelles voies (voix).

2.4.1. *Collaboratoire*

Son intervention récente, au sein du séminaire de Master que j’anime à Lausanne « La poésie vive, vive la poésie ! », était quasi improvisée, suite à plusieurs invitations à l’UNIL pour des rencontres plus structurées, ateliers d’écriture et concert à la clé (à la Grange de Dorigny, le 14 juin 2013⁴⁹). Je me souviens de l’ambiance étonnante qu’il avait créée avec son guitariste dans le foyer de la Grange pour clore la journée d’étude « Slam. Des origines aux perspectives didactiques » que j’avais co-organisée avec Sean Reynolds, doctorant américain et poète en échange à l’UNIL [20]. Il avait su faire rire et vibrer, dans un même élan, universitaires, slameurs extérieurs et étudiant·es convié·es à l’événement. De fait, son œuvre s’avère éminemment participative, voire interactive, et je développerai ici la/les façons originale·s dont il parvient à intégrer le public à ses performances, jouant à l’envi sur ce que j’ai appelé le « colludique » [27], tant il me semble important de souligner la créativité médiopoétique [4] en jeu dans cette œuvre performancielle.

Revenons d’abord sur le nom de scène de cet artiste, qui évoque, précisément, le miroir et le lac dans lequel le personnage mythologique n’a de cesse de se mirer. Le mythe nous parle de la difficulté à se reconnaître comme individu singulier⁵⁰. Or la question identitaire, la dialectique du même et de l’autre, se trouvent au cœur du slam dans ses fondements (Sommers-Willet 2009).

⁴⁹ <https://news.unil.ch/display?id=1370934190594186>

⁵⁰ <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/narcisse-mon-beau-narcisse-14-aux-origines-du-mythe>



Figure 28 : « Écho et Narcisse » de John William Waterhouse, 1903 • Crédits : Wikicommons

Ce tableau célèbre représente Narcisse aux côtés d'Écho, nymphe jugée trop bavarde par Junon et condamnée par celui-ci à perdre la parole, réduite à la possibilité de répéter les derniers mots émis. Tombée amoureuse de Narcisse, elle le suivra en lui faisant, précisément, *écho*⁵¹. Si cette référence mythologique nous interpelle quant à la question de la voix des femmes, *a contrario* très présentes dans le slam [35], elle souligne métaphoriquement le rôle des échos sonores dans la poétique de Narcisse. En outre, le lac nous évoque cette image chère à Zumthor selon laquelle la performance se définit par une *mouvance* essentielle, à l'image du lac dont la surface est troublée par les vents (1983 : 148), offrant au regard de multiples mouvements, reflets, aspects changeants au gré des airs.



Figure 29 : Ferdinand Hodler - Lac Léman vu de Chexbres

Narcisse, homologue de Grand Corps Malade en Suisse où il est tout aussi médiatisé que l'est en France ce dernier, a notamment joué de ce pseudonyme en intitulant l'un de ses premiers

⁵¹ Du grec ἠχώ, « bruit répercuté », « rumeur qui se répand ».

spectacles « Regardez-vous » (2009). Il nous tend en effet un miroir instantané, un reflet kaléidoscopique, de nos travers langagiers et de nos dérives culturelles. Ses slams sont un vecteur de « distanciation » au sens où ils invitent à une réflexion (au sens premier de ce terme, qui renvoie au reflet), à une réflexivité critique.

2.4.2. *Toi tu te tais*

Ainsi « Toi tu te tais » (2019), conçu comme un tautogramme, interroge-t-il la liberté d'expression et le pouvoir des médias. De multiples écrans, sur scène – le spectacle a été présenté à Avignon par deux fois (2018, 2019) ainsi qu'au colloque d'Albi précédemment cité – figurent ce questionnement fondamental. L'affiche présentée ci-après, illustre typographiquement ce qui fonde ce slam en canon : la première voix scande le refrain en boucle – tautogramme composé de quatre mots monosyllabiques « Toi/tu/te/tais », représentatif du slam percussif que nous appelons *slam-claque*, en nous référant au sens premier du verbe *to slam* ; la seconde déclamant le poème dans son intégralité. Les deux voix se rejoignent périodiquement lorsque les syllabes se rencontrent. Il s'ensuit des effets rythmiques dus à la position variable de ces syllabes dans les mots : « Placer ces quatre mots un peu partout dans les vers m'a permis de varier le rythme » nous a confié le slameur-musicologue⁵². Certes, il y a quelque chose d'Oulipien dans cette contrainte, de l'Oulipo transposé à l'oral en une forme d'ouvrage de créativité potentielle : « Je suis un poète de l'oral » rappelle Narcisse, qui se prête très régulièrement à nos enquêtes, investigations et invitations⁵³. Les effets de cette polyphonie qui tend à *tourner autour du mot* [26] mais surtout autour du son [t], sont éloquents, inouïs, aboutissant à une chute prévisible, précédée d'un crescendo avec redoublement des mots du refrain comme en écho. Il y a bien sûr quelque chose d'antiphastique dans le propos de ce slam qui se définit *a contrario* comme un art du dire. Dans l'entretien, Narcisse a mentionné qu'il voulait exorciser cette phrase, en quelque sorte, en la faisant répéter au public tel un mantra.

Véritable « informagicien »⁵⁴, l'artiste polyvalent n'a de cesse de renouveler la scénographie de ses spectacles et la conception de ses clips pour mieux innover dans l'art

⁵² Entretien du 3/04/18.

⁵³ Notre dialogue constant avec l'artiste a son pendant didactique puisqu'il intervient régulièrement, très volontiers, dans notre séminaire de Master sur la poésie « vive » (le 3 avril 2020, via « Zoom »).

⁵⁴ L'artiste est informaticien de formation, ce qui nous a inspiré ce jeu de mots ; soulignons qu'il est aussi musicologue, auteur d'une thèse sur le rythme présentée à l'Université de Genève.

d'impliquer *l'auditor in poema* [2] et de décliner un même slam en différents « états ». « Toi tu te tais » existe en effet à l'état écrit (paru dans le recueil éponyme), tel une partition⁵⁵, à l'état oral, à l'état de clip poétique et à l'état scénique qui peut encore donner lieu à diverses modalités et actualisations d'un même texte, divers reflets au gré de son flow. Ainsi, après s'être invité dans nos *natels*⁵⁶ à l'occasion du spectacle « Cliquez sur j'aime » (voir *supra*), Narcisse a impliqué certain·es ami·es slameurs et slameuses pour scander « Toi tu te tais », et sollicité sur scène, en un moment « colludique » tel que je le qualifie, le public pour scander collectivement ce refrain. Il s'ensuit ce que j'appelle un poème chOral [16] pour mieux souligner l'implication du collectif – résurgence du chœur antique ?⁵⁷ – dans cette performance. Le rythme, qui fait ici *cadence*, permet de *faire corps* et Henri Meschonnic nous aurait assurément suivi sur ce point (1982).

Lors d'une « carte blanche » qui lui a été offerte dans le cadre d'une anthologie vidéo de la poésie Suisse Romande⁵⁸, il a mis en voix et en scène – au travers d'un clip – ce slam éponyme du spectacle : les deux voix – qu'il assume désormais seul – se trouvent matérialisées dans le clip par une image divisée en deux parties dont l'une correspond à un plan rapproché. L'originalité du clip, au travers de cette image double, consiste dans la mise en corps de ces deux voix : interprétation qui semble quasi dénuée de geste, malgré un infime geste de scansion que le poète-musicien laisse entrevoir. On peut en outre lire sur les lèvres du slameur qui semble articuler exagérément, ce qui permet, d'une certaine façon, de « Voir ce qu'on entend »⁵⁹. La présence du natel et de l'oreillette dans le clip est une façon d'exhiber les outils technologiques dont l'artiste use, à l'instar d'un Bernard Heidsieck au siècle dernier. En l'occurrence, c'est sur le natel que le slameur contemporain a enregistré son refrain, ce qui ouvre des pistes didactiques intéressantes⁶⁰. Là où d'autres usent de « dictionnaires de rimes », il utilise en outre le dictionnaire Robert en version électronique car celui-ci offre la

⁵⁵ Nous l'avons utilisé comme tel lors d'un atelier (24 janvier 2020) organisé dans le cadre des journées de l'Asdifle, « Multimodalité et multisupport pour l'enseignement du FLE », afin de proposer aux participants à notre atelier un exercice d'interprétation collective, étayé par la possibilité d'annoter le texte comme une partition.

⁵⁶ Téléphone portable, en Suisse romande.

⁵⁷ Notre questionnement actuel vise à chercher un rapprochement entre les anciens aèdes et les slameurs modernes, au travers de cette dimension collective recherchée dans le slam.

⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=ZA5i_MrQewk

⁵⁹ 4^e de couverture du livre-DVD (2019).

⁶⁰ J'avais commencé à exploiter didactiquement le téléphone portable comme outil de création, avec l'idée d'enregistrer des « brouillons sonores ».

possibilité de repérer les phonèmes dans les mots, ce qui montre bien qu'il joue des mots comme d'une matière sonore, à travailler, à l'image du menuisier travaillant le bois :

*Tu chantais, menuisier,
En assemblant l'armoire.
Je garde ton image
Avec l'odeur du bois.
Moi, j'assemble des mots
Et c'est un peu pareil. (2004)*

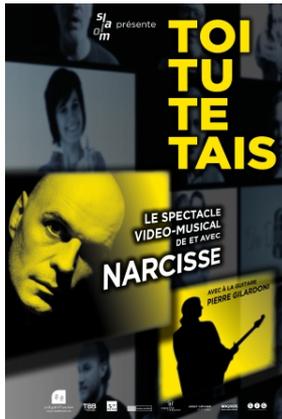


Figure 30 : Affiche du spectacle "Toi tu te tais"



Figure 31 : Capture d'écran du clip « Toi tu te tais »

En témoigne une performance transmédiatique, pourrait-on dire, intégrée à son spectacle *Cliquez sur j'aime*, présenté à Avignon ainsi qu'au colloque d'Albi précédemment cité. Si j'ai analysé son « jeu des gestes » comme « un vaste champ s'ouvrant à l'horizon » [5], j'ai à peine effleuré, dans un article co-écrit avec Jean-Pierre Bobillot [4], la façon dont il maîtrise et met en œuvre « l'art d'enrôler le public dans une performance multimédiale ». L'intitulé *Cliquez sur j'aime* se présente bien sûr comme un clin d'œil aux réseaux sociaux où le « likomètre » règne, mais aussi à l'applaudimètre qui permet de couronner slameurs et slameuses se distinguant lors de scènes ouvertes. Au cœur de ce spectacle, « Anick femme mécanique » fait intervenir un procédé éminemment spectaculaire puisqu'une application créée avec l'aide d'un informaticien et téléchargée en amont par les spectateurs, leur permet ensuite de voir l'artiste sauter de la scène vers leur « natel », pour intégrer le « clip téléphonique ». Une telle invention bouleverse ce que Jean-Pierre Bobillot nomme le « chronomédium » (le spectacle se poursuit en aval et commence même en amont du spectacle), ainsi que le « topomédium » (la scène se décentre, devient multilocalisée) et le « sociomédium » [4] : l'artiste s'adresse à toutes et tous, à travers le spectacle, ainsi qu'à chacun-e, dans son natel. La performance, telle que la conçoit par exemple Luca Greco « comme une action se déroulant dans un temps X une

fois pour toutes » (2007), s'en trouve révolutionnée. On assiste là à une extension du domaine de la performance, me semble-t-il. Pour autant, on a bien affaire à un effacement voire un effondrement du quatrième mur décrit par Diderot, caractéristique que Greco formule comme premier trait définitoire pour la performance : « une interrogation des dichotomies « scène vs. coulisses », « acteur vs spectateur », « art vs vie ».

La poésie rejoint ici la vie, comme le titre de Henri Meschonnic le suggère (*La Rime et la vie*, 1989), l'artiste fait irruption dans l'auditoire en « sautant » littéralement dans le téléphone des spectateurs. Quant au focus sur le langage et les mots du quotidien, que Luca Greco mentionne aussi, Narcisse ne fait pas exception : il s'empare des mots comme d'une matière sonore dont jouer à l'envi. Ses études de musicologie et son passé d'informaticien font de lui un artiste éclectique, toujours à l'affût de trouvailles technologiques mises au service de sa scénographie poétique.

Voilà donc la « poésie debout », que Bernard Heidsieck appelait de ses vœux, déplorant, dans les années 60, qu'elle se soit « retirée de la société », « enfoncée dans le livre », pensant qu'« elle méritait mieux que cela ». Pour mieux la reconnecter avec la société, « la projeter vers le public », il a souhaité que la poésie se joue debout, qu'elle devienne une danse. Il a redessiné les contours d'une « poésie (en) action » qui s'illustre au travers des « Poèmes partitions » mettant en espace sur la page la voix ou les voix du poète, ce dernier usant des outils technologiques à sa disposition au siècle dernier pour mieux en jouer : « Sans aller jusqu'au *happening* loin de là, je propose toujours un minimum d'action pour que le texte se présente comme une chose vivante et immédiate et prenne une texture quasiment physique. Il ne s'agit donc pas de lecture à proprement parler, mais de donner à voir le texte entendu. »⁶¹ Les slameurs et slameuses ont pris le relais, s'en distinguant néanmoins par quelques aspects, non des moindres, à commencer par la quasi disparition du support écrit de la scène du fait d'une mémorisation « par cœur » (par corps) des textes qui libère la main et le corps arrimé au papier comme Heidsieck à ses rouleaux. Alors Heidsieck, slameur avant l'heure ? Peut-être, comme les Hydropathes avant lui⁶² [4]. Comme les slameurs et leurs « attentats rhétoristes », il considérait que tout espace – a fortiori urbain – était scénisable :

⁶¹ <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=2618>

⁶² Je fais ici référence au titre d'un article de presse identifiant le poète comme un « rappeur avant l'heure » : <https://www.20minutes.fr/culture/1487395-20141124-video-bernard-heidsieck-poete-rappeur-avant-heure-decede>

en témoigne la photo ci-dessous. Le téléphone a-t-il remplacé les rouleaux ? Rien n'est moins sûr mais s'il est souvent intégré aux performances modernes, alors il nous faut souligner son potentiel médiopoétique.



Figure 32 : Bernard Heidsieck et ses rouleaux⁶³

Qui dit « Bernard Heidsieck » pense aux « poèmes partitions ». Ma récente note de lecture sur l'ouvrage *Partition(s) [50]* m'a amenée à explorer plus avant cette notion dans sa valeur poético-heuristique. Au fil de cette exploration, j'ai aussi rencontré Patrick Dubost – connu sous le nom « Armand le poète » (voir notre entretien en fin de deuxième partie) qui nous a récemment envoyé la trace virtuelle de cet autre poème au titre éloquent : « Tout poème est une partition ». Il partage d'ailleurs avec Narcisse des compétences en musicologie qu'il met à profit dans sa démarche poétique.

2.5. Écrits studio ou le studio d'écrir

Le projet « écrits studio » de l'artiste lyonnais réunit 50 poètes, soit, d'après le site de l'artiste⁶⁴ :

Des poètes qui :

- 1. imaginent des textes pour l'oralité*
- 2. utilisent leur propre voix et s'impliquent physiquement*
- 3. mettent les mains dans le cambouis du son (enregistrement, montage...)*



Figure 33 : écritStudio

⁶³ Photo *Libération* : https://next.liberation.fr/culture/2014/11/24/bernard-heidsieck-quitte-la-scene_1149511

⁶⁴ <http://ecritstudio.free.fr/>

Comme l'indique le « S » du logo, qui fait le lien entre lesdits écritS et ledit Studio, il s'agit d'un collectif constitué de poètes (écrivains) qui investissent les outils du son, travaillant « collectivement mais aussi de manière très individuelle ». Ils envisagent la parole comme matière sonore, l'expérimentent, « la composent et bidouillent et triturent à l'écran comme tout écrivain sur son traitement de texte ». Les fichiers sonores ainsi aboutissent soit à une « sorte de pièce radiophonique, soit comme support d'une performance, avec présence physique et vocale en direct, ou diffusion vidéo, ou ce que l'on veut imaginer à la croisée de l'écriture poétique, des univers sonores, et d'un public à la réception. »⁶⁵

Des questions posées (d'abord au gré d'échanges écrits, puis de vive voix) à Patrick Dubost m'ont éclairée quant à la portée et aux modalités d'un tel projet, dont les enjeux ne me semblent pas étrangers à ceux du slam⁶⁶. De fait, l'artiste a précisé qu'il lui arrive d'intervenir sur des scènes slam et que celui-ci, en tant que dispositif de scène ouverte ouvrant la voie (la voix) à des poètes « sur un pied d'égalité » et « en toute liberté », l'intéresse. En revanche, il reproche au slam les effets de mode qui induisent un « style », y compris gestuel, conditionné par des modèles. C'est pourtant au projet assez similaire d'un « poème qui n'existerait que dans l'instant et l'espace où il est donné... Loin de la feuille de papier et d'une diction ou lecture traditionnelles... » que le dispositif Écrits-studio a été créé. Il s'agit d'un espace d'expérimentation et de mise en relation de poètes, un lieu de rencontre des énergies qui peut donner naissance à une forme de « Poème-partition » : « j'en suis personnellement venu à considérer que tout poème est une partition... (Ce qui d'ailleurs est le titre de l'une de mes pièces : *Tout poème est une partition*⁶⁷) ». En d'autres termes :

Tout texte déjà travaillé dans l'œil et la page officie parallèlement dans la bouche et l'oreille. J'ai une formation en musicologie (outré les maths) et j'ai pu mesurer dans mes études de musicologie combien la partition est un objet qui induit la musique déjà dans l'œil. Et cela se confirme avec le poème mis en voix.

Il en résulte « de beaux moments de vie partagée » – et de jeux poétiques, puisque ledit dispositif répond à une charte, sorte de « règle du jeu » disponible sur le site. Celle-ci, outre

⁶⁵ Présentation du collectif sur le site de Guillon Balaguer (le 1^{er} juin 2021) :

<https://guillonbalaguer.wixsite.com/guillonbalaguer/industries-de-dipteres>

⁶⁶ Enquête par mail du 20 décembre 2019.

⁶⁷ Disponible ici : <https://soundcloud.com/user-830379065> « Tout poème est une partition dont le codage n'appartient qu'au poète mais dont l'interprétation est possible par tous (tous) dans une relative liberté de jeu. L'instrument est la voix parlée et possiblement même la voix silencieuse (...) ».

la définition formulée ci-dessous (mettre la main à la pâte – i.e. « dans le cambouis du son »), précise le cadre du projet (de l'atelier, pour ainsi dire), à savoir :

- *Le principe d'une poésie « publique », potentiellement polyphonique, et limitée dans la durée : « Une pièce Écrits/Studio est réalisée avec un texte de l'auteur, la voix de l'auteur, l'enregistrement et le montage sonore par l'auteur et dans le cadre d'une session Écrits/Studio (au moins partiellement). Cette pièce si possible associera en restitution publique la diffusion avec la voix (ou autre action physique ou visuelle) de l'auteur. D'autres voix, d'autres supports visuels ou sonores ajoutés sont bien sûr possibles. La pièce durera de préférence au maximum sept minutes.*
- *L'idée d'essaimage via l'organisation de « sessions » par les membres : « Tout membre d'Écrits/Studio peut organiser une session. Il choisit les sept à dix participants à sa convenance (avec au moins une moitié déjà membres d'Écrits /Studio) après accord d'au moins deux autres membres d'Écrits/Studio. »*
- *La possibilité d'une création multiartistique : « Des artistes d'autres disciplines (danse, marionnettes, musique, théâtre, etc.) peuvent être intégrés pour l'évènement (...)»⁶⁸.*

Pour Patrick Dubost, comme en témoigne un tel projet, la poésie est appréhendée intuitivement comme possiblement « polyphonique avec les nouveaux moyens d'enregistrement et de diffusion » (enquête citée). Elle est une recreation en mouvement perpétuel, les manipulations sonores apparaissant comme le pendant des ratures graphiques⁶⁹ : « La rature pourrait facilement trouver des équivalents sonores. Je ne sais pas si cela a été fait. Mais les mots découpés, recomposés, transformés en matière sonore, empilés, etc. Tout cela oui a été fait. Ou même les mots comme objets percussifs et bases de rythmes oui. Voire même de mélodie ».

Les ratures sont en effet au cœur de la poésie graphique d'Armand le poète, qui n'avait de cesse de jouer, dans les poèmes manuscrits qu'il distribuait notamment lors de ses performances, de différentes strates qui se superposent en un effet de liste pour arriver (ci-dessous) à la chute. Il me semble que nos études du matériau génétique de Souleymane Diamanka pourraient ici se prolonger à travers une exploration de l'univers de ce poète-ratureur qui comme Jean-Michel Basquiat, *trace* les mots⁷⁰ pour mieux les mettre en valeur⁷¹. Autant de pistes ouvertes pour des recherches à venir... (voir aussi mon chapitre 7)

Figure 34 : Œuvre de Jean-Michel Basquiat



⁶⁸ <http://ecritsstudio.free.fr/charte.html>

⁶⁹ Je pense ici au « bégaiement » propre à Ghérasim Luca qui aimait à décomposer un mot dans ses éléments sonores constitutifs, notamment dans « Passionnément » comme si l'enregistrement gardait précisément la trace de la parole qui s'élabore, erratique : <https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw>.

⁷⁰ Permettez-moi ce romandisme (*tracer* pour « raturer ») qui me semble opportun !

⁷¹ <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-2-page-75.htm>

Cet autre poème, graphique, nous dit la place du corps dans la poésie sonore, qui s'incarne ici en autant de caractères typographiques courant sur la page, formant un micro, une serrure – ou une bouche grand ouverte ?

Le poème sonore
écrit avec les deux mains
qui sans le corps sonne à vide
livré délivré au présent perpétuel
ce poème le voir c'est l'entendre déjà
au futur il inscrira son présent bien sonore
quand dans l'obscurité le poète n'a pas d'autre
choix que de prendre dans sa baignoire des photos
avec un dictaphone & chanter sans gêner les voisins
il reste au poète analphabète la solution d'être sonore
& louer indéfiniment son corps dans les bibliothèques
& ne jamais rien dire de la faim dans le monde quand la
poésie vide les salles & prétendant mieux remplir le monde
d'un geste le poète sonore souligne ce qu'il donne à entendre
& tandis qu'il adresse ses regards au public & transmet l'agonie
le poète sonore dans sa baignoire se noie dans les bruits du monde
& courant dans la campagne il produit plus de bruit qu'une mobylette
les poètes ne se disent pas toujours poètes & plus rarement encore sonores
les poètes silencieux séduisent leur public depuis leurs tours d'ivoire tandis que
les poètes sonores gueulent à l'unisson la douce fin des temps depuis leurs miradors
pendant ce temps 36 institutions françaises attendent que l'animal soit enfin silencieux
« ceci est mon corps, prenez et buvez en tous » nous confie un poète sonore antique
quand le bon poète est un poète mort & que poète lambda se doit de rester vivant
la poésie blanche est à la poésie sonore ce que le ping-pong est à la pétanque
tout poète qui prend des cours de chant n'est pas nécessairement sonore
le poète vit dans la lumière & le poète sonore sous les projecteurs
sachant que le poète qui s'intéresse au théâtre est funambule &
le poète sonore jamais ne parle que la langue dans sa bouche
tout poète sonore qui publie : un poète sonore qui s'oublie
les poètes sonores sont discoboles plutôt que bibliophiles
poète du livre sanctifie le silence & d'autres la gestuelle
tout poète sonore travaille dur à durer dans l'éphémère
le poète qui ronfle en dormant est un moment sonore
la fanfare des poètes sonores est encore pour demain
le poète s'honore « de » ne rien tenir dans ses mains
le poète s'honore « de » n'être plus là le lendemain
le poète sonore étudie l'acoustique de son tombeau
le poète sonore peut-il sonner encore dans la mort
le poète sonore ne répète pas : au pire il se répète
sound poetry ou spoken word disait-il en voyage
& le voici qui joue aux fléchettes avec un stylo
le poète sonore esseulé dit son amour encore
tout poète qui expire vivra un instant sonore
le mot « performance » est triste à mourir
le poète sonore écrit pour ne pas mourir
le poète somnambule privilégie l'action
le poète sonore écrit un livre sans bord
le poète silencieux existe-t-il encore ?

Figure 35 : Poème de Patrick Dubost

À travers ce poème, distribué pour introduire mon cours-séminaire sur la poésie « vive », soit pour faire émerger, et les désamorcer aussitôt, les représentations de la poésie comme un objet figé, voire sclérosé, couché sur le papier, enfermé dans le livre. Les mains, le corps (la baignoire !) sont ici prégnants ; le poème est à voir, à entendre, à explorer sensoriellement. C'est un « Présent perpétuel », dans tous les sens du mot « Présent ». Le poète sonore s'enregistre dans sa baignoire, prenant des instantanés sonores, produisant du « bruit » ; il gestualise, bruit, vrombit, ronfle, gueule, en un mot : VIT ! Et que vive la poésie vive !

Chapitre 3.

Horizons poétiques au temps du Covid

La crise sanitaire m'a surprise en pleine rédaction du chapitre intitulé « Dynamiques collectives ». Il m'a alors paru nécessaire, voire salutaire, de dire quelques mots – qui allaient devenir un chapitre entier, par la force des choses – des solidarités poétiques à l'œuvre dans un tel contexte. À *l'enfer sans les autres*, à l'oppression vécue par tous et chacun, par tout·e un·e chacun·e, au confinement forcé, à l'enfermement contraint, j'opposerai ici la liberté retrouvée par les mots qui disent l'ouverture et le lien renouvelé entre des sujets qui partagent la poésie comme une expérience de reliance, un *état d'être ensemble*. En effet, c'est au cœur des réseaux sociaux, de la toile, que se tissent ces solidarités autour des mots, du verbe qui se fait chair et qui permet, précisément, de *faire corps*. Sans viser l'exhaustivité, j'essaierai donc de donner un aperçu de ces verbes à l'œuvre, « vu(s) de ma fenêtre »⁷². Si je me réfère à un titre célèbre de Grand Corps Malade, c'est d'un autre corps malade qu'il est ici question : la société dans son entièreté atteinte par cette crise sanitaire qui révèle assurément une autre crise, plus profonde. C'est donc une autre fenêtre qu'il s'agit d'ouvrir : celle de l'écriture et la créativité foisonnante qui en résulte. Le Printemps de la poésie a bel et bien eu lieu, envers et contre toute attente, et il s'est avéré extraordinairement créatif !

Plus que jamais la poésie est *présent*⁷³ : présent de ce qui se vit, de ce qui s'en dit, de ce qui nous maintient en vie et en lien, présent à offrir à celles et ceux qui nous sont chers (chair ?⁷⁴). Si le slam se décline au pluriel, il se conjugue assurément au présent « perpétuel ». Il se distingue par son potentiel de « poésie de circonstance » [16], mais aussi – et surtout – par sa capacité de reliance : « Tout poème est un concentré d'humanité, qui révèle à chacun son altérité, c'est-à-dire son affinité avec l'autre et l'arrachant ainsi à sa petite identité personnelle de circonstance, le relie. La poésie est en quelque sorte un esperanto de l'âme humaine. » écrivait Jean-Pierre Siméon dans *La Poésie sauvera le monde* en 2017 (p. 31). Gageons que la poésie, ainsi appréhendée, puisse d'ores et déjà réenchanter notre quotidien confiné en nous ouvrant à l'infini d'une créativité collective. Tout geste artistique étant

⁷² 2006, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=l7FHOwQg5Rc>

⁷³ Se référant à Paul Celan Jean-Pierre Siméon rappelle que « Les poèmes sont aussi des présents, des présents destinés aux attentifs » (2015 : 42).

⁷⁴ Je me réfère ici au titre de ma (chère) collègue Stéphanie Pahud, *Chairissons-nous* (2019) : <https://www.editionsfavre.com/livres/chairissons-nous/>

assurément, comme le rappelle Siméon, un acte de lucidité (p.11), envisageons à travers les pages qui suivent comment lucidité et ludicité peuvent se conjuguer en une forme de circulation, voire de circularité, de la parole poétique [26, 27].

Selon Octavio Paz, « le poème exige l'abolition du poète qui l'a écrit et la naissance du poète qui le lit » (Siméon, 2017 : 64). Ainsi le partage poétique tisse-t-il un réseau et, ce faisant, offre une renaissance au poème ainsi partagé, qui non content de passer de *bouche à oreilles*, implique le corps social et les corps individuels dans leur entièreté, sollicités et impliqués en miroir, au travers de la toile.

3.1. Narcisse

3.1.1. Des chroniques poétiques au slam Covidien

Narcisse présente des chroniques hebdomadaires sur le site de la RTS, offrant ainsi une relecture amusée – au sens où la muse de la poésie s'en mêle – de l'actualité, tissant du poétique avec du politique et recréant, à rebours, un lien politique via cette voix poétique⁷⁵. C'est d'ailleurs sur le site de la radio que le clip « Ils soignent » a été posté le (23 mars 2020)⁷⁶ avant de gagner les réseaux sociaux où il a fait un raz de marée.

« Ils soignent » se présente d'abord comme un slam de circonstance [16], ancré dans le contexte du covid et du confinement. Il se distingue par l'intégration d'une forme de chœur avec les applaudissements au balcon destinés aux soignants, d'abord matérialisés par des images – issues du journal télévisé - de façades d'immeubles animées par les habitants joignant leurs gestes individuels (leurs mains !) à l'initiative collective, *faisant corps* littéralement en ce moment de confinement imposé à toutes et tous.



Figure 36 : Clip « Ils soignent » de Narcisse (capture d'écran)

⁷⁵ <https://www.rts.ch/play/radio/magnetique/audio/le-slam-de-narcisse?id=11007893>

⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=DkbTJVSlwbo>

Notons que ces applaudissements, outre le rôle symbolique des fenêtres dans ce contexte, reflètent « la claque » originalement liée au sens du verbe *to slam*. Il s'agissait, selon le projet initial du créateur américain de ce concept Marc Smith, de réveiller une communauté qu'il jugeait assoupie [20]. Tel était l'enjeu original du slam, que Narcisse reprend ici à son compte. L'applaudissement a d'ailleurs une valeur cruciale dans le slam où le public juge parfois les performances au travers de l'applaudimètre. Les applaudissements fonctionnent dans ce clip comme un trait d'union, une main tendue entre toutes et tous, un élan de solidarité que l'on retrouve en arrière-plan sonore, comme un écho. Écho porté par les multiples formes de répétition qui émaillent le slam et créent une forme de circularité incantatoire visant aussi à enrôler le public dans cette danse des mots (à paraître) : répétition de sons (allitération en [k] et [s], assonance en [i]), de syllabes, de mots sous formes d'homophonie ou de paronomases⁷⁷, de structures (anaphores et parallélismes).

Tandis qu'on se confine
Et qu'on se déconfit
Quand la vieille voisine
S'égosille et confie
Qu'il y a des cons finis
Qui ignorent les consignes
Eux ils soignent

Rappelons que la répétition *donne corps au discours*, en induisant un rythme, et favorise ainsi l'empreinte mémorielle d'un texte dont l'horizon est oral. « Au commencement est la répétition » selon Michèle Aquien qui en a étudié les fondements psychanalytiques⁷⁸. Claudine Moïse, quant à elle, a souligné l'importance de cette pulsation dans la danse hip-hop : « Le corps est tout à son émotion tandis que le mouvement est sous-tendu par la pulsation, la répétition et le balancement. La pulsation serait le « pouls » de la musique martelé par le battement du tambour ou du *beat* » (2004). Le balancement fonde la danse comme le rebond – que nous avons qualifié d'« esthétique du ricochet » – fonde le slam (2016b : 188). En l'occurrence, l'effet de liste final amène la pérération, l'accumulation étant accentuée par l'allitération en /s/ à l'initiale des verbes, rappelant le précédent « Toi tu te tais » en forme de tautogramme :

⁷⁷ Ce qui est répertorié, dans le dictionnaire d'Aquien et Molinié comme « rime semi-équivoquée » nous apparaît comme un ressort majeur d'une Poétique du slam.

⁷⁸ Celle-ci, stylisticienne et psychanalyste, intervenait lors du colloque de Nice (juin 2017) sur la signifiante poétique de la répétition [26] où nous intervenions avec Emmanuelle Prak-Derrington. Deux amitiés scientifiques qui ont joué un grand rôle dans mes recherches ces dernières années.

Ils soignent
Ils suent
Ils saignent
Ils souffrent
Subissent
Supportent
Suffoquent
Mais sans cesse ils soignent
Et grâce à eux au final
On gagne

Le slam apparaît en effet comme un art du verbe, et celui-ci, de fait, regorge de verbes comme s'il mettait en abyme, par une sorte de *syntaxe imitative* rendant compte du flux (flot) incessant auquel sont soumis les soignants, la cascade de verbes mettant en abyme ce flow. Le message optimiste, à valeur conclusive, se décline au pluriel, à travers le pronom indéfini « On » qui confère une valeur tonique au « Nous », prégnant au début du slam comme pour souligner l'appel à la solidarité :

Tandis que nous chantons
Certains soirs aux balcons
Et que ceux qui comme moi
Ne savent pas chanter
Essaient aussi parfois
D'enchanter sans chanter
Pour que d'autres nous rejoignent
Eux, ils soignent

Rappelant qu'il s'agit « d'enchanter sans chanter pour que d'autres nous rejoignent... eux ils soignent », Narcisse évoque son propre parcours, de la chanson au slam, tout en précisant la modalité vocale ici adoptée : « le dit » ou « récitatif scandé » selon Zumthor (1984). En l'occurrence, la régularité du rythme est accentuée par la composition en hexamètres ou alexandrins scindés en deux hémistiches, d'où un rythme très binaire appuyé par les échos mentionnés et les applaudissements lancés d'un claquement de doigt par le *chef de chœur*.



Figure 37 : « Ils soignent » de Narcisse (capture d'écran)

Passant du « Je » expression d'une voix singulière – celle de Narcisse n'ayant de cesse de nous renvoyer, comme en miroir, à notre propre image – au « nous » d'une communauté de réception voire de création, l'artiste souligne et met en abyme l'établissement d'une solidarité poétique autour des *mots qui soignent les maux*. Si certains des jeux de mots mis en œuvre rappellent des procédés Oulipiens (à l'écrit) ou encore les facéties des Grands rhétoriciens étudiés par Zumthor, il n'en demeure pas moins que la ludicité ici doublée de musicalité – qui participe à l'établissement de cette connivence – se distinguent par un ancrage contemporain à travers le geste, la polyphonie et l'interdiscursivité qui permettent de convoquer d'autres voix au sein du slam (celle de Camus par exemple, avec la référence à *La Peste*), d'où d'autres « je(ux) » qui se nouent. Sa conclusion annonçant une « victoire » sur le virus le pose en « professeur d'espérance » selon la belle formule de Giono (cité par Siméon, 2017 : 113).

3.1.2. Vers un slam chOral

Quelques semaines plus tard, le 22 avril 2020, Narcisse récidive en nous offrant, sur les « ondes » de la RTS, un nouveau slam dont il annonce la couleur multilingue et polyphonique sous l'intitulé *Get the virus*⁷⁹. Il nous en a expliqué la genèse en ces termes :

*J'ai joué les parties sur mon ordi, avec différents sons de chœurs. Le plus long a été de visionner des vidéos de tous ces politiciens, ça m'a pris des heures. J'ai repéré des phrases choc et aussi des passages qui pouvaient être compris autrement par homonymie (blouses - blues, two nurses - two Narcisse). Ensuite j'ai composé le texte avec ce que j'avais comme matière, en trouvant des rimes. Le tournage et le montage m'ont pris aussi un temps fou. J'avais fait une première version qui ne marchait pas parce que le ton de ma voix ne faisait pas raccord avec les voix des autres. Donc j'ai refilmé phrase par phrase en écoutant toujours les passages vidéo et en adaptant le même ton.*⁸⁰

Ce que j'ai appelé *épislam* (voir *supra* et article 26) nous éclaire sur la composition d'un texte qui prend corps à partir d'une matière langagière ou plutôt de différents matériaux, ainsi que sur l'importance de « faire raccord », de trouver une forme d'harmonie liant les différentes voix. De construire du lien, du *liant*, pour arriver à « la bonne phase » (voir Grand Corps Malade, « Chercheur de phases ») afin que les voix s'accordent, qu'elles soient, précisément, *en phase*. Les différentes voix s'articulent ainsi autour de celle du slameur, qui s'improvise à nouveau chef d'orchestre :

*Voici la vidéo confinée des poètes. Nous sommes les rois des mots, les princes de la rime, nous sommes les notables de toute parole possible. Nous sommes [redoutables invisibles imprévisibles]. Nous sommes les soldats du verbe, les ninjas des vers. [Nous sommes en guerre]*⁸¹

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=vZpTDDKI62s>

⁸⁰ Message du 26 avril 2020.

⁸¹ Les formules apparaissant entre crochets correspondent à des voix de politiciens, ici Emmanuel Macron.

La matière se construit au fil des échos sonores : possible/invisible/imprévisible ; verbes/vers/guerre, soldats/ninjas. Les fils qui tissent la toile soutiennent le propos de l'artiste en nous invitant à une relecture (une réécoute) décalée de ces propos émanant de politicien·nes : ainsi décontextualisés, ils acquièrent une signifiante autre, se trouvant mis en relief, voire poétisés au sein de cette trame de mots qui constitue une sorte de patchwork.

La dimension humoristique émerge du montage des voix doublées des vidéos : « Mais attention, nous sommes aussi sensibles. Et nous voulons toujours bien faire. Nous écrivons [aussi vite que possible mais aussi lentement que nécessaire] »⁸². Si le slameur helvète joue ici sur les clichés – et sur l'opposition guerre/lenteur –, son propos peut être entendu comme autotélique (réflexif), en référence au rythme de son slam, scandé par des claquements de doigts. Et le slameur d'enchaîner en usant du potentiel multilingue du slam, à l'image de l'ampleur mondiale de la pandémie : « Les mots nous ont contaminés. Qu'ils soient français, anglais ou russes. Nous avons chopé le virus. Chorus [Get the virus] »⁸³. La métaphore d'une contagiosité, d'un virus de la poésie orale en quelque sorte, repose sur l'image d'une circulation de la parole poétique qui correspond en effet au projet original du slam. La musique qui surgit alors en arrière-plan contribue à poétiser ces formules intégrées comme autant de pièces de tissu qui prennent place dans la trame de fond, trame sonore orchestrée par le slameur. Les politiciens ici con-voqués prennent corps à l'écran, ce qui les humanise et confère à leur propos une tout autre signifiante, mi poétique, mi humoristique, comme annoncé dans le descriptif épitextuel figurant sur Youtube :

La chronique de Narcisse sur RTS-Culture. Cette semaine, comme la loi l'exige pour tous les artistes, Narcisse a dû faire une vidéo confinée en forme de mosaïque. Il a invité tous ses amis poètes : Alain, Manu, Elizabeth, Boris, Vladimir, et de nombreux autres.

Les « pensées fantasques » des hommes politiques se trouvent dénoncées avec humour par la voix du slameur qui pointe les paradoxes : « On n'a pas besoin de porter de masque » Si Alain (Berset) le dit ! L'humour surgit en outre du décalage entre les registres, la gravité de la situation sanitaire se voyant offrir un contrepoint salutaire avec l'énoncé, dans la bouche de Sibeth Ndiaye, des « fraises et des asperges », qui fait suite à la métaphore équivoque – au vu du double sens desdits « vers » : « Nos vers sont comme des fruits ». De même à la phrase de Macron « Nous avons manqué de blues », il offre un contrepoint humoristique : « Nul n'est

⁸² Alain Berset, président de la Confédération helvétique.

⁸³ *Dixit* Donald Trump qui apparaît ici à l'écran.

besoin de fumer la pelouse ». Et le slameur d'enchaîner avec Didier (Raoult) : « Nos mots sont notre alcool, notre coke, notre hasch. [Des vieux médicaments qui marchent] ». Le chorus se complète ainsi jusqu'à aboutir à une mosaïque à l'écran, emblématique de ce slam chOral [16] qui intègre des voix multiples et multilingues pour mieux révéler la dimension collective à l'œuvre dans le politique et réveiller poétiquement l'esprit critique en tout un chacun. C'est le colludique qui prend ici le pas sur le politique, ou encore le démopoétique tel que j'ai pu qualifier la démarche du slameur : « Nous slamons avec (...) les chauffeurs, [avec les coiffeurs] (Alain Berset). La chute s'avère optimiste, suspendue à l'anaphore « On pourra... » [traverser la France entière pour aller récolter des fraises gariguettes] » (Sibeth Ndiaye). « Ce sera chouette » conclut le slameur. « We will meet again » promet la Reine d'Angleterre. La rencontre est ici au cœur du sujet car le slam, précisément, consiste en une rencontre poétique, et tel est bien le propos de Narcisse : permettre aux voix de se rencontrer, de se faire écho, orchestrer un « concert de voix » prometteur d'un renouveau poétique. « Et la poésie nous accompagnera en plus. Nous avons chopé le virus. Nous sommes tous ici, poètes et slameurs complices, réunis, pour que la poésie s'accomplisse ». Le slam s'achève par l'énoncé des prénoms – poétique de la liste – des hommes et femmes ainsi convoqués et réunis à l'écran en une mosaïque de visages emblématique du « colludique » mis en œuvre. C'est bien une poétique de l'écho qui émerge ici, l'artiste faisant résonner les voix entre elles et faisant rebondir la polyphonie au sein de son slam. C'est précisément cet écho qu'il donne aux mots les plus prosaïques (« les fraises et les asperges ») qui construit la signifiante de son slam chOral. La semaine suivante, c'est un slam autour du temps - « Le tunnel du temps » - qu'il offrira à ses auditrices/auditeurs et ami-es de la toile, soulignant par un jeu sur les chiffres (l'énoncé des heures, notamment) la façon dont le confinement influe sur notre rapport au temps, qui se trouve dilué par la répétition des mêmes activités quotidiennes⁸⁴. Si la routine nous guette, il la poétise avec humour, au sein d'un slam qui peut être entendu comme réflexif : « J'aimerais vous confier un problème inquiétant, à la fois patent et irréel... » Tout est dit, dès ce prologue : le slam est, par nature, in-quiétant ; il est aussi « confidence publique » comme j'ai pu le caractériser. Il est retour du même – en l'occurrence celui de la syllabe « tan », jeu d'échos suspendu à l'infini du langage, ronde de mots.

⁸⁴ <https://www.rts.ch/play/tv/rtsculture/video/le-slam-de-narcisse-tunnel-du-temps?id=11283242>

Cet art du verbe, qui consiste bien souvent à « tourner autour du mot » [26], *s'appelle reviens*, pourrait-on dire pour gloser ce titre du documentaire de Gilles Weinzaepfen⁸⁵.



Figure 38 : « Get the virus » de Narcisse (captures d'écran)

3.2. John Banzaï

Le rappeur et slameur John Banzaï, ami et partenaire de Souleymane Diamanka⁸⁶, a à son tour posté une réaction poétique au contexte covidien, aussitôt relayée par Narcisse grâce à cette « grande famille de poètes » dont rêvait Marc Smith et dont la solidarité effective s'illustre désormais sur la toile. Il s'agit véritablement d'une chaîne poétique, les artistes relayant le travail de leurs compères de slam en le saluant au passage tout en titillant notre curiosité en interrogeant la nature générique de cet objet poétique non identifié : « Une chanson, un slam, un rap ? En tout cas un objet sonore magnifique de John Banzaï » commente Narcisse le 8 avril dernier, après avoir partagé le clip de John Banzaï⁸⁷.

3.2.1. *L'écho ainsi danse*

Notons, en premier lieu, que celui-ci fait écho, en une forme d'interdiscursivité interne, à un précédent slam de John Banzaï intitulé « L'écho ainsi danse », qui nous annonçait déjà la couleur de l'écriture dansante, progressant par échos sonores successifs : « Laisse passer le tandem et... l'espace et le temps d'aimer »⁸⁸. Autant de rebonds sonores appuyés par des effets visuels dans le clip, les mots dansant littéralement sur l'écran :

⁸⁵ http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/33512_1

⁸⁶ Au sein du duo « Le meilleur ami des mots » et de la publication précédemment citée *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007), John Banzaï étant d'origine polonaise.

⁸⁷ Page Facebook de l'artiste.

⁸⁸ Extrait de l'album *Lover dose* (2010). Clip réalisé par Guillaume Saix : <http://webmyart.over-blog.com/article-clip-l-echo-ainsi-danse-john-banzaï-73557619.html>



Figure 39 : « L'écho ainsi danse » de John Banzai (2010)



3.2.2. L'écho vide

Objet sonore et visuel donc que ce clip poétique qui trouve un parfait écho, dans le contexte covidien, avec « l'écho vide »⁸⁹ : « Face à l'invisible ennemi, que faire ? Terrain miné ? Quand sa mission sera-t-elle enfin accomplie, terminée ? Le virus vorace les yeux clos sans discrimination, les croyants ont les mains en prière, Dieu nous passe un savon... »

Le slam n'a de cesse d'interroger, j'y reviendrai⁹⁰, de s'exclamer parfois (« C'est horrible ! »), témoignant d'une posture engagée, et d'imager les doutes en appuyant les métaphores d'effets sonores pour mieux frapper les esprits (et les oreilles !). Le corps est d'ailleurs très présent, littéralement é-voqué – par la voix et l'image, ci-dessous – en tant que désormais absent des relations interindividuelles. Comme dans « l'écho ainsi danse », l'amour est au cœur du sujet : « Si on *savait s'aimer* du bout du monde comme l'épidémie... » (je souligne). On entend là, comme en palimpseste sonore, la capacité de cette épidémie à « essaimer » dans le monde entier.



Figure 40 : « L'écho vide » de John Banzai (2020)



Les paradoxes des choix politiques sont aussi pointés, à mots couverts, les « échos vides » s'opposant aux « hôpitaux pleins » : « C'est simple mais c'est compliqué ». Comme chez

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=B7WJT90LaYw>

⁹⁰ Voir ci-dessous notre analyse du slam de Grand Corps Malade et notre approche du slam comme « développement lyrique d'une interrogation » en écho aux mots de Paul Valéry [9].

Narcisse, la lucidité se conjugue avec une forme de ludicité et les multiples échos aboutissent à une péroration porteuse d'un message fort qui va dans le sens du confinement opposé aux « cons finis ». « Qu'on en finisse » a en outre une valeur réflexive (autotélique), puisque le slam touche alors à sa fin :



Figure 41 : Des « cons finis » aux « échos vides »

Il va de soi que la répétition, déclinée sous toutes ses formes comme autant de *graines semées* au fil du flow, acquiert dans ce contexte une double valeur de signifiante (poétique, voir notre article à ce sujet) et de force de conviction (rhétorique). La poésie d'un John Banzai se fait alors « leçon d'inquiétude » au sens premier de ce dernier mot (*in-quietes*⁹¹), illustrant de manière multimodale la prolifération du sens à partir de la trame des mots, soit l'infinie créativité du langage qui prend forme, dans ce clip, à travers les effets d'animation typographique : « Disons : la poésie illimite le réel, elle rend justice à sa profondeur insolvable, à la prolifération infinie des sens qu'il recèle. Inquiétant ? Oui. La poésie est inquiétante, elle récuse par principe la quiétude du sens, elle est même davantage : une leçon d'inquiétude. » (Siméon 2017 : 28).

À la turbulence de l'époque fait écho le flot des mots qui se succèdent en une cascade sonore et s'illustrent en une forme d'essaim à l'écran, celui-ci se couvrant peu à peu – dialectique qui oppose le plein, le poids des mots, au (co)vide, la solidarité poétique à la solitude des corps. Se rassembler autour des mots, faire corps pour mieux faire barrière, unir les forces poétiques en impliquant le public dans le décryptage d'un message sibyllin, tel est bien l'enjeu de ce clip.

⁹¹ Au sens du latin « qui ne peut rester sans parler », ou encore, au sens où l'entend Montaigne « qui ne trouve pas le repos, turbulent, agité » (Essais, III, XII, Éditions A. Thibaudet et M. Rat, p. 1016).

3.3. Grand Corps Malade

La réponse poétique de Grand Corps Malade au contexte covidien était attendue puisqu'il s'était déjà manifesté au travers de réactions poético-politiques lors de l'attentat de Charlie Hebdo par exemple [16]⁹² : « J'ai mal à l'être humain, comment en est-on arrivé là ? Perdue dans ce vacarme, la fraternité chante *a capella* ». Son slam s'imposait déjà, au travers des *topoi* de son répertoire⁹³, comme un appel à la solidarité, à une forme de fraternité poétique.

3.3.1. *Un journal du confinement en forme de déclaration d'humour*

Pour nous aider à patienter, le slameur s'est prêté, sur sa page Facebook, à un « journal du confinement » en mode humoristique :



Figure 42 : Journal du confinement publié par Grand Corps Malade sur sa page FB, le 8 avril 2020.

La tonalité y est toujours légère, étayée de jeux de mots et d'onomatopées ; les « enseignements du jour » sont énumérés sous forme de listes qui permettent d'égrener les humeurs. Le slameur adopte ici une posture horizontale, un *ethos* de proximité, en nous rendant compte du climat familial quotidien dans lequel il évolue, à base de Legos et autres Ninjagos⁹⁴. Un mot qu'il promet de placer dans son intervention journal télévisé (édition de 20h) du dimanche 19 avril sur France 2. Défi accompli !

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=4E1TqVM6nW8>

⁹³ Voir le chapitre que j'y ai consacré dans mon ouvrage *Slam. Une poétique* (2016) à ce sujet.

⁹⁴ Série télévisée enfantine basée sur les Legos.

3.3.2. Effets secondaires

Dès le 8 avril, Grand Corps Malade annonce sur sa page FB officielle la sortie du morceau intitulé « Effets secondaires » : « Du coup, je vous balance le morceau demain, ça s'appellera Effets secondaires »⁹⁵.

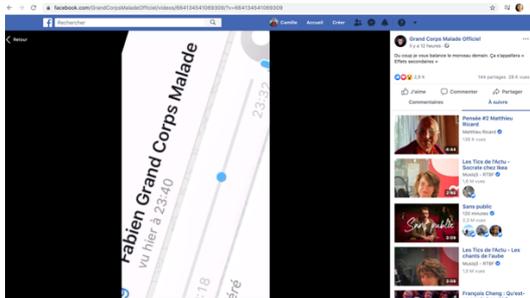


Figure 43 : Annonce de la sortie du morceau « Effets secondaires » (page FB de l'artiste, le 8/04/20)

Pour renforcer cet effet d'attente, il ajoute un épitexte vocal qui se présente comme un enregistrement sur répondeur téléphonique, adressé à Quentin, compositeur et producteur de ce titre :

Euh... écoute j'avais t'parler d'un truc, euh... En fait j'ai commencé à écrire hier un texte, euh... sur c'qu'on vit quoi, et, bon voilà, j'ai recommencé aujourd'hui quoi, et j'ai fini le texte et j'avais t'l'envoyer, tu m'dis ce que t'en penses et surtout si ça t'inspirait une p'tite musique. Donc écoute, c'que j'vais faire, là, moi j'viens de l'enregistrer là, a capella, à l'arrache, sur l'iphone, j'ai pas d'autre moyen là où j'suis et j'ai fait un tempo 95, donc j'te l'envoie et tu m'dis ce que t'en penses (...)

Notons d'emblée qu'il s'agit là d'un topos du rap que le slameur se réapproprie (Jouvenet, 2014 : 53). Ce que Morgan Jouvenet appelle « obsession réaliste » ou encore « transparence du vécu » conduit à une généralisation de la mise en abyme. Or celle-ci nous semble avoir un autre intérêt dans un tel contexte : outre la signature vocale de l'artiste qui nous *annonce la couleur*, l'effet de réel qui se déploie : l'artiste nous fait entrer dans son atelier, nous plonge au cœur de la fabrication de son slam en nous révélant non seulement le sujet, le matériau (ce qu'on vit) – en quoi il se positionne comme poète du quotidien – mais aussi en précisant le matériel dont il use (le téléphone comme outil d'enregistrement). Le slam nous apparaît ainsi en cours de conception, la matière des mots prenant une forme vocale via l'enregistrement sonore avant de devenir un objet sonore plus élaboré grâce à l'intervention du partenaire auquel s'adresse le message. La réponse de ce dernier succède à la demande émise par le slameur, offrant un premier feed-back, brut, qui produit là-encore un effet de

⁹⁵ <https://www.facebook.com/GrandCorpsMaladeOfficiel/videos/664134541069309/>

réel : « C'est super fort, ça prend au cœur, ça m'inspire de ouf ! Là, j'suis au studio, j'vais faire un truc dans la nuit, tu l'auras demain matin au réveil... »

L'effet d'attente s'en trouve assurément amplifié pour les fans de l'artiste, suspendus à ces mots qui constituent une sorte de prélude. Ce dialogisme initial, matérialisé par un tel paratexte, s'avère définitoire du slam au sens où celui-ci tend à intégrer d'autres voix en une forme d'écriture décentrée, pour reprendre la formule de Laronde appliquée au roman contemporain (2000). Cette présence de l'Autre, en l'occurrence, se concrétise dès l'orée du slam par les applaudissements, doublés d'une rumeur laissant entendre les ovations aux soignants, ouvrant un *horizon d'écoute* [29] propice au message de *faire corps*. Comme chez Narcisse, le rythme d'une structure binaire, en alexandrins, confère une tonalité didactique et dialectique à l'ensemble :

*En ces temps confinés on s'est posés un peu
Loin des courses effrénées on a ouvert les yeux*

Le « on » s'impose comme lieu d'une créativité renouvelée et de sociabilités réinventées :

*Et de nos fenêtres on réapprend à regarder le ciel
On a du temps pour la famille, on ralentit le travail
Et même avec l'extérieur on renforce les liens
On réinvente nos rituels, pleins d'idées, de trouvailles*

Par le jeu des paronomases, le ciel devient « essentiel » et le travail amène des « trouvailles ». Grand Corps Malade, à l'instar de Narcisse, réenchante le quotidien du confinement en soulignant aussi combien « La nature fait sa loi en reprenant ses droits » – constat partagé par les trois slameurs. Enfin, le slameur se fait ici questionneur insatiable, illustrant à nouveau « ce développement d'une interrogation » que nous avons évoqué pour caractériser un lyrisme porteur d'un questionnement réflexif propre au slam [47]. En effet, « Le poète ne s'en laisse pas conter. (...) Il est comme l'enfant, ce questionneur insatiable », selon Jean-Pierre Siméon (2017 : 27) qui envisage la poésie comme « un acte de conscience » (p.58). En formulant des questions rhétoriques et en apportant des éléments de réponse – disons plutôt de réflexion – Ce faisant, Grand Corps Malade vise à éveiller nos consciences aux « effets secondaires » de la pandémie :

*Et est-ce un hasard si ce virus immonde
N'attaque pas les plus jeunes, n'atteint pas les enfants ?
Il s'en prend aux adultes responsables de ce monde*

L'artiste se fait alors porteur d'un slam engagé, dans la lignée de « Course contre la honte » (2013), en duo avec Richard Bohringer :

*Et si ce virus avait beaucoup d'autres pouvoirs
Que celui de s'attaquer à notre respiration ?
S'il essayait aussi de nous rendre la mémoire
Sur les valeurs oubliées derrière nos ambitions*

Il se fait lui-même *in-quiet*, ne pouvant passer sous silence tous les paradoxes qu'il pointe du bout des mots : « Nos dirigeants découvrent *qu'il y a lieu d'être inquiets* ». S'ensuit un jeu d'oppositions en guise de péroration :

*Alors quand ce virus partira comme il est venu
Que restera-t-il de tous ses effets secondaires
Qu'est-ce qu'on aura gagné avec tout ce qu'on a perdu
Est-ce que nos morts auront eu un destin salutaire*

La formule « Et maintenant », qui fonctionne comme un refrain jalonnant le slam, revêt aussi une valeur conclusive, tout en fonctionnant comme un clin d'œil à Gilbert Bécaud et une référence au temps qui s'étire lors du confinement :

*Et maintenant que vais-je faire
De tout ce temps que sera ma vie*

Entre lucidité et ludicité [27], le slameur oscille entre les deux postures : celle de l'artiste engagé qui signe là, dans la lignée d'un « Je suis Charlie » un slam de circonstance visant un éveil des consciences ; celle du citoyen confiné qui partage avec ses amis facebookiens ses galères quotidiennes, préférant ici, aux mots d'humeur, les traits d'humour :

*Et maintenant que vais-je faire
Je vais en rire pour ne plus pleurer*

Les commentaires sur Youtube sont éloquentes quant à la force dialogique du slam de Grand Corps Malade comme « développement d'une interrogation » (voir *supra*, 7) : il invite à la réflexion, au dialogue, au rebond, qui se manifeste ici par l'avalanche de questions (MBE). De l'adolescente intimidée à la grand-mère amatrice de slam, en passant par l'enseignant que « Effets secondaires » inspire pour sa classe, les commentaires témoignent d'une réception non seulement enthousiaste, mais active, engagée, au sens où le slam suscite même des « vocations à écrire » (voir le poème de LV).

Maher Badira ElBéji il y a 2 mois
 Vous êtes un artiste avec une grande expression Vous commencez votre poème : "en ces temps confinés on s'est posé un peu"
 Puis à la fin, se posent des questions : "que restera-t-il de tous ces effets secondaires ?
 Qu'est-ce qu'on aura gagné avec tout ce qu'on a perdu ?
 Est-ce nos morts auront eu un destin salutaire ?" et la vraie réponse se trouve à l'intérieur du poème, chaque ligne ayant une réponse... moi personnellement je trouve que : "On laisse enfin la terre récupérer ce qu'on lui a pris"...
 Nous devons vraiment changer.
 (effet secondaire)
 Moins
 19 RÉPONDRE

benoit david il y a 2 mois
 Merci !!! texte magnifique...m'autorisez vous à l'utiliser demain en classe de CM2 ...pour la reprise ??? on va travailler notre slam ...on vous enverra une maquette
 Continuezles enseignants vous suivent avec intérêt
 54 RÉPONDRE
 Afficher les 5 réponses

Dominique Foulon il y a 3 mois
 Je suis une grand mère de 65 ans qui adhère tellement à vos beaux textes ; mais surtout il ne faudra pas oublier ; une fois l'épidémie finie, chacun devra agir à titre individuel ou collectif pour combattre la loi de l'argent sans foi ni loi qui bâtit chaque jour encore plus de déshérités ... surtout n'oubliez pas ! les grèves de 1936 ont créé de l'espoir, mai 68 aussi et regardez où nous en sommes ... les boursicotiers gouvernement à la place de nos politiques ; en France et dans le monde, toujours plus de gens n'arrivent plus à vivre de leur ...
 Lire la suite

une danseuse il y a 1 mois (modifié)
 Je n'ai que 13 ans et vous ne lirez sûrement pas mon commentaire mais : merci
 46 RÉPONDRE
 Afficher les 4 réponses

Wizold 17 il y a 2 mois
 Pour ce qui on était envoyer sur cette chanson par leur prof manifesté vous
 427 RÉPONDRE
 Afficher les 78 réponses

Louis Verdié il y a 3 mois
 Voici un poème de ma composition, qui me semble être sur la même ligne d'ondes que le superbe slam de Grand Corps Malade.
 Oh monde confiné

Oh monde confiné, tu t'es arrêté,
 Plus de vie, plus de travail, un bien rapide arrêt,
 Un virus qui vient tous nous neutraliser,
 Peut-être est-il venu nous rappeler qui l'on était.

Figure 44 : Commentaires sur « Effets secondaires » (sur Youtube)

3.3.3. Pas essentiel

Quelques mois plus tard, Grand Corps Malade a réagi à la question des commerces « non essentiels », menaçant notamment les libraires, à travers un nouveau slam nous invitant à réfléchir au rôle de la culture dans nos vies pour mieux sortir des binarismes⁹⁶ : « Je vais parler en silence et sourire à haute voix. Je veux faire ça longtemps vu que c'est pas essentiel... »

3.4. Les ateliers d'écriture confinés ou l'écriture déconfinée

3.4.1. Explosion créative

Comme le suggère Grand corps malade dans « Effets secondaires », l'un des bénéfices collatéraux du confinement est l'explosion de créativité qui en résulte. Si le slam a toujours été un haut lieu de créativité comme je l'ai montré dans ma thèse, le confinement exacerbe l'infini des possibles : « On réinvente nos rituels, pleins d'idées, de trouvailles ». Or les ateliers d'écriture représentent aussi un lieu de réinvention voire de réparation. Au slam « guérisseur » de Narcisse⁹⁷ s'ajoute le pouvoir réparateur de l'écriture : « Voilà exactement

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=NencPxx7ggY>

⁹⁷ <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/musique/chansons-parodies-ces-pepites-sur-le-coronavirus-qui-nous-remontent-le-moral-01-04-2020-8291895.php>

pourquoi il faut que, au cœur de la société, l'atelier poétique soit constamment ouvert et que quiconque se veut libre citoyen s'y ressource » (Siméon, 2017 : 104).

Plus que jamais, au temps du covid, les slameurs ont à cœur leur rôle de passeur, d'ouvreur de fenêtres et d'horizons nouveaux. J'analyserai ci-après deux ateliers d'écriture, animés respectivement en ligne par Narcisse et Medhi Kruger. Le premier est suisse-romand et le second lyonnais, mais qu'importe : au temps du covid, les frontières sont abolies puisque les ateliers ne peuvent qu'avoir lieu sur la toile, dans un espace-temps ouvert à tous les possibles. Dans le slam, l'espace-temps constitue l'un des critères définitionnels ; j'ai pu l'appréhender avec Jean-Pierre Bobillot selon une approche *médiopoétique* [4] : c'est la scène où le texte prend forme, prend corps, qui le *définit*, pour ainsi dire, ainsi que le temps imparti (3 à 5 minutes) à chaque performance, qui génère des effets de condensation du signifiant. À cet égard, les trois slams analysés sont emblématiques d'une recherche de concision, puisqu'ils durent respectivement 1'25 (N), 1'05 (JB) et 3'45 (GCM).

A contrario, l'espace-temps proposé pour un atelier slam en ligne est infiniment ouvert : là où un atelier en présentiel pourrait durer une ou deux heures, l'atelier en ligne pourra se prêter à un investissement plus long, qui pourra être asynchrone, ouvert à un « après ». C'est un espace de liberté : quiconque se prête au jeu pourra participer au moment le plus opportun pour lui, en décidant de partager ou non le fruit de sa participation.

3.4.2. *Narcisse*

Dans son clip « Ils soignent », le slameur se faisait chef d'orchestre grâce à un claquement de doigts qui semblait déclencher les applaudissements. Si l'on définit le slam, à l'instar de Lauréline Kuntz, comme un « concert de mots » (citée dans *Jeux de slam*, p.24), alors le slameur/la slameuse est à la fois compositeur·trice (en amont) et chef·fe d'orchestre (lors de la performance ou dans le clip vidéo le cas échéant). Lors d'un atelier, il/elle orchestre l'écriture et l'impulsion initiale, à laquelle les textes écrits, partagés sur la toile, feront écho. Le 10 avril, la page « En attendant, écrivons » l'a sollicité pour « proposer l'impulsion ». Le projet d'une telle page, sous-titrée « Regain culturel en temps de coronavirus » est formulé en ces termes : « Cette page lance une idée en l'air : retourner l'ambiance pesante en matériel d'écriture. (...) Le but ? S'amuser, continuer à penser, à agir, à imaginer. Continuer à créer »⁹⁸.

⁹⁸ Page FB consultée le 22 avril 2020.

Ajoutons : à penser, à interagir, à imager. À co-créer, dirai-je, pour souligner le potentiel politique d'un tel projet. D'après Anne Pitteloup, dans *le Courrier* du 20 mars 2020, il s'agit d'une « incitation à se lancer pour publier de façon légère de brefs textes éphémères », à partir d'un « étincelle d'écriture » quotidienne, cette étincelle visant à éclairer nos vies confinées tout en pouvant se prêter à une exploitation pédagogique.

La proposition d'écriture de Narcisse fait référence à un slam de son ami « Poison d'Avril » qu'il joint à la consigne écrite, ce qui a le mérite de l'illustrer et de l'animer en quelque sorte, tout en décentrant son propos de son propre univers :

Aujourd'hui, c'est Narcisse Slam qui propose l'impulsion : 🖋️

Prenez deux mots courts, par exemple des opposés : tôt et tard, blanc et noir, tout et rien, long et court... Imaginez des expressions qui utilisent vos deux mots : « mieux vaut tard que jamais », « ce n'est pas trop tôt », par exemple. Cherchez aussi des mots qui contiennent les sons de vos deux mots : une moto, un motard, un manteau, un costard, une tarte aux pommes, Toto, tartare, etc.

A partir de ce matériel, écrivez un poème amusant à dire, où les mots sonnent et font du bien dans la bouche. Et tant pis si cela n'a pas de sens. Vous pouvez vous inspirer du texte « un rien de tout » de mon ami le slameur Poison d'Avril : <https://youtu.be/kPflU5eQV3s>

Le plaisir apparaît ici comme le maître-mot et la mise en bouche comme l'horizon de l'écriture. Le slam cité, dans la lignée d'un sketch de Devos, témoigne de l'interdiscursivité à l'œuvre dans le slam, que ce soit à l'échelle d'un texte qui convoque d'autres voix en palimpseste, ou, en l'occurrence, dans le cadre d'un atelier qui évoque d'autres textes pour mieux éveiller la créativité des participant·es. Un tel « exercice de style » fondé sur des oppositions lexicales correspond d'ailleurs à un topos du slam (voir par exemple Rouda « Whisky sec sans glaçons »), que l'on retrouve à l'œuvre, dans le contexte covidien, pour mieux pointer les paradoxes de notre époque.

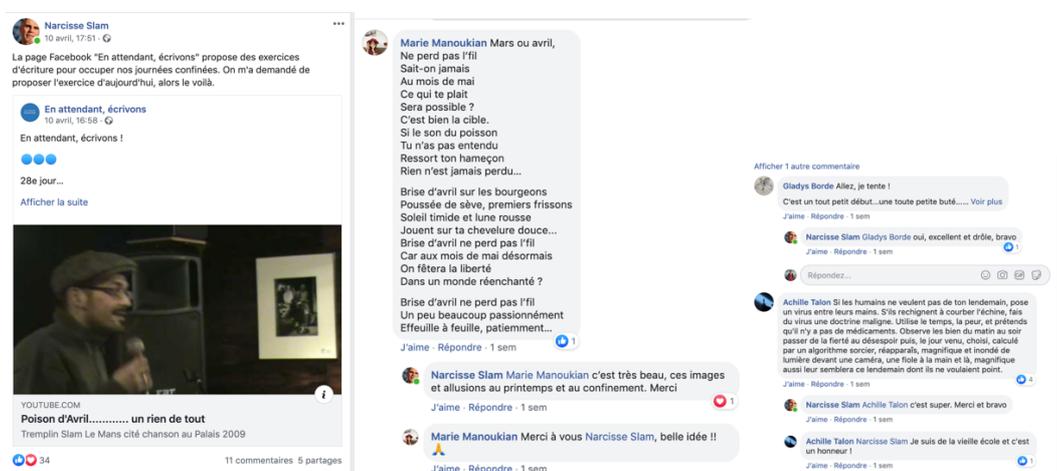
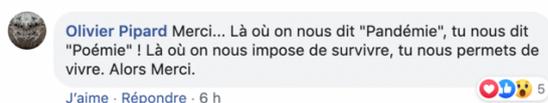


Figure 45 : Atelier d'écriture animé par Narcisse, consigne et commentaires

Ce texte-ci, composé par MM, montre que l'écriture fonctionne bien comme une « fenêtre ouverte », littéralement puisque c'est dans une fenêtre Facebook qu'elle prend ici forme. La mention du fil évoque, en outre, le fil de l'écriture, sorte de fil d'Ariane guidant les participant-es sur des chemins buissonniers. Quant à Achille Talon, dont le pseudo annonce d'emblée une couleur ludique, il offre à son tour un texte jouant sur les paronomases (humains/lendemain) et les antithèses (matin/soir). Le feed-back s'avère essentiel ici ; il traduit l'interactivité à l'œuvre qui se construit sur la page FB, au fil des commentaires. Le partage des textes a donc bien lieu, même à distance. L'atelier est ici « animé » selon une nouvelle modalité, hybride entre les codes oraux et écrits, qui intègre aussi un feed-back sous la forme d'émoticônes témoignant des réactions, de l'accueil réservé par la communauté d'amis facebookiens à ces textes postés en commentaires. L'écriture communautaire qui prend corps sur la page montre comment elle peut s'intégrer à un « fil de discussions », sorte d'arborescence à partir du tronc de la consigne initiale.

3.4.3. Medhi Krüger

Medhi Krüger, slameur lyonnais, est connu pour ses improvisations, notamment dans le contexte des performances intégrées à des colloques (voir notre chapitre précédent). Il est donc adepte du « slam de circonstance ». Dans le contexte du confinement, il a été l'un des premiers à élaborer un atelier d'écriture en ligne sous l'intitulé « Quitte à s'enfermer autant s'évader ». Notons que le slam répond originellement à un enjeu fondamental de libération par les mots dont le film *Slam* (Marc Levin, 1998 pour la version française) offre un aperçu. On retrouve donc, dans le contexte du confinement, cette idée essentielle d'un potentiel libérateur, d'une évasion :



L'expérience d'une écriture partagée apporte un soulagement au confinement vécu comme un enfermement :



Il s'agit, au dire de l'animateur, de « trouver les moyens d'être ensemble malgré tout ». L'écriture fait du bien et elle *fait lien* ; elle est un lieu d'ouverture et de rencontre des voix :



À travers la première consigne, le temps est annoncé d'emblée comme un « présent », au sens où il nous est offert, plus ouvert dans ce contexte qui restreint nos activités. Le slameur limite néanmoins la durée de l'expérience d'écriture à 30 minutes.



Figure 46 : Atelier d'écriture proposé par Medhi Krüger (captures d'écran)

Comme chez Narcisse, le plaisir est posé comme un horizon commun, constituant ainsi une communauté éphémère autour de cette expérience « colludique » : il s'agit de « prendre du plaisir ensemble et à se découvrir soi-même à travers les mots. » Un tel projet répond à une « envie », à une pédagogie « autodidacte », à des principes « subjectifs ». La subjectivité prend alors toute sa place, nous rappelant au passage combien il est important d'envisager nos élèves/étudiant-es, littéralement, comme des « sujets ». En l'occurrence, des sujets écrivains : selon Anne Godard, l'écriture créative tend à « redonner sa place au sujet caché – et parfois nié – dans tout apprenant-écrivain » (2015 : 190). Il s'agit d'entrer dans le vif du sujet, dans *le vif de l'écriture*, ou plutôt de l'écrire. Pour ce faire, l'animateur conçoit la séance virtuelle en plusieurs étapes, dont un échauffement préalable : « Chacune de ces séances se composera d'un échauffement, d'un exercice principal puis d'une après-séance à poursuivre durant la journée. N'hésitez pas à partager, ainsi qu'à échanger dans les commentaires. »

L'horizon est ouvert, ainsi que le temps consacré à l'écriture : contrairement à un atelier *in praesentia*, durant lequel l'animateur-slameur n'est présent que pour un temps limité, l'atelier à distance permet une disponibilité accrue de l'artiste pour réagir aux textes créés et partagés, le cas échéant. L'échange se poursuit, potentiellement à l'infini, sur la toile tendue par les fils de la consigne initiale. Comme avant un exercice physique, l'échauffement joue ici un rôle clé – il ouvre un horizon d'écritu(re) [38] : entendons par là, une posture ouverte à l'écriture créative. Selon les jours, l'animateur propose des accessoires (un chronomètre) ou encore des contraintes sonores :

Échauffement :

La créativité, comme les autres facultés, a besoin de temps et d'espace mental pour se réveiller.

Pour débiter, nous allons donc tenter d'ouvrir les vannes avec un court exercice :

-Prenez un minuteur et fixez-le sur 7 minutes, assurez-vous de ne pas être dérangé-e durant ce laps de temps. (...)

Le minuteur sonne, ces quelques minutes se sont écoulées plus rapidement que prévu.

J'espère que vous les avez trouvées agréables et déjà vous devez sentir que votre esprit n'a pas envie de s'arrêter en si bon chemin... Prenez deux minutes pour vous relire et passons à l'exercice principal.

Échauffement :

De 5 à 10 minutes.

Vous connaissez votre solfège ?

DO RE MI FA SOL LA SI UT

Je vous demanderai donc d'écrire un texte de 3 lignes minimum (peu importe le sens) dont CHAQUE mot (hors déterminants et articles) comporte au moins un de ces sons.

Ex : le SOLeil FABuleux des DOloMItes me LAcère le Dos

Vous me détestez déjà ? Attendez la suite 😊 :-)

Les commentaires métadiscursifs visent à dédramatiser l'exercice pour mieux libérer la créativité. Ils donnent du corps à l'activité, en faisant appel aux sens et aux émotions. Quant à la consigne d'écriture proprement dite, elle fait aussi la part belle à l'interdiscursivité car des citations sont fréquemment convoquées, à l'instar de Michel Foucault : « J'écris pour savoir ce que je pense ». L'écriture apparaît ici comme un lieu de lucidité ; elle est *présent* dans tous les sens de ce terme :



Figure 47 : Commentaires et texte de Zedrine

Le texte de Zedrine, slameur toulousain, témoigne du dialogue ainsi établi entre l'animateur et les participant·es qui se trouvent placés à sa (h)auteur, dans un rapport horizontal qui me semble définitoire de l'atelier. La consigne d'écriture visait à partir d'amorces verbales : « Je suis, j'ai, je viens, je viens, je crains, je crois, j'aime, j'espère ». De fait, le slam apparaît comme un art du verbe, que ce soit poésie debout ou couché sur le papier mais partagé et rendu vivant par le partage sur écran. L'écriture est construction, architecture, maison ouverte à tous et à tout·e un·e chacun·e : muret, bicoque, palais ou cité, qu'importe, pourvu qu'on ait apporté pierre à l'édifice ! Tout le monde a voix au chapitre et tous les mots ont droit de cité.

3.5. Nouvelles solidarités poétiques

3.5.1. Les apéros poésie de Bruno Doucey

Le poète et éditeur, auteur entre autres de *Le Prof et le poète* (2007), offre ici un moment de convivialité qu'il présente comme une dégustation de poésies. La poésie, « servie à domicile », s'invite dans les foyers, et se goûte en direct, à l'heure où les cafés – berceau du slam – sont fermés.



Figure 48 : Menu des Apéros poésie de Bruno Doucey

3.5.2. *Moins d'une minute de poésie de Thierry Renard*

Thierry Renard, poète et éditeur lyonnais, a également posté des séquences intitulées « Moins d'une minute de poésie » sur sa page FB, avec le concours de sa fille à la guitare. La poésie se savoure ici en musique, parfois en plein air, pour mieux montrer qu'elle s'offre en tous lieux et ouvre un espace transgénérationnel. De nouvelles convivialités musico-poétiques émergent.

3.5.3. *Autres : poésie aux fenêtres*⁹⁹

Je terminerai ce chapitre par cette photo qui me semble représentative des solidarités poétiques à l'œuvre qui vont bien au-delà du slam et des slameurs, et qui ouvrent un horizon commun aux quotidiens confinés.



Figure 49 : *Poésie aux fenêtres*

Si le slam est poésie « vive », selon la formule que j'ai choisie comme intitulé pour mon cours-séminaire de Master, alors la poésie ouvre une fenêtre sur la vie, réenchante le quotidien en nous reliant à nos prochains. Dans le contexte du confinement, ce besoin de vivacité et de reliance s'avère d'autant plus essentiel. Tel est bien l'enjeu de ces nouvelles solidarités poétiques qui émergent, établissant de nouveaux liens au travers de divers rituels : se laisser enrôler dans la danse des mots, dans le vif du langage, en ces temps où le virus rôde.

⁹⁹ https://actu.fr/normandie/val-de-reuil_27701/confinement-lisent-poesies-fenetres-lespages-val-reuil_33062203.html

Entretien avec Gaël Faye Le 7 septembre 2020

Les pages qui suivent rendent compte d'un dialogue avec Gaël Faye qui m'a consacré une bonne heure sur Zoom, avec enregistrement à l'appui et article à la clé [43] ... À l'image de son titre « Respire » et dans la lignée de « À trop courir », il m'a surprise par sa zénitude et son humilité, alliées à une grande finesse d'analyse. Après quelques échanges et explicitation des enjeux de l'entretien, la discussion s'engage¹⁰⁰ :

C : Il semble n'y avoir que peu de travaux universitaires sur votre œuvre, qui est bien sûr en devenir mais déjà riche et précieuse, pour l'instant...

G : Ah, je ne sais pas du tout !

C : Je vous enverrai les liens de ce que j'ai trouvé, notamment dans le domaine de la musicologie. Les auteurs de ces articles et mémoires ne vous informent pas de leur travail ?

G : Non, je ne suis pas au courant, à part le dossier pédagogique qui a été consacré au roman.

C : Je vous envoie ça ! Je vais essayer dans mes questions d'être plus concise qu'à l'écrit (les questions ayant été envoyées la veille). [Rires] Si vous en êtes d'accord, je procéderai en deux temps : je vous poserai des questions sur le processus d'écriture de vos chansons, sur leur genèse, sur comment vous procédez, puis sur la transmédiation, les adaptations de votre œuvre d'un médium à un autre.

G : D'accord.

C : Que devient un roman quand on le transforme en film et en BD ? On parlera aussi de la BD... Enfin, ce point qui me tient à cœur, qui est l'animation d'ateliers et les rencontres. Cela me semble important dans la posture qui est la vôtre. Alors, je vais commencer par une première question... Vous avez peut-être lu les questions que je vous ai envoyées ?

G : Ah non...

¹⁰⁰J'ai choisi de transcrire ces entretiens indépendamment d'une analyse de contenus, comme autant de témoignages qui apportent une respiration à ma synthèse, en s'intercalant entre ses parties.

C : Tant mieux, c'est sans doute mieux comme ça ! [Rires] Comme elles sont très longues... Déjà je voulais vous poser une question sur quel type de brouillon vous pratiquez, vous préférez. J'ai lu que vous aimiez l'écriture à la main, manuscrite... On voit d'ailleurs vos carnets ou feuilles volantes dans le clip de Petit pays, et aussi, dans le livret de l'album la transcription reprend une écriture manuscrite, avec de petits dessins comme l'enveloppe de la « carte postale », et une véritable architecture qui se construit ici, dans le livret...

G : Oui, mais ça c'est un travail artistique, c'est pas mon écriture. C'est « les sœurs Chevalme » qui ont fait le graphisme de l'album. Moi j'ai pas une belle écriture, donc... [Rires] Par contre, on voit aussi dans un autre clip qui s'appelle « Fils du hip hop » qui à l'époque avait vraiment été tourné chez moi, avec mes brouillons, donc oui, j'écris sur du papier. Comment je fonctionne ? J'ai beaucoup de carnets... et puis aussi... Les carnets c'est quand je ne suis pas à la maison ou dans un lieu pour écrire, et quand je suis dans un lieu pour écrire, je préfère les feuilles A4 parce que comme je jette beaucoup... Par contre, je ne jette pas pendant je suis en train de créer, je garde tout. Mais une fois que je suis allé au bout, quand c'est terminé, que l'objet existe, le roman ou l'album, après je brûle, je me débarrasse de tout.

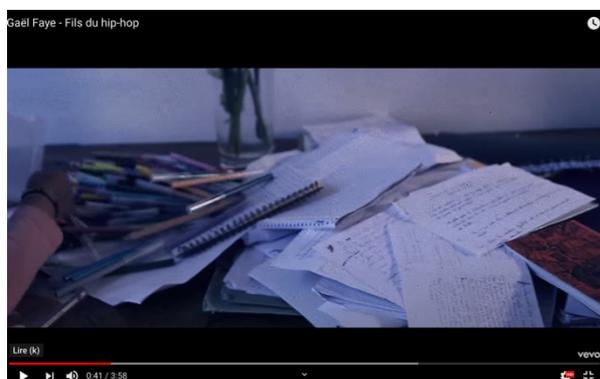


Figure 50 : « Le rap a inventé une musique sans musiciens »

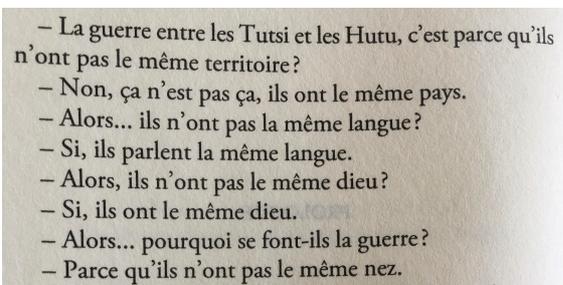
C : J'ai lu ça en effet. C'est toujours le cas ? Vous éprouvez encore ce besoin de brûler vos manuscrits ?

G : Ouais, c'est toujours le cas.

C : Pourquoi ?

G : Je pense que c'est une manière de me débarrasser de l'imperfection. Comme l'œuvre, l'album ou le roman – peu importe sur quoi je travaille – c'est finalement la quintessence de ce que j'ai voulu dire à ce moment-là, je préfère pas m'encombrer. J'ai aussi très peur du moment où je vais me remettre à travailler sur une

autre œuvre, que je sois tenté de retourner voir ces papiers-là. Donc il y a des papiers par exemple que j'ai pas utilisés et qui me suivent de projet en projet, parce que, par exemple, sur la route il m'arrive de noter des choses mais ça ne rentre pas dans l'état d'esprit de ce sur quoi je suis en train de travailler, et ça, je le mets de côté. J'ai un sac à la maison où j'ai gardé ces feuilles et il y a des feuilles qui sont assez vieilles, qui remontent à longtemps, et je me dis toujours : « Un jour, j'utiliserai un peu l'état d'esprit qu'il y a là, mais... peut-être que ce ne sera pas le cas. » D'ailleurs pour *Petit Pays*, le roman, j'ai utilisé à ce moment-là une feuille où il y avait une nouvelle qui s'appelait « Le nez », qui est le prologue du roman. Ce prologue-là, c'était plutôt un enfant qui demande à son père quelle est la différence entre les ethnies. J'avais fait cette nouvelle-là, et je suis allé la chercher dans ce sac-là.



– La guerre entre les Tutsi et les Hutu, c'est parce qu'ils n'ont pas le même territoire?
 – Non, ça n'est pas ça, ils ont le même pays.
 – Alors... ils n'ont pas la même langue?
 – Si, ils parlent la même langue.
 – Alors, ils n'ont pas le même dieu?
 – Si, ils ont le même dieu.
 – Alors... pourquoi se font-ils la guerre?
 – Parce qu'ils n'ont pas le même nez.

Figure 51 : Prologue de *Petit pays*

C : C'est un peu comme une matière... J'aime bien l'idée de l'atelier d'un artiste ou d'un artisan, comme l'atelier d'un menuisier avec les pièces de bois qu'il transforme pour élaborer des meubles par exemple, mais aussi celles qui restent dans un coin, qui seront transformées à un moment donné mais qu'il garde en réserve en attendant¹⁰¹.

G : Ouais. Avec quand même l'envie de m'en débarrasser parce que, à chaque fois que je me mets à ma table et que je vois ce sac avec toutes les feuilles, y a toujours l'angoisse de me dire « Ah là là, y a tout ça encore que j'ai pas encore dit... » Moi j'aime bien vraiment partir d'une feuille blanche. Et donc, avoir des brouillons, les garder, j'aurais l'impression de toujours être pris dans ce passé-là. Maintenant, il y a aussi autre chose : j'ai des notes sur l'ordinateur, que j'utilise beaucoup. Les notes aussi sur le téléphone, ça va plus vite. Y a pas mal de notes que je reprends, retraite, et il y a beaucoup aussi de notes vocales avec mon

¹⁰¹ On pourrait dire qu'il s'agit là d'une forme de recyclage... Gaël Faye parle de « déchets » ci-après, il détruit une partie de la matière brute, une fois transformée, mais en recycle une autre partie.

téléphone. C'est surtout pour les mélodies. Beaucoup de mélodies, ce qu'on appelle les yaourts ou les *toplines*¹⁰². Donc là, le prochain album, il n'a vraiment été travaillé que sur de la mélodie.

*C : D'accord*¹⁰³.

G : J'ai fait intervenir la mélodie avant les mots et là, je suis vraiment allé puiser... ça, c'est vraiment à tout moment : je marche dans la rue, je suis avec mes enfants, enfin il y a quelque chose qui passe je l'enregistre. Du coup, ça fait beaucoup beaucoup de notes aussi¹⁰⁴.

C : Il faut faire un mélange avec tout ça mais le téléphone on l'a toujours sous la main. Peut-être qu'il y a aussi cette idée que l'écriture est toujours un geste : soit le geste d'écriture manuscrite, soit le fait de taper sur un clavier (« du pianiste sur clavier »¹⁰⁵, j'ai ri parce que moi aussi j'ai fait cette expérience de changer de clavier) ou sur un téléphone avec le geste vocal.

G : Ouais.

C : Du coup, le téléphone comme support d'un brouillon c'est forcément pour écrire une chanson ?

G : Oui, c'est simplement que je prends de plus en plus à cœur mon rôle de compositeur et comme je ne joue pas d'un instrument, c'est ma façon de composer, par des mélodies. Maintenant en plus, il y a des applications : on peut faire du « Rereu » comme on dit, on peut s'enregistrer en plusieurs pistes : je peux faire une batterie avec la bouche, puis du piano, imaginer les cuivres... Donc je superpose les couches d'enregistrement et ça me permet, une fois en studio avec des musiciens, de leur dire : « C'est exactement ça que j'ai en tête ». Et puis aussi je joue avec les mots, j'aime écrire de façon orale, à la manière de Souleymane Diamanka, quoi : J'écris à l'oral. Il y a encore beaucoup de cette idée-là... Mais si je pouvais me passer du téléphone je le ferais !

C : Ça pourrait être un dictaphone ?

¹⁰² « Concrètement, le rôle d'un *topliner* est d'écrire une mélodie à partir d'un beat déjà existant. En clair, le rappeur récupérera une instru avec un yaourt déjà bien en place, sur lequel il aura uniquement besoin de caler son texte. Le topliner est là pour prémâcher le travail et offrir à l'artiste le meilleur écrin possible. »

<https://www.booska-p.com/new-les-topliners-le-tabou-du-rap-francais-dossier-n90583.html>

¹⁰³ Cette idée d'un brouillon vocal (ou sonore) a déjà traversé mes recherches, tout en demeurant assez insaisissable...

¹⁰⁴ Une telle démarche évoque celle d'un Bernard Heidsieck avec ses enregistrements qui ont constitué Biopsies (1965-69), poèmes issus d'éléments prélevés au corps social

<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6249>

¹⁰⁵ « Qwerty » : <https://www.youtube.com/watch?v=KAL6T-y5ATA>

G : Oui, c'est ça. Je préférerais un dictaphone. C'est le lieu de trop de choses, le téléphone. Ce que je préfère avec les cahiers, c'est que je sais à quoi ils servent ! Le téléphone, c'est un objet qui me fait peur...

C : Je vois...

G : On a vite fait de s'y perdre. Je préfère même être tout de suite avec les musiciens que passer ce temps-là.

C : Être dans la présence... Alors j'imagine que vous avez l'impression d'avoir beaucoup évolué depuis le groupe Milk Coffee and sugar. Nous avions eu un échange en 2013 au sujet de votre chanson « Elle(s) » co-écrite avec Edgar (Sekloka). Vous m'aviez très gentiment répondu à l'époque en évoquant la portée cinématographique de cette chanson, dont j'avais intégré une analyse à un article [6].

G : Ah oui.

C : Il y avait déjà le cinéma à l'horizon... Est-ce que vous diriez que vous avez évolué vers plus de lyrisme, dans vos chansons, parce qu'il me semble que le narratif est maintenant plus localisé dans l'écriture romanesque. Une chanson comme « Elle(s) » était très narrative, c'est l'histoire d'une rencontre. Quand j'écoute « Respire », je n'ai pas cette impression, ça me paraît plus circulaire... On est dans une autre dimension, me semble-t-il.

G : Oui c'est bien possible mais il y a aussi un autre élément, c'est que les histoires en chanson, c'est... Comment dire ? Je suis souvent embêté avec ça, parce que je suis bloqué déjà par la rime, et par le format de la chanson, et aussi par le fait que c'est pas trop dans les habitudes des auditeurs d'écouter quelque chose qui raconte. Ça l'était un peu à une époque mais on ne raconte plus beaucoup d'histoires... J'ai écrit une chanson dernièrement qui s'appelle JackyJackyJack¹⁰⁶ qui était sur mon dernier projet en date « Des fleurs » (2018) ; c'est l'histoire d'une tueuse en série. Je me rends compte que ça demande une attention particulière pour le public et moi ça me replace aussi dans un... dans cette image de conteur et de slameur qui me colle à la peau et avec laquelle je suis pas totalement à l'aise par rapport à ce que ça raconte. Je pense qu'on considère aussi que quand il y a les histoires, il y a moins de travail sur la musicalité parce qu'on doit d'abord

¹⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=djNj66fWS2I>

raconter l'histoire. Par exemple, vous parliez de « Respire », c'est une histoire. Moi je l'ai imaginée comme ça.

C : D'accord.

G : C'est un employé de bureau, ou c'est moi aujourd'hui, ou peu importe, c'est quelqu'un de dépassé par la situation, qui se lève. On le voit au réveil, on le voit dans la matinée. Ensuite, le deuxième couplet commence par « C'est la cloche de midi. Encore fatigué », là c'est l'après-midi, et ensuite le troisième couplet, c'est la nuit. C'est le cycle et donc c'est la nuit « Les yeux ouverts, ne trouve pas le sommeil... » Donc c'est aussi une histoire mais peut être une histoire qui dit moins : « Attention, je vais vous raconter une histoire ». Contrairement à « Elle(s) » ou bien à « Jacky Jacky Jack ».

C : En effet.

G : Je pense que je suis toujours attiré par les histoires, j'ai besoin visuellement parfois quand j'écris d'avoir quelque chose de visuel pour démarrer l'écriture, donc m'appuyer sur une histoire, mais dans la forme, ne pas dire : « Attention, c'est une histoire ! » C'est aussi ce que j'ai voulu faire sur le clip de « Respire », c'est pour casser un peu les formes de court-métrages que j'avais eues sur *Rythmes et botanique*, avec un clip comme « Tôt le matin » ou « Paris métèque », où on suit des personnages, où il y a un début, une fin. Peut-être encore une fois pour plus appuyer sur la musicalité. Travailler plus sur les rythmiques. Parce que bien sûr, dans « Paris métèque » ou « Tôt le matin », y a du rythme, les images collent au rythme, mais en tant qu'auditeur ou spectateur on est quand même pris par l'histoire. On essaie de comprendre l'histoire, de telle façon qu'on en oublie un peu que c'est de la musique, et qu'on peut aussi bouger la tête et simplement apprécier la rythmique. Ça donne aussi encore un côté sérieux, d'être totalement dans le « Raconter des histoires ». C'est pour ça que dans ce clip, je voulais que ce soit des tableaux, quelque chose de graphique, que ça fasse plus appel à la danse. Que ce soit le rythme qui impose les images, plutôt que l'inverse. C'est des réflexions que j'ai au fur et à mesure... rien n'est figé ! C'est à un moment T. Mais c'est vrai qu'une chanson comme « Elle(s) » je ne me verrais pas du tout la chanter aujourd'hui en concert. Je vois déjà les limites de Jacky Jacky Jack » en concert qui d'un coup, demande aux gens d'écouter complètement. C'est

vrai que peut être du fait d'avoir fait beaucoup de scènes slam, d'avoir été beaucoup dans l'écoute, j'ai envie d'aller explorer autre chose. Qu'est-ce qu'on peut retenir d'une rythmique ? Les mots viennent après, on les saisit mais plus dans un sens de fulgurance...

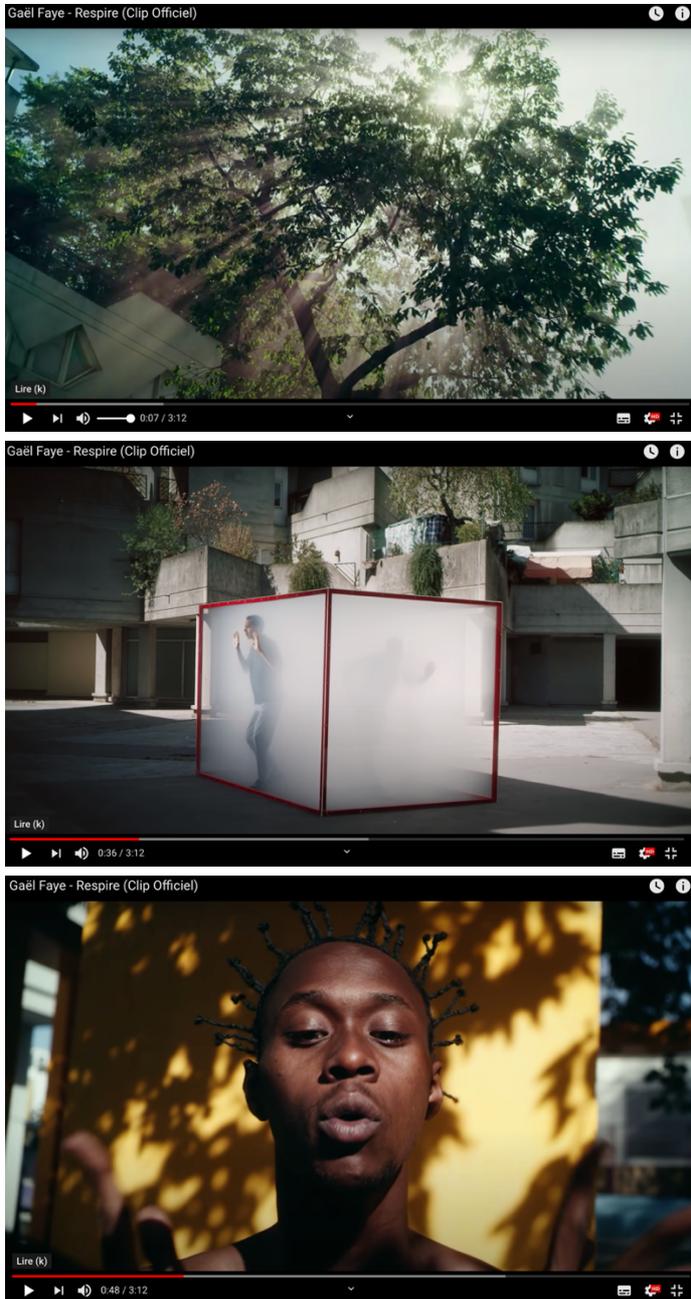


Figure 52 : Clip de « Respire »

C : C'est aussi le corps, à travers le rythme, et la circularité. Dans « Respire », de fait, le corps est au cœur du sujet, et la chanson est très circulaire alors que d'autres étaient plus linéaires. En effet, cela paraît difficile de demander une écoute aussi soutenue aux auditeurs d'un concert...

G : Cela dépend toujours de l'état d'esprit dans lequel on a envie d'être. J'ai fait beaucoup de concerts de ce type-là, quand j'ai fait ma tournée de lectures musicales autour de *Petit Pays*. C'était super, et c'était ce que j'attendais. J'avais en face de moi un public qui était assis, on était dans des circonstances optimum pour l'écoute. Quand je suis en salle de musiques actuelles (SMAC) ou dans des concerts en plein air avec des milliers de personnes, c'est plus de l'ordre de mettre une chanson de ce type-là, pourquoi pas, mais pas dérouler tout un concert sur ce mode parce que sinon, j'envoie un autre message que ce que j'ai envie d'être à ce moment-là, qui est, comme vous le dites, autour du corps et de l'énergie. Ça devient cérébral. Raconter une histoire, c'est déjà cérébral. C'est pas péjoratif mais c'est pas l'énergie que je recherche en ce moment en musique¹⁰⁷.

C : Je comprends. Dans l'une des interviews que j'ai lues, vous parliez de faire rimer « danse » avec « pense » : comment penser avec son corps à travers la danse ?

G : Ouais ! Oui c'est ça, comment on danse intelligemment ? C'est comme si les mots... C'est peut-être le fait d'être à cheval entre mes deux cultures. J'ai un père qui aimait la chanson française pour le texte, je l'ai jamais vu danser. Il me disait : « écoute Brel, le Forestier... » Quand on écoutait la musique, c'était un temps où on s'arrêtait pour écouter les paroles, le texte. Donc ça renvoyait au texte. Ma mère ne m'a jamais fait ce type de réflexion, pour elle c'était la musique. Son chanteur préféré c'était Francis Cabrel, mais elle me disait : « Jamais je n'irai le voir en concert ». Parce qu'on ne danse pas sur Francis Cabrel.

C : C'est vrai.

G : Donc ma mère allait voir en concert Prince, Mickaël Jackson, Tina Turner, etc. Donc il y a cette culture-là, très forte aussi quand je pense à mon enfance et même aujourd'hui au Rwanda. Les gens prennent la musique pour le rythme, mais ça n'empêche que parfois, on va attraper les mots... Et les mots vont être comme des slogans¹⁰⁸ qui veulent dire quelque chose mais auxquels on s'arrête pas qui n'arrêtent pas le moment de la danse. On peut danser en oubliant les mots. Les mots sont là si on a envie de s'en emparer

¹⁰⁷ Il y a en effet ces différentes formes d'écoute, avec lesquelles l'artiste arrive à jouer et à jongler : une écoute discursive qui diffère d'une écoute « par corps » qui impose une posture plus souple et qui est davantage du côté de la chanson, du rap, la première étant plutôt tournée vers le slam, le conte, le théâtre. [28]

¹⁰⁸ Cf Calvet (1982) qui développe par exemple l'importance du rythme dans les slogans.

pour leur sens, mais si on n'en a pas envie on peut continuer à danser. C'est cet équilibre-là que j'essaie de trouver en ce moment dans mes chansons.

C : Se laisser porter par un flux...

G : Oui, c'est ça. Comme quand j'écoute une musique d'une langue que je ne comprends pas...

C : Oui.

G : C'est pas important parce qu'il y a le rythme. Il y a quelque chose. Mais si j'ai envie de m'y intéresser, je vais dire « ça parle de quoi ? » sans demander la traduction exacte. Le maître en la matière, c'était Zao quand j'étais petit¹⁰⁹, le chanteur congolais. « Marquer le pas, ancien combattant... » Il y a cette joie, ce moment où on danse, mais si on a envie d'accrocher les paroles, on comprend qu'il dit des choses... mais il ne les dit pas en le signalant : « Attention je vais parler ! », ce qui est un peu le cas de la chanson à texte en France qui dit : « Attention, écoutez ce que je vais dire ». C'est religieux, c'est une écoute religieuse...¹¹⁰

C : Oui, c'est un peu sacralisé¹¹¹.

G : C'est sacralisé. Peut-être aussi que le fait d'avoir maintenant cette possibilité de m'exprimer par ailleurs, par le roman, la nouvelle ou autre, me donne plus envie de surinvestir les possibilités que m'offre la musique, c'est-à-dire bien sûr de continuer à penser – ce serait impossible pour moi de faire une chanson qui ne veut rien dire, qui n'ait pas un sens – mais de mettre d'abord le corps en avant. Je pense aussi que d'avoir eu des enfants, ça m'a ouvert à ça, c'était très intéressant pour moi de voir quand elles étaient toutes petites, quand elles étaient que dans le sensoriel, de voir comment elles réagissaient aux chansons. Finalement, l'intelligence d'une chanson c'est pas que les mots. Pendant longtemps j'ai cru ça, mais c'est aussi le défaut du rap français des années 90, on avait moins de musicalité ; tout passait par les mots. Ce qui a été pour moi, parfois, une limite dans les scènes slam...¹¹²

¹⁰⁹ <https://musique.rfi.fr/artiste/musiques-monde/zao>

¹¹⁰ La question qui se pose ici est celle des alternances codiques et de leur fonction esthétique dans la chanson. [25]. C'est aussi la fonction rituelle des concerts qui est en jeu ici.

¹¹¹ Je pense ici à ma fille Colombe qui assiste à une part de mes recherches à travers l'écoute et qui s'est révélée successivement fan de Narcisse, pendant le confinement (« Ils soignent »), puis de Grand Corps Malade et Camille Lelouche (« Mais je t'aime »).

¹¹² *Intelligere*, littéralement c'est « tenir ensemble ». Il y a en effet une intelligence du corps. L'intelligence c'est ce qui nous relie.

C : En effet, c'est souvent assez cérébral.

G : C'était cérébral et c'était la parole sacrée, le silence absolu.

C : Une écoute quasi-religieuse oui...

G : Oui, et parfois pour rien ! C'est-à-dire qu'on a une écoute religieuse pour un texte qui n'en vaut pas la peine. Simplement parce que, soi-disant, on était en train de dire des Mots¹¹³.

On avait une approche un peu différente à l'époque avec le collectif Chant d'encre, on aimait bien casser parfois ce sérieux-là, par des slams commando, des intermèdes, de l'humour, par de l'intertexte. Par de multiples manières, on essayait de ne pas trop se prendre au sérieux par rapport à ce que l'on écrit. C'était pas évident parce qu'on venait avec des textes qui parlaient de France-Afrique, de domination, etc. Donc c'était un équilibre un peu particulier à trouver. Pour moi, c'est comme ça que je le conçois, il s'agit de toujours voir comment réussir – comment on pourrait, en faisant un pas de côté, se parodier. Avoir de l'auto-dérision. Sinon, c'est vrai que dans cette sacralité de la parole, dans le silence, on peut finir par avoir l'impression que ce qu'on a écrit c'est gravé dans le marbre et ça crée aussi un frein, parfois, dans l'acte de créer.

C : Oui

G : De donner trop d'importance à ce qu'on écrit, ça a été mon problème sur mon premier album « Pili pili sur un croissant au beurre ». J'ai pas voulu négocier ce que j'avais écrit avec les gens avec qui je travaillais, les musiciens, la maison de disque, etc. De telle sorte que, aujourd'hui, quand j'écoute certaines chansons je me rends compte qu'elles ont des défauts. J'en avais déjà conscience à l'époque mais il y avait une telle charge émotionnelle au moment de l'écrire que j'avais considéré qu'elles ne devaient pas bouger d'un iota, que c'est comme si elles étaient gravées dans le marbre et ça c'est aussi quelque chose sur lequel j'ai beaucoup travaillé ces derniers temps. Par exemple, l'album « Lundi méchant » qui va sortir, c'est un album où, jusqu'au dernier moment en studio, j'écoutais les avis des uns et des autres et j'étais prêt à changer les paroles. Si par exemple je voyais qu'il y avait trop de densité de texte par rapport à la mélodie, il m'arrivait de dire :

¹¹³ Je suis tentée de mettre un M majuscule ici, pour marquer cette sacralisation des Mots.

« Finalement, on va pas faire ça, je vais réécrire ». Ce que j'ai pas fait sur « Pili pili sur un croissant au beurre », ce qui fait qu'il y a des chansons où je cours après la mélodie. Le rythme de la parole est trop rapide par rapport à la mélodie. Par exemple, la chanson « Petit pays », je vais trop vite. Je la fais beaucoup plus lentement aujourd'hui, en concert. Pour cette chanson, j'avais un grand problème entre le refrain qui étale les mots et les couplets qui sont denses, et j'ai pas réussi à trouver le ... Il y a une mélodie qui est un peu bâtarde, qui est entre les deux. Il aurait fallu que je réécrive la chanson ou que je trouve un autre refrain et j'ai pas eu le courage de faire ça parce que c'était trop sacré. Je me disais : « ça y est, j'ai mis les mots sur mon émotion, et je peux plus toucher parce que si je commence à y toucher, je vais commencer à douter... ». J'accepte l'imperfection aussi, beaucoup plus qu'avant. L'imperfection au sens où j'accepte de me dire qu'il va falloir choisir entre le sens et le rythme...

C : Je vois. Et puis il y a l'humour qui est très présent. Vous parliez de ne pas se prendre au sérieux... Il me semble que dans Balade brésilienne par exemple, qui mentionne d'ailleurs « l'humour dans l'air », il y a des mots savoureux comme « J'ai confondu les noyaux d'olives avec les cacahuètes... » qui m'a fait sourire. Ça me semble typique de ce pas de côté dont vous parliez... On a l'impression d'une distanciation.

G : Oui, même si je n'écris jamais en me disant qu'il faut que je fasse rire, c'est compliqué l'humour en musique, mais je pense que j'ai toujours eu cet humour, comme dans « Prévu, pas prévu » quand je dis « Le raciste a glissé sur une peau d'Obama »... Y a toujours eu ça, dans le moment d'écriture on a envie de rire un peu, de sourire. Même dans « Pili pili sur un croissant au beurre », le titre prête déjà à sourire. Y a toujours eu l'envie que ce soit là, je ne crois pas que ce soit nouveau, c'est quelque chose qui a trait à mon écriture, à mon envie d'être quand j'écris. Le roman *Petit pays* est plein de ça aussi, de moment où j'ai envie de faire des jeux de mots, des petits clins d'œil. J'ai plus l'impression que sur les dernières chansons, il y a l'envie de réfléchir comme un chanteur, donc d'abord de travailler le yaourt, la *topline*, la mélodie, et ensuite de trouver les mots. Mais par exemple pour « Respire », il y a un *sample* où on entend la respiration, je suis parti de là pour construire le refrain. Et après, il fallait trouver les mots. Ça je le faisais pas du tout à l'époque de « Pili pili sur un croissant au beurre » ou pour *Milk coffee and sugar*. Comme nos textes existaient

d'abord, on les testait en *a capella* et une fois testés, on disait « ça marche », sans le support de la musique. Ce qui veut dire que, une fois qu'on rajoute de la musique, ça va permettre de déployer encore plus d'émotion. Dans la réflexion qu'on avait, si un texte se suffit *a capella*, en y apportant de la musique on va souligner beaucoup plus les émotions. C'est comme ça que Grand Corps Malade a fait son premier album. Tous les textes de « Midi 20 », c'étaient des textes qu'il faisait en *a capella* sur des scènes slam. Donc quand il nous a dit « Je vais faire un album de slam », on lui a dit : « ça veut dire quoi, un album de slam ? ». Il a dit : « J'ai mes textes, et je vais les habiller de musique ». Alors que je venais du rap, ce qui est un peu absurde quand j'y pense, je venais du rap des années 90, qui déjà faisait moins la part belle à la musicalité, au *flow*. Il y avait quelque chose d'assez rigide dans les *flows*. Donc j'ai réfléchi comme ça pendant longtemps, mais j'en reviens maintenant. Parce que je pense aussi que l'avènement de la trap¹¹⁴... Il y a cette particularité de la trap : sur une même instru, on peut aller vite ou lentement, et cette façon de faire fait qu'il y a beaucoup plus de musicalité dans les rappeurs de la trap. C'est pour ça qu'aujourd'hui les rappeurs n'hésitent plus à chanter, à passer de la scansion au chant, ce qui n'était pas le cas du rap des années 90 : quand il fallait chanter on appelait une chanteuse, ou un chanteur, et on le mettait au refrain, mais ce n'était pas le rappeur qui se mettait à chanter. C'était mal vu, d'ailleurs, c'était comme si on avait envie d'être commercial au sens péjoratif. Les rappeurs ne chantaient pas.

C : Oui. Il y a aussi le côté « virevolteur de mots pleins d'amertume » pour reprendre votre formule, et il me semble que dans l'écriture telle que vous la concevez il y a toujours ce jeu sur les frontières. J'aime beaucoup par exemple « Ma queue est un musée, c'est pour ça que je Louvre ». L'écriture permet de tisser, de métisser les mots, avec des néologismes comme « Afrance » qui dit votre métissage. On écrit noir sur blanc, alors c'est un peu facile, mais n'y a-t-il pas toujours cette réparation, cette réconciliation qui se joue pour vous dans l'écriture ? Dans le film, je n'ai pas vu Gaby écrire mais Anna semble écrire sur un carnet pour se réfugier contre la douleur de la disparition de sa mère...

G : Elle dessine.

¹¹⁴ Trap music : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/12/13/atlanta-berceau-de-la-musique-trap_6022723_4500055.html

C : D'accord. Je me suis demandé.

G : Dans le roman non plus, Gabriel n'écrit pas. Finalement, Gabriel je voulais qu'il lise comme moi j'écrivais au même âge. Comme forcément il y a un jeu de miroirs entre ce personnage et moi, sans que ce soit une autobiographie, comme il est traversé par les mêmes émotions que moi, la découverte de l'écriture dans ces années-là, dans cette situation-là, ça a été un refuge. Gabriel découvre ça à travers le livre.

C : Oui, et d'ailleurs, si je ne me trompe pas, la poésie est d'abord associée à une punition dans la bouche de la maîtresse (la maîtresse demande aux enfants du « clan des 5 » de réviser leur poésie pendant la récréation). J'ai lu cependant dans une interview combien c'était important à vos yeux de connaître des poèmes par cœur, comme un trésor au fond de soi... Et après la poésie est associée à un cadeau, puisqu'elle offre à Gaby ce recueil de poèmes qui l'accompagnera.

G : Oui. C'est compliqué de faire comprendre à un enfant la force d'un poème, mais c'est aussi dû au fait que c'est une injonction à l'école : « Apprends ta poésie »... Alors que le moment où Mme Econompoulos offre ce poème de Jacques Romain à Gaby, à ce moment-là il s'est créé quelque chose entre eux et la lecture n'est plus une charge mais bel et bien un refuge. Une façon pour lui de se maintenir à flot par rapport à ce qui se passe autour de lui.

« Si l'on est d'un pays, si l'on y est né, eh bien, on l'a dans les yeux, la peau, les mains, avec la chevelure de ses arbres, la chair de sa terre, les os de ses pierres, le sang de ses rivières, son ciel, sa saveur, ses hommes et ses femmes : c'est une présence, dans le cœur, ineffaçable, comme une fille comme aime : on connaît la source de son regard, le fruit de sa bouche, les collines de ses seins, ses mains qui se défendent et se rendent, ses genoux sans mystères, sa force et sa faiblesse, sa voix et son silence. » (Jacques Roumain)

C : Et puis il y a ce lien, cette connivence avec la maîtresse.

G : Ça met des mots sur le monde autour de lui qu'il ne comprend pas. Toute l'histoire de Gabriel, c'est qu'il n'arrive pas à comprendre ce monde. C'est une clé. Ce poème-là, à cet instant-là, devient une clé. Comme la poésie en général. On peut lire des poèmes sans les comprendre pendant des années, puis on va traverser une expérience ou aller dans un lieu, et d'un coup tout va nous paraître limpide...

C : Tout va s'ouvrir, d'une certaine façon.

G : Tout va s'ouvrir, oui, c'est vraiment la clé de l'indicible.

C : Je me suis interrogée aussi sur la disparition des lettres dans le film, parce qu'il me semble que dans le roman elles avaient une importance... J'y ai vu des îlots de lyrisme ou d'oralité, notamment celles que Gaby adresse à Laure sa correspondante. J'ai trouvé qu'il y avait quelque chose de l'ordre de la chanson dans ses lettres, et je me suis demandé pourquoi elles étaient absentes du scénario, sauf erreur de ma part.

G : Non, vous avez raison. C'est intéressant comme discussion, parce que, par exemple moi on m'a proposé de réaliser le film « Petit Pays » et je me suis arrêté 5 minutes pour réfléchir à la proposition même si, au fond de moi, je me disais : « Bon, là, il se passe quelque chose déjà d'assez incroyable avec ce roman, je vais pas en plus me croire capable de tout faire : et de la musique, et du roman, et des films ! Mais comme la proposition était sérieuse, les gens sérieux, il fallait quand même que je prenne le temps d'y réfléchir. C'est vrai qu'en me posant la question de comment je pouvais passer de ce roman à un film, je voyais pas d'autre possibilité pour moi que de passer par une *voix off*. Si j'avais fait le film, je serais passé par une *voix off*, je serai passé par le système des lettres. Je pense que j'aurais mis une importance aux mots, et donc peut-être que j'en aurais fait un film un peu trop littéraire. [Rires] Éric Barbier, lui, sortait d'une adaptation de Romain Gary. D'ailleurs, dans ce film-là, on a les lettres. Les lettres qu'il envoie à sa mère sont lues.

C : Oui, j'ai beaucoup aimé.

G : Et donc la discussion avec lui c'était « Est-ce que tu vas utiliser le roman comme un matériau ? ». Il m'a dit que son envie c'était pas de faire ça. C'était de prendre un autre angle, d'être dans l'action et de faire en sorte que la caméra soit l'œil de l'enfant, mais pas de rentrer comme le roman dans sa tête au point d'avoir des lettres. Et aussi, il y avait le fait que reprendre les lettres, ça voulait forcément dire intégrer le personnage de Laure – la correspondante – et ça commençait à faire beaucoup ! Le film est déjà très dense. Il voulait déjà resserrer autour de la famille, ça voulait dire laisser moins de place à la bande de copains qui pour moi est plus centrale dans le roman que dans le film. Et donc si on a moins de place pour la bande de copains, rajouter une correspondante sans la voix intérieure, il y avait beaucoup de choses qui bloquaient dans sa façon de concevoir le film. Et moi, de mon point de vue, j'aurais fait un film que j'aurais fini frustré, parce

que le langage du cinéma c'est pas le langage du roman et je suis pas sûr qu'un romancier fasse un bon cinéaste, un bon réalisateur. J'ai pas d'exemple mais j'ai pas l'impression que ce soit très heureux quand on passe du monde des mots au monde de l'image et du son.

C : Oui, ça aurait été très polyphonique, sans doute, parce qu'il y a déjà beaucoup de voix !

G : Oui, ou peut-être sous un format type « Série ». C'est un format « feuilletonnant » et forcément le feuilleton ça renvoie au roman. C'est d'ailleurs un format qu'on m'a proposé. C'est vrai que certaines séries que je regarde, j'ai l'impression de les lire. Les réalisateurs prennent leur temps, ne sont pas dans ce mécanisme Cliffhanger. Voilà. Je pense par exemple à une série comme *Treme*¹¹⁵, ou *The Wire*¹¹⁶, qui prennent le temps de s'installer dans un environnement, d'avoir une polyphonie, de multiples personnages...

C : Tout un univers.

G : Un univers. Donc peut-être que ça aurait fonctionné si on m'avait proposé de transformer le roman *Petit Pays* en série. Je crois que ça m'aurait plu. J'aurais plus eu envie de le faire. Là où le film dure une heure et demie, il y avait trop... Déjà les formats en chanson me gênent beaucoup, sauf qu'en chanson il y a moins d'enjeux financiers. Un film, c'est tout de suite très compliqué.

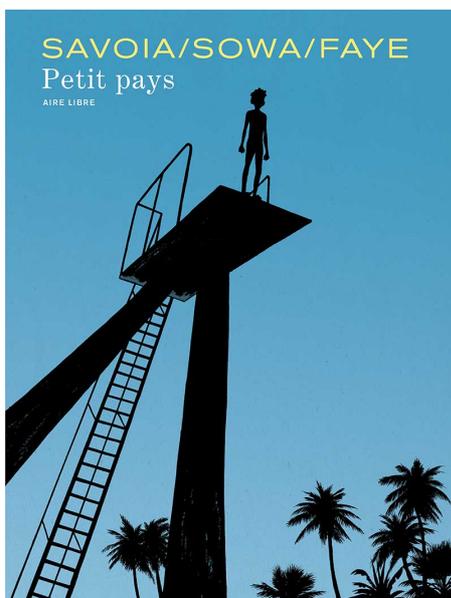


Figure 53 : Première de couverture de la BD

¹¹⁵ https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=4139.html

¹¹⁶ https://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=30.html

C : Qu'en est-il de la BD alors ? Elle devrait bientôt sortir non ?

G : Oui, elle va sortir vraisemblablement en janvier.

C : D'accord. Vous avez travaillé avec le scénariste ?¹¹⁷

G : Avec Savoia, oui on s'est rencontrés plusieurs fois, on a discuté, mais contrairement à Eric Barbier – j'étais là à toutes les étapes pour le film – je me suis dit qu'à un moment donné il fallait que je tourne la page avec cette histoire... Parce que sinon ça fait beaucoup et c'est pareil, Sylvain et la scénariste ont décidé de garder que trois personnages de la bande, les jumeaux n'existent plus : y a Gaby, Gino et Armand. Y a beaucoup d'éléments qui disparaissent. Donc il m'avait déjà fallu *convertir* un roman en film¹¹⁸. Là, il y a encore d'autres limites et d'autres contraintes dans la BD, ça commençait à faire beaucoup pour moi. Au fil des conversations je me suis dit « Il faut qu'ils s'emparent de cette histoire. La matière est là. J'aurais quand même souhaité que le dessinateur puisse aller au Burundi, ça a pas pu se faire, c'est ma seule déception par rapport à ce projet parce que je pense que pour un dessinateur, se rendre dans un pays, aller le voir, le ressentir aurait pu le nourrir. C'est dommage, mais c'est comme ça. On n'a pas pu tourner le film non plus là-bas.

C : Alors, si on tourne la page de Petit pays, accepteriez-vous de me dire quelques mots de votre duo avec Luciole sur le titre « Paris mai », la reprise de Nougaro. Comment avez-vous travaillé avec elle ? Était-ce en partie improvisé dans l'interprétation ?

G : Pas vraiment. C'était une idée de Luciole, elle avait un format où elle invitait, chaque mois, un artiste différent. Donc elle m'a appelé et elle m'a parlé de ce texte que je connaissais pas vraiment. D'ailleurs ça fait partie de ce type de textes – ou de poème parce que là, c'est vraiment un poème – qu'on découvre en l'apprenant par cœur. D'un coup, les mots de Nougaro quand on les a dans la bouche, on comprend leur puissance. La scansion, les arrêts, la puissance des images : « Le jeune homme harassé déchirait ses cheveux »¹¹⁹. Toutes les allitérations, quand on les a vraiment en bouche, on prend un vrai plaisir à dire le

¹¹⁷ <https://www.dupuis.com/seriebd/petit-pays/15011>

¹¹⁸ Je m'arrête sur ce mot qui fait référence à l'ancienne carrière de Gaël Faye (dans la finance). Les media seraient donc des monnaies différentes dans lesquelles on convertirait une même valeur initiale.

¹¹⁹ Chanson sur Mai 68 : <http://www.histoiredefrance-chansons.com/index.php?param1=MI0253.php>

texte. Donc elle m'a proposé ça et très vite, elle m'a dit « Je connais des beat-boxeurs », donc on a fait une répétition, mais il y avait quelque chose de très « joli ». Au départ, ils faisaient plus des nappes ou des tapis...

C : D'accord.

G : Et puis on a discuté, moi je voyais quelque chose de l'ordre du *beat rap* et donc ils ont travaillé là-dessus et c'était vraiment super. J'ai beaucoup aimé cette session, ça s'est fait comme ça. On a répété une fois chez elle et la deuxième fois c'était chez l'une des choristes. On a fait ça deux-trois fois.

C : C'est très beau. Effectivement, il y a quelque chose qui est de l'ordre de la déconstruction et qui redonne vie à ce beau texte de Nougaro. J'aurais peut-être une dernière question, si vous avez encore un peu de temps...

G : Je vous en prie, j'ai du temps pour vous, pas de problème !

C : Merci ! Si on en arrive à l'animation d'ateliers et aux rencontres, vous devez être très sollicités depuis la sortie du roman, au vu du succès, mais il me semble qu'il y a une posture d'humilité chez vous. Vous êtes toujours dans un dialogue dans votre positionnement par rapport au public, il me semble. De plus, vous avez dit dans une interview qu'il vous semblait préférable d'initier à l'écriture avant la lecture. J'aime bien cette idée et je suis tout à fait d'accord, pourriez-vous revenir dessus pour l'explicitier ? Cela me paraît essentiel de trouver sa voix dans une écriture, peut-être même avant d'explorer toutes celles (les voix) qu'offre la lecture.

G : Ouais, je pense pour le coup que, si on prend plaisir à l'écriture, alors il y a quelque chose de quasiment naturel à un moment donné dans le fait d'aller vers la lecture. À l'inverse, de trop lire ça peut vraiment créer une barrière...

C : Oui.

G : C'est un peu comme le sport, je pense. Si on pratique un sport, après on prendra plaisir à regarder de grands matches. Si on passe son temps à regarder des génies du sport, on se dit qu'on sera incapable de reproduire ces gestes-là... parce que tout de suite on est face à l'excellence. C'est comme lire : à l'école on nous fait tout de suite lire des classiques. Quand on est petit, on nous met des classiques entre les mains, donc ça fausse aussi la perception qu'on peut avoir de l'écriture. Même pour un grand auteur, avant

d'arriver à écrire un « classique » on fait ses gammes. Les déchets, on les voit pas, donc écrire, c'est accepter les déchets. C'est vivre avec ça et comprendre que c'est un geste, que ça fait partie du jeu. C'est pour ça aussi que moi, quand j'anime des ateliers d'écriture, je passe très rarement par l'écriture pure. Je ne dis pas « Prenez une feuille, un stylo, on va écrire ». Je commence toujours par la parole, ou par des jeux comme les cadavres exquis. On joue avec les mots. Je passe à l'écriture quand je sens que ça y est, le groupe avec lequel je suis prend du plaisir... a compris, a envie, a la concentration pour, alors on peut passer à la solitude du face à face avec une feuille. Mais au départ, l'écriture ça peut se faire oralement.

C : Oui, et de façon collective !

G : Ouais.

C : Et vous, alors, vous continuez à animer des ateliers... Zu'est-ce que vous y puisez vous-même en termes d'inspiration, d'énergie ?

G : Ça renouvelle toujours le regard sur ma propre pratique parce que c'est intéressant d'entendre ce que me disent les participants sur ce que j'écris. On n'est pas dans un contexte d'après concert ou d'interview par un journaliste... Il passe toujours quelque chose que je peux retenir. La perception que les gens peuvent avoir de mes textes m'intéresse pour évoluer. Et puis aussi, il y a ce qui advient, le moment de la magie... C'est ça surtout qui m'attire. J'ai eu des expériences tellement incroyables dans plein d'ateliers. En chacun des participants il y a des choses qui sommeillent et parfois il y a le miracle qui se produit. Parce qu'il y a eu une configuration particulière pendant cette rencontre-là, quelqu'un a pu faire émerger par des mots quelque chose à côté duquel il serait passé sans ça. Je suis toujours ému d'être aux premières loges de ces moments-là¹²⁰. Maintenant que j'ai un peu plus la possibilité de choisir les projets sur lesquels je vais travailler, je ne veux plus du tout me mettre dans la posture... Je pense que le slam a été inventé par les institutions pour avoir des animateurs sociaux avec un vernis artistique...

C : Des porte-paroles...

¹²⁰ Il me semble que c'est cette configuration-là que peut offrir l'atelier, espace-temps ouvert à tous les possibles et doté d'un pouvoir de reliance et de bienveillance essentiel.

G : Oui mais avec quelque chose de beaucoup plus hypocrite que ça. C'était comme si on nous disait « Venez, vous êtes des artistes ! » mais une fois qu'on était sur place, on n'était plus des artistes mais des animateurs sociaux dans le sens où le prof est dépassé par ses élèves, il ne sait pas quoi faire, la MJC est dépassée aussi et ne sait pas quoi faire non plus, donc vous, vous allez certainement trouver la solution. Et donc ça faisait cohabiter en soi des sentiments contradictoires : « J'ai un projet artistique et je suis pas là pour être un prof ». Je suis pas un prof, je suis un artiste qui veut venir partager sa passion. Et on nous mettait face à des groupes à qui ils faisaient comprendre qu'ils allaient avoir un cours de slam et non qu'ils allaient rencontrer un artiste. Donc on se retrouvait à faire de la discipline, et donc au finale, la rencontre était trop à l'énergie et pas suffisamment à la rencontre pure. Donc j'essaye quand même aujourd'hui d'être sûr que les intentions – non pas des groupes mais des structures qui les mettent en place – soient saines au départ, pour pas me retrouver à être un garde-chiourmes, ou bien un alibi artistique pour une municipalité en manque d'animateurs ou dans une incapacité à dialoguer avec les jeunes du quartier. Ça arrive souvent qu'on nous demande d'aller dans le quartier d'à côté pour ramener des enfants dans le théâtre de la ville parce qu'ils n'y vont jamais, parce que la programmation n'est pas pour eux. Donc on fait des ateliers, on les ramène, on remplit le théâtre de la ville parce que, du coup, les familles et amis viennent, et les élus sont contents de dire « Oui, cette année, on a rempli cette ligne budgétaire par telle action, on a ramené les gens du quartier dans le théâtre du centre-ville », sauf que le soir-même, ces mêmes élus ne vont pas féliciter les enfants, ne vont pas parler aux familles. Donc on a été un sparadrapp le temps d'une soirée, mais le problème est bien plus profond que ça. Beaucoup d'artistes des scènes slam ont été manipulés de cette façon parce que ça leur permettait de faire des cachets, d'être intermittent, d'avoir l'impression de vivre de son art alors que c'était pas du tout le cas¹²¹.

C : Je vois. Il n'y avait pas de place pour la Rencontre avec un grand « R ».

G : C'est ça. Et puis, il y a des artistes des scènes slam qui avaient cette fibre pédagogique et qui le font merveilleusement bien, mais il y en a plein d'autres qui n'étaient pas faits pour ça et qui se retrouvaient

¹²¹ Voilà qui interroge les modalités de la médiation artistique... L'atelier est à distinguer d'un cours, il s'agit avant tout d'une Rencontre avec un grand R, le R de l'aRtiste et de la cRéativité.

dans une position délicate, parce que pour continuer à faire vivre leur projet ils devaient continuer à faire ces ateliers. Ils n'étaient pas considérés comme des artistes menant un projet mais comme des animateurs sociaux. Finalement ce qu'ils pouvaient faire à côté c'était juste un alibi. J'ai souvent ressenti ça. Les gens viennent me voir parce que j'ai eu un succès avec ce roman, alors qu'avant ma musique ou ma démarche ne les intéressait pas. Ils venaient me chercher juste parce que ça leur permettait d'avoir un animateur « slam ». C'est pour ça que je me bats un peu contre cette étiquette parce qu'elle est trop chargée de toute cette hypocrisie institutionnelle.

C : Oui, elle peut être trompeuse

G : Oui, quand on dit qu'on est slameur, ça charrie tout ça, à la différence du rappeur... Pour moi l'étiquette « slameur » a été créée en réaction au rap : c'était une façon de dire qu'on avait là des gens fréquentables contrairement aux rappeurs qui ne l'étaient pas¹²².

C : J'ai lu aussi, et ce sera une question conclusive, que vous avez dit du Covid qu'il était « le virus de la solidarité », est-ce que vous pensez que cette crise que nous traversons actuellement peut générer de nouvelles solidarités sur un plan musico-poétique ?

G : Alors j'ai dit ça mais je ne me souviens plus dans quel contexte...

C : Pour une radio africaine je crois...

G : Je ne me souviens plus... Je pense que j'ai dit une bêtise [Rires].

C : Et puis ça vous ramène à des souvenirs pas très drôles¹²³ ...

G : Non, ça va, je m'en suis remis. C'était sans doute pour dire que ça exigeait de nous qu'on fasse attention aux aînés et que ça ne touchait pas les enfants... Il devait y avoir quelque chose de ce goût-là dans la discussion. Mais là j'avoue que je n'assume pas du tout le slogan « Virus de la solidarité » (Rires)

C : On peut s'arrêter sur cet éclat de rire. Je vous remercie, vraiment, pour cet échange, et j'espère que vous serez d'accord pour venir à l'Université de Lausanne au printemps 2021... Si vous n'êtes

¹²² C'est toute la question de la légitimité et de la reconnaissance socio-culturo-institutionnelle qui se pose ici.

¹²³ Gaël Faye a été atteint par le Covid, contaminé lors de la tournée d'avant-première du film, ainsi qu'Éric Barbier. En témoigne ci-après sa lettre de l'intérieur qui en témoigne et qui révèle aussi, à mes yeux (et à mes oreilles), du potentiel lyrique d'une telle lettre, à l'instar des lettres intégrées au roman. [10]

pas trop surchargé par la tournée qui fera suite à la sortie de votre nouvel album...

G : Non, il faut qu'on commence à en parler maintenant pour que je bloque une date.

C : D'accord, cela pourra être aussi en collaboration avec les éditions d'en bas qui ont traduit votre roman en kinyarwandaï je crois¹²⁴...

G : Oui je viendrai avec plaisir et n'hésitez pas si je peux éclairer d'autres questions...

¹²⁴ <http://enbas.net/index.php?id=gael-faye>

« Respire » (2020)

Respire, respire, respire, espère...

Encore l'insomnie, sonnerie du matin
Le corps engourdi, toujours endormi, miroir,
salle de bain
Triste face à face, angoisse du réveil
Reflète dans la glace, les années qui passent
ternissent le soleil (OK)

Aux flashes d'infos : les crises, le chômage
la fonte des glaces, les particules fines
Courir après l'heure, les rames bondées
Les bastons d' regards, la vie c'est l'usine
Hamster dans sa roue
P'tit chef, grand bourreau
Faire la queue partout, font la gueule partout
La vie c'est robot

T'as le souffle court (respire)
Quand rien n'est facile (respire)
Même si tu te perds (respire)
Et si tout empire (espère)

T'as le souffle court (respire)
Quand rien n'est facile (respire)
Même si tu te perds (respire)
Et si tout empire (espère)

Encore fatigué, la cloche du midi
Le corps assommé, toujours épuisé, les
masques sont mis
Triste face à face, poursuite du bonheur
Reflète dans la glace, les années qui passent
flétrissent les fleurs (OK)

Les écrans, le bruit, l'argent, les crédits
Les phrases assassines, les cons, les cancers
Le temps qui s'écoule, le vide qui se fait
Le silence épais, la vie c'est la guerre
Tourner dans l'tambour
Amour placebo
Faire semblant pour tout, c'est violent partout
La vie c'est Rambo

T'as le souffle court (...)

Lettre d'intérieur publiée sur France inter¹²⁵

"Reims, le 27 avril 2020

Mucyo, mon ami,

Le début de cette étrange période s'est joué dans une sorte d'épais brouillard. Le médecin m'avait mis en quarantaine. Le virus avait tissé sa toile dans mes poumons, c'était comme si mon thorax abritait une volière où s'ébattaient des oiseaux en feu.

Pendant ce tour de grand huit, maintes fois j'ai sombré dans des fatigues qui me ramenaient aux crises de paludisme de mon enfance, quand je divaguais, fiévreux, et que ma grand-mère à mon chevet, me forçait à ingurgiter sa bouillie de sorgho.

Durant cette période de maladie, j'ai souvent rêvé de toi

De ces dimanches d'ennui, où pour tuer le temps, nous tournions des heures entières autour de la petite maison verte de ma grand-mère, laissant nos mains courir sur le crépi rêche. On faisait bon manège !

Aujourd'hui, le monde est un carrousel à l'arrêt. Ma grand-mère vient de partir et je ne pardonnerai jamais à ce foutu virus de m'avoir empêché de lui faire un dernier adieu.

Je te jure que j'aurai ma vengeance !

Dès que je m'en sentirai le courage, j'irai fomentier poèmes et chansons pour déposer sur sa tombe, le moment venu, ma gratitude, mon amour et ces larmes séquestrées en moi depuis l'annonce de sa disparition. Cela fait plusieurs semaines que je ne parviens plus à écrire. Je respire à nouveau, mais impossible de fixer des mots sur les choses. Je ne crois pas aux bons côtés du confinement, aux vertus de ces jours désempilés.

Cette situation nous confronte surtout à l'échec de nos sociétés, fait apparaître nos fragilités dans une lumière crue. Bien sûr, comme tout le monde, je pronostique le jour d'après. Mais je crains que les promesses du « Plus Jamais ça » n'aillent pas plus loin que la prochaine page de publicités.

Ce mois d'avril me rappelle que nous venons, toi et moi, d'une histoire qui tire à bout portant. Au printemps 1994, les « plus jamais ça » du XX^e siècle ont raisonné dans le vide pendant que nos familles disparaissaient de la surface de la terre.

C'était il y a 26 ans dans l'indifférence générale. Quelles leçons avons-nous tirées ?

Nous serons toujours plus enclins à reprendre nos vieilles habitudes, à retrouver nos petits confort qu'à ouvrir d'autres horizons. Tous nos « hélas » et nos « à quoi bon » préparent patiemment les fins de monde. Mais... Nous pouvons aussi changer le cours de l'histoire si nous arrêtons de douter du bien que l'on peut faire.

¹²⁵ <https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-28-avril-2020> : Cette lettre témoigne, sous la plume de Gaël Faye, de sa traversée du Covid. Mes recherches [10] ont parfois rapproché le lyrisme propre au slam et à la chanson du genre épistolaire, du fait d'une adresse essentielle. Si les lettres, dans le roman, constituaient un îlot de lyrisme au sein du récit, l'archipel a disparu du film. Dans cette lettre-ci, on ressent la « valse du temps » qu'offre la chanson. La voix est lyrique et n'a de cesse d'interroger, elle est le développement lyrique d'une interrogation, d'une inquiétude. [7, 13]

Avant de t'embrasser, je joins à ce courrier une photo que j'ai retrouvée. C'était le jour de mon baptême. On y voit ma grand-mère d'un côté, qui m'entoure la taille d'un bras discret, et toi de l'autre, qui t'appuies sur mon épaule. Cette photo me bouleverse.

Elle me rappelle comme je t'aime depuis si loin.

On existe toujours seul dans la vie. Mais tu resteras l'une des rares solitudes à qui je puisse tenir la main.

Après tout ça, j'ai hâte de te retrouver, que nous poursuivions la vie, cette valse du temps, ce manège étourdissant, comme autrefois autour de la petite maison verte de ma grand-mère."

Gaël Faye

Deuxième partie

Démos de mots et performances



Collage poétique de Jacques Prévert¹²⁶

¹²⁶ <https://www.matierevolution.fr/spip.php?article3525>

*Je chante pour les transistors
Ce récit de l'étrange histoire
De tes amours transitoires
De Belle au Bois Dormant qui dort
Serge Gainsbourg (1968)*

Chapitre 4 : Entre/outré les mots La créativité dans tous ses états

Entrer dans l'atelier de ces poètes nomades qui se nomment « artistes de la parole »¹²⁷, c'est aussi entrer dans la « Fabrique des mots », pour reprendre le titre d'un beau colloque qui a réuni néologues et stylisticien·nes à Cerisy en 2015¹²⁸. Colloque des plus féconds puisque j'étais alors doublement enceinte de ma fille et de plusieurs ouvrages publiés l'année suivante, en rencontres aussi puisqu'il m'a permis de retrouver des néologues avertis comme Jean-François Sablayrolles, et des linguistes férus de psychanalyse : Michel Arrivé et Michèle Aquien, dont j'ai souvent recroisé le chemin, amicalement et scientifiquement. Le slam m'avait offert un terrain privilégié d'étude de la créativité ; terrain que j'étendais alors à la chanson pour mieux étudier les facteurs favorisant l'éclosion – voire l'explosion [18] néologique – et les formes en résultant [17, 24]. De fait, le slam et la chanson ouvrent à un formidable observatoire de ces formes diverses et actuelles de créativité. En effet, depuis Louis Guilbert, cité dans ma thèse comme référence en matière de créativité lexicale, l'eau a coulé sous les ponts à la faveur des néologues et autres linguistes à l'affût de jeux de mots.

Au fil d'un cheminement qui m'a amenée jusqu'à Lausanne [22], j'ai exploré de nouveaux champs comme celui de la littérature jeunesse qui – Claude Ponti le premier – offre un magnifique terrain pour la création lexicale associée à une créativité graphique qui en souligne les jeux et les enjeux [30]. Tel l'album qui marie texte et images, les clips poétiques conjuguent – littéralement – mots écrits et mots suggérés entre/outré ces mots apparaissant à l'écran – ou dans les « paroles » transcrites le cas échéant¹²⁹. Paroles que l'anglais désigne par *lyrics*, ce qui ne laisse pas de nous interroger. Quelles formes nouvelles peut revêtir ce lyrisme moderne ? J'ai souvent utilisé l'image du palimpseste (reprise à Robert Galisson qui l'applique aux détournements phraséologiques) et à Gérard Genette, bien sûr, pour mieux décrire et analyser les différents jeux de mots à l'œuvre que je me suis attachée à biopsier

¹²⁷ Voir par exemple Queen Ka et Amélie Prévost : <https://www.youtube.com/watch?v=QEo7AxdOK8>

¹²⁸ <http://www.lambert-lucas.com/livre/la-fabrique-des-mots-francais/> [24]

¹²⁹ Voir dans notre précédent chapitre l'exemple de John Banzai.

(pour reprendre le mot titulaire d'un Bernard Heidsieck¹³⁰) afin d'en explorer la signifiante [26]. Sans aller jusqu'au « poème serpillère » (voir la note ci-dessous), j'insistai sur la fonction de miroir ou de kaléidoscope propre à ces jeux de mots et mots nouveaux qui portent en eux un concentré de signifiante d'une poétique à l'œuvre. Non content-es de slalomer entre les mots, les slameuses et slameurs nous font voyager outre normes, faisant voler en éclat les frontières qui séparent les lexèmes à l'écrit pour mieux jouer des *équi-voques*. C'est la voix (*vox*), précisément, qui donne libre cours à une créativité dont l'originalité tient aussi à la multimodalité inhérente à la performance. De fait, la scène ouvre à un foisonnement créatif reposant sur le jeu (le je) et sur le nous, le pacte qui se noue entre l'artiste et son public et que j'ai qualifié de *colludique* [27] : recourant à mon tour à un néologisme pour mettre en relation la connivence et le ludique, avec pour satisfaction scientifique de voir ce mot cité par Jean-François Sablayrolles, qui n'était autre que mon rapporteur de thèse et repris dans quelques études de néologie¹³¹. Une poétique que j'ai donc abordée en termes de fonction, puis de pacte (je pourrai aussi parler d'*horizon* ici, voir ci-après) *colludique*. Le slam – même s'il rejoint bien souvent la chanson – appelait, me semble-t-il, de nouveaux outils pour en décrire le foisonnement créatif. La « matrice phraséologique », proposée dans ma thèse et développée à Cerisy¹³², serait également reprise dans quelques études, alors que l'*horizon d'écoute* trouve son prolongement dans le *pacte d'écoute* [47]. La *Reliance* – que j'emprunte à Edgar Morin pour l'appliquer à l'expérience poétique – apparaît (résonne) enfin comme le maître-mot de mes recherches en cours [37].

¹³⁰ Biopsie : « prélèvement d'un fragment de tissu sur un être vivant pour l'examen histologique » (Petit Larousse illustré). M'appuyant sur cette définition, j'ai, dans la seconde moitié des années soixante, réalisé toute une série de poèmes, souvent courts, en partant d'éléments, non pas prélevés sur le corps humain, mais appartenant au corps social. Ce furent ainsi, pour certains d'entre eux, parfois des sortes de « poèmes trouvés », autour de moi (...) Il m'est arrivé souvent d'écrire que mes poèmes étaient des poèmes SERPILLIÈRES, des poèmes ATTRAPE-TOUT, des poèmes ÉPONGES, des poèmes CANIVEAUX, ceci en vue de tenter de sublimer le BANAL, l'ordinaire, le rien-du-tout, notre "ordinaire", notre quotidien. Ne serait-ce que pour le mettre en évidence, le comprendre, le vivre et l'exorciser. Et se familiariser ou rire de ses riens. » <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6249>

¹³¹ <https://cineo2018.sciencesconf.org/177097> (Voir aussi : Dekdouk, 2017 : 141)

Jean-François vient de nous quitter, qu'il soit ici remercié chaleureusement pour nos rencontres, discussions et échanges toujours féconds, par exemple au gré d'un festin rabelaisien au colloque de Cerisy (2015) qui m'a permis aussi de rencontrer Michèle Aquien que je retrouverai à Nice (2018).

¹³² Voir ici : <http://www.bulletin.auf.org/index.php?id=2471> (terminologie que Jean-François Sablayrolles a reprise dans le QSJ consacré aux néologismes.)

4.1. Voyage en Néologie

4.1.1. Néologie et amalgamation : vers une créativité ludique

Commençons ce voyage par l'exploration de mes terrains et l'approfondissement des facteurs favorisant, dans ces divers contextes, le foisonnement néologique. Je rappellerai ici que la notion de néologisme est liée à trois paramètres constitutifs (Sablayrolles 2006) : la conception/définition de l'unité lexicale, le concept de la nouveauté et sa perception. Il apparaît que la porosité des frontières entre écrit et oral, propre au slam et à la chanson, mais aussi à la littérature de jeunesse destinée au contage, apparaît comme un terreau néologène. En outre, les chansons comme l'a montré « Laisse béton » de Renaud [15], constituent un haut lieu de diffusion desdits néologismes. C'est d'abord au carrefour des codes mais aussi aux confins des langues et des registres qu'émerge cette créativité polymorphe. J'ai pu observer, au fil de mes recherches en terre de Néologie, une profusion de termes pour désigner les formes nouvelles émergeant dans des contextes donnés et résultant des matrices définies ci-après dites « lexicogéniques ». Si j'avais essentiellement adopté, dans ma thèse, la terminologie chère à Lewis Carroll de « mot-valise » (traduction de *portemanteau word*), j'ai pu aussi évoquer des « mots composites » [22] ou encore des « amalgames » [24, 26] – terme que j'affectionne



Figure 54 : Une de Libération « démerdentiel » (15/09/20)

particulièrement, depuis une certaine discussion avec Jean-Pierre Bobillot, pour le *game* contenu en filigrane. « Démerdentiel » (ci-dessus) ne constitue-t-il pas un bel exemple d'amalgame¹³³ ? À nouvelles situations, nouveaux mots (voir notre interview pour *Heidi news* [46]) pour mieux dire la crise [11]. Il me semble que dans un tel contexte – le terme ayant été repris à l'envi sur les réseaux sociaux – ledit néologisme dépasse le statut d'hapax car il a vocation à sortir de son contexte¹³⁴. Il apparaît notamment emblématique voire symptomatique de la crise traversée, comme le notait déjà Robert Galisson en 1991 [22] :

¹³³ Il s'agit plus précisément d'un amalgame issu d'une compositation (en l'absence de segment commun aux deux formants : « Il serait sans doute utile, nous rappelle J.-F. Sablayrolles (2006) dans la voie indiquée précédemment, de distinguer le procédé de fusion en une seule unité graphique de deux mots autonomes, qu'on nommerait amalgame, et le résultat de cette opération qu'on nommerait mot-valise ou compoqué, selon la présence ou l'absence de matériau phonétique et/ou graphique commun aux deux unités amalgamées. » Je distingue pour ma part « amalgame » (le résultat, soit le mot-valise ou compoqué) et amalgamation (le procédé).

¹³⁴ « S'ils restent des hapax du point de vue de la production, ils n'ont pas le même statut que les hapax conversationnels qui peuvent disparaître à tout jamais si personne ne les consigne. » (Sablayrolles 2015 : 211)

En tant que néologisme souvent lié aux circonstances ou aux événements dont il rend compte, il figure parmi les mots les plus symptomatiques ou les plus emblématiques de notre temps. Donc les plus chargés de connotations. (Galisson 1991 : 106)

J'ai parlé de « mot miroir » pour souligner cette fonction de mise en abyme d'une problématique sociétale au sein d'un mot « à tiroirs » [22]. Tout se passe comme si la morphologie composite du mot en question reflétait la complexité de la question sous-jacente, tout en contenant une dimension polémique en germe. La fonction d'accroche est bien évidemment prégnante ici, comme dans cet autre amalgame « Horoscope » en une de l'hebdomadaire *Biba* (semaine du 10 janvier 2021) :



Figure 55 : Amalgame en une de *Biba*, 10 janvier 2021

L'insertion du mot « scoop », mot clé de la presse écrite, permet en effet d'attirer l'œil tout en piquant notre curiosité épilinguistique, resémantisant ainsi le lexème initial pour mieux sortir du lot, les horoscopes foisonnant dans les hebdomadaires féminins du mois de janvier.

Ainsi les amalgames foisonnent-ils dans la presse écrite et la littérature jeunesse – mais aussi dans les chroniques radio dont il sera question dans un prochain chapitre (6). Ce type de néologismes ludiques (Sablayrolles 2015) répond en effet à des fonctions d'accroche et de connivence mais aussi d'arme de combat pour reprendre la formule de Jean-François Sablayrolles. Quant aux « palimpsestes », reprenant ainsi la terminologie galissonienne (reprise par Jacqueline Billiez, 1996), je leur ai souvent préféré la formule de « détournements phraséologiques » pour souligner le dépassement des frontières du mot pour atteindre à la phraséologie devenue, dans nos corpus de prédilection que sont le slam et la chanson, un lieu essentiel de créativité – et d'ouverture des frontières.

Dans la presse écrite comme dans les titres de chansons ou de slam [24], la matrice phraséologique est souvent mise en œuvre pour les formules-titres, comme en témoigne cet exemple, issu du *Télérama* 3794 (6/01/21) : si « Cuisine et indépendance » s'entend comme écho de « Cuisines et dépendances »¹³⁵, la formule écrite attire notre attention sur le singulier

¹³⁵ Titre de la pièce de Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui (1993).

de ladite « indépendance » qui n’a sémantiquement plus aucun lien avec les « dépendances » initiales. Ledit jeu de mot se révèle alors particulièrement efficient appliqué au code écrit, me semble-t-il, ainsi développé par le chapeau de l’article :



Figure 56 : Détournement phraséologique titre presse

4.1.2. Des terrains féconds

Le slam mais aussi la chanson [24], l’album de littérature jeunesse [30], certains romans [Gaétan Soucy, 21], des chroniques radio (à paraître), la terminologie appliquée aux lieux du campus lausannois [22] ont nourri mes recherches en matière de néologie.

L’enfance est le trait d’union entre *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et *le Petit Roi de révolie*, co-écrit avec ma collègue de l’IUFM, Aurélie Clémenson :

Je ne sais combien de temps j’ai pu écrire à toute vitesse et le cœur en chamaille, car il n’y a pas de lune, le ciel était couvert de limbes, mais je dus remplir une douzaine de feuilles d’un coup sans m’arrêter, traversant les phrases et les mots comme une balle de fusil les pages d’une bible. Quand le secrétaire s’est mis en tête de pédaler dans le verbe, ôtez-vous du chemin, ça déménage, peuchère, tombeau ouvert... [21]

Le « cœur en chamaille » relèverait de ce que j’ai appelé « matrice phraséologique », sorte d’amalgame entre « le cœur en bataille » et « qui bat la chamade ». Je refuse de parler dans ce cas d’*à-peu-près*, formule qui me semble dénier toute poéticité à la formule, la réduisant à une approximation. Dans ce contexte qui se joue de cette voie enfantine, il va de soi qu’il y a là un effet de style qui va bien au-delà de l’*à-peu-près* (Rabatel 2011). Quant au « secrétaire », je pourrai parler ici d’*hapax*, car il n’a pas vocation à dépasser les frontières du roman. Ce qui m’a intéressée, dans ce corpus, c’est la façon dont l’auteur use de la voix de l’enfant, de son point de vue faussement naïf sur le monde et le langage, le monde du langage, pour mieux déjouer les formules toutes faites et autres figements. Il s’agit bien de « dégripper » le langage, pour reprendre la formule employée précédemment (voir aussi notre conclusion). De mettre les mots *en pagaille*, pour ainsi dire. C’est aussi un jeu sur les frontières entre écriture et oralité qui s’ensuit ici, et dont le terme « secrétaire » est

emblématique : il est question de « secrets », de « secrétaire » mais aussi de « rien », soit trois mots (au moins) en un là où « secrétaire » aurait réduit à un signifié unique. Comme l'a montré Michel Rifaterre du néologisme littéraire (1972), celui-ci concentre une signifiante qui court dans l'ensemble du roman.

De même « Révolie », dans l'album de Marie-Sabine Roger et Aline Bureau [30], se présente comme un seul mot qui porte au moins trois « manteaux » : « rêve au lit », ouvrant à un univers onirique dont les mots inventés sont les clés d'accès :

Le petit roi de Révolie règne sur un pays étrange. Un royaume minuscule. Quand le soleil va se coucher, vite vite, avant de s'y rendre, il allume la lune. Sa grosse lune de chevet. Il connaît si bien son domaine qu'il peut y aller les yeux fermés. Toute la nuit il s'y promène, dans des endroits vertigineux. Dans des envers faribuleux.

C'est bien vers l'envers du langage, *son autre versant* (Aquien 1997), que l'on se tourne ici, nageant en pleine étrangeté langagière : *la lampe* de chevet devenant *la lune* de chevet, le fabuleux devenant, au gré des fariboles illustrées, *faribuleux*. Nous voici saisis du vertige des mots, là où l'enfant rit d'une telle profusion. Qui n'a pas entendu un jeune enfant procéder à ce type d'invention ? Claude Ponti raffole des créations de type amalgame qui ont ici *vocation* à être oralisés par un conteur pour donner leur pleine mesure imaginaire : *incroyabilicieux*, *boîtalettres*, *éclapatouiller*, *eggcétéra*, de la *farine à château*, peut-on lire dans *Blaise et le château d'Anne Hiversère*. Il tend en outre à intégrer ce que j'ai pu appeler une « matrice onomatopéique » [25] à ces mots inédits pour ajouter une touche sonore à son univers : « il est *dring heure twouït twouït* » (je souligne). D'une manière générale, et je ne crois pas avoir dit mon dernier mot sur ce terrain, la littérature jeunesse en général et les albums illustrés en particulier, s'avèrent éminemment néologènes. De même, les albums accompagnés d'un CD, à en juger par exemple par cette collection intitulée « Les Zigomots » fondée par la journaliste Maureen Dor : les titres témoignent d'une propension aux amalgames dans les titres – qui contribuent ici à ouvrir un horizon d'écoute [28] particulièrement créatif : *Vol à la bisouterie*, *le Bêtiseur*, *le Voyage en autopuce*, *Quelle chatastrophe !*, *Une formidable surprise*, *Pauvre Stupidon* !¹³⁶ (je souligne) donnent un aperçu de la recherche d'expressivité – dont témoigne aussi l'usage du point d'exclamation – que révèlent ces créations en forme de titres : elles attirent l'œil autant qu'elles accrochent l'oreille. En hommage à Jean-François Sablayrolles qui m'avait encore répondu, quelques jours avant sa disparition sur le sujet qui le passionnait, je

¹³⁶ <http://www.editions-clochette.fr/les-livres/les-zygomots/>

pourrais poursuivre encore l'investigation à travers mes lectures d'albums et autres *Pomme d'Api*. La Bande-dessinée *Samsam* – en écho aux Schtroumpfs de mon enfance – s'avère particulièrement néologène, construite autour de ce superhéros aux superpouvoirs lexicaux :



Figure 57 : Néologismes dans *Pomme d'Api*, hiver 2020

Même s'il s'agit plutôt d'hapax ou encore de néologismes ludiques (Sablayrolles 2015), un tel foisonnement, présentant des « chaînes matricielles » qui créent un effet de liste (*animoches*, *escargoches*, etc.), me semble fécond en littérature jeunesse pour ce qu'il dit du rapport créatif au langage. De fait, nos enfants ne peuvent-ils pas en tirer avec profit une envie de jouer à inventer de nouveaux mots pour mieux dire et décrire leurs imaginaires singuliers ? Ce sont ici, comme dans le slam, les fonctions colludiques, d'accroche et d'expressivité sonore (voir le redoublement hypocoristique pour « oizozo », ci-dessus) qui influent sur le type de néologismes les plus représentés : les matrices morphologiques et onomatopéiques étant les plus fréquentes. Certaines de ces lexies s'apparentent à ce que Jean-François Sablayrolles nomme des « fautes feintes » (2015 : 196), inhérentes par exemple à un défaut de prononciation d'un personnage, ce qui m'amènera à analyser le potentiel créatif de certaines « erreurs » (voir notre dernière partie). De même, les chansons de Renaud mettent-elles en valeur une forme de néologie flexionnelle (« Nous nous en allerons », Sablayrolles 2015 : 199) [15].

Dans un autre registre, les noms de lieux du campus lausannois n'ont pas échappé à ma veille néologique [22]. J'ai proposé, dans cet article, l'appellation de « mots composites » pour mieux souligner la fusion – selon l'image choisie par Freud – des deux mots. Mots à tiroirs et mots-miroirs m'ont amenée à formuler la « Règle des 4 C » pour qu'un mot-valise voyage au-delà de son contexte d'apparition : Concision, Coïncidence des formants, prise en compte du Code, potentiel Colludique. C'était aller au-delà du simple « examen des facteurs favorisant la néologie dans le slam » [17], qui m'avait amenée à énoncer les « 4F » – Facteurs, Formes, Fonctions, Frontières – pour structurer mon propos. La recherche de concision et d'expressivité, la confluence entre les codes et le potentiel néologène inhérent à certaines

thématiques (voir par exemple, les néologismes covidien [46]) émergent comme autant de facteurs favorisant la créativité. Celle-ci ne se réduit pas, cependant, à des formes lexicales : elle déborde des mots pour atteindre aux phrasèmes, *a fortiori* quand elle est prise dans le *flow* du slam ou de la chanson. Voilà, précisément, ce qui m’a conduite à reformuler en « matrice phraséologique » ce que Jean-François formulait en termes de « matrice pragmatique ». Le tableau suivant, récapitulatif des dites matrices, m’a été transmis par Jean-François Sablayrolles (2017) qui y a intégré l’appellation proposée dans ma thèse en différenciant les procédés relevant du « détournement » de ceux qui renvoient à une « création »¹³⁷. J’y ai ajouté une colonne d’exemples relevant de la littérature jeunesse :

m a t r i c e s i n t e r n e s	morpho- sémantiques	affixation	préfixation	<i>détatouer, rediaboliser</i>		
			suffixation	<i>statuesque, tontoniser</i>	<i>Bêtiseur Stupidon</i> ¹³⁸	
			dérivation inverse	<i>dissider, prester</i>		
			parasythétique	<i>désidéologisé</i>		
		flexion		<i>ils closirent, lesbien une représaille</i>		
		compo- sition	composition « rég. » synapsie composition savante hybride		<i>voiture-bélier lanceur d’alerte ptochophobie nounoursothérapie</i>	
				compoaction	<i>glamping, héliport</i>	
				fractocomposition	<i>télespectateur, xgate</i>	<i>Démerdentiel incroyabilicieux</i>
				mot valise	<i>peopolitique, quinquado</i>	<i>Bisouterie Chatastrophe Autopuce Animoches Vautournicoti</i>
			factorisation	<i>optimessimiste, hépathétique</i>		
			substitution	<i>monokini, trilogie</i>		
			imitation et déformation	onomatopée fausse coupe ou paronymie redoublement déf. syst. : verlan...	<i>dzoing, whissh la nesthésie, pestacle tuture (voiture) reuch, loufoque</i>	<i>Eggcétéra Éclapatouiller Oizozos</i>
				syntactico- sémantiques	changement de fonction	conversion
		conversion verticale	<i>son ex, les chic ouf</i>			
		déflexivation	<i>le manger, le pleurer</i>			
combinatoire syntaxique / lexicale	<i>ça craint, encourir la liberté</i>					
changement de sens	métaphore	<i>souris (inform.), bounty</i>				
	métonymie	<i>passoire thermique</i>				
	autres figures	<i>déficient auditif (sourd)</i>				

¹³⁷ Voir la réédition du QSJ avec Jean Pruvost sur les néologismes (2019).

¹³⁸ Lors de nos échanges réguliers avec J.-F. Sablayrolles (courriel du 11 novembre 2020) concernant le classement de telle ou telle forme dans ce tableau, les différentes hypothèses d’analyse se font jour : *Stupidon* peut être analysé comme suffixé ou comme mot-valise (Stupide + Cupidon) avec un segment homophone commun permettant la fusion.

purement morpho- logiques	réduction de la forme	troncation	<i>ricain, blème, déjà'...</i>	
		siglaison acronyme	<i>LMD ecue, pacs, perdre</i>	
phraséologiques		création d'expression	<i>faire du huit mégabits</i>	
		détournement	<i>faire marcher la planche à promesses</i>	<i>Farine à château</i>
matrice externe		emprunt	<i>quantified self, fact checking, fioul, redingote</i>	

4.1.3. Une créativité multimodale, de corps à corps

L'un des slameurs les plus emblématiques de cette créativité polymorphe n'est autre que le Québécois Ivy, dont j'avais, dans ma thèse, analysé l'album *Dire* (2008) comme une sorte de manifeste poétique du slam, et que nous avons eu la chance d'inviter à l'UNIL (le 25 novembre 2016¹³⁹). « Ce que slamer veut dire » : tel était l'intitulé de cette conférence, repris par Jérôme Meizoz (2016 : 157)¹⁴⁰. Slamer veut dire diffuser la poésie, la rendre active et communicative, vivante, la (faire) vivre et la faire vibrer, la partager, l'animer et animer aussi des ateliers pour initier au plaisir de dire et d'écrire. Ivy m'a fait le plaisir de figurer en première de couverture de l'ouvrage que j'ai édité à Lausanne, sous l'intitulé « Les voies contemporaines de l'oralité », et de le préfacer (2016). L'image que j'avais alors choisie me semble emblématique du souffle à l'œuvre, de l'envol des mots jusqu'à leur destinataire :



Figure 58 : *Les voies contemporaines de l'oralité* (2016, éd.), image de couverture

La préface signée par Ivy s'intitule « Nuit et jour de la poésie de bouche à oreille » et reprend, en exergue, une citation du texte « Dire » : « La fin du MOI et le début de NOUS-rire ». Citation qui exprime, à mots couverts, le rôle du corps en tant que médium de transmission du poème et la force de la communauté construite autour du slam. Le pouvoir du rire aussi, dans l'écrire,

¹³⁹ Conférence proposée par Ivy, après une brève présentation de ma part, suivie d'une scène ouverte à laquelle ont participé des étudiant·es et personnes extérieures à l'UNIL :

<https://news.unil.ch/display?id=1478760268269119>

¹⁴⁰ <https://journals.openedition.org/contextes/6003>

point que je développerai dans mon prochain chapitre. Ivy y retrace l'émergence de la poésie à travers des « récitals de poèmes plus ou moins mis en scène », reprenant en cela le terme utilisé par le poète Ghérasim Luca¹⁴¹. Selon Ivy, le *slam de poésie* « contraint l'albatros claudiquant à se tenir debout », transformant du même coup, « le poète de l'ombre en tribun éclairé » (2016 : 8). Et le slameur d'observer les effets édifiants du slam sur la « poétisation du monde » : « Avec lui, la poésie s'affranchit du livre et revient à la vie ». Il souligne en outre que les spectateurs « ne font pas qu'écouter : ils respirent et réagissent ». Ils écoutent *de tout leur corps*, pourrait-on dire. Il s'agit d'« escalader le poème en marche », à l'opposé du poème enfermé « dans la chaleur des pages » auquel on revient à loisirs. Il pointe ainsi la temporalité propre au slam qui se vit dans l'instant, qui est présent dans tous les sens de ce terme. Dans ce contexte, le poète se voit et se vit comme « une sorte de magicien, de *créateur en cours* » : formule qui me semble éloquente quant à la volatilité des poèmes de slam. Leur *mouvance*, dirait Zumthor (1981). Les effets des poèmes, éprouvés sur scène, permettent d'avancer sur le chemin de l'inspiration. Le mouvement est continu et réciproque, grâce à ce « miracle de la poésie partagée par tous » (2016 : 9). Le slam introduit en un sens du « mécanique plaqué sur du vivant » pour reprendre la formule de Bergson. Les règles induisent un rituel (le/la mécanique), auquel les poètes vivants se conforment pour mieux laisser éclore leur créativité au sein de cette contrainte, de cet espace/temps que j'avais délimité en termes de « genre discursif situationnel » reprenant les termes de Patrick Charaudeau (2002).

Les slameurs se font donc passeurs, « missionnaires de poésie » (Ivy 2016 : 10), « porteurs de parole » « rivalisant d'adresse (j'ajouterai : dans tous les sens de ce terme) pour séduire un public ». Plus généralement « pour que la flamme de la poésie se propage » (p.11). Pour que le slam « poésie à portée de la main »¹⁴² circule encore, de corps en corps. Il se vit en mouvement, à l'occasion d'« attentats verbaux » comme les premiers slameurs qualifiaient ces irruptions poétiques dans les lieux publics. Ils touchent ainsi à tous les publics, à l'opposé des salons de lecture élitistes dont le créateur du slam voulait se défier, et rejoignent les arts urbains tels que la danse *Hip hop* qui peut surgir, à l'instar du slam, en tout lieu « scénisable ».

¹⁴¹ <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article87>

¹⁴² Voir la performance filmée d'Ivy dans l'autobus (lien ci-dessous) où le slameur se joue de ce contexte (« J'ai toujours pas de travail ») et joue de sa main, précisément, pour rythmer son slam.



Figure 59 : Ivy slamant dans un autobus¹⁴³

4.1.4. Une créativité lexico-phraséologique

J'ai analysé, au fil de quelques articles, la créativité à l'œuvre dans le répertoire d'Ivy qui affectionne non seulement les amalgames (voir *infra*) mais aussi les détournements phraséologiques voire de lexies textuelles. Dans son album *Hors des sentiers battus (2012)*¹⁴⁴, il joue ainsi du palimpseste pour réécrire la célèbre fable de La Fontaine dont il détourne déjà le titre en permutant les deux éléments : « La fourmi et la cigale ». La référence est d'emblée perçue, mais le déplacement crée un horizon d'écoute spécifiquement ouvert à cette créativité : que devient la célèbre fable ainsi transposée à notre époque ? Il en conserve la trame rythmique et sonore, tout en déclinant une réflexion sur le statut de l'artiste dans nos sociétés modernes, qu'il introduit en ces termes pour mieux ancrer son slam dans le contexte et conférer une dimension politique : « La cigale et la fourmi, j'me sentais visé en fait... La cigale c'est l'artiste qui est pas dans l'UDA... Il est sous un gouvernement conservateur finalement (cris, applaudissements). J'ai décidé de rétablir les faits... »¹⁴⁵. Le surlignage permet ci-après de mettre en valeur l'effet de palimpseste sonore entre la Fable originale et le slam qui la revisite à la lumière de l'actualité :

La Fontaine : « La cigale et la fourmi »	Ivy : « La fourmi et la cigale »
La Cigale, ayant chanté Tout l'Été, Se trouva fort dépourvue Quand la bise fut venue, Pas un seul petit morceau De mouche ou de vermisseau.	La fourmi ayant trimé tant d'années Se trouva fort dépourvue La vieillesse venue Pas un seul petit morceau De romance ou de tango Tristement, elle s'achemine

¹⁴³ <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1325128/slam-festival-poesie-acadie-moncton-ivy-slameur>

¹⁴⁴ Je m'intéresserai ici à cet album que j'ai assez peu étudié jusqu'alors (hormis « Merci »), parce qu'il me semble représentatif d'un affranchissement grandissant du slam vis-à-vis de l'écrit.

¹⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=EzFEO5hYJhE>

<p>Elle alla crier famine Chez la Fourmi sa voisine, La priant de lui prêter Quelque grain pour subsister Jusqu'à la saison nouvelle. Je vous paierai, lui dit-elle, Avant l'Oût, foi d'animal, Intérêt et principal. La Fourmi n'est pas prêteuse ; C'est là son moindre défaut. « Que faisiez-vous au temps chaud ? Dit-elle à cette emprunteuse. — Nuit et jour à tout venant Je chantais, ne vous déplaie. — Vous chantiez ? j'en suis fort aise. Eh bien, dansez maintenant. »</p>	<p>Chez la cigale sa voisine La priant de pousser la ritournelle Pour égayer sa retraite nouvelle Je vous paierai, lui dit-elle Toute ma pension en capital Mais jouez donc, c'est l'principal La cigale est orgueilleuse C'est là son moindre défaut Que faisiez-vous de votre peau Dit-elle à cette emmerdeuse? Nuit et jour, ma vie durant Je trimais ne vous déplaie Ah, vous trimiez? J'en suis fort aise Tâchez de vivre maintenant</p>
---	---

Le jeu sur la polysémie de « morceau » autorise ici la transposition vers la cigale et son chant. La Fable s'en trouve, littéralement, « enchantée », égayée par le jeu de détournement : l'auditeur ou spectateur est alors impliqué dans le jeu, dans la ronde des mots qui tournent autour de la fable originelle¹⁴⁶. Notons que le calque rythmique et sonore met en valeur certaines substitutions, à la manière d'une sorte de palimpseste : l'« emprunteuse » de La Fontaine devient ainsi « emmerdeuse » chez Ivy, ce qui actualise la fable tout en y ajoutant une touche d'humour. De même la substitution du verbe « trimer » à « chanter » ajoute une touche de familiarité à la Fable originale telle qu'Ivy la réinterprète. Enfin, la chute, mise en relief par la reprise du « maintenant » conclusif et le respect du schéma rythmique (4/3), formule un *Carpe diem* qui constitue l'un des topoï du slam.

4.1.5. Une créativité plurilingue

Au sein de cet album qui s'aventure sur des chemins buissonniers, un slam porte un titre en anglais et se distingue par des alternances de langues que j'ai évoquées lors du colloque Didactique des langues et du plurilinguisme (2019, à paraître, voir aussi chapitre 8) : *My name was*. Comme le suggère ce titre, le slameur s'y inquiète de la place envahissante de l'anglais :

*J'ai des mots en bouche qui brûlent
D'enflammer les phonèmes
De cette langue que j'aime tant
Mais qui tague aussi dangereusement
Que la tour de pise*

¹⁴⁶ Pour reprendre la formule titulaire choisie pour notre article issu du colloque de Nice : « Le slam ou l'art de tourner autour du mot »

Le tangage de la langue, pour reprendre ce titre de Gherasim Luca déjà cité, c'est ici la langue française détrônée par l'anglais qui la menace dans la bouche des jeunes : « Quand j'entends ma langue aujourd'hui / J'hallucine – un max ». Et l'artiste, par nature *in-quiet* – au sens étymologique – pour les générations à venir, de proposer « que la génératrice reprenne » pour que « la jeune génération comprenne ». De fait, le slam est générateur, faisant feu de tous mots, les faisant jaillir en gerbes de verbes pour mieux propager la parole poétique :

*La langue, faut pas juste que ça serve
Faut que ça jaillisse en gerbes de verve
Comme autant d'étincelles
À propager*

Comme analysé dans mon article, à paraître, intitulé « L'alternance des langues en slamant »¹⁴⁷, les alternances codiques se densifient à la fin du slam en une forme de feu d'artifice agrémenté de québécois :

*Dans sa gangue enfirouapée
Wrapped in fur
And all that crap
Que je lâche aux bécosses
Back house
Dans un vent de panique
Ô Français
Pendant combien de temps
Me parleras-tu de l'Amérique ?*

Le verbe « enfirouaper » signifie au Québec « duper quelqu'un, l'endormir par de belles paroles ».¹⁴⁸ Il renvoie donc à l'art de la tchatte, à cet art du langage dont les slameurs sont les ambassadeurs. Le slam se fait, ici encore, vecteur de réflexivité, et porteur d'un métissage. Là où Louis-Jean Calvet envisageait la chanson comme un métissage entre texte et musique¹⁴⁹, j'appréhende davantage le slam comme un métissage entre les langues et leurs variations. Ici la mélodie sourd des mots eux-mêmes, des sons qui se tissent et des émotions qui bruissent.

4.2. Les matrices revisitées dans une perspective stylistique

Si mon goût pour les mots m'a amenée, à l'instar de Jean Pruvost sur France bleu – mais avec une diffusion plus restreinte ! –, à proposer pendant quelques temps une chronique intitulée

¹⁴⁷ En hommage à Jacqueline Billiez qui, présente lors de ma soutenance de thèse, avait rédigé un bel article sous l'intitulé « L'alternance des langues en chantant » (1998).

¹⁴⁸ <https://www.dufrançaisaufrançais.com/articles/je-me-suis-fait-enfirouaper/>

¹⁴⁹ https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1985_num_1_1_855

« Mes Zamis les mots » sur la radio Valaisanne Rhône FM, ce sont les nouveaux mots et jeux avec la norme, les frontières comme espace de création, qui retiennent toute mon attention.

La matrice phraséologique, que Jean-François Sablayrolles décompose entre « création » et « détournement » – partition dont nous aurions pu discuter car il y a aussi, me semble-t-il, une part de « création » dans le détournement – m’a particulièrement intéressée. La dimension rythmique et sonore y apparaît prégnante dans mes corpus : le respect des schémas rythmiques permet de faciliter le repérage du phrasème détourné, en une forme de palimpseste sonore. Ainsi la formule « Pour le meilleur et pour le pour » d’Ivy – choisie comme titre pour l’un des articles sur la signifiante de la répétition dans le slam [26] résonne-t-elle comme un « détournement créatif » très réussi de mon point de vue car il ajoute une dimension circulaire à l’énoncé initial, ce qui, pour un slam, s’avère porteur d’un enrôlement poétique. La répétition sous toutes ses formes me semble donc fondatrice – « Au commencement est la répétition » souligne Michèle Aquien (2020) –, d’une signifiante poétique et de ce que Zumthor nomme la *remembrance* (1983). En effet, le slam n’étant pas nécessairement fondé sur un refrain, il met en jeu des formes diverses de répétitions qui contribuent à scander rythmiquement le texte – à lui donner du corps donc comme le rappelle Claudine Moïse : « La répétition est fondement même de la vie dès les premiers balbutiements du nourrisson, elle est construction de souvenirs intimes, rappel perpétuel de la mémoire ; elle est à l’origine du mouvement et des gestes et en façonne le corps » (2006 : 94).

Quant à la matrice morphosémantique, ce sont surtout des amalgames qui émaillent mes corpus, qu’il s’agisse de slam, de chanson ou de littérature jeunesse. Ivy en use à l’envi, *a fortiori* quand le thème y invite : la fusion des corps, évoquée dans mon article sur la « poésie slamoureuse » [18], amène ainsi à la fusion des mots dans « Sexe est bon » (2012) : « J’promets : j’vais t’aimer toujours / Comme je t’aime aujourd’hui / Entrela_sédimen_taire la peur / Battre mon corps / Au rythme de ta terre ». Si le langage poétique se définit par sa cyclicité (Aquien 1993, 2020 : 9), particulièrement tangible dans la chanson du fait de la récurrence du refrain – lieu absolu de connivence entre l’artiste et son public (July, 2016¹⁵⁰) – alors non seulement le slam « tourne autour du mot », mais cette force centripète – puis centrifuge lors de la performance consistant à « lancer les mots » au public – me semble aboutir à des effets de condensation que j’ai analysés en termes stylistiques [23, 24]. Aussi

¹⁵⁰ <https://www.cairn.info/revue-musurgia-2016-1-page-87.htm>

des amalgames comme « Entrela_sédiment_taire la peur » offrent-ils une sorte de condensé de la signifiante poétique d'un slam. Le formant central *sédiment*, ainsi que *l'entrela(c)*¹⁵¹, reflètent ce qu'est l'amalgame, révélant plusieurs strates de mots *entrelacées*, pour ainsi dire. Le corps et le rythme, le battement, la pulsation évoquent la vie. Le projet du slam consiste en cette conjugaison de poésie et de vie, la première se déclinant résolument au pluriel.

Dans ma contribution « Méli-mélotit des mots » [25], rédigé suite à une Conf'apéro donnée à l'ENS de Lyon à l'automne 2016¹⁵², j'ai entrepris une réflexion sur une *matrice onomatopéique* qui fonctionnerait comme un trait d'union entre les langues. J'ai pu l'expérimenter en tant que public, notamment lors de la performance de Bas Böttcher à la Bobine, souvent évoquée en colloque, vidéo à l'appui, pour montrer le slameur en « chef d'orchestre » d'un concert de mots au sein duquel l'auditoire – y compris au sens suisse d'amphithéâtre – est activement impliqué. Plus récemment, j'ai analysé, lors d'une journée d'étude sur la traduction de la performance¹⁵³, un slam en italien, langue qui m'est peu familière si ce n'est par intercompréhension¹⁵⁴. Il s'avère que la résistance induite rend plus sensible au sonore proprement dit et permet alors d'accéder à une autre dimension de la performance. Cette fonction translingue s'avère en effet essentielle dans le slam qui, rappelons-le, répond au beau projet de fonder une « famille internationale de poètes » [20].

En témoigne le récent projet coordonné par Narcisse¹⁵⁵ en réponse à une commande du Consulat de Suisse à Montréal, que le slameur suisse introduit en ces termes : « 2 pays, 3 langues, 4 poètes, 4 cultures, mais 1 poésie, 1 slam, où les mots allument l'âme »¹⁵⁶. En forme de partition mettant en vis-à-vis les voix originales des quatre poètes et la traduction de leurs fragments en anglais (pour le français et le suisse allemand) et en français (pour l'anglais), le texte m'a été transmis par Narcisse¹⁵⁷. C'est aussi l'âme d'une communauté de poètes qui se révèle ici, dans ce joyeux mélange de langues qui entremêlent les voix d'Ivy et Britta B. pour le Canada, de Miriam Schöb pour la Suisse allemande et Narcisse pour la Suisse romande.

¹⁵¹ On entend aussi, par écho, « c'est dit », « élémentaire », « menteur ».

¹⁵² Première invitation notoire suite à mon congé maternité, merci à Emmanuelle Prack-Derrington, devenue depuis une amie et collaboratrice privilégiée, qu'elle en soit ici remerciée !

¹⁵³ Journée organisée par Filippo Fonio à la Maison de la création le 24 octobre 2019, au cours de laquelle j'ai donné une conférence intitulée « Le slam poésie de l'ici et maintenant. Quand le geste nous met sur la voie ».

¹⁵⁴ Performance télévisée de Sergio Garau (voir notre chapitre 6) :

<https://www.youtube.com/watch?v=ecSSlgnbtbxw>

¹⁵⁵ Article à deux plumes à suivre avec Narcisse sous l'intitulé « Chacun cherche son slam ».

¹⁵⁶ <https://www.facebook.com/watch/?v=281085579628026>

¹⁵⁷ Qu'il en soit ici remercié, sa réactivité m'a évité la transcription laborieuse des fragments en suisse allemand.



Figure 60 : Images du clip « Words are human », juillet 2020



Il s'ensuit un voyage à travers langues. De fait, les mots sont « flèches et cibles » d'après Ivy qui, comme à l'accoutumée, s'adonne à l'amalgamation – dont j'ai pu souligner la dimension ludique (*game*) dans ce contexte :

*Ma parole s'entend en toute franchise
Car le poète prévoyant ne part jamais
sans mot-valise
Quand la poé/zigonne*

Zigonner est un verbe canadien qui signifie « perdre du temps ». Le slam apparaît en effet comme un lieu de flânerie, un espace-temps invitant à une forme de réflexivité. Ainsi le poète et poéticien québécois¹⁵⁸ développe-t-il l'image chère à Paul Valéry d'une « hésitation prolongée entre le son et le sens » (1960 : 636) :

*J'aime le chassé-croisé du sens et du son
Pour autant que le moteur fouette l'ardeur mettons
On n'oublie pas une parole qui naît dans le silence
Parole de liberté œuf dès floraisance*

L'amalgame « floraisance » contient de nombreuses strates : la « floraison » et la « naissance » (les deux formants principaux), mais aussi, en deçà, « l'essence », « le sens », « les sens ». Il dit le renouvellement, le présent perpétuel de la performance slam qui en

¹⁵⁸ Ivy a étudié la poésie à l'Université, études qu'il résume en ces termes sur sa page : « Après des études en Lettres où il a constaté le peu d'impact que l'art entretient sur le cours du monde, IVY, se consacrera par le biais de la littérature orale à ce que ça change. »

appelle à tous les sens – dans tous les sens de ce terme. En outre, le mot « naissance » fonctionne ici comme un ricochet (voir *infra* : « *words are pregnant* », voir aussi mes articles 25 & 47), il permet le rebond d'un·e slameur/slameuse à un·e autre :

*Les langues nous isolent les uns des autres
Construisent avec leurs mots comme des montagnes
Mais la poésie sait faire gravir ces monts aux mots
Et de là-haut
Quand peu à peu le rythme gagne
Quand la musique des sons prend naissance
Les mots deviennent soudainement bien plus que du sens*

Les deux slameurs francophones se répondent, se font écho ; la parole circule ainsi que les clichés culturels qui se formulent à la faveur de métaphores et autres détournements phraséologiques [19] tels que « un zeste de *chocolat* » (pour « citron ») :

*Du tic-tac de mes consonnes
Qui sonnent comme une Omega
Du lest de mes voyelles
Qui laissent sur ma langue
Comme un zeste de chocolat*

Il y a dans ce passage une forme de chiasme : *tic-tac / Omega* (pour « montre », par métonymie), *consonnes/sonnent*. L'amateur de pâtisserie qu'est Narcisse révèle ici son rapport à la poésie comme un dessert à (faire) déguster.

Enfin, l'image formulée par l'artiste à la fin de ce slam résonne comme un nouvel appel à constituer une communauté poétique, un horizon commun à travers le slam qui se décline désormais dans toutes les langues, sous toutes les latitudes, comme je me suis attachée à le montrer lors de quels déplacements dans la Francophonie¹⁵⁹. Les mots sont féconds, et le rebond d'une langue à l'autre l'est aussi, tant certaines formules tombent à plat dans une langue, pour mieux se révéler dans une autre. Si l'image « *words are pregnant* » de Britta, est tout à fait éloquente, la traduction en français détonne « Les mots enceinte ». Vivants, les mots sont autant de *matrices* (le mot désignant anatomiquement l'utérus¹⁶⁰), le poète étant, pour ainsi dire, maïeuticien :

*Ils sont câlins
Quand les mots deviennent sons
Ils sont humains*

¹⁵⁹ Par exemple à Athènes où j'ai été invité à l'Institut français (juin 2019), j'ai évoqué les Tsiattista chypriotes :

<https://ich.unesco.org/fr/RL/les-tsiattista-joutes-poetiques-00536>

¹⁶⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/matrice>

4.3. De nouveaux mots pour dire la créativité

La formulation d'une « matrice phraséologique », déjà citée, m'a permis de souligner le dépassement des frontières des lexèmes qui, dans le cas du slam comme de toute poésie dite « orale », volent en éclats. Il s'agissait aussi de souligner le formulisme à l'œuvre (Zumthor 1987) qui engendre un rapport particulier, ludique, à la culture : en un effet de palimpseste, souvent sonore, les titres, proverbes, locutions, et autres citations sont détournées pour mieux dévoyer l'attendu. En cela, le slameur joue sur l'horizon d'attente du public – qu'il déjoue précisément. J'ai parlé, dans une perspective didactique, d'*horizon d'écoute* pour mettre en valeur la qualité exceptionnelle de l'attention portée aux mots – à la différence d'une écoute souvent flottante caractéristique de la chanson par exemple [13, 29]. Cet horizon se révèle très différent selon les scènes, le type de performance, la façon dont le public y est impliqué, l'émotion du moment, le lieu. Il est cependant essentiel car il influe sur les poèmes eux-mêmes. Grand Corps Malade parle de « démagogie » dans son récent slam « Mesdames » (2020) : « Veuillez accepter Mesdames, cette délicate démagogie ». Celui qui se voit parfois surnommé « Grand Corps Amoureux » a l'art de rassembler plusieurs voix au sein d'un même album dit « collaboratif » : *Il nous restera ça* (2015) et *Mesdames* (2020) sont des albums qualifiés de « collaboratifs » ; j'ai proposé l'appellation de « chOral » pour désigner ce type de collaboration poétique [30]. Le « O » majuscule me permet ici de souligner la dimension orale tout en symbolisant la circularité à l'œuvre. Il s'agit donc, si je puis me permettre encore cette formule, de proposer un horizon de création commun qui se concrétise, en l'occurrence, par un album à plusieurs voix. Ainsi cette notion d'horizon me semble particulièrement féconde appliquée à ce corpus ; raison pour laquelle je l'ai intégrée au titre du premier volume que j'ai coordonné : *Slam. Des origines aux horizons* (2015). Si l'on en revient à l'*horizon d'écoute* tel que je l'ai défini initialement, il se justifie pleinement dans une perspective didactique :

Appliquée à un corpus de texte oraux, la notion d'horizon d'écoute nous permet de décrire une réception qui s'appuie sur des représentations moins précises, car moins conditionnées par un cadre générique, que l'horizon d'attente. D'où l'idée d'un espace fondamentalement ouvert et en tant que tel, favorable aux manifestations de créativité. Il peut néanmoins être infléchi par certains éléments tels que les titres qui annoncent la couleur poétique ("La vénusienne"), ou encore les pseudonymes (...) Ces points d'ancrage créent des attentes préalables à une écoute qui constitue la clé de voûte de l'accès au texte, s'agissant en l'occurrence d'orature - selon le terme proposé par Claude Hagège comme symétrique à l'écriture - ou oralité. » [29]

L'horizon d'écoute, c'est aussi la qualité de l'écoute offert aux autres, que ce soit dans une scène slam ou lors d'un atelier. On pourrait parler ici de poésie de « pleine présence » pour

faire écho à la méditation de « pleine conscience » : de fait, méditation et poésie ne se rejoignent-elles pas ? Cette attention prêtée à l'autre, à ses mots, à sa voix, à sa présence plus qu'à sa prestation, relève à mon sens d'une éthique du Care dont il est largement question en ces temps troublés (Zielinski 2010). Cela rejoint ce que Joséane Beaulieu nomme « le geste d'attention » : « le véritable geste d'attention est une posture de disponibilité et d'accueil ; il est aussi interprétation active. » (2017 : 73) Le rituel permet en effet la coprésence des membres d'une communauté de réception pleinement présente (74). Le silence peut jouer le rôle d'une page blanche, selon la métaphore choisie par Édith Azam : « J'ai moi-même été frappée par le silence, qui fait alors comme un socle solide et bienveillant, comme une page blanche, sur lequel le texte peut à nouveau s'écrire » (2017 : 179). C'est en ce sens que la poétesse – grande amalgameuse ! – parle de « partition des silences » et que j'évoque, pour ma part, un horizon ; cet horizon, c'est le public vers lequel l'écriture est tendue, comme une perche, comme une main. C'est un espace ouvert et infini vers lequel on vogue ensemble :

Je ne sais s'il faut être syntacticien, grammusicien, ou conconjugule, un peu tout ça peut-être, ou autre. L'important : c'est désir ! Que l'on écrive, ou lise, l'important c'est... : désir, dans ce qu'il a de sensuel, charnel, excitant ! Avec lui, toutes les attentions sont vives, toutes les expériences aussi ! (...) La lecture à haute voix est une expérience pleine. Je veux dire, pleine comme un œuf ! C'est une des rares situations de partage du commun. De manière générale, je lis des poèmes, d'ailleurs pour ce qui me concerne, c'est une erreur d'avoir voulu lire autre chose que cela. Je veux dire par là que ce qui tient, nous tient ensemble, se trouve dans... la partition des silences. Et pour le coup, cette partition est jouée par l'ensemble des présences... Il est là le partage (...) (2018)

De cette qualité d'écoute et de présence à la Reliance, il n'y a qu'un pas, allègrement franchi en atelier. Le slam étant par essence poésie de relation (Martin 2017), c'est la notion de reliance poétique que j'ai développée récemment pour rendre compte de cette co-construction d'un espace de création commun, dans une atmosphère bienveillante – d'où un horizon d'écoute ouvert¹⁶¹. C'est aussi le *colludique* qui permet de relier les participants à une scène slam comme à un atelier. J'ai parlé de « démarche colludique » (dans ma thèse), de « fonction colludique » [28], puis de « pacte colludique » ([13, 25, 27, 47] et [30] avec Aurélie Clémenson) pour mieux souligner cet engagement commun et réciproque. À celles et ceux qui m'ont demandé de justifier les deux « l », j'ai rappelé le fondement étymologique de ce néologisme : de *colludo*, « jouer ensemble, s'entendre avec ». Il s'agissait de désigner ici

¹⁶¹ À ce sujet, mon amie Sophie Verel, qui a récemment proposé à ses élèves de collège un atelier d'éloquence avec Aude Fabulet [37] m'a parlé d'un « cocon » pour évoquer ce cadre sécurisant pour les élèves.

quelque chose qui relève du conniventiel et du ludique : *jouer ensemble autour des mots*, tel est le projet du slam. Démarche que j'ai appliquée aussi à l'album *Le Petit roi de Révolie* :

Ce passage suppose que le récepteur soit enrôlé dans le jeu, décrypte les jeux de mots : nous parlons en ce sens de « pacte colludique », car il s'agit de jouer avec la langue, avec ses marges, et ce, en toute connivence. [30]

Jean-François Sablayrolles reprendrait ce terme appliqué aux matrices : « Ces matrices phraséologiques ont souvent une fonction colludique, pour reprendre le terme de Camille Vorger (2011a et b) : elles créent une connivence par un savoir partagé (...) et cette connivence est encore augmentée par le plaisir procuré et reçu du jeu avec les mots » (2015 : 198).

J'ai finalement développé le colludique en termes de pacte appliqué aux slameurs et slameuses, avec des conséquences en termes de postures didactiques [13] : « De ce pacte colludique résulte une posture didactique : les slameurs jouent volontiers le rôle de passeurs de mots, colportant leurs jeux poétiques au travers des ateliers qu'ils animent. »

J'y suis revenue récemment dans un article qui fait suite à la Biennale de la chanson, pour faire dialoguer (invitation à la) ludicité et (appel à la) lucidité collective [27].

Enfin, j'aimerais développer la notion d'*humour lyrique*, déjà effleurée en vue d'une communication qui n'a finalement pas eu lieu¹⁶². L'idée m'en est venue à l'écoute des chroniques matinales d'Édouard Baer sur Nova, souvent qualifiées de slam par les journalistes et que j'aborderai au détour d'un prochain chapitre (6). Il me semble en effet qu'il y a, dans cette recherche d'une expressivité vocale et rythmique, ainsi que dans la quête d'un écho, d'une résonance chez l'autre, quelque chose d'éminemment lyrique, au sens moderne du terme : la poésie enfermée dans les livres est en effet concurrencée aujourd'hui par la poésie « hors-le-livre » telle que nous l'avons par exemple envisagée avec Jérôme Meizoz [9]. La question se pose alors en ces termes : que fait la performance – qu'elle soit audio/radio ou qu'elle mette en jeu le corps dans son entièreté, comme dans les performances filmées ou *live* – au lyrisme ? Que devient cette voix lyrique quand elle est médiatisée par d'autres *media* ? *Quid* de l'humour porté par cette voix ? Comment conjuguer *lyricologie* (Rodriguez, 2013) et *cantologie* (Hirschi) ? « La poésie met du corps dans les mots » selon notre collègue lausannois¹⁶³. Nous sommes là au cœur du sujet.

¹⁶² Proposition (acceptée) pour le congrès lausannois (<https://news.unil.ch/display?id=1559547579522>) qui coïncidait avec une invitation (conférence + atelier destiné aux enseignant·e·s à l'Institut français d'Athènes).

¹⁶³ Voir notamment *Le pacte lyrique* (2003), tiré de sa thèse, et ici pour une interview récente dans *Le Temps* : <https://www.letemps.ch/culture/antonio-rodriquez-vivre-poesie>

Slam entre les langues : *Words are human*

<p>Narcisse¹⁶⁴ Deux pays Deux continents Quatre poètes Trois langues Quatre cultures Mais une poésie Un slam où les mots allument l'âme</p> <p>Tous Words light up my mind</p> <p>Britta Words light up my mind when o-oozed with rhythm I feel cranked up vibrationally aligned I plug into circuits of jargon Spoken with purpose</p> <p>Tous Ça c'est ma poésie</p> <p>Miriam i bin scho immer en Fan gsi vo Gschichte sogar Poesie, wegeminä Chli Vers wie am Fade spinnä immer voll dri i die Poesie bin scho immer sehr exzessiv gsi</p> <p>Narcisse Ma poésie est une part de moi Un morceau de mon âme Elle est du bois qui se consume en slam Elle enracine ma culture Et se sculpte sur mes racines</p> <p>Britta I cling to the school of fish that can effectively communicate how VIBRANT life is My heart is a greenhouse It is so wise</p>	<p>Two countries Two continents Four poets Three languages Four cultures But one poem A slam where words light up the mind</p> <p>Les mots m'éclairent l'esprit</p> <p>Les mots m'éclairent l'esprit Lorsqu'ils suintent de rythme Je me sens vibrer avec eux Je me branche sur des circuits de jargon Qui parlent avec intention</p> <p>This is my poetry</p> <p>I've always been a fan of stories even poetry, if you want spin verses like wool always getting sucked into poetry I've always been very excessive</p> <p>My poetry is part of me A part of my soul It is wood that burns into slam It settling into my culture It's carving itself my roots</p> <p>Je m'accroche au banc des poissons Qui peuvent me dire combien Il fait bon vivre Mon cœur est une serre Il est si sage</p>
---	---

¹⁶⁴ Texte transmis par Narcisse (extrait).

<p>Accompanied by the nocturnal nook of my inner northern lights</p> <p>Ivy Ma parole s'entend en toute franchise Car le poète prévoyant ne part jamais sans mot-valise Quand la poé/zigonne Et que le diable me pogne Je brule pour toi mes voyelles et mes consonnes</p> <p>Narcisse Du tic-tac de mes consonnes Qui sonnent comme une Omega Du lest de mes voyelles Qui laissent sur ma langue Comme un zeste de chocolat</p> <p>Miriam Es spielt kei Rolle woher du bisch wenn du din Text luut us sprichsch wenn du dis Gedicht ufschribsch und dis Wort ufbricht</p> <p>Narcisse La poésie laisse sur ma langue Un mélange des quatre saveurs De ce pays aux quatre langues</p> <p>Ivy J'aime le chassé-croisé du sens et du son Pour autant que le moteur fouette l'ardeur mettons On n'oublie pas une parole qui naît dans le silence Parole de liberté œuf dès floraisance</p> <p>Britta All of a sudden, your words are not Canadian anymore</p> <p>Miriam Ufzmol sind dini Wort nüm kanadisch englisch, französisch, schwizerdütsch ufzmol sind d Grenze verwüsch</p>	<p>Accompagné du coin nocturne de mon aurore boréale intérieure</p> <p>My word can be heard loud and clear For the far-sighted poet never leaves without portmanteau When poetry works inefficiently And when the devil catches me I burn for you my vowels and consonants</p> <p>From the ticking of my consonants That sound like an Omega To the weight of my vowels That leave on my tongue Like a chocolaty aftertaste</p> <p>It doesn't matter where you come from When you say your text out loud when you write down your poem And your words start their journey</p> <p>Poetry leaves on my tongue A mixture of the four flavors Of this four-language country</p> <p>I love the crossover of meaning and sound As long as the engine whips up the heat, let's say You don't forget a word that is born in silence Word of freedom, egg from flowering</p> <p>Tout à coup, tes mots ne sont plus canadiens</p> <p>All of a sudden, your words are not Canadian anymore, not English, French or Swiss, all of a sudden, the borders are blurred</p>
---	---

Chapitre 5. Des mots d’amour, démos d’humour

Si l’amour est un topos de la poésie lyrique, alors le slam me semble renouveler la façon de l’évoquer, littéralement. En effet, comme j’ai pu l’appréhender dans plusieurs articles [6, 10, 11, 19] et dans un récent colloque d’argotologie sur « Amour et aimer » (novembre 2019), les slameurs aiment à s’en *a-muser*, à détourner les mots d’amour pour mieux les dire avec humour, déclinant jeux de mots à l’envi, néologie à foison, et pléthore de métaphores. En effet, depuis Renaud qui, dans « Ma gonzesse », faisait rimer cet argotisme avec « princesse », entremêlant ainsi allégrement les registres [15], puis néologisant avec la formule « Morgane de toi » en guise de déclaration d’amour à sa fille-fée (c’est-à-dire la fée Morgane), un *flow* nouveau a coulé sous les ponts : SLAM. Un mot nouveau dans le contexte francophone, apparu au crépuscule du siècle dernier : il évoque la claque, et tant d’autres choses en argot, puisqu’il relève de l’argot, comme nous l’avons montré dans un article à deux plumes, avec Sean Reynolds, poète et poéticien américain, ex assistant diplômé à l’UNIL avec qui j’avais co-organisé la journée qui a donné lieu à cet autre volume collectif d’*Études de lettres* [20], intitulé *Les Voies contemporaines de l’oralité* (2016).



Figure 61 : Slam, un aperçu du champ sémantique

Si cet aperçu, en forme de nuage de mots, du champ sémantique correspondant éclaire le concept, le terme relève aussi du *slang* où il peut manifester, comme adjectif, un certain enthousiasme (équivalent à *amazing*) et, comme substantif, l’action de se droguer ou encore un acte sexuel¹⁶⁵, soit un acte physique voire sensoriel [20]. La forme sonore du mot (et le geste associé le cas échéant dans le cas d’une porte qu’on claque) reflète la quête

¹⁶⁵ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=slamming>

d'expressivité. Ce terme et le *flow* qu'il porte s'avèrent-ils pour autant porteurs de nouveaux mots, de nouveaux traits stylistiques ou lexicologiques comme le suggèrent certains médias ? « Savez-vous parler le slam ? », titrait le *Figaro* du 14 juin 2001, suggérant qu'il s'agissait là d'une nouvelle langue ou tout au moins d'une variation de celle-ci. Peut-on déclarer sa flamme en slam ? Je m'intéresserai donc ici à la façon dont le slam représente aujourd'hui un nouvel espace pour l'éloquence amoureuse, espace qui pourra être investi de diverses façons : des slam-listes de Grand Corps Malade – dont j'avais déjà entrepris d'analyser l'humour dans ma thèse ou encore en termes de slamologie [12] – ou Rouda aux slams scientifiques de Madame Cosinus, aux jeux de mots Rabelaisiens de Narcisse et de Lauréline Kuntz, en passant par les amalgames ou mots à tiroirs du montréalais Ivy. Le « rap lyrique » de Gaël Faye et l'humour graphique – des ratures – d'Armand le poète clôtureront ce tour d'horizon.

5.1. De Renaud à Grand Corps Malade, de Grand Corps Malade à Renaud

Si filiation il y a, c'est de Renaud à Grand Corps Malade ; ce dernier se plaît à le citer voire à l'inviter, par exemple pour cet album collectif, déjà évoqué *Il nous restera ça* (2015), qui a offert à Renaud l'occasion de (dé)livrer une déclaration d'amour à son fils Malone¹⁶⁶. Que reste-t-il de Renaud dans le flow des slameurs ? Telle est la question qui a guidé ma contribution au volume d'*Études de lettres* consacré à l'année 1980 [15]. *A contrario*, dans mes recherches, c'est plutôt mon travail sur le slam – et mes souvenirs d'enfance, Renaud chantant à tue-tête dans l'autoradio sur la route des vacances – qui m'ont amenée à étudier le *flow* de Renaud. Avec « Ma gonzesse » en 1979, Renaud révolutionne le *topos* de la chanson d'amour en intégrant les mots les plus triviaux comme « cassoulet » :

*Un genre de chanson d'amour
Pour ma petite amazone
Pour celle qui tous les jours
Partage mon cassoulet*

Non content d'associer l'amour au quotidien (non sans une pointe d'humour, le choix du cassoulet ne se justifiant aucunement par la métrique ☺), il accentue des traits syntaxiques propres à l'oralité pour mieux se jouer des mots d'amour convenus :

*Ma gonzesse, celle que je suis avec
Ma princesse, celle que je suis son mec
[...] Faut dire qu'elle mérite bien
Que j'y consacre une chanson [je souligne]*

¹⁶⁶ https://www.lepoint.fr/culture/grand-corps-malade-fait-chanter-renaud-et-d-autres-poetes-de-la-chanson-22-10-2015-1975849_3.php

Une déclaration d’amour à sa fille Lola s’ensuivra, quelques années plus tard, avec *l’hapax* (le nom propre, celui de la fée Morgane – ici adjectivé¹⁶⁷) en point d’orgue, par la magie de l’antonomase (Hirschi 2016 : 152) : « J’suis qu’un fantôme quand tu vas où j’suis pas / Tu sais ma mère que *j’suis morgane de toi* » (1983). En 1994, c’est à nouveau du côté de la licence syntaxique qu’il renouera avec l’éloquence amoureuse dans « C’est quand qu’on va où ? » (1994) dont la cantrice n’est autre que sa fille Lola, devenue adolescente (Hirschi 2008 : 45).

De Renaud flirtait déjà avec le parlé-chanté, dépassant la dialectique analysée par Céline Chabot-Canet dans sa thèse :

La dialectique du parlé et du chanté est l’une des plus présentes dans la musique vocale. Nous avons vu combien dès l’origine elle traversait l’histoire du chant – poésie antique, récitatif, mélodrame, mélodie, sprechgesang. (2013 : 631)

Du HLM de Renaud au Saint-Denis de Grand Corps Malade, il n’y a qu’un pas, long d’une trentaine d’années – et de quelques kilomètres¹⁶⁸ ! Grand Corps Malade cite souvent Renaud parmi les artistes qui l’ont influencé. De fait, ses mots sont imprégnés de certains traits saillants de l’univers cantologique propre à cet artiste : le goût des prénoms érigés en titres de chanson (« Patrick » chez Grand Corps Malade, à propos du politicien Patrick Balkany, en 2018, « Manu » chez Renaud en 1981) ; les formules verlanisées sonnantes comme des slogans ou cris de ralliement (« ça peut chémar » de Grand Corps Malade en 2006, « Laisse béton » de Renaud, en 1977) ; la poésie « de proximité » qui *évoque* (littéralement) l’environnement immédiat (et urbain) qu’il s’agisse du « HLM » pour le chanteur (1980) ou de « Saint-Denis » pour le slameur (2006). Le goût des mots simples, d’une manière générale, et celui du mélange des registres pour mieux dire le quotidien :

Pour moi la poésie, c’est peut-être le fait de nous décrire, de décrire notre vie, notre quotidien, mais comme si on le décalait un petit peu en le mettant en mots, avec un ordre de mots qui change de ce qu’on fait d’habitude. Voilà. On essaie de rendre jolies des choses qui pourtant nous sont très proches et très communes. (Grand Corps Malade)¹⁶⁹

¹⁶⁷ S’il s’agit là d’une forme proche d’un hapax (on substitue un prénom au verbe pour dire « Je suis fou de toi »), possiblement limitée à cette occurrence, même si, comme le notait Jean-François Sablayrolles, ce type de création intégré à une chanson dépasse l’hapax conversationnel voué à disparaître...

¹⁶⁸ Renaud se serait inspiré du XIII^e arrondissement pour sa chanson :

<https://www.lefigaro.fr/musique/2015/12/20/03006-20151220ARTFIG00008-renaud-l-histoire-secrete-de-la-chanson-dans-mon-hlm.php>

¹⁶⁹ « La poésie c’est quoi » sur France culture : <https://www.franceculture.fr/litterature/la-poesie-cest-quoi-pour-cocteau-sarraute-senghor>

En matière de déclaration d'amour, Grand Corps Malade joue aussi, plus que jamais, la carte de la simplicité, de l'ellipse, voire de l'épure syntaxique si l'on considère ce slam-liste qui évoque un inventaire à la Prévert, intitulé « Un verbe » (2010) :

*Un regard, une rencontre, un été, un sourire
un numéro, un mail, une attente, un souvenir
un appel, une voix, un début, un rencard
un horaire, un endroit, une venue, un espoir*

Les échos sonores foisonnent ici : allitération en [R], paronomase (sourire/souvenir), rimes internes (voix/endroit, début/venue, horaire/espoir). Le slam progresse par juxtaposition de substantifs qui évoquent – littéralement – les étapes d'une relation. La vision est très romantique, le sexe est évoqué à mots couverts, avec pudeur :

*Une terrasse, un café, un dialogue, un moment
un soleil, une lumière, un cœur, un battement
une seconde, une minute, une heure, un plaisir
un au-revoir, une prochaine, une promesse, un désir*

Dans « Dimanche soir » (2018), il reprend 10 ans plus tard des passages de « Comme un évidence » (2008), comme pour dire la constance de cet amour :

*Je l'ai dans la tête comme une mélodie alors mes envies dansent
Dans notre histoire rien n'est écrit mais tout sonne comme une évidence
Parfois elle aime mes mots mais cette fois c'est elle que mes mots aiment
Et sur ce coup-là c'est elle qui a trouvé le plus beau thème*

À la faveur d'une paronomase (évidence/envies dansent) et d'un chiasme (elle aime mes mots/elle que mes mots aiment), l'amour se dit avec une certaine pudeur, mais aussi avec une circularité certaine. Circularité que l'on retrouve dans « le Manège » (2013), déclaration d'amour à son fils aîné qu'il agrmente, comme toujours, de détournements phraséologiques : « Allez tourne manège, tourne la tête et les secondes / Tourne dans le sens des aiguilles du monde » (d'une montre)

Dans le récent duo « Mais je t'aime » avec Camille Lelouche (2020), le slameur renoue avec le duo mixte. Le « Mais » suggère d'emblée que tout ne « tourne pas (si) rond » :

*Je pense à nous et je vacille, pourquoi depuis rien n'est facile
Je t'aime en feu, je t'aime en or
Je t'aime soucieux, je t'aime trop fort
Je t'aime pour deux, je t'aime à tort
C'est périlleux, je t'aime encore
Alors c'est vrai ça me perfore
Je t'aime pesant, je t'aime bancale*

La vidéo postée sur Youtube a *fait le buzz*, pour ainsi dire, comme si l’alternance dit/chanté reflétait précisément (vocalement) les difficultés et douleurs inhérentes à l’aventure amoureuse. Il y a là, me semble-t-il, quelque chose de fort qui se joue, à l’heure du déconfinement : dans la mixité, le métissage dit/chanté et le dialogue des voix, qui disent l’amour et l’amertume en un même chant. Les deux artistes ont témoigné de leur écriture en duo : le slameur a écrit ses couplets en réponse à ce qu’avait écrit la chanteuse, qui lui a mis « une claque » (*sic*)¹⁷⁰. Il explique dans l’interview l’importance de faire tourner ces mots d’amour – « je t’aime » – dans le refrain, comme un mantra simplissime qui fonctionnerait comme un antidote à la morosité ambiante. Tourner autour du mot, tel est bien l’enjeu ici comme le suggère le titre de notre article [27].

Si Grand Corps Malade est peu enclin aux créations morphologiques de type amalgame, il se révèle en revanche plus créatif en matière de syntaxe, se jouant par exemple de la construction du verbe « aimer » dans le duo cité. Dans « Je t’aime *banca* », l’adjectif ne saurait être analysé, au vu de l’accord, comme attribut du COD, mais plutôt comme attribut du sujet ou encore comme appartenant au groupe verbal, avec une fonction adverbiale similaire à certains emplois argotiques relevant du registre oral (« J’té kiffe *grave* »). Il s’agirait donc, par l’effet de liste, de poétiser ces formes. Avec des formules métaphoriques comme « Je t’aime en or », il semble libérer les mots de leur étau, en leur offrant une licence syntaxique qui amène à de nouvelles associations : « les mots font l’amour » pour le dire avec les mots d’André Breton. Il dit ainsi toute l’ambivalence, les paradoxes du sentiment amoureux. Il se plaît en outre, dans la même perspective, à détourner les locutions (semi) figées [20]. Dans le slam « Te manquer » (2013), en duo avec Sandra Nkaké qui introduit, comme dans le titre précédent, une voix chantée dans le refrain, les palimpsestes des couplets disaient l’amour qui se défait, les maux sous les mots : on « était faits l’un pour l’autre » devient « on est *défaits* l’un pour l’autre », les « corps à corps » deviennent des « *torts* à torts », le chagrin d’amour se fait « chagrin *d’humeur* », et la peine semble lourde : « un an avec *souci* » (sursis). Il apparaît, à travers ces palimpsestes, que le slam ménage les effets de surprise : là où la chanson est souvent plus prévisible du fait de la récurrence du refrain, il aime à déjouer les attentes, à détourner les formules figées, à rendre leur mobilité (leur liberté) aux mots. Cela rejoint ce que j’ai appelé le « déchantement » dans l’article consacré

¹⁷⁰ <https://www.nrj.fr/artistes/grand-corps-malade/actus/grand-corps-malade-se-confie-sur-mais-je-taime-avec-camille-lellouche-je-me-suis-pris-une-claque-71344058>

au *Spoken Word* du groupe Fauve [11] : il y a là une tension entre le désenchantement exprimé par une génération touchée par la crise et le réenchantement offert par des mots qui oscillent entre parler et chanter.

5.2. Rouda : de l'amour lisse à l'amour en liste

Chez Rouda, j'avais cité dans ma thèse, ainsi que dans quelques articles [18], un poème romantique voire tragique consacré à celle qui lui fait tourner la tête et qu'il nomme poétiquement/néologiquement (sa) « vénusienne » (2007). L'enchevêtrement de sonorités (Rouda parle de « rime multisyllabiques » pour les paronomases ou rimes équivoquées) suggère l'équivoque, engendrant une forme de répétition :

*C'est une vénusienne, elle n'est pas de la même planète
Lorsqu'elle ouvre ses persiennes, ses yeux projettent des comètes
Notre passion n'est pas ancienne, chaque matin je la vois renaître
Et chaque soir, j'espère un signe, ma vénusienne à sa fenêtre.*

Alors que le slameur néologisait pour dire l'unicité de la femme aimée tragiquement disparue, le ton se fait désormais léger voire humoristique pour un Rouda dont la poésie a bien les pieds sur terre (2012) :

*Ma vie sans toi c'est whisky sec sans glaçon
Une prison sans barreau un médium sans tarots
Un Noël sans cadeau un océan sans eau
La faucille sans marteau un hiver sans manteau
Un gitan sans couteau et demain sans tantôt
Un navire sans matelots un dimanche sans bédot*

Certes, le procédé a largement été utilisé pour traiter ce topos amoureux dans la chanson (voir Carla Bruni, Le « Toi du moi »), mais l'horizon d'écoute est ici placé d'emblée sous le signe de l'humour. Pour qui sait lire entre les lignes ou entendre entre les mots, l'océan sans « o » devient « séant », faisant donc référence à cette partie essentielle de l'anatomie qui sert à s'asseoir. L'argot surgit en outre, dans un contexte qui s'y prête (alcool, etc.) avec le mot *bédo* pour « pétard » qui serait un emprunt au romani « bédo » (« truc », « machin », Cf Goudaillier, 1997 : 108). Le ton se fait paillard avec la référence à la chanson « La grosse bite à Dudule », reprise dans les Bidochons en voyage organisé, dans « Pot-pourri paillard » de Pierre Perret (*Le plaisir des dieux*), et dans le film *Le missionnaire* avec Jean-Marie Bigard (2009). On se situe ici dans ce que Robert Galisson (1993) nomme « culture culturelle » (ou expérientielle) par opposition à la « culture cultivée » (ou savante) :

Une dictée sans virgule le lendemain sans pilule
 Une crise sans cellule et ma bite sans Dudule
 L'odyssée sans l'espace la survie sans espèces
 La retraite sans hospice et ta vie sur Myspace

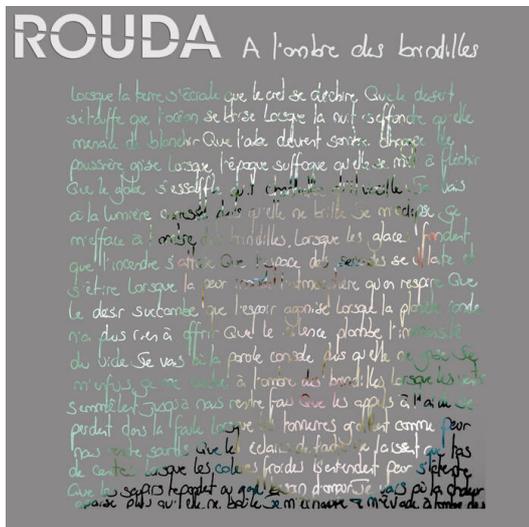


Figure 62 : Rouda, À l'ombre des brindilles, 2012.

À l'image de ce que Robert Galisson appelle palimpseste, et de ce palimpseste choisi pour la couverture de l'album *À l'ombre des brindilles*, le slameur joue sur ce que nous avons appelé « matrice phraséologique », soit à défiger les collocations et autres locutions (semi)-figées (ex : la pilule *du lendemain*) : tel un glaçon qui fond libérant des éléments emprisonnés en son sein ou des barreaux qui s'ouvriraient pour libérer deux captifs enfermés dans la même cellule (selon l'une des acceptions du mot « slam », *in the slammer* [20]). Le procédé est intéressant et pourrait ouvrir des perspectives en didactique du FLE pour travailler sur les collocations et leurs défigements. Comme l'a souligné Jean-François Sablayrolles dans son article issu de CINEO (2015b), ces formules, *a fortiori* dans un tel contexte contrairement aux titres d'articles de presse par exemple (voir notre chapitre précédent), sont « secrété(e)s par des affinités phonétiques plus que par des motivations sémantiques » – les associations ainsi obtenues (odyssée/retraite, espace/hospice) sonnent de manière incongrue – comme l'illustre ce parallélisme :

L'odyssée sans l'espace la survie sans espèces
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 La retraite sans hospice et ta vie sur Myspace

On retrouve en outre, comme dans le rap, un ancrage urbain avec les topoï associés : « Un dealer sans combines et Pigalle sans cabines ». Autant dire qu'on est loin du « Toi du moi » de

Carla Bruni (2002) : « Je suis la pluie et tu es mes gouttes / Tu es le oui et moi le doute / T'es le bouquet je suis les fleurs / Tu es l'aorte et moi le cœur »

En outre, il va de soi que l'habillage musical contribue ici à définir l'horizon d'écoute : l'accordéon n'évoque pas le même registre que le piano-voix, plus lyrique, de Carla Bruni.¹⁷¹ On pourrait dire, avec Gaël Faye, qu'il y a de l'humour dans l'air. Je parle ici de *l'air* au sens musical du terme, et de la chanson comme *art de fixer l'air du temps* pour reprendre la formule de Stéphane Hirschi (2008).

5.3. Gaël Faye : de l'humour dans l'air

Ainsi, à la suite de mes articles sur la poésie slamoureuseuse [18] et la néologie dans la chanson [24], je réaffirme ici le rôle des néologismes et autres détournements phraséologiques pour réincarner ce qui, du corps, se perd dans la transcription : ce langage-peau (Barthes) qui se trouve sublimé en poésie. En effet, les phrasèmes détournés, perceptibles en filigrane, disent à la fois le corps que l'on devine et l'être aimé qui s'absente. Le slam étant un art de la rencontre poétique, les slameurs ont recours à ces petits corps verbaux pour mieux attirer l'oreille, pour maintenir l'écoute et l'auditeur dans son état de complice, de partenaire « colludique ». Or cette approche/accroche passe précisément par *Le Grain de la voix* :

Ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte d'accrocher l'autre (voire au sens prostitutionnel du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire. (Barthes 1981 : 11)

Quid du slam par rapport au rap sur ce sujet ? La place de l'humour nous apparaît décisive même si, comme me l'a confié Gaël Faye en entretien, chanson et humour ne font pas toujours bon ménage. Il est cependant présent dans l'univers de cet artiste qui présente sa femme comme « allégorie hors-catégorie » alors que l'homme est plutôt dénigré, affublé d'une « vermicelle » :

*C'est pas la peine d'essayer de la guer-dra
Elle en a rien à faire du vermicelle derrière ta guette-bra
Accro, je suis à cran, c'est la muse de mes écrits
Elle a transpercé l'écran ; c'est un diamant dans son écrin (2013)*

¹⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=dc8CT5HsHZ4>

Dans « Balade brésilienne » (2019), Gaël Faye évoque explicitement cet « humour dans l'air », après l'avoir illustré par la confusion entre noyaux d'olives et cacahuètes. Il y a là un mélange de registres qui m'amène à parler, ici encore, d'*humour lyrique* :

*Merde, j'ai confondu les noyaux d'olives avec les cacahuètes
On danse nos solitudes sur des rythmes binaires
Tous par terre, le cerveau dans la brume, y a de l'humour dans l'air
Dans ces instants brefs, c'est le temps qu'on déjoue donc
Dis-moi à quoi on joue avant les lueurs du jour*

L'inclassable Gaël Faye – dont j'avais déjà analysé la créativité amoureuse dans « Elle(s) », du groupe *Milk coffee and sugar* qu'il formait avec Edgar Senkoka [6] – n'hésite pas à déclarer sa flamme non en rap ni en slam mais plutôt dans toutes les langues et variations, en jouant, lui aussi de l'alternance des voix dans le refrain :

*Au creux de son oreille, j'irai glisser « ndagukunda »
Je t'aime dans toutes les langues du monde, UMUGWANEZA !*

Il rejoint en cela la poésie sensuelle d'un Souleymane Diamanka, déjà analysée [2, 6, 19]. Dans « Histoire d'amour », extrait de son dernier album (2020), Gaël Faye intègre une alternance codique en swahili, avec une touche de rumba africaine pour mieux chanter l'amour qui nous fait « Chalouper » - selon cet autre titre [43] sur un rythme binaire en octosyllabes. Il conjugue ainsi, au gré de son *flow*, la poésie des mots français – dont il s'amuse à déjouer les formules attendues (Cf obsolescence *programmée*) – et les sonorités africaines :

*J'ai trébuché, je suis tombé
Tu m'as touché, j'ai succombé
Obsolescence déprogrammée
Je t'aime à la perpétuité
Même si le monde est contre nous
Je serai fort près contre toi (...)*

*Nako ko vanda kimia te
Mokili ebongi eyeba
Bolingyo yanga na yo
Suka se liwa*

5.4. Ivy et Madame Cosinus : quand les mots s'emmêlent

Dans un slam déjà cité, intitulé « Sexe est bon », le slameur québécois Ivy se propose de faire rimer slam et flamme, texte et sexe, poésie et peau :

*Vois comme par magie
Ma poésie agit
Là où ta peau rougit*

Il va de soi que la voix contribue ici grandement aux équivoques – qui perdent à la transcription, ce que le slameur essaie de compenser en recourant à des procédés typographiques tels que les tirets (pour les amalgames) ou encore les notes pour déployer un autre possible sémantique, les mots ouïs sous les mots écrits. On retrouve comme chez Rouda le séant et l’océan :

*Caresser le séant, séance tenante
Traverser l’océan (en)tre tes côtes flottantes
Tu sais qu’c’est bon
Tu sais qu’ce texte est t’excitant*

En point d’orgue, les mots-valises, que j’ai pu appeler, en d’autres lieux « mots-lierre » [26] pour faire écho au blase de cet artiste (*ivy*, soit « lierre ») disent la fusion, l’enchaînement. La mention des hormones et autres phéromones ancre le propos dans le charnel, alliant romantisme (segment gauche : trésor, fée) et sensualité (segment droit), les mots *font corps*:

*Mon amour, ma diva, ma madone
Mon trésor_mone, ma jolie fée_romone
Enfer ou paradis
Ange ou démon du midi
Dis-moi simplement : oui
J’promets : j’veis t’aimer toujours
Comme je t’aime aujourd’hui:
Entrela_sédimen_taire la peur
Battre mon corps
Au rythme de ta terre*

Ces néologismes ludiques disent quelque chose de la matérialité des corps à l’œuvre dans l’acte charnel : l’amalgamation attire l’attention sur le signifiant (sonore mais aussi visuel si l’on considère les mots bi ou tripartites dont les segments sont reliés par des traits d’union). Perle dans le tissu du texte, le néologisme est un lieu de rencontre des corps lexicaux : « À son contenu sémantique s’ajoute une valeur iconique : il semble être une extension au-delà du domaine des signifiants possibles et comme l’image des bornes franchies ; le langage, littéralement, se surpasse » (Rifaterre 1973 : 69). Il dit l’infini du plaisir charnel et l’extraordinaire de l’amour : « la création d’objets fantastiques suscite(nt) la perception d’un décalage par rapport à l’ordinaire » (Sablayrolles, 2015b). Ces objets fantastiques qu’Almuth Grésillon appelait, quelques trente ans plus tôt, « mots-monstres » seraient plutôt ici des « mots-cœurs » qui disent l’intensité et la ludicité/lucidité [27] amoureuse

En matière de créativité lexicale, Madame Cosinus n'est pas en reste [article à paraître en 2022 sur le slam scientifique¹⁷²]. Son nom de scène s'inspire d'ailleurs du fameux savant Cosinus, personnage du dessinateur français Christophe (1856-1945)¹⁷³. On doit à ce précurseur de la bande dessinée l'amalgame lexical



Figure 63 : L'invention du savant Cosinus (Christophe, 1893)

« anémélectroreculpedalicoupeventombrosoparacloucycle », désignant l'une des inventions farfelues du savant, ancêtre du vélo électrique poussé par le vent. Cet amalgame est digne du Rabelaisien « Antipericatametanaparbeugedamphicribationes merdiantium » (*Pantagruel* : 242, cité par Bonhonne 2018 : 59).

Grande inventeuse de mots, Julie Dirwimmer est une française installée à Montréal où elle a découvert le slam il y a une dizaine d'années. Ayant étudié la médiation et l'animation scientifique, pratiqué le théâtre d'improvisation, elle a d'abord créé une pièce de théâtre scientifique intitulée « Le soleil fait sa star » avant de s'essayer au slam avec « C'est mathématique », son premier texte offrant un premier aperçu de cette « polypoésie des systèmes complexes » :

*Mais on pourrait faire sonner comme des poèmes
Nos plus illustres théorèmes
Avec la polypoésie des systèmes complexes
Je pourrai même vous parler de sexe*¹⁷⁴

Une telle formule (« polypoésie ») apparaît en effet caractéristique du slam, défini en ces termes par l'un des pionniers du mouvement slam dans sa forme tournoi, Pilote Le Hot : « C'est un mouvement oratoire néo-poétique, sur-poétique, anti-poétique, poly-poétique et socio-poétique. C'est une poésie démocratisée, on donne la parole à qui veut la prendre »¹⁷⁵.

¹⁷² Article « commandé » par Philippe Chométy (dir.) pour un volume à paraître sous l'intitulé : *Poésie et sciences. Les sœurs fâchées*, Presses Universitaires du Midi.

¹⁷³ Christophe (1899). L'ouvrage a d'abord été publié en feuilleton à partir de 1893.

¹⁷⁴ Nous reproduisons les extraits de ce texte avec l'aimable autorisation de Madame Cosinus, qu'elle en soit ici remerciée. Voir son site en ligne : <https://madamecosinus.com/>.

¹⁷⁵ Propos recueilli dans un article du *Nouvel observateur*, daté du 29 mars 2001, intitulé « Rythme et rime : la poésie sans naphtaline ».

La dernière phrase de ce couplet souligne à quel point le slam se veut un espace sans tabou. Lieu d'une parole libre et animée dès lors que les effets poétiques naissent du son, de la déclamation, s'agissant de « faire sonner comme des poèmes » – tout en les faisant rimer – lesdits « théorèmes ». Si ce poème parle assurément d'amour comme le suggère l'homophonie à la rime (« aime »), ce sont surtout les mots que l'artiste se plaît à aimer :

*Laisse-moi affoler tes cosinus
Je serai ta bissectrice et en plus
La médiatrice de tous tes angles aigus
Je veux te factoriser, je veux te développer
Au premier comme au second degré
Et je te préviens, j'irais jusqu'au CQFD*

De fait, c'est bien « au second degré » qu'un tel slam s'entend, basé sur le détournement allégorique de lexèmes appartenant au technolecte des mathématiques. Il tourne au pastiche quand les verbes formulant (au premier degré) des consignes mathématiques s'affolent (au second degré), engendrant des paradoxes nés de la polysémie : « *Ordonne-moi, réduis-moi jusqu'à la plus simple égalité / En abscisse comme en ordonnée* » (je souligne).

Le clip vidéo associé à ce texte met en scène une professeure en blouse blanche dont l'image se démultiplie à l'instar des mots à double ou triple entente sémantique¹⁷⁶. La théâtralisation est portée à son comble, accentuée par un jeu d'ombres et de lumières, de superposition d'écrans affichant graphiques et autres formules mathématiques. L'artiste manie l'humour verbal avec brio au gré d'enchaînements et d'assonances :

*Je te ferai la démonstration graphique
Que mes courbes géométriques
Te laisseront beta, gamma, sigma
Peut-être même un iota baba*

L'érotisation du discours scientifique repose ici sur un décalage, résultant de l'irruption de « baba » au sein de l'énumération des lettres grecques utilisées en mathématiques. Madame Cosinus développe en outre une posture réflexive au travers d'un champ lexical métatextuel (métasexuel ?) qui lui permet d'analyser le texte en cours de déclamation :

*Alors épargne-moi les métaphores et les litotes
Et fais-moi grimper aux asymptotes ! (je souligne)*

Elle parvient à faire rimer un terme relevant du registre mathématique (« l'asymptote » se substituant ici au « rideau », précédemment la « médiane » tendant vers l'infini au sexe

¹⁷⁶ Clip disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=THicGgCOMmc>

masculin) avec des termes de métalangage littéraire, réussissant, en un *tour de mots*, un mariage inattendu qui résume le pari de son slam scientifique :

*Puis tout ça c'est parce qu'on a l'esprit scientifique
On n'a pas vraiment l'âme romantique*

Le sexe s'apparente ici à une prise de pouvoir, l'homme menaçant d'être « factorisé », ce qui évoque un lien de dépendance. Je développerai, dans un prochain chapitre (6), la question de la voix des femmes dans le slam. Celle de Madame Cosinus me semble déjà révélatrice des potentialités d'une expression féministe originale et décalée.

5.5. Narcisse et Lauréline Kuntz : un humour Rabelaisien

Dans « Cher Serge », Narcisse se joue des sonorités de prénoms qu'il intègre à des virelangues, feignant une difficulté à prononcer la formule « Cher Serge ». Le slameur a enregistré et publié sur la toile, pendant le confinement, une version « faite maison » de cette performance qui lui a valu de remporter en 2013 le titre de la ligue Slam de France¹⁷⁷. Comme le suggère le titre, le slameur *con-voque* ici, littéralement, de nombreux prénoms, flirtant avec le procédé des virelangues ou « formulettes de la volubilité » [33]. Il s'agit non seulement de prononcer la phrase le plus rapidement possible pour faire fourcher la langue de celui qui prononce mais aussi tromper l'oreille de l'écouteur. Marc Bonhomme a analysé cette créativité ludique appliquée à Rabelais en termes de « séquences phonétiques piégées, offrant une prévisibilité d'embarras ou de faute à la réception » (2018 : 50). C'est précisément cet embarras qui prête à rire et que le slameur met ici en scène, en revisitant des virelangues populaires :

*Suis-je chez ce cher Serge ? Un chasseur sachant chasser sans son chien
Les chaussettes de l'archiduchesse sont-elles sèches archisèches ?
Que lit Lili sous ces lilas-là ? Lili lit l'Illiade*

À la différence des virelangues traditionnels, il s'agit d'un texte fleuve, qu'il déclame à un rythme soutenu, prouesse de diction et jeu d'élocution visant à illustrer en acte qu'il a « la langue agile » puisqu'il va jusqu'à déclamer deux vers en verlan. Marc Bonhomme souligne l'importance de la connivence que nous qualifions de *colludique*, soit le rôle central de la réception de ce type d'« arabesques sonores » : « Illustrant la tyrannie du signifiant jusqu'à perturber la réception des énoncés, les virelangues confirment le rôle central du lecteur dans l'interaction ludique, puisqu'ils apparaissent comme un défi à sa maîtrise des mécanismes

¹⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ezSW2j1vdE0>

articulatoires de la langue. Parallèlement, ils mettent en exergue la virtuosité de leur producteur, capable de jongler avec les réalisations limites de la phonétique » (2018 : 51). En l'occurrence, dans « Cher Serge », le slam est mis en abyme comme art du dire, d'une langue déliée et délivrée des normes, sensorielle : « Quand ma langue se délie, quel délice ! ». Ces jeux de musication du signifiant, ici tournés vers le *stand-up* plutôt que vers une forme de lyrisme, évoquent la poésie de Bobby Lapointe : « T'as pas tout dit à ta doudou ». Ce nouvel enregistrement, à la différence des performances scéniques, permet de se focaliser sur l'expressivité faciale du slameur, là où la scène met en valeur la posture et les gestes. Ainsi la langue qui feint de fourcher donne-t-elle lieu à des clignements d'yeux, comme si le locuteur s'agaçait de sa difficulté. Le slam de Narcisse se révèle autoréflexif : « Je ne cherche plus ni ne fourche, je gère... ». La métaphore culinaire est filée tout au long du slam (les asperges), soulignant la volupté du dire, le plaisir des mots en bouche, le passage en verlan étant alors offert en guise de dessert.

Face à sa webcam, l'artiste se permet d'afficher un sourire de complicité avec l'internaute qu'il n'affiche guère sur scène :



Figure 64 : « Ce cher Serge », images extraites du clip posté en mai 2020

La performance langagière s'avère alors totalement transformée par la transmédiation ; seule la trame sonore demeure. Le slameur est désormais assis, à l'opposé de ce que nous avons pu appeler la « signature posturale » érigée, verticale, propre aux performances scéniques [13]¹⁷⁸. La dimension mimétique, voire

¹⁷⁸ J'ai proposé cette formule notamment à l'occasion d'un atelier animé pour la journée de l'Asdifile en janvier 2020 : <https://asdifile.files.wordpress.com/2020/04/fiche-comp3a9tence-6.pdf>

iconique, du geste, s'affirme quand il appelle Ali en mimant le téléphone de la main. On passe de la *scéniture* à l'*écranture*, comme nous nous sommes amusés à la conceptualiser avec Jean-Pierre Bobillot [4]. C'est l'écran qui sert ici d'interface avec le public qui matérialise une réception individuelle, et non plus collective, *a fortiori* pendant le confinement. En tout état de cause, qu'il prenne corps sur scène ou sur écran, ce slam fonctionne dans l'interaction avec le public : j'ai pu le vérifier en le diffusant à l'orée de certaines conférences, par exemple celle présentée lors de la journée intitulée « Le linguiste musicien » à La Sorbonne, le 21 juin 2018, avec Emmanuelle Prak-Derrington¹⁷⁹.

Dans mon article sur les slameuses, j'ai décliné une forme de virelangue conjuguée à un mot-valise en guise de titre initial (« Six slameuses sachant slanimer », 35), pour mieux souligner le savoir-faire des artistes en matière d'élocution. Entre autres portraits de slameuses figure celui de Lauréline Kuntz, qui s'est elle aussi illustrée dans les concours de slam, se présentant sur scène comme un « clown-poète » bégayant¹⁸⁰ :

Est-ce que j'avais une tête de cococomique, mmmoi ?
Elle était trop bonne celle-là ! J'y croyais papapapas !

Les gens y criaient :

« Fais-nous rire la Clown ! Un 'ketch, un 'ketch, un 'ketch ! Allez allez allez ! »

En chorus ma fafafamille, mes zamis, mes zassociés :

« Bien sûr c'est cru, c'est osé, c'est bien dit, c'est bien écrit, c'est frais, c'est senti ! Mais oh range ton désespoir, on en a assez du blues du rigolard, du spleen du clown. Cesse ta tragédie rocambolesque et ta panique ! Pauvre fille pas drôle ! Arrête avec tes idées noires, remonte en selle ! Fais-nous poiler ! »

Et quoiquoiquoi ? Nous les clowns poètes on avait plus le droit à notre désespoir, un tout petit désespoir de clown, un tout petit désespoir, *petitpetitpetitpetitpetit désespoir !* Même pas à un micro chagrin ! On était bannis des théâtres, mis au vert de la zoociété, relégués sur le banc des louches ! Le monde voulait manger du clown poète...

Et si j'raconconconte une histoire triste, un poème *dark*, un meurtre, une saloperie?

Figure 65 : *Acid*, extrait du tapuscrit transmis par l'auteure

¹⁷⁹ <http://cereli.fr/wp-content/uploads/2018/07/Le-linguiste-musicien-Brochure.pdf> (cette journée n'ayant pu donner lieu à des actes en raison de la disparition de l'organisateur, Amr Elmy Ibrahim).

¹⁸⁰ https://www.youtube.com/watch?v=QLimBDk_1vg

Dans la lignée du personnage de « Dyxlesic », dont le « défaut de pornotiation » lui a valu le prix de championne de France de slam en 2007, la clown-poète distord lexèmes et autres phrasèmes. Sa posture en tant que femme-slameuse [35] et son humour décapant contribuent à faire évoluer les représentations genrées autour du rire. Elle a d'ailleurs contribué à la série québécoise *Rires du monde* où elle explique notamment son recours aux « à peu près » – c'est-à-dire aux détournements phraséologiques¹⁸¹. Ce faisant, elle n'hésite aucunement à mettre à mal les clichés romantiques : « Elle lui souffle dans le cou, il lui siffle dans le cul. » Pour elle, le rire a à voir avec le rythme, le débit de « mitraille » qu'elle doit à sa grand-mère, qui fait de ses sketches des *performances* élocutoires. Et l'humoriste d'énumérer ainsi sur scène les mots d'argot désignant le sexe féminin, soulignant d'un geste des bras l'effet de liste et déclenchant les rires du public. L'influence de Raymond Devos est perceptible, ainsi que celle d'un Rabelais (voir mon entretien avec l'artiste en fin de volume).

Dans son article consacré aux jeux de mots chez Rabelais, Marc Bonhomme souligne que l'univers propre à cet auteur recèle « l'une des activités ludiques les plus abondantes de la littérature française, allant des jeux microlinguistiques (anagrammes, contrepét) aux jeux macrolinguistiques tels que les listes burlesques, en passant par les détours du pastiche ou les pratiques énigmatiques de la devinette » (2018 : 43). Il le situe comme héritier du rire médiéval et continuateur d'un rire plus savant diffusé par les Grands rhétoriciens, fondé sur les jeux poétiques et autres acrobaties verbales. Il me semble que Lauréline Kuntz, ainsi que Narcisse, s'inscrivent dans la lignée de ce double héritage, ce qui confère d'ailleurs une force certaine au slam, à la confluence d'héritages populaires et de références savantes. Lauréline Kuntz se permet ainsi de détourner Corneille : « Ô rage, ô désespoir », issu du célèbre monologue du Cid devient « Oh range ton désespoir », confinant ainsi au burlesque (voir mon chapitre 9). Comme chez Narcisse, il y a quelque chose de très sensoriel dans son univers, dont



témoigne ici le recours aux onomatopées :

Figure 66 : Lauréline Kuntz, *Rires du monde*

¹⁸¹ http://www.laurelinekuntz.com/?flv_portfolio=serie-rires-du-monde

Concentration, accélération. Conter sa vie sous les huées et les cris et la Ola **Olé Olé !**, éviter les coups de crosses **OUPS !**, zigzaguer à vue, ériger l'odalisque de sensations rougies de sang frais **BLOUP BLOUP BLOUP...** Gargariser un temps dans l'estomac **MIAM MIAM !** se délecter la respiration haletée **HAHAHAHAHA !** Suspens... Puis jouer du mouvement, repartir, s'émanciper dans l'œil de la tempête illico presto **FLOCFLOCFLOC**, provoquer un clash sous une pluie ad hoc **PLOC... PLOC... PLOC...**, renoncer aux faux amis **HA HA HA ! P'tit malin vâ !** Revivre une passion, un chagrin, jalouser les mots fins, saliver **MmHHHH**, faire rebondir la cuillère en argent sur le sol carrelé **CLING !**, jouir du corps et du sexe des mots et des textes encore et encore **HAN**

Acid Poèmes de Lauréline KUNTZ. Site web / Blog : <http://www.laurelinekuntz.com>
Contact laurelinekuntz@gmail.com

4

Figure 67 : Lauréline Kuntz, Onomatopées

Il s'agit là d'une forme de « cratylisme textuel », pour le dire avec les mots de Marc Bonhomme (2018 : 46), l'artiste tendant comme Rabelais à « motiver le matériau langagier qu'il (elle) exploite ». La performance langagière est ici doublée de la performance scénique de la comédienne dont les gestes appuient la profération et accentuent les onomatopées. Il me reste à explorer le lien avec le *stand-up*, et avec la performance en général.

Chapitre 6.

Performances en tous genres

Dans ma thèse, je me suis essentiellement référée aux études de Zumthor concernant la performance – en l’occurrence, s’agissant de poésie médiévale, avec cette définition en pierre de touche : « La performance apparaît comme une action orale-aurale complexe, par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant » (1987 : 248). Et le médiéviste de souligner le rôle du geste – du corps – dans cette transmission. Outre l’existence de gestes à fonction rythmique, corrélés à la musicalité de la performance : « Le geste engendre dans l’espace la forme externe du poème. Il en fonde l’unité temporelle, en la scandant de ses récurrences » (1983 : 197). Ledit geste a donc à voir avec la répétition, et par là même avec la signifiante poétique [26]. Il est aussi en jeu dans ce que Zumthor appelle la « remembrance », soit « la re-création d’un savoir à tout instant mis en question dans son détail, et dont chaque performance instaure une intégrité nouvelle » (p. 225). Ainsi le corps est-il, par nature, le lieu de la rencontre : « En régime d’oralité, cet acte est produit par un corps, qui parle et est totalement présent, même si, pour une raison quelconque, on ne le voit pas dans et par la voix entendue. Celle-ci emplit un espace qui est celui de ce corps, mais dépasse ses limites visuelles, et a pour seules bornes celles de la portée acoustique. Cela permet au diseur ou au chanteur d’innombrables jeux, dont profitent *les praticiens de la poésie vocale* » (2008, je souligne).¹⁸²

Si les slameurs ont pu être comparés aux troubadours, jongleurs des temps modernes¹⁸³, les conditions de la transmission ont bel et bien changé ; la performance n’est plus ce qu’elle était : « Reste que personne encore, à ma connaissance, n’a songé à utiliser le téléphone pour la transmission de poésie » écrivait encore Zumthor (1983 : 236). Quelques 40 ans plus tard, la poésie peut bel et bien s’y insinuer, que ce soit sous la forme de ce que j’appelle des « brouillons sonores »¹⁸⁴, enregistrés sur le natel¹⁸⁵, sous la forme de liens privés

¹⁸² <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>

¹⁸³ Voir par exemple notre article avec Aude Fabulet, avec l’exemple de Souleymane Diamanka et son besoin de jongler, non seulement avec les mots, mais avec des balles [37].

¹⁸⁴ Voir notre entretien avec Gaël Faye qui prend des « notes sonores » en vue de ses chansons.

¹⁸⁵ Terme utilisé en Suisse romande pour désigner le téléphone portable, à l’instar du « GSM » en Belgique : voir à ce sujet Mathieu Avanzi : <https://francaisdenosregions.com/2017/04/25/smartphone-natel-gsm/>

vers des albums avant leur sortie officielle¹⁸⁶, ou encore lors d'une performance scénique, quand Narcisse saute sur scène et se retrouve dans nos natels, via une application dédiée à son clip « Femme mécanique ». Il en résulte une « oralité médiatisée » qui ne diffère de l'oralité « directe » *-im-médiate* – que par les modalités (Zumthor 2008). Le médiéviste en conclut une extension du domaine de la poésie¹⁸⁷ qui sied à merveille à mes recherches : « Par « poésie » en effet, on peut entendre tout art du langage, dans sa généralité anthropologique et, à ce titre, indépendant des modalités historiques ; « littérature » désigne simplement l'une de ces modalités » (2008). Aussi le slam est-il poésie ET performance : comment les deux se conjuguent-elles ? Que fait la performance (la scène) à la poésie ? Que fait le corps aux mots ? Autant de questions qui nous guideront dans ce chapitre où nous envisagerons successivement ces liens entre performance, poésie, genres, traduction et médias (radio).

6.1. Performance poétique /poésie performance ? Poésie scénique/par corps ?

Dans leurs propos liminaires au volume intitulé *Poésie & performance* auquel j'ai contribué en essayant de poser les bases d'une scénopoétique appliquée au slam [14], Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Théval interrogent les relations entre poésie et performance, partant du constat que « tout est devenu performance » (p. 5) et que cette articulation « permet de cartographier un champ poétique fractionné » (p.8), citant les débats autour de la « poésie vroum vroum » minorée par Jacques Roubaud dans un célèbre article du *Monde diplomatique* (janvier 2010). Depuis, le *flow* de la « poésie performée » a coulé sous les ponts, bien que cette appellation ne me convienne guère : je préfère le binominal « poésie-performance », à l'instar de « poésie slam » [20], ou encore « performance slam », pour mieux rendre compte de l'équilibre entre les deux, le second terme n'étant nullement secondaire. Ainsi la performance est-elle, à mes yeux, inscrite dans la genèse même d'un texte de slam ou d'une chanson, comme en témoignent par exemple les discussions à caractère génétique que nous avons eue avec Gaël Faye. Hérité comme le rappelle Michèle Métail qui parle, quant à elle, de « publication orale », de l'ancien français *parformer*, relayé par l'anglais *to perform* (voir *infra*), la performance a à voir avec l'action, l'accomplissement, l'exécution, ce qui m'a d'ailleurs conduite à m'intéresser à la notion de partition [50]. Celle-ci me semble avoir une portée

¹⁸⁶ Ainsi ai-je eu la chance de recevoir l'album *Lundi méchant* sur mon natel, via un lien envoyé par Gaël Faye sur Soundcloud. Voir ma critique intitulée « Pour danser dans ses chaînes » [43].

¹⁸⁷ Nos collègues lausannois Raphaël Baroni et Gaspard Turin ont noté, quant à eux, une « extension du domaine de la performance », dans leur article sur les poèmes de Houellebecq (Vorger, éd. 2016 : 51).

didactique, comme je l'ai indiqué à la fin de la note de lecture : lors de l'atelier animé à l'occasion de la journée de l'Asdifle (janvier 2020), j'avais proposé aux participants de faire une partition pour anticiper sur leur mise voix collective de « Toi tu te tais ».

6.2. Ce que la scène fait à la poésie

6.2.1. *Punchlines*

La quête d'expressivité et d'efficacité (dans le cadre des concours de slam notamment) amène les slameurs et slameuses à une recherche de performance langagière. On pourrait parler de *battles* de mots, plus que de bataille (à coup) de mots, car les mots ne sont pas un lieu de combat ni d'affrontement mais plutôt de défi. Claudine Moïse évoque en ces termes les battles propres à la culture hip-hop : « Les battles sont une évidence hip-hop, là où se retrouvent, dans une immense fête de la performance, les danseurs (...). Ces temps de défis, où s'affrontent par équipe ou individuellement les danseurs, sont l'occasion d'inventer, de se surpasser (...) » (2006 : 95). De fait, les slameurs, comme les danseurs, dialoguent par slams interposés, ce que j'ai qualifié dans ma thèse d'*interdiscursivité*. On retrouve un mouvement circulaire dans le dispositif des scènes slam : « le cercle est celui qui rassemble, donne à célébrer, fait tourner » (2006 : 97). Circularité qui se trouve aussi à l'œuvre au sein même des textes actualisés par la performance scénique et visant à enrôler le public dans cette danse des mots qu'est la performance slam [26]. Au sein de ce rite, la recherche de *punchlines* s'apparente à celle de figures de *break*, en quelque sorte. En témoigne par exemple la démarche de Souleymane Diamanka qui s'est matérialisée, entre autres, au travers des vidéos sur *Holorimes TV*, intitulées « La punchline du jour », consistant en une analyse, par le slameur qui se présente en jongleur-professeur, des figures mises en œuvre par des rappeurs comme Sexion d'assaut ou Casey¹⁸⁸ : « Sache que les mots ne sont que des signes s'ils ne sont pas reliés. Nom : Diamanka, prénom : Souleymane, profession : parolier ». Le slameur présente lesdites « Punchlines » comme dictées à l'écrit en les introduisant par la formule « deux points, ouvrez les guillemets », ce qui contribue à les légitimer en les décontextualisant.

En outre, les *punchlines* se retrouvent à l'écrit dans les graffitis, la fonction poétique dépassant assurément les frontières des écrits à vocation poétique pour mieux investir

¹⁸⁸ <https://www.dailymotion.com/video/xmpjxg>

l'espace public. Pour preuve les mots de Miss Tic¹⁸⁹ et Petite poissonne, la première jouant d'un détournement phraséologique (à mon arc), la seconde d'une antanaclase (*ouf*)¹⁹⁰ :



Figure 68 : Miss Tic



Figure 69 : Petite poissonne

La présence des corps, que l'on voit ici associés aux graffitis, s'avère d'autant plus essentielle dans les performances de type slam qui se rapprochent néanmoins du graffiti par le geste d'écriture qui préside à la performance scénique. Le documentaire « Traits portraits » rapproche d'ailleurs ces arts du langage contemporains¹⁹¹.

6.2.2. Postures

Au fil de nos recherches et des rencontres, nous en sommes arrivées à appréhender le slam en termes de *postures* [9, 13]¹⁹², en déclinant les différentes acceptions de ce terme : à la verticalité de la posture physique du slameur tel qu'il se présente sur scène (verticalité accentuée par la grande taille dans le cas de Grand Corps Malade, dont la béquille souligne la posture physique) s'oppose la verticalité du rapport au public qui permet à la parole poétique de circuler.



Figure 70 : Grand Corps Malade, Funambule, 2013.

¹⁸⁹ https://www.terrafemina.com/article/miss-tic-la-street-artist-furieusement-feministe_a330489/1

¹⁹⁰ <http://www.petit-bulletin.fr/grenoble/infos-article-61692-Petite+Poissonne+++++Je+ne+me+considere+pas+comme+une+street+artiste++.html>

¹⁹¹ <https://vimeo.com/30800779>

¹⁹² Voir aussi : Meizoz 2016.

Cette posture scénique fonctionne comme une *signature posturale* et se superpose en partie à la *signature vocale* de l'artiste : cela dit, si l'artiste se présente sur une scène slam, sa signature posturale permet d'emblée de l'identifier, avant même qu'il n'ait prononcé un mot. Elle s'inscrit dans la continuité de la figure du poète debout, d'une « poésie-action » que le poète sonore Bernard Heidsieck appelait de ses vœux dans les années 70 :

Le poème, il faut le mettre debout [...] le mettre debout, ça ne signifiait pas qu'il fallait absolument le lire debout, on pouvait très bien lire assis ou en marchant ou à genoux comme je l'ai fait ou derrière une table ou sans table, debout cela signifiait qu'on voulait situer le poème dans l'espace face à un public — à retrouver puisqu'il n'existait pas, à contacter, à susciter...¹⁹³

Dans le cas des slameurs et slameuses, la mémorisation du texte libère la main du support d'un papier, devenant le lieu d'une expressivité voire d'une stylisation mimogestuelle originale [5]. Le slam apparaît alors, pour ainsi dire, comme une main tendue (vers le public), poésie de l'ici et *main-tenant* (Vorger 2016a). En atelier slam, le corps est souvent mis en avant (voir mon prochain chapitre) :



Figure 71 : Katia Bouchoueva en atelier slam

6.2.3. Mots et motions (émotions) : du cœur (du corps) à l'ouvrage

De fait, le slam peut être présenté, en atelier, comme la traduction des émotions en mots, *via* le corps, les mots suscitant en miroir des émotions chez le récepteur/spectateur. La boucle est bouclée, pour ainsi dire :

*Je suis le nœud dans la gorge
 Qui voudrait se dénouer
 Une boucle de te cheveux
 Et la boucle est bouclée* (Luciole, « Je suis », 2007)

¹⁹³ <http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/leur-pere-tous-sur-bernard-heidsieck>

Ce trajet se fait au travers du corps de l'artiste qui incorpore (littéralement) son slam, l'apprend (et l'interprète, le joue) « par corps ». Pour résumer, nous pourrions dire en jouant de ces mots que le slam est tout à la fois « mots et motions » (émotions) au sens premier de ce terme : il est mouvement et mouvance (Zumthor), action de mouvoir (l'une des acceptions de « motion » renvoie au va-et-vient du métier à tisser) et d'émouvoir par l'action des mots. Il est passage à l'acte poétique et cet acte consiste à traduire des émotions en mots et motions (gestes). Si Zumthor distinguait les modalités vocales de la performance, comme je l'ai souvent rappelé [3], nos études appliquées au slam ont montré que les artistes relevant de cet art du langage s'inscrivent de façon mouvante dans un *continuum* – le refrain étant souvent chanté, par opposition aux couplets qui relèvent du *récitatif scandé*. En outre, ils thématisent souvent ce sujet. En témoigne le récent « Je ne chante pas » (2020) de Luciole, dont les modalités d'interprétations fluctuent, de fait, entre parler et chanter :

*Ce soir, la gorge serrée, mon souffle tourne court...
 Courtise l'explosion comme un compte à rebours.
 Barbarie de mon corps m'ôte la solution.
 J'inspire tant bien que mal, je sens l'expiration.
 Je traque le filet d'air et j'espère la brise.
 L'apnée me tient, me serre, une étreinte, une bise.
 Les sons voudraient sortir, les notes glisser tout bas.
 J'essaie oui mais voilà, ce soir je ne chante pas.
 Ça reste là bloqué, ça reste là au fond...
 Fondu dans l'épaisseur de ma chappe de plomb.¹⁹⁴*

L'*anadiplose* (court-courtise, fond-fondu), ainsi que les rimes semi-équivoquées (paronomases) sont mises en œuvre pour concourir au *flow* de la chanteuse-diseuse qui dit la résistance de son corps. Il en résulte une forme de circularité que j'ai analysée en d'autres lieux [26]. On trouve de tels enchaînements dans le slam (Ivy, « Merci ») comme dans la chanson (« Ballade pour Izia »), matérialisant « le grand manège enchanté », pour le dire avec les mots de Jacques Higelin chantant son amour paternel¹⁹⁵. Le corps de Luciole – sa gorge, sa

¹⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=LYeSHEPsU5M>

¹⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=HYeFouE-ug>

bouche, ses mains –, le *biomedium* pour le dire avec les mots de la constellation médiopoétique de Jean-Pierre Bobillot [4, 14], est ici mis en exergue dans le clip vidéo :



Figure 72 : « Je ne chante pas », images extraites du clip

L'artiste mime – physiquement et phonologiquement, par une forme de circularité sonore – un enfermement, se disant « prisonnière enfermée dans (ma) sa cage thoracique », thématissant le besoin de libération inhérent au concept même du slam [20]. On assiste donc à une mise en relief du corps, de l'écriture à la scène. Celui-ci s'expose en pleine action de profération. Le geste est décomposé à la manière d'une chorégraphie pour mieux refléter la danse avec les mots. Un tel projet rejoint celui de la poésie sonore :

Ce que je cherche toujours, c'est d'offrir la possibilité à l'auditeur/spectateur de trouver un point de focalisation et de fixation visuelle. Cela me paraît essentiel. Sans aller jusqu'au happening loin de là, je propose toujours un minimum d'action pour que le texte se présente comme une chose vivante et immédiate et prenne une texture quasiment physique. Il ne s'agit donc pas de lecture à proprement parler, mais de donner à voir le texte entendu. (je souligne)¹⁹⁶

Si nous avons choisi d'intituler « Elle écrit des poèmes debout » un entretien avec Katia Bouchoueva mené par Dominique Abry (dans Vorger 2015), c'est non seulement en écho à la fameuse chanson de Michel Berger, mais aussi, et surtout, pour mieux exprimer l'implication fondamentale du corps dans l'écriture, dans l'écriridire :

Ce qui arrive, arrive trop vite, on en saisit si peu... Mais dire néanmoins, que le poème, c'est tout petit le poème. C'est un geste courant, un geste comme on respire. Le poème est-il un poumon ? Et pourquoi pas, hein, pourquoi pas... Un poème, un poème... c'est un air quotidien, une chose ordinaire... disons que c'est la banalité qui nous aboie dessus... c'est fulgurant. (Azam 2018 : 1)

Voilà ce que ces artistes du verbe nous enseignent : écrire comme on respire, c'est (presque) aussi simple que ça. C'est un geste, en tout cas. De fait, le créateur du slam voulait faire de la poésie un évènement sensoriel, un affrontement physique, à la manière d'un tournoi sportif. Mais c'est aussi son propre corps qu'affronte le diseur/chanteur. Le lien avec la performance

¹⁹⁶ Bernard Heidsieck (<http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=2618>)

apparaît ici incontournable, même si les usages de ce terme sont multiples : dans la Master Class présentée par Lauréline Kuntz à la BPI (novembre 2019) et accessible sur le site de France culture, la journaliste évoque un phrasé de « type performance » pour désigner le débit rapide qui caractérise le *flow* de cette artiste¹⁹⁷ et que celle-ci qualifie de « mitraillette », en référence à sa grand-mère (voir notre entretien avec cette artiste [35]).

6.3. Performances : éléments de définition

Si l'on se réfère, à la suite de Luca Greco, au cadre de l'anthropologie linguistique, alors le slam est assurément, et fondamentalement, *performance* :

La performance désigne un genre discursif prenant en compte le rôle joué par les différents types d'audience dans la production, l'évaluation et la réception de celle-ci ainsi que l'ensemble des modalités corporelles, musicales, sensorielles et vocales au travers desquelles les textes sont livrés (2017 : 303).

Il s'agit en effet d'un « genre discursif situationnel » comme je l'avais précisé dans ma thèse, en référence à Patrick Charaudeau, au sens où le dispositif scénique s'avère fondateur et fondamental, dispositif qui intègre le public au cours des différentes étapes et états du texte et qui vise à déployer tout un éventail de modalités visant à « délivrer »¹⁹⁸ plutôt qu'à « livrer », ledit texte : de la page au partage, pour reprendre le titre de cet autre article [2].

Luca Greco (2017) définit ensuite la performance, en tant que genre artistique, « comme une action se déroulant dans un temps X une fois pour toutes » (p. 303). Le slam – qui est délimité dans le temps (3-5 min) – répond de fait à la plupart des caractéristiques énoncées :

- *une interrogation des dichotomies « scène vs. coulisses », « acteur vs spectateur », « art vs. vie » ;*
- *une remise en question du concept de personnage et de la centralité du texte ;*
- *une grande interdisciplinarité entre danse, peinture, musique, parole ;*
- *une pluralité des focus d'attention (plusieurs choses peuvent se passer sur scène) ;*
- *une importance cruciale donnée aux corps racisés, genrés, sexualisés ;*
- *un focus sur les pratiques du quotidien et le langage ;*
- *un accent porté sur l'expérience que fait aussi bien le performeur que le spectateur ;*
- *une rupture par rapport à l'establishment artistique et politique.*

Si l'on considère que la performance « se nourrit également de l'avènement de la société de consommation et des moyens de communication de masse », alors les performances de

¹⁹⁷ <https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/master-class-de-laureline-kuntz>

¹⁹⁸ Je reprends ici le jeu sous-entendu dans le titre *La poésie délivrée* [12].

Narcisse – qu’elles soient scéniques ou vidéo, voir *supra* – apparaissent particulièrement emblématiques dans la façon dont elles interrogent notre rapport aux écrans et aux médias. Le degré important de participation de la part du public (p. 304) s’avère également essentiel dans le slam. J’ai détaillé dans certains articles les modalités de participation active et colludique du public tel qu’impliqué dans la performance slam [13].

Luca Greco souligne en outre le focus sur le langage ainsi que l’intérêt des artistes pour les pratiques quotidiennes : les slameurs s’emparent des mots du quotidien, marchant « les mots dans la main » selon la formule de Rouda (2007). Il s’agit d’une « rencontre entre l’art et la vie » (p. 306), ces artistes du langage incarnant une poésie du quotidien et de la proximité (y compris d’un point de vue proxémique, tant l’espace scénique est parfois indéterminé). Poésie non du « je », mais du « jeu », et surtout du « nous » (et du pacte qui se noue), visant à rendre accessible à tous la parole poétique, idée que reprend à son compte, le grand Trénet à la suite d’Isidore Ducasse : « La poésie doit être faite par tous » [13]. Il s’agit « d’accomplir une action (poétique) ensemble » (Greco 2017 : 308). « Accomplir le texte », tel est bien le projet de Michèle Métail (2018 : 211, voir *infra*). Le public pourra ainsi manifester des « marques d’écoute et de participation non verbales, mais néanmoins significantes » (p. 309). Dans les tournois slam, lesdites « marques d’écoute » contribuent même à l’évaluation des performances, selon le principe de l’applaudimètre. Le silence pourra s’avérer signifiant, le public jouant « la partition des silences » selon cette belle formule d’Edith Azam (2018).

Le slam relève bel et bien de la performance au sens Goffmanien, entendons par-là : « tout arrangement qui transforme un individu en acteur » (cité par Greco, p. 311). De fait, le slameur ne l’est que le temps d’un slam, quand il monte sur scène pour déclamer, incarner ses mots. Quand Greco évoque, bien sûr, l’exemple de John Cage, et sa « possible interprétation en tant que concert », je pense à la définition du slam par Lauréline Kuntz comme « concert de mots » [35]. Pour paraphraser les mots d’Austin, *dire un slam, c’est en faire*, non toute une histoire, ni une forme ou un format, mais une performance. Une performance qui délie les genres et relie les gens. En effet, le slam, en tant que spectacle vivant, induit une communauté de réception fondée sur un écoute bienveillante [27, 29].

Michèle Métail propose quant à elle, pour mieux rendre compte de la « projection du mot dans l’espace » (p. 211) et des modes de diffusion qu’elle met en œuvre à travers des dispositifs évolutifs, le terme de « parformance » : elle se réfère par cette variante orthographique à l’ancien français *parformer* (exécuter, parfaire) ainsi qu’à la grammaire

généralive de Chomsky qu'elle a illustrée dans son *poème infini*, intitulé « Complément de noms »¹⁹⁹. Or la notion de « poème infini » pose la question de la fixation dudit poème sur le support papier. Cette esthétique de la liste et du « ricochet » – tel que j'ai pu qualifier certains poèmes relevant du slam, notamment d'Ivy –, si elle semble commune à ce type de performance et au slam, s'oppose néanmoins à l'exigence de la concision propre à ce dernier, inhérente au dispositif des scènes slam qui s'inscrivent dans un *chronomedium* délimité, au sein d'une *scénopoétique* originale qui ne nécessite pas la présence d'un texte papier ou d'une partition sur scène [4, 14, 50].

En effet, si la formule de « Publication orale » se veut, pour Michèle Métail, « plus explicite quant au renoncement au livre » (p. 212), elle ne s'oppose aucunement à la présence, sur scène, de supports écrits, qu'il s'agisse de rouleaux, de textes calligraphiés, ou encore de grilles de lecture qui se superposent au poème, gommettes et étiquettes « précisant la manière d'interpréter le texte comme sur une partition, puisque celle-ci variait d'un lieu à un autre » (p. 212). Ainsi le poème s'impose-t-il, sur scène, dans sa verticalité et sa matérialité, la poétesse tendant à s'effacer derrière son texte qui « s'interpose entre le locuteur et le récepteur » (p. 213). En l'occurrence, non seulement le texte s'impose mais il s'expose et s'interpose, ce qui s'avère à l'opposé des performances slam au cours desquelles il déserte plutôt la scène, étant littéralement *in-corporé*. Si Michèle Métail est soucieuse de mettre en lumière son poème et non son propre corps le déclamant, les slameurs et les slameuses se distinguent au contraire à travers une présence scénique affirmée : « Par sa matérialité, le texte est ainsi rendu visible, il est un signe adressé au récepteur, à cet autre qui est partie prenante de toute performance » (p. 216). Dans le slam, le texte papier ne fait pas signe, seul l'air (et le micro, seul outil en usage sur les scènes slam pour médiatiser la voix) porte le texte qui s'inscrit dans l'espace de la scène et en déborde pour atteindre le public. Cependant, dans les deux cas, on a affaire à une forme de *poésie publique* : « une unité demeure, celle de la publication orale qui s'affirme bien comme condition de l'accomplissement du texte dans sa dimension sonore et visuelle » (p. 216). Anne-Christine Royère, spécialiste de Michèle Métail, souligne l'importance de la « création d'un espace communautaire » (p. 238). Du pacte d'écoute qui unit l'artiste et son public, il résulte « une communauté éphémère propre au jour et au lieu » (p. 236). Pour Michèle Métail comme pour les slameurs, on assiste à un

¹⁹⁹ <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2018/07/anthologie-permanente-mich%C3%A8le-m%C3%A9tail-le-cours-du-danube-en-2888-kilom%C3%A8tres-verslinfini.html>

« déplacement du centre de gravité de l'inscription dans le lieu à la relation avec l'auditeur-spectateur » (p. 237). C'est bien dans la relation que le poème s'inscrit et fonctionne (Martin 2017) : « C'est l'instant où le poème fonctionne, où il entre dans son processus de publication » (p. 237).

6.4. Performance et traduction

Michèle Métail, qui affectionne aussi les mots-valises pour mieux dire la singularité de ses œuvres « Gigantextes », s'est aussi prêtée à des créations-performances multilingues, comme en témoigne son titre *No man's langue*²⁰⁰. L'allemand et le chinois qu'elle a étudiés innervent sa création, d'après Anne-Christine Royère (2017 : 1), introduisant « l'altérité dans l'identité » (2018 : 239) tout en mettant en relief la matérialité sonore des mots : « Comme l'eau du fleuve se mêle à la mer, les deux langues se mélangent dans un decrescendo (...) » (p. 239).

Dans plusieurs articles, j'ai développé le potentiel translingue de certaines performances de type slam, en m'appuyant notamment sur des jeux de mots construits selon une matrice onomatopéique [25] : les exemples de Bas Böttcher, germanophone, et de Dani Orviz, hispanophone, tous les deux reconnus dans le monde du slam et habitués à performer dans des contextes exolingues, sont éloquentes. J'ai pu ainsi dépasser les limites phraséologiques de la créativité telle que je l'avais envisagée dans ma thèse pour explorer une créativité polymorphe, qui s'avère aussi portée par le rythme, la voix, le corps des performeurs. Si les accents prosodiques peuvent permettre d'accentuer les paronomases et autres *punchlines* – le jeu de mots étant associé à un coup ou un trait d'esprit, comme chez Grand Corps Malade –, les stratégies mimogestuelles pourront aussi contribuer à l'intercompréhension. Je me souviens de la venue de Bas Böttcher à l'Université Stendhal, puis à la Bobine, et de sa double performance de « Taktik » – le slam que j'analyse dans cet article – dans un contexte exolingue. Le public, impliqué rythmiquement et corporellement dans la performance par « l'orchestration multimodale » (Tellier 2018) de l'artiste, se passe de traduction. L'artiste m'avait alors expliqué qu'il se présentait parfois sur scène avec une traduction simultanée de ses slams sur un écran, mais il ne m'avait aucunement convaincue. La signifiante ne se construit-elle pas ailleurs que dans une traduction vouée à l'échec ? Comment rendre compte en français ou en anglais de ce qu'il appelle des « mots-marathon »

²⁰⁰ Cette œuvre, qui explore les emprunts lexicaux de l'allemand au français, a été lu le mercredi 30 avril 2003 au Centre Pompidou (Paris), cité par A.-C. Royère (2017 : 1) : <https://hal.univ-reims.fr/hal-02159271/document>

qui émanent de la structure de la langue allemande ? Les jeux de mots en langue originale contribuent à captiver l'auditoire, de par leur rythmique et leur musicalité. Le public n'a qu'à se laisser porter, « prendre dans les filets » de la performance, pour reprendre une formule déjà utilisée pour souligner cet enrôlement [26]. À cet égard, la matrice que j'ai qualifiée d'onomatopéique joue un rôle crucial pour maintenir une écoute active voire créative qui fonde le pacte colludique [27] : il s'agit de claquer le public pour mieux le réveiller et l'impliquer rythmiquement dans la danse des mots. L'écoute est ici un point nodal de la performance : « Le langage poétique est une écoute. La lecture et la poétique sont l'écoute de cette écoute » (Meschonnic 1973 : 260). Il s'agit d'une écoute sensorielle, corporelle (dans le cas d'un concert par exemple), qui répond ainsi aux caractéristiques du langage poétique, telles que Michèle Aquien les a formulées (1999 : 424) : « densité, cyclicité de l'expression (rythme, musicalité, structure, lecture tabulaire), et attention au signifiant... ». J'ai ajouté le néologisme « dansité » proposé par Valère Novarina pour mieux dire la « densité de la danse » (2011 : 22)²⁰¹.

Prenons cet autre exemple, développé lors de la journée citée sur « Performance et traduction », de la performance scénique de Sergio Garau²⁰². Nous sommes ici dans le contexte précis d'une performance télévisée qui engendre des effets de scène spécifiquement liés à ce média ; la musique ouvre ce que j'appelle un « horizon d'écoute » particulier [29]. L'artiste italien sollicite d'emblée l'aide du public tout en annonçant la couleur « politique » de son slam. On observe en outre qu'il s'agit d'une performance au sens sportif du terme, le slameur sautant (comme une crêpe, si j'ose dire – enfin écrire) et parcourant la salle de façon spectaculaire, comme le créateur américain l'appelait de ses vœux, abolissant la scène en tant qu'espace séparant l'artiste de son public (voir les photos *infra*). Il est tout sauf statique, bondit sur scène et plonge dans le public, accomplissant *un slam* [20]. Le geste du corps entier, emphatique, souligne les effets sonores et éclaire le sens de certains mots, tel « amputata » qui est décomposé syllabiquement et mimé gestuellement. Les deux stratégies simultanées rendent le terme encore plus transparent tout en mettant en exergue le signifiant sonore. En outre, le mot-refrain est scandé par le public qui participe activement, sonoremment et gestuellement.

²⁰¹ Novarina cite ici le mot allemand « Dicht » (serré, dense), qui renvoie aussi au verbe *dichten*, « composer, faire de la poésie ».

²⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=ecSSlgnbtbxw>



Figure 73 : « Crepa » par Sergio Garau

On note que certaines équivoques sont totalement intraduisibles : dans « *esser nata* », j'entends « *serenata* », soit « *sérénade* », avec le double sens de concert et de tapage, d'où une valeur réflexive et autotélique. La réflexivité est ici doublée de performativité : le slameur nomme ce qu'il exécute sur scène, à l'instar du québécois Ivy avec son texte « *Dire* », que j'ai analysé dans plusieurs articles comme une forme de manifeste du slam [25, 26].

6.5. Performance, performativité et publication

Se pose alors la question de la relation entre performance et performativité, question sur laquelle je ne m'appesantirai guère ici²⁰³, sinon pour souligner combien le slam met en jeu - et articule - les différentes acceptions de ces termes. La parole performative étant d'abord entendue comme « celle qui fait advenir ce qu'elle dit en le disant » (Cotton 2016), Bourdieu (1982) a suggéré « d'étendre la signification « conventionnelle », voire rituelle, du performatif pour le réinscrire dans un contexte de marché symbolique » (Cotton 2016). Judith Butler s'est intéressée aux performatifs de genre²⁰⁴ ; Jacques Rancière à l'émancipation du spectateur qui a bien à voir avec la performativité et la performance (2008 : 28). Le spectateur d'une scène slam n'est-il pas, précisément, *émancipé* par son implication dans la performance ?

²⁰³ Voir cet article : <https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2016-sp063/1044398ar/>

²⁰⁴ Voir *Excitable Speech : A Politics of the Performative* (Butler 1997, 127-63). Pour la traduction française : *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* par Charlotte Nordmann (2004), pp. 175-218.

Chez Grand Corps Malade, qui n'a de cesse d'interpeller son public, on trouve une rhétorique de la performativité [12, 25, 26]. Dans « J'ai mis des mots » (2013), c'est une véritable « démo de mots » qu'il performe, à un rythme *allegro*, en octosyllabes, soutenu par les diverses formes de répétitions – dont la paronomase :

*Les mots vont vite faut qu'on s'accroche
J'ai pris le tempo à la croche
J'ai mis des mots que j'ai couvés
J'ai tenté de les faire groover*

Dans « J'ai oublié » (2006), il construit son exorde en ces termes :

*J'ai oublié de commencer ce texte par une belle introduction
J'ai oublié de vous préparer avant d'entrer en action*

Puis il en évoque la *disposition* faussement erratique :

*J'ai oublié de faire en sorte que ce texte soit structuré
ça part dans tous les sens tant que ma feuille n'est pas saturée*

En l'occurrence, le slameur structure son slam par le biais de la reprise anaphorique, alors même qu'il en déplore le manque de structure. Or cet extrait que j'ai évoqué en termes de « rhétorique ludique » soulève aussi la question de la transcription du texte destiné à la scène : la feuille, saturée, reflète un *flow* où les mots se bousculent. Peut-on *faire poésie* debout en couchant son slam sur le papier ? La performance poétique se définit comme poésie échappée (évadée, envolée ?) du livre : « L'idée est de sortir la poésie de son espace habituel et de voir comment le poème vit à l'extérieur de la page », selon Jérôme Game²⁰⁵. Si certain-es privilégient les « publications orales »²⁰⁶ et/ou sur la toile²⁰⁷, d'autres se lancent dans l'aventure éditoriale de la publication de poésie « vivante ». Ainsi Sophie de Sivry a-t-elle créé, au sein de sa maison L'Iconoclaste, une collection « entre poésie et slam », baptisée « Iconopop » et confiée à Cécile Coulon²⁰⁸ et Alexandre Bord, visant à « toucher le grand public avec des textes courts, accessibles, en phase avec l'époque, qui s'écoutent et se déclinent sur scène » (voir l'exemple de Lisette Lombé, en conclusion). Parallèlement, Alain Mabanckou dirige la collection « Points poésie », au sein de laquelle il vient de publier des inédits de Souleymane Diamanka qu'il honore en ces termes :

²⁰⁵ https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/le-renouveau-de-la-poesie-1283316?fbclid=IwAR2MfB87rD4C4LM10_80KdRU9KFIHZhsXh_qRF4HYiQt_-YGaQA74BzqEXY

²⁰⁶ Selon la formule de Michèle Métail, voir *supra*.

²⁰⁷ Voir cet article où il est question des « Instapoètes » : <http://www.slate.fr/story/109713/poetes-amateurs-reseaux-sociaux>

²⁰⁸ Celle-ci a notamment publié sur FB « Les ronces », poésie narrative.

Le slameur franco-sénégalais Souleymane Diamanka est l'un des premiers poètes que je publie dans la collection que je dirige désormais aux Editions Points (Editions du Seuil) Ce recueil est préfacé par Oxmo Puccino est une véritable ode à la Parole de la rue, mais aussi à celle de la civilisation peule. La poésie de Diamanka prêche l'oralité, apparie avec finesse ses cultures peule et européenne car il est le dépositaire d'un chant intemporel, d'un appel à l'Amour, à la Tolérance et à la connaissance de l'Autre²⁰⁹...

Si la « parole de rue » est à l'honneur, ainsi que la multiculturalité et l'Altérité (avec un grand A), sans oublier l'Oralité (avec un grand O), c'est aussi la posture du poète-slameur qui m'intéresse ici, sur la première de couverture. Souleymane Diamanka s'y trouve érigé, emblème de cette verticalité que j'ai pu analyser comme révélatrice d'une poésie debout, l'artiste de la parole accompagnant d'un geste de main l'envol des mots, « papillons en papier », vers leur public. Que de chemin parcouru par ces poèmes depuis les mots griffonnés sur les « blocs-notes » que j'ai commentés il y a près de 10 ans [2]. Que de chemin depuis le rap, où Souleymane peinait à trouver sa voix [1] mais qu'il ne renie nullement puisque la préface est signée par Oxmo Puccino !

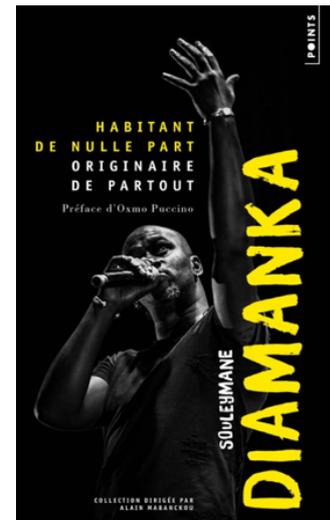


Figure 74 : Recueil Souleymane Diamanka, Points poésie

6.6. Vers une typologie des performances

J'ai tenté, ci-après, de synthétiser dans un tableau les différents types de performances que j'ai analysés/analyse au fil de mes recherches : d'une performance scénique quasi improvisée vers un concert très scénographié en passant par une scène ritualisée (avec des règles précises) du côté des performances *im-médiates*; des performances vidéo (voir *supra* la performance télévisée de Sergio Garau) et/ou radio (voir *infra*) - qui peuvent être diffusées sous un format vidéo le cas échéant mais dont la vocation première n'est pas celle d'un clip. Enfin, peut-on parler de performances dans le cas de certaines chroniques radiophoniques ? Il me semble qu'on assiste là à un déplacement que nous avons évoqué, avec Emmanuelle Prak-Derrington, du seul média radiophonique, avec la voix pour unique canal, vers un média multimodal qui inclut un enregistrement vidéo via le site de la radio et les réseaux sociaux.

²⁰⁹ Publié sur la page FB du poète.

Performances médiatisées		Performances im-médiates			
Performances radio avec diffusion vidéo possible (chroniques, cartes blanches)	Performances vidéo (clips, etc)	Performances scéniques/scénographiées de type concert ou spectacles	Performances commandées (post-conférences)	Performances libres de type scènes ouvertes	Performances improvisées à partir de mots et/ou de dispositifs
Chroniqueurs et chroniqueuses, Comédiens (E. Baer) Slameurs, rappeurs (Gaël Faye, GCM)	Narcisse Souleymane Diamanka Gaël Faye	Narcisse Gaël Faye Lauréline François Morel	Solo (Bastien Mots Paumés, Madame Cosinus) ou collectifs	Toustes slameurs et slameuses	Artur Ribo Slameurs publics (129H)

On assiste corolairement, même si je ne l'ai pas mentionné dans le tableau (travail en cours) à un déplacement de la philosophie dans le champ performatif, avec l'apparition de performances à vocation philosophique : sujet dont j'ai pu discuter avec Amélie Pinset, suite à son intervention dans le séminaire Philéduc (16 décembre 2010). Il me semble que la médiation du clown sous forme de spectacles de rue ouvre des pistes intéressantes pour la démocratisation de ces pratiques philosophiques.

6.7. La question du genre : voix de femmes

6.7.1. *Hommage*

À l'automne 2020, la sortie de l'album de Grand Corps Malade intitulé *Mesdames* a fait événement : dédié aux femmes, il conjugue sa voix à celles de diverses chanteuses et diseuses²¹⁰, autour d'un titre éponyme qui résonne comme un hommage à celles qui « balancent leur corps » autant que « leur porc »²¹¹. Au sein de cette déclaration empreinte de « délicate démagogie », *Mesdames* apparaît emblématique d'une modification de posture vis-à-vis des femmes, en quoi le slam se distancie notamment du rap, réputé misogyne : l'artiste affirme vouloir donner la parole aux femmes « pour ne pas seulement parler des femmes mais aussi les entendre »²¹². Celui qui « veut contrer le machisme en



Figure 75 : *Mesdames*, 2020

²¹⁰ Notons par exemple, aux côtés de Véronique Sanson, Alicia (voir *infra*). Je prépare une communication sur le sujet de « L'engagement des femmes. Corps et slam » pour la prochaine Biennale de la chanson (septembre 2021).

²¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=TC7aA1WlkyQ>

²¹² <https://www.francebleu.fr/emissions/acces-direct/mesdames-le-nouvel-album-de-grand-corps-malade>

chansons »²¹³ met en œuvre une esthétique de la liste qui lui est chère, soutenue par un rythme binaire en octosyllabes, soulignant un « no(u)s » prégnant :

Vous êtes nos mères, vous êtes nos sœurs

↓ ↓

Vous êtes caissières, vous êtes docteurs

Il use à l'envi de figures-phares du slam comme la paronomase et le détournement phraséologique ou *palimpseste* – à l'image de celui qui superpose des visages féminins au sien sur l'album : « L'avenir appartient à celles qu'on aime trop ». En une sorte de rebond palimpsestuel (et d'écho intertextuel, soit d'interdiscursivité interne à son répertoire), il décline à nouveau ce proverbe qu'il avait déjà détourné dans l'un de ses premiers titres : « Elle (la poésie) m'a dit : T'inquiète, le monde appartient à ceux qui rêvent trop »²¹⁴. La formule, ainsi féminisée (voir *supra*), sera reprise en 2020 dans les twits et autres titres de presse, en guise de slogan²¹⁵.

Comme pour son titre plus récent « Pas essentiel », je parlerai de « fonction chorale » : « Nous proposons ici l'appellation de poème chOral pour désigner ce type de poésie orale impliquant un chœur collectif » [16]. Le « O » majuscule permet de mettre en valeur l'Oralité ; le cercle symbolise le reliance induite par cette circulation de la parole – enjeu originel du slam. En l'occurrence, c'est bien le « chœur des femmes »²¹⁶ (et leur cœur) qu'il souhaite nous faire entendre au sein de cet album conçu comme décentré de sa propre voix, orchestrant pour ce faire une véritable polyphonie : « La réussite de "Mesdames", observe le journaliste du Point, est que l'hôte laisse toujours de la place à l'autre. »

6.7.2. Voix de femmes : dé-libérées et dé-livrées

Alicia, invitée sur l'album de Grand Corps Malade, a dénoncé les violences conjugales dans son slam « Edémwa », avec un refrain en forme d'appel au secours (« j'écris très fort, je ne suis pas en tort ») et un épilogue en voix parlée qui confère une forme particulière au message²¹⁷. #édémwa est alors devenu « le nouveau hashtag pour parler de vos

²¹³ https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/09/16/musique-grand-corps-malade-veut-contrer-le-machisme-en-chansons_6052346_3246.html

²¹⁴ « Rencontres » (2006).

²¹⁵ <https://twitter.com/grandcorpsmalad/status/1272098640295796737?lang=fr>

²¹⁶ https://www.lepoint.fr/societe/grand-corps-malade-le-choeur-des-femmes-07-09-2020-2390593_23.php

²¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=mAz-3jIS3fY>

problèmes »²¹⁸. En relayant la parole d'Alicia, Grand Corps Malade la porte sur le devant de la scène tout en évoquant la question de la violence au gré de deux voix :

*Avant d'apprendre à sourire, il a appris à mordre
Il est parmi tant d'autres un enfant du désordre (Grand Corps Malade)
La violence est une rancœur qu'on a laissé grandir
Une colère prisonnière qui ne veut plus partir (Alicia)*

La dimension politique émerge alors, portée par ce duo :

*La faute à sa cité, la faute à pas d'chance
La faute au manque d'argent, la faute à la France*

Pour Queen Ka, slameuse québécoise, le slam s'affirme comme un acte politique : « J'ai besoin de sentir que ça s'inscrit dans quelque chose de plus grand que juste la performance que je fais », fait-elle valoir pour un article d'*Ici-Radio Canada*²¹⁹. Celle qui se dit « Coronariste » offre des cours de slam en ligne via *Le Soleil*²²⁰. Dans le slam « Regarde-nous », elle porte la voix des femmes quant à leur droit à disposer de leur corps et à la « confiance infectée » suite aux oppressions dont elles sont victimes. Elle rappelle alors la force matricielle des femmes :

*je persiste à te dire
que j'en suis l'origine
alors regarde-moi et vois ce corps
j'en suis l'unique propriétaire²²¹*

L'artiste a contribué à plusieurs recueils, dont *Libérer la colère*, au titre éloquent :

Nous sommes en colère! Ce fut une révélation. Une épiphanie. Ce sentiment est tellement honni pour les femmes. Nous vivons dans le déni. Nous ravalions le grondement. Déjà le dire. Se l'avouer. L'écrire. Le hurler. Nous sommes en colère. C'est le début de la libération²²².

Elle se livre aussi à des « combats de mots » sous forme de joutes oratoires sur des sujets comme l'écologie²²³.

6.7.3. La force des duos

Dans « Pendant 24h » (2020), que Grand Corps Malade a composé et interprété en collaboration avec Suzane, un homme et une femme échangent leurs vies respectives. Les

²¹⁸ <https://twitter.com/aliciasko/status/1197199103656124419?lang=fr>

²¹⁹ <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/dessine-moi-un-dimanche/segments/entrevue/107419/entrevue-queen-elkahna-talbi-franco-nuovo>

²²⁰ <https://www.lesoleil.com/jeunesse/coronartistes/les-coronartistes-le-slam-avec-queen-ka-video-3c3d6f2a51f414f73bf8534a7b0aeb>

²²¹ Texte disponible ici : <https://www.ababord.org/Regarde-nous>

²²² D'après son site Internet : <https://www.queenkapoesie.com/recueils>

²²³ <https://www.queenkapoesie.com/le-combat-des-mots>

sujets abordés – « Je sortirai en jupe quelques instants dans les transports/Pour comprendre l'essence même de l'*hashtag* balance ton porc » – rappellent l'univers de la chanteuse, dénonçant le harcèlement de rue dans son morceau « SLT ». Quant au tempo effréné, il mime la course contre la montre que représente la journée d'une femme, faite de plusieurs vies - et de plusieurs visages - condensées en 24h :

*J'enverrai un mail au taf en faisant les courses à Carrefour
J'aiderai les enfants aux devoirs en sortant la quiche du four
Avec eux je serai joyeuse, avec mon mec, femme fatale
24h dans la peau d'une femme, je comprendrai la charge mentale*

Grand Corps Malade ne s'interdit pas, pour autant, de développer son humour au gré des rebonds paronomastiques (sincère, sans censure / chaussures) :

*Je veux découvrir enfin le singulier bonheur
De réussir à faire un créneau en une demi-heure
Comprendre enfin la passion sincère, sans censure
De regarder sur internet pendant des heures des chaussures*

Le clip permet de développer cet humour à l'échelle d'un court-métrage mettant en scène une sorte de vaudou proposant aux deux interprètes de leur préparer un philtre visant à « switcher » pour « changer de corps »²²⁴. Le slam est donc enchâssé dans une scénographie humoristique. À l'écran, ce sont les voix qui sont « switchées » pour mieux se jouer des clichés.

Dans un tout autre registre, Gaël Faye s'est aussi prêté au jeu des invitations sur son dernier album en date : il y met notamment en voix un poème de Christiane Taubira intitulé « Seuls et vaincus », écrit lorsqu'elle quitte ses fonctions de Garde des Sceaux en 2016 : « Il m'a bouleversé parce qu'elle avait dû l'écrire dans le contexte des attaques racistes qu'elle avait subies. Et c'est peut-être la plus belle réponse qu'elle peut faire aux intolérants. Dans ce poème, l'ex-ministre de la Justice témoigne de sa foi envers les générations futures pour combattre intolérance et racisme », assure-t-il²²⁵.

*Vous finirez seuls et vaincus, vos cris vos cors et vos crédos
Autorité en toc et broc, ne sauront vous sauver de rien
L'éclat de nos vies entêtées éblouira vos en-dedans
(...)
Vous finirez seuls et vaincus car invincible est notre ardeur
Et si ardent notre présent, incandescent notre avenir
Grâce à la tendresse qui survit à ce passé simple et composé*

²²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=YNSiEB8qFyk>

²²⁵ <https://www.huffingtonpost.fr/entry/gael-faye-invite-christiane-taubira-sur-son-nouvel-album-lundi-mechant-fr-5fa3f814c5b69c36d952bcbf>

La voix chantée en anglais, portée par Mélissa Laveaux, apporte une touche de lyrisme au texte, mettant en relief, par contraste, le texte du poème scandé. La circularité est assurée par la reprise anaphorique de « Vous finirez seuls et vaincus », ainsi que par diverses formes de répétitions comme la *figura etymologica* (*ardeur, ardent*). Ce poème, tel que l'a mis en musique et en voix (*lyricisé*, pourrait-on dire) Gaël Faye, illustre bien la circularité à l'œuvre que nous avons analysée pour mettre en exergue le rôle de la répétition : il en émane une signifiante poétique qui tient aussi au corps de la langue, au corps des signes [26]. L'alternance des voix et des langues permet en outre d'incarner la dialectique entre lucidité et ludicité [27], de trouver un équilibre harmonique, une oscillation entre gravité et légèreté.

Interviewé par Augustin Trapenard sur France Inter, Gaël Faye a laissé entrevoir ses failles, n'en déplaise à l'intitulé – décrié par l'intéressé – de l'émission : « En mars, je pensais que le temps que nous vivions allait avoir une fin. Aujourd'hui j'ai l'impression que ça n'aura pas de fin. On est tous devenu saudade. À l'époque, on pensait au monde d'après. Maintenant on regrette le monde d'avant »²²⁶. Il me semble que résonne, dans cet album, au cœur de cette alternance de voix – entre chanter et parler, voix féminine et masculine –, cette tension entre nostalgie et énergie, passé et avenir, que résume l'emprunt au portugais « Saudade »²²⁷ :

*Le mot saudade me revient parfois. Ce n'est pas facile de se dire qu'on a eu un moment dans sa vie où tout paraissait merveilleux. Et que la guerre a abîmé tout ça. La chanson, comme le roman me permettent de prolonger cet endroit, ce moment où j'étais bien. Il me faut apprendre à faire le deuil. On est exilé d'un pays, comme on est exilé de l'enfance*²²⁸.

Qu'elles que soient les voix, qu'elles que soient les chaînes inhérentes au contexte de guerre ou de crise sanitaire [43], les mots dansent au gré d'une présence, et la chanson permet de décliner le présent pour mieux capter *l'air du temps* (Hirschi 2008).

6.8. Performances radiophoniques

Pour mieux saisir l'air du temps à travers d'autres formes d'oralité, nous nous sommes intéressées, avec Emmanuelle Prack-Derrington et à la suite de Smati et Fiévet (2017), à la

²²⁶ <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-19-janvier-2021>

²²⁷ Adelina Braz, « L'intraduisible en question : l'étude de la saudade », RiLUnE, 2006, p. 1, 5, 6 (http://www.rilune.org/images/mono4/10_Braz.pdf). Voir aussi cet article consacré à Gaël Faye : <https://www.marianne.net/culture/la-saudade-de-gael-faye>

²²⁸ <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/gael-faye-petit-pays-le-grand-roman-d-un-rappeur-4524533>

question des voix féminines à la radio : certes, les deux chercheuses ont souligné « la nécessité d'une voix masculine pour contribuer au sérieux de l'information », mais les voix féminines s'avèrent aujourd'hui très présentes à travers les chroniques comme l'exemplifie notre corpus, à l'image de la place des femmes dans le slam [35]. Quel lien peut-on établir entre slam et chroniques radiophoniques ? Quel est le rôle des voix féminines dans la diffusion d'un humour original, propre



Figure 76 : Miss Tic

à ces chroniques ? Qu'apporte l'image, la captation vidéo qui se superpose désormais à la voix, produisant par là-même des effets scéniques, à cet humour ? Peut-on parler, en l'occurrence, de performances ? Telles sont les questions auxquelles nous nous sommes confrontées²²⁹. J'aborderai ci-après les « chroniques humoristiques radiophoniques » féminines – voire féministes – sur France Inter ainsi que les chroniques du comédien Édouard Baer sur Radio Nova, en passant par l'humour d'un François Morel, pour sortir d'un clivage de genres. S'agissant d'un travail en cours d'élaboration, sujet à de nombreux remodelages et situé aux confins de nos corpus, les références à mes publications y seront moins précises.

6.8.1. Les voix de femmes dans les Chroniques Humoristiques Radiophoniques

Reprenant à notre compte cette citation de Miss tic « Je donne à rire mais je prête à penser » - qui témoigne, me semble-t-il, d'une évolution dans le rapport des femmes à l'humour -, nous avons exploré l'éloquence et l'impertinence de ce que nous avons appelé *CHR* pour « Chroniques humoristiques Radiophoniques ». De fait, il semble qu'il s'agisse là

Figures 77 : Photos de présentation des chroniqueuses (Agnès Hurstel, Constance, Nicole Ferroni) sur le site de la radio

d'un genre où les femmes sont plutôt bien représentées, bien qu'elles parlent encore deux fois moins que les hommes à la radio²³⁰.

D'après les auteurs d'un article sur la prosodie de la parole radiophonique dans les *Cahiers de*



²²⁹ Journées d'étude sur « Le politiquement correct. Normes, tabous et transgression », les 3 et 4 octobre 2019 à l'UGA.

²³⁰ <https://larevuedesmedias.ina.fr/la-radio-et-la-tele-les-femmes-parlent-deux-fois-moins-que-les-hommes>

*Praxématique*²³¹, les chroniques font partie des genres « qui laissent une place plus grande à la variation stylistique/individuelle ». Ainsi, « on va observer une variabilité personnelle (idiostyle) plus marquée ». La chronique, comme l'indique le mot, se caractérise par sa régularité mais se définit aussi comme un espace de liberté et de créativité que l'on découvre à l'orée de leurs interventions, via le site Internet de la radio. Comme pour le slam ou la chanson [24], cet épitexte et l'iconographie associée nous semblent éclairer les postures adoptées tout en influant sur l'horizon d'écoute des auditeurs ou internautes. Les trois chroniqueuses que nous avons choisies partagent un même *dress code* noir et rouge associé au logo de France inter, le rouge reflétant la fantaisie et à l'humour. François Morel (voir *infra*) le partage aussi. « La drôle d'humeur » d'Agnès Hurstel est une chronique qui ne se caractérise pas, *a contrario*, par sa régularité mais qui s'intègre à l'émission matinale de Nagui, « émission drôle et joyeuse ». Elle arbore une ceinture rouge de judo sur la photo qui la présente sur le site, ce qui suggère qu'elle prend « à bras le corps » ses adversaires. C'est une affirmation de posture qui me semble essentielle, et qui rejoint en passant une certaine pugnacité dont font preuve certaines slameuses, à l'image de Lauréline Kuntz [35].



Figure 78 : Grille des programmes, extrait, 25/09/19

Celle de Nicole Ferroni, hebdomadaire, est diffusée à une heure de grande écoute et destinée à « toutes les oreilles » (le mercredi à 8h55). Elle est aussi désignée, sur le site de la radio, par l'appellation de « billet » et introduite en ces termes : « Elle joue avec les mots et, chaque mercredi, son débit de mitraille²³² fait mouche. » Si la notion de « billet » fait référence à une forme d'écrédire, la locution « faire mouche » est couramment associée à un discours qui atteint son but. En l'occurrence, le discours est explicitement tourné vers l'humour mais aussi vers une critique caustique de l'actualité. Dans la mesure où le billet de Nicole Ferroni clôt l'émission matinale « 7/9 », il nous faut en outre considérer cette fonction de « péroration », cette valeur conclusive qui donne un relief particulier à son propos. Parée d'un nez rouge, la chroniqueuse ne manque pas d'apparaître comme un clown ou un bouffon

²³¹ <https://journals.openedition.org/praxematique/1899#tocto2n3>

²³² C'était précisément l'image choisie par Lauréline Kuntz pour évoquer ce débit « performance », souligné lors de la Master class à la BPI (voir *supra*).

dont le rôle serait de tourner en dérision l'actualité au terme de la Matinale consacrée aux informations, en amont d'une émission à caractère culturel (« Boomerang »). Sa posture et sa mimique sont particulièrement éloquentes. Elle offre ainsi un contrepoint humoristique aux informations délivrées au fil de la matinale, une respiration. En l'occurrence, un jeu de mot titulaire (*Apprendre/à prendre*, voir la grille des programmes) contribue aussi à poser un *pacte d'écoute*²³³ [47] axé sur l'humour. C'est ici le « jugement de l'œil » qui permet d'attirer l'attention sur l'homophonie, là où le « jugement de l'oreille » (Steuckardt & Thorel 2017) demeure ouvert aux deux formes tout en tendant vers « à prendre » intégré à la collocation (« ou à laisser »). À l'orée du billet de Nicole Ferroni, un rituel s'est instauré avec Nicolas Demorand (voix masculine et fil rouge du « 7/9 » qui lui demande, en une sorte de phrase introductive, d'explicitier l'adjectif associé à son humeur du jour, ce qui permet *d'annoncer la couleur* ou d'ouvrir un horizon d'écoute adéquat au registre ou au sujet choisi, tout en insérant sa performance dans la continuité des programmes et dans une forme de dialogisme. Notons enfin que la fenêtre vidéo s'ouvre automatiquement quand on podcaste le billet sur le site de la radio. De fait, la chroniqueuse, ex professeur de biologie, a souvent recours à des accessoires, tel le gobelet pour « Ras le gobelet » (sur les Urgences) ou encore d'une « carotte avec capote » pour « Les réformes c'est comme le sexe : il faut écouter son partenaire »²³⁴. Ces accessoires lui permettent de se livrer à une démonstration qui s'adresse autant aux internautes qu'à ses interlocuteurs sur le plateau. Elle attire aussi notre attention sur la portée potentiellement didactique du geste et de la théâtralisation dans ces chroniques.

Quant à la chronique de Constance, notons qu'elle est la seule, des trois choisies dans le cadre de notre étude, à porter explicitement l'appellation de « chronique ». Elle s'inscrit dans l'émission « Par Jupiter » axée sur l'humour, et dure 3 minutes, à l'instar de celle de Nicole Ferroni, contre 4 minutes pour Agnès Hurstel. Temporalité qui rejoint donc la durée impartie au slam, avec lequel ces chroniques partagent la recherche d'une expressivité condensée [23, 24]. L'image de Constance est plutôt orientée vers la féminité et la légèreté. Ainsi la diffusion vidéo des CHR – outre les éléments paratextuels/iconographiques présentés sur le site – aboutit-elle à une évolution générique essentielle assortie d'un décentrement de l'activité de parole vers l'interaction entre l'humoriste et le public ainsi qu'entre les

²³³ Je propose ici une forme de conjugaison du pacte colludique et de l'horizon d'écoute, à travers cette formule de pacte d'écoute.

²³⁴ <https://www.facebook.com/watch/?v=569038463608319>

journalistes présents sur le plateau - double adresse particulièrement efficiente pour Constance. En outre, l'idée d'un *pacte humoristique* rejoint notre « pacte colludique » [27] même si la posture est très différente par rapport à celle des slameuses dont nous avons dressé le portrait [35]. En effet, ces trois chroniqueuses sont reliées entre elles par le « fil rouge » de la radio et s'intègrent aux programmes de celle-ci. Il n'en demeure pas moins qu'elles sont amenées à spectaculariser leurs chroniques, comme j'ai pu le mentionner à propos de Narcisse qui propose aussi une forme de chronique slamée sur la RTS²³⁵, la créativité qu'elles déploient tendant vers le multimodal.

Sans entrer dans le détail d'une analyse lexico-stylistique que je pourrai développer en d'autres lieux, la chronique de Nicole Ferroni analysée, à l'occasion de la journée de la femme²³⁶, illustre un usage de la mimogestualité qui se déploie en un flux ininterrompu, le contact visuel restant cependant peu efficient car la chroniqueuse est très attachée au support écrit, contrairement aux slameuses. Les gestes ou kinèmes s'avèrent très nombreux et polysémiques, rythmant véritablement le discours, le structurant. Un mouvement ascendant est souvent associé à la féminité (voir ci-dessous). Les gestes sont clairement phatiques dans les passages de discours direct, un geste de pointage mimant l'interlocution. Quant aux jeux de mots mis en œuvre, et mis en relief par cette expressivité mimogestuelle, ils rejoignent ceux de nos corpus de slam : matrice onomatopéique, détournements phraséologiques (« Me lâcher la foug »), équivoques (« compromis » / « con promis (à un avenir meilleur) »).



Figures 79 : Nicole Ferroni « d'une touche de féminité » Figure 79bis : « Quoique »

Du côté de Constance, de nombreux argotismes, avec un effet de liste, préparent la performance qui a fait le buzz : « la poitrine, les doudounes, les néné, les lolos, les nibards, les nichons, les roberts, les flotteurs, les boîtes à lait et autres tétasses (...) ». Cette liste d'argotismes, associée à des figures comme l'homéothéleute (« Parlons balcons, parlons nichons ») qui a donné son titre à la chronique, prépare la performance qui s'ensuit,

²³⁵ Voir mon chapitre 3 pour certaines de ses chroniques « covidienues ».

²³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=qVnjS2si8zc>

Constance en arrivant à dévoiler en effet ses seins tout en commentant cet acte : « Pourquoi vous ne m'écoutez plus ? On dirait qu'ils auraient été tués par de gros bonnets. » La conclusion de Charline montre que l'humour déployé par la chroniqueuse dépasse (dérange ?) les représentations liées à la féminité : « C'est une fille qui a des couilles ». Il s'agit ici d'une performance impromptue, presque au sens linguistique du terme (Chomsky) de « mise en œuvre effective d'une compétence » ainsi qu'au sens artistique de « happening ». En d'autres termes l'impertinence lexicale et discursive se traduit *in fine* et *in vivo* par une impertinence réalisée en acte, un geste fortement signifiant dont la diffusion vidéo permet de rendre compte. Je ne développerai pas ici la chronique d'Agnès Hurstel – sur Yann Moix²³⁷ – dont l'ethos se réapproprie les codes masculins, assume la grossièreté et la vulgarité traditionnellement dévolues à la masculinité, tendant vers le grotesque. Celui de Nicole Ferroni renvoie au rôle de clown qu'elle affiche ; elle est plus distanciée par rapport à la dimension genrée, alors que Constance revendique et assume une féminité loufoque et effrontée. Dans ces deux cas, ainsi que dans celui de la chronique d'Agnès qui intègre une dimension multimodale²³⁸, il me semble que le terme de performance est approprié car une certaine théâtralisation du propos me semble éminemment tournée vers une implication active du public - qu'il s'agisse des journalistes et intervenant·es présent·es sur le plateau, ou des internautes qui podcastent ladite chronique – comme le suggère le *nous* « Parlons balcons... » :



Figure 80 : Constance, « Parlons balcons, parlons nichons »

²³⁷ Ce dernier a tenu des propos jugés sexistes en affirmant dans les médias que « Le corps d'une femme de 50 ans n'est pas extraordinaire du tout » (https://www.lexpress.fr/actualite/medias/sexisme-yann-moix-repond-a-la-polemique-dans-onpc_2057103.html), propos auxquels répond Agnès Hurstel dans sa chronique : <https://www.youtube.com/watch?v=gjQHb8H3rZM>

²³⁸ Avec notamment le début de la chanson « J'aime la galette ».

6.8.2. François Morel, le clown-poète

François Morel, auteur et interprète de fameux « billets » sur France Inter, partage avec nos chroniqueuses féminines le *dress code* mentionné, avec un perroquet perché sur son épaule. Celui qui s'est vu qualifié dans la presse de « mélancomique »²³⁹, conjugue poésie et humour : « Entre poésie et humour, il refuse de choisir. Pour notre plus grand plaisir »²⁴⁰. Dans son spectacle « J'ai des doutes », il reprend des sketches de Raymond Devos



Figure 81 : François Morel, sur France Inter

accompagné du pianiste Antoine Sahlr en les *lyricisant* : à travers une mise en musique, voire en chansons, il les recrée, les remet au jour, pour ainsi dire, tandis que des extraits radiophoniques font résonner la voix originelle de Devos. « Le rire doit être musical », à ses yeux (et à ses oreilles !) : « Il faut qu'il y ait du rythme pour que le rire fonctionne » confie-t-il à un journaliste de RFI²⁴¹. Voilà ce que nous nommons *humour lyrique*. Dans sa chronique en hommage à Anne Sylvestre, « Merci pour la tendresse », il joue des échos homophoniques et autres allitérations pour mieux dire son émotion : « elle préférerait chanter ses chansons moins chanceuses »²⁴². Au fil d'une autre chronique intitulée « Valsovirus »²⁴³, celui qui a écrit des chansons pour des interprètes féminines comme Maurane, déclame sa chronique, accompagné de son orchestre. Dans « Je mourrai en plein champ », on entend assurément « en plein chant ». Lors d'une autre chronique, il joue sur l'effet de liste en relisant le célèbre « Tentative de description d'un dîner de têtes » de Prévert, dont il actualise le message politique.²⁴⁴ Enfin, dans « Confinements »²⁴⁵, il suscite le *Rire ensemble*, visant une forme de « fraternité du rire » en énumérant les confinements successifs auxquels nous sommes (seront) confronté·es : « De tels artistes, Raymond Devos, François Morel, nous aident à vivre, en allégeant un peu le poids du monde. Que cette facétieuse fantaisie nous fasse encore longtemps planer, rire, et réfléchir. »²⁴⁶

²³⁹ Expression empruntée à Guy Bedos : https://www.lepoint.fr/culture/francois-morel-le-melancomique-de-retour-en-chansons-01-10-2016-2072730_3.php

²⁴⁰ <https://www.franceinter.fr/emissions/le-billet-de-francois-morel>

²⁴¹ <https://www.rfi.fr/fr/emission/20191107-theatre-francois-morel-raymond-devos-j-ai-doutes-scala>

²⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=UMC6RIYLxgI>

²⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=CuBO9ZOpbw>

²⁴⁴ http://classes.bnf.fr/ecrirelaville/textes/05_3.htm

²⁴⁵ <https://www.franceinter.fr/emissions/le-billet-de-francois-morel/le-billet-de-francois-morel-30-octobre-2020>

²⁴⁶ <https://www.artistikrezo.com/spectacle/jai-des-doutes-francois-morel-reinvente-devos.html>

6.8.3. Édouard Baer ou les Chroniques Lyriques Radiophoniques

Dans la lignée des CHR, je serais tentée d'appeler CLR les chroniques du comédien sur Radio Nova. *Télérama* a d'ailleurs titré « Un bon slam au saut du lit » pour mieux souligner la poésie du quotidien mise en voix par l'artiste²⁴⁷. Sa voix, parlons-en, produit un effet lyrique et réconfortant que je serai tentée de qualifier de « transitionnel » au sens où Winnicott parlait d'*objet transitionnel* pour désigner le « doudou » dont les enfants – ou certains d'entre eux – ont besoin en guise de transition entre le monde intime et le monde extérieur (2016). Si le destin dudit « doudou » est de favoriser le cheminement de l'enfant de la subjectivité vers une forme d'objectivité, alors son désinvestissement permet à l'adulte d'accéder au jeu et à la culture : « Sur fond musical, ses injonctions bousculent et réconfortent. À leur écoute, soudain, votre cerveau empesé d'inquiétudes, d'ennui ou de paresse s'allège. » C'est un espace de « respiration psychique », mais s'agit-il, pour autant, d'un slam ? Disons plutôt une chronique poétique à valeur transitionnelle, improvisée sur fond musical, qui s'apparente à un slam par son adresse fondamentale, par la douce connivence qu'il cherche à instaurer avec ses auditeurs, et par les stratégies colludiques qu'il déploie dans cette perspective, sans en faire une performance, au sens où nous l'avons illustré avec la chronique de Constance. Celui qui dit porter « la conversation de la vie »²⁴⁸, cherchant la poésie dans le quotidien, présente sa voix comme une « main amie », qu'on invite chez soi – ce dont il s'émeut : « Cette voix comme une main amie. Y a-t-il des voix tendues comme des mains ? »²⁴⁹ Comme pour le slam, sa chronique est délimitée dans le temps, très dense, mais à la différence du premier, il se pose la question de la temporalité de la réception, sa chronique n'étant pas nécessairement écoutée de manière synchrone ; pas nécessairement *immédiate*, elle peut être podcastée. Le comédien improvise, funambule sur le fil des mots qui s'enchaînent, la musique les ordonnant, canalisant leur *flow* ; il y a quelque chose d'incantatoire dans sa façon de scander. S'il s'agit de slam, c'est d'un slam caresse, et non claque, d'un jeu et non d'une joute [14]. La durée est encore plus brève, avec des effets de répétition qui donnent corps à des mots enchanteurs : « Une minute et vingt-sept secondes hypnotiques, une décharge électrique : « *Il faut vivre et pas avoir vécu !* » Difficile de résister à l'appel des mots. À écouter comme médicament

²⁴⁷ <https://www.telerama.fr/radio/avec-edouard-baer,-un-bon-slam-au-saut-du-lit,n5686074.php>

²⁴⁸ <https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-7h50/l-invite-de-7h50-08-mai-2020>

²⁴⁹ « Quelle voix suis-je pour vous ce matin ? » : <https://www.youtube.com/watch?v=E8M4Pnr5eQE>

radiophonique « contre les coups de mou » commente la journaliste de Télérama, littéralement *enchantée* :

Qui êtes-vous, vous qui m'écoutez ? Quelle voix suis-je pour vous ce matin ? Suis-je un radio-réveil ? Est-ce que je remplace une stridence ? Quelques notes de musique ? Une béance, une porte qui claque ? Un cri : « Debout les enfants ! Debout les parents ! Debout chéri-e ! Debout personne ! » Suis-je le rappel à l'ordre ? Le clairon ? La trompette ? Prenez-vous la voix de la radio comme la dernière caresse avant la brutalité du réveil ? Suis-je un podcast ? Suis-je à midi ? À 20h ? Au milieu de la nuit ? Un accompagnement de l'ennui, des transports, du jogging ? Dans la cuisine ? Êtes-vous scotché chez vous ? Attaché ? Fixé ? Retenu ? Devez-vous écrire ? Lire ? Peindre ? Travailler ? Scier ? Menuiser ?²⁵⁰

On perçoit ici, dans une avalanche de questions qui évoque notre « développement lyrique d'une interrogation » [7, 13], le souci de s'adresser à tous ainsi qu'à chacun·e, d'inscrire sa voix dans un quotidien poétisé. Alors qu'il avait mis fin à ses chroniques matinales, le comédien a repris le fil de cette voix lors du confinement, se filmant debout, dans une semi-pénombre qui laisse à peine deviner son corps déambulant, pour mieux rythmer ses mots. Tout en douceur, l'humour pointe ici le bout de son nez pour dire la peur désincarnée : « Ce matin, j'ai croisé un masque avec personne derrière »²⁵¹. Comme la paronomase (trop blanc/troublant), l'anaphore est reine, déclinant un *Carpe Diem* qui repose sur une signifiante incarnée [26] :

Vivre, c'est aussi se laisser surprendre, c'est prendre ce qu'il y a, ce qui nous est donné... (...) Il faut foncer, il faut étonner la catastrophe du peu de peur qu'elle nous fait, il faut frimer, il faut respecter, bien sûr, le corps, la santé, mais il faut vivre...

Poésie vive²⁵², donc, que celle déployée par ces comédiens et autres chroniqueuses, comme par les slameuses et slameurs cités, relayée par la radio et la vidéo, le cas échéant. La voix, le corps, les mots, la musique (dans le cas d'Édouard Baer, et parfois de François Morel) incarnent ici un humour lyrique qui me semble réconcilier l'écrire, le dire – et le rire.

²⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=E8M4Pnr5eQE>

²⁵¹ <https://www.facebook.com/watch/?v=2623358074589566>

²⁵² Pour reprendre l'intitulé d'un séminaire de Master que j'anime à Lausanne.

Entretien croisé Armand/Katia

Le 28 janvier 2021

C : D'une certaine façon, j'ai l'impression que nous sommes cinq ici car il y aurait aussi Boutchou et Armand, en plus de Katia et Patrick, au vu de nos échanges de mail... D'où ma première question. Pourrais-tu nous dire quelques mots de ton pseudo ? J'ai bien saisi la portée de l'accent circonflexe sur « poète », mais je ne crois pas avoir lu d'éclaircissement concernant le pseudo « Armand »... Pourrais-tu nous éclairer à ce sujet ?

P : Alors d'abord pour moi, c'est pas un pseudo, c'est un alter ego... c'est-à-dire que c'est vraiment quelqu'un d'autre, probablement à la manière de Pessoa. Il avait inventé des personnes qui n'étaient pas lui, qui avaient leur style, leur vécu, leur itinéraire, etc. Donc ce n'est pas un pseudonyme derrière lequel je me cacherais, c'est vraiment quelqu'un d'autre. Pourquoi Armand ? Tout simplement parce que je voulais un prénom un peu désuet, daté, d'une autre époque, je savais d'emblée qu'Armand écrivait essentiellement des poèmes d'amour. Donc Armand, ça sonne comme « amant », « amoureux ».

C : Je vois, et toi Katia, as-tu délaissé ton pseudo de slameuse, Boutchou ?

K : J'étais plus jeune, mais à 40 ans, Boutchou ça le fait plus trop... (Rires) Bientôt 40, puis 45, puis 50 ! En réalité, c'est un pseudo que j'ai beaucoup aimé. À l'époque ça me correspondait, j'aimais cette idée d'avoir été nommée par d'autres personnes dans les années 2000. À l'époque je faisais partie de la section lyonnaise des amasseurs de mots, c'était vraiment au tout début de nos échanges, de nos soirées, sur les pentes de la Croix Rousse ; il y avait Hélène et quelqu'un d'autre en même temps qui a eu la même idée par rapport à mon nom qui était difficile à prononcer. Donc les slameurs n'ayant pas vraiment digéré mon nom « Bouchoueva », ils ont adopté ce Boutchou qui était une façon de me nommer de façon tendre et en même temps d'éviter de prononcer mon vrai nom qui était un peu long. J'aimais bien l'idée d'accepter un pseudo proposé par des camarades... de ne pas se nommer soi-même. Et d'ailleurs, en Russe c'est drôle on ne dit pas « Je m'appelle », on dit « On m'appelle »...

C : Intéressant, c'est un impersonnel ?

K : C'est la troisième personne du pluriel : « Eux/elles m'appellent »... Voilà, mais au bout d'un certain temps, quand t'arrives à 35 ans, tu te sens plus Boutchou en fait (Rires), ni dans ton écriture ni ailleurs. Donc maintenant j'aime bien utiliser mon nom de famille étranger parce qu'il est étranger. Beaucoup d'auteurs comme Ghérasim Luca ont pris un pseudo pour écrire en français mais moi j'aime bien l'idée d'écrire en français sous un nom étranger.

C : C'est aussi toute la part de rêve (ève) et de filiation (fille de).

K : Oui c'était aussi une bonne base pour parler des « blases » qui étaient importants dans le slam...

C : Et du coup, pour toi Armand, ce n'est pas du tout de cet ordre, c'est vraiment un double, qui a d'ailleurs pris part à nos échanges de courriels.

P : Oui je joue avec. Il y a lui, il y a moi, on est deux ! C'est un ami en fait...

C : Oui tu te remercies même dans les remerciements !

P : Oui je l'ai fait dans quelques bouquins, il remercie Patrick Dubost en faisant évidemment une faute d'orthographe dans le nom, ce qui est logique parce qu'il fait des fautes d'orthographe partout, et intéressant parce que ça met de la distance par rapport à moi... Il y a des gens qui longtemps n'ont pas su que c'était moi !

K : Plein de gens !

P : Ça, ça me plaît bien qu'on sache pas... Mon premier éditeur, Claude Sève, ne savait pas que c'était moi. C'était quelqu'un que je connaissais bien, que j'adorais. Je lui ai envoyé le manuscrit qu'il a publié sans savoir que c'était moi ! Le plus drôle c'est qu'il m'en a parlé un jour, je lui demande : « Alors tu as des projets en ce moment ? » Il me dit : « Oui, je vais publier un truc... » ça m'a amusé, d'autant plus que j'avais envoyé les poèmes sans mettre d'adresse pour la réponse. Donc j'attends, puis je lui envoie une lettre d'insulte en lui reprochant de ne m'avoir jamais répondu, c'était Armand qui répondait quoi... Et là il m'a répondu : « Si, si, votre texte m'intéresse, je vais le publier ». C'était drôle, et puis un jour évidemment j'ai dû lui dire et il était très surpris. En plus, c'était un poète qui avait beaucoup d'humour, et pour Armand c'est important parce qu'il y a quelque chose qu'Armand a gardé de cet humour. Voilà...

C : Donc vraiment un jeu de voix entre Patrick et Armand, avec des marques graphiques qui accentuent la distance entre les deux...

P : La distance, je vais la chercher au fond de moi, c'est comme une forme protohistorique de Dubost, qui est au fond, cachée, qui ne demandait qu'à sortir. C'est comme si c'était moi mais un moi qui n'aurait fait aucune étude, rien, avec une maîtrise de la langue très rudimentaire. Je n'ai pas eu trop de peine à retrouver ce personnage en moi. Voilà quoi.

C : C'est une sorte d'ami imaginaire non ?

P : Pas vraiment, j'aime pas l'idée qu'il soit mon ami. Je dis souvent que c'est mon coloc. Il loge chez moi, là, moi ça me pèse plutôt, j'aimerais bien le mettre en pension, ça me ferait des vacances. On est vraiment différents, c'est une autre personne. Il se réveille par moments, de temps en temps je le fais écrire, c'est tout. Il y a un rôle très important, je crois que ça répond à l'une de tes questions, de la calligraphie. Ce n'est pas apparu tout de suite, c'est-à-dire que les premiers poèmes d'Armand je les ai écrits à l'ordinateur, puis j'ai

eu l'idée de faire des fautes d'orthographe. Je voulais un personnage qui ferait tout de travers en fait, tout comme il faut pas. Donc il fait toutes sortes de bêtises. Et puis à un moment j'ai eu l'idée de le faire écrire à la main. Je me suis dit qu'il fallait que je retrouve une écriture un peu enfantine, celle de quelqu'un qui n'aurait pas écrit depuis très très longtemps. J'ai rencontré des gens comme ça en alphabétisation, j'ai fait des formations en alphabétisation avec des publics adultes. De temps en temps, on a des gens qui sont allés au collège puis qui ont trouvé un métier manuel, et arrivés à 40-50 ans ils ne savent plus écrire... Ils ont complètement oublié. Disons un type qui à 40 ans se dit : « Tiens, je vais écrire des poèmes... ». Il a cette intention. Donc il fait toutes les erreurs possibles et imaginables, et en même temps l'objectif c'est qu'il se passe quelque chose. Être savant, maîtriser la langue, c'est pas une absolue nécessité, l'important c'est de créer un univers. On peut très bien créer un univers avec 500 mots de vocabulaire, la combinatoire en mathématiques nous le prouve. Il est né comme ça, Armand, du ratage généralisé. C'est un mot important : le ratage, la rature, les erreurs.

K : Du coup, la question qui me vient à l'esprit, si je comprends bien, les dictées ce serait la première tentative d'Armand de passer à l'ordinateur ?

P : En fait, oui, enfin pas tout à fait. Le premier recueil qui a été réédité chez Gros textes, n'était pas à la main. Au début, c'était pas très clair, c'était un peu moi encore. Ensuite, quand j'ai commencé à écrire à la main, ça a pris une toute autre ampleur, je me suis aperçu que c'était hyper important. Très vite, je me suis aperçu que je ne pouvais pas écrire les poèmes d'Armand si c'était pas son écriture à lui. C'est un mécanisme intéressant. Je ne peux pas écrire les poèmes d'Armand avec mon écriture à moi qui est très différente, très droite, très fine, très lisible, très clean. Lui, ça part dans tous les sens, c'est un peu le bordel ! Les poèmes d'Armand je ne peux les faire que sous cette calligraphie-là... Pour les dictées, je ne les ai pas faites à la main. Je suis parti de l'idée que Armand découvre le clavier, il sait pas s'en servir, donc s'ajoutent aux fautes d'orthographe toutes les fautes de saisie qu'on peut faire. Après, évidemment je reviens dessus : certaines fautes sont trop illisibles, mais souvent ces petites erreurs sont vraiment intéressantes. C'est le hasard. Le hasard en création est très important. Utiliser le clavier comme une machine aléatoire c'est assez intéressant en fait. Ce sont les doigts qui font n'importe quoi.

K : Du coup, le clavier influence le type d'erreurs.

P : Je me suis formée à taper sur un clavier sans le regarder mais avec Armand c'était différent, je tapais à toute vitesse en accentuant le côté erreur. Tout ça ça apporte quelque chose en plus qui n'entrave pas la lisibilité en général.

C : Ce sont des rencontres fortuites de mots, effectivement, qui jouent sur les proximités graphiques... et par rapport à ce que tu disais du geste de l'écriture manuscrite, on a l'impression que ton corps a intégré le personnage, c'est bien ça ?

P : Ouais...

C : C'est la question que je me posais en lisant cet article de Libé qui est sur ton site. Le journaliste a écrit que tes poèmes sont « calibrés pour la lecture à voix haute. »

P : S'il parlait d'Armand, ça se discute, mais si c'est écrit sous mon nom, c'est très clair, c'est tendu vers la performance.

C : Mais dans la performance l'écrit est intégré puisque tu distribues les poèmes, n'est-ce pas ?

P : C'est ce que j'ai trouvé aussi peu à peu. Au départ, Armand c'était que des livres. Et puis avec ce dispositif, en découpant et en distribuant les petits poèmes d'amour, j'ai trouvé un dispositif qui fonctionne bien. Ce sont des poèmes souvent adressés, c'est aussi ce qui fait que ça fonctionne bien. Mon idée c'était d'intégrer dans mes performances à moi, Dubost, des petits moments d'Armand, mais je ne pouvais pas me contenter de lire mes poèmes parce que ça ne passait pas. Donc il fallait que je trouve quelque chose. D'où ce dispositif, même si avec Armand c'est plus difficile. J'ai aussi cette difficulté que ce n'est pas moi ; quand je lis les poèmes d'Armand je suis en quelque sorte acteur. Je suis l'acteur qui se met au service d'Armand. Il y a même une fois où j'ai été invité à Montpellier et j'ai lu les poèmes d'Armand en expliquant qu'il n'était pas là, que je le remplaçais, mais je n'ai pas été assez clair et du coup ça n'a pas marché du tout ! À la fin, les gens étaient froids, mécontents, parce que je n'avais pas bien présenté les choses, comme si Armand méprisait son public.

C : Tu passais pour un remplaçant en quelque sorte...

P : Voilà, comme si Armand se foutait de la gueule de son public. C'est un peu gênant...

C : Je vois... Alors sur ton site, on retrouve l'écriture manuscrite et on trouve aussi « Pourquoi faire de la poésie ». Je trouve que ce « faire » est important. C'est pas seulement écrire ou dire de la poésie, c'est en faire. J'aime bien cette réponse : « parce que la poésie est un travail couché ». Katia a répondu dans un entretien que j'ai publié (avec Dominique Abry) qu'elle écrit des poèmes couchée.

P : Sur le faire, je suis convaincu. On sait que le mot « poème » vient de « faire » en Grec, etc. Je trouve que c'est très vrai. Écrire des poèmes, c'est une démarche artistique plus que littéraire, ou presque. Je crois que les poètes sont les plus artistes des littéraires, et je pense aussi que le poème c'est un objet. Chaque poème est un objet. Un roman c'est aussi un objet mais pas de la même façon. Le poème est un objet à la fois dans

l'espace d'une page – certains vont plus loin mais moi je travaille vraiment dans l'espace de la page. Dès l'âge de 18 ans, j'avais beaucoup de peine à écrire des poèmes qui faisaient plus d'une page, parce qu'il fallait tourner la page, donc visuellement il y avait un truc qui ne marchait pas, il fallait que ça tienne dans la page. C'était autant un tableau qu'un objet sonore. C'est les deux. Ce sont donc des objets sonores et visuels dans la langue.

K : Moi je le ressens carrément comme un corps, le poème, comme si c'était un être réel en fait. Ça ne concerne pas seulement mes poèmes, certains auteurs me font cet effet, mais c'est vrai que ce sont souvent de courts textes. À partir du moment où il faut changer de page, le corps se coupe en deux : on est comme ça, scindés en deux, avec une scie circulaire comme au cirque et là on n'y croit plus, en fait (Rire)... Vraiment, il faut que ça tienne en un seul espace, d'un seul coup. Avec les courts textes, ça marche, j'ai l'impression là d'être face à quelque chose qui est un corps.

P : Quand j'étais jeune, jusqu'à 30 ans, je dirais, je travaillais les poèmes de manière essentiellement visuelle. J'étais pas encore dans l'oralité, d'ailleurs j'étais quelqu'un de très timide, j'imaginai pas qu'un jour je lirais mes poèmes devant un public. Je voyais le poème comme un tableau, non comme une continuité, un flux de parole (geste horizontal) ; je voyais un mot en haut, un autre en bas, il fallait que les deux se marient bien... C'était un rectangle, et pas nécessairement ce qu'on pourrait appeler une « coulée de la langue ». Le rapport au temps est très différent de celui qu'on a dans le langage ordinaire. J'étais dans un rapport au temps assez proche de celui qu'on a dans un tableau.

C : Il y a quelque chose de tabulaire au sens presque mathématique, et non linéaire...

P : Oui c'était un objet dans le plan et non sur une ligne. C'est pour ça que mes textes je les travaille beaucoup dans la mise en page. Avec les éditeurs je suis très sensible à la mise en page. L'oralité c'est venu après, petit à petit, en particulier quand j'ai commencé à lire en public, la question a commencé à se poser. J'avais presque 30 ans, alors que je publiais depuis l'âge de 16 ou 17 ans. Il se trouve que je suis par ailleurs musicien, j'ai fait des études de musicologie, j'ai été prof de musique aussi, donc la dimension sonore est importante aussi pour moi et c'est aussi ce qui fait qu'en performance j'arrive à bien m'entendre avec les musiciens, parce que je le suis, profondément. J'aurais pu faire carrière dans ce domaine, j'avais une sensibilité pour ça, probablement plus que pour l'écriture. J'ai plus de facilité pour la musique que pour écrire, c'est clair pour moi. J'aurais pas pu faire d'études de lettres. Donc voilà comment se répartit le travail dans l'œil, dans l'oreille, dans la bouche, et même dans le corps, parce que petit à petit, au fil des années, il y a la gestuelle

qui a pris un impact important, c'est presque chorégraphié. C'est pas Armand du tout, mais tout est lié, tout se tient. L'ancrage dans le corps, quand on écrit, peut devenir très important.

C : Intéressant tout ça. D'ailleurs tu m'avais envoyé Patrick pour l'un de mes cours sur la poésie « vive », tu m'avais envoyé ce poème qui s'intitule « Un poète sonore c'est... », et qui se présente sous une forme spécifique...

P : Le poème en forme de micro, oui...

C : En général je le projette ou le distribue et je demande aux étudiant·es ce qu'ils voient et certains voient un corps, une silhouette qui se dessine, ce qui nous ramène à ce qui disait Katia du poème comme corps. Il me semble d'ailleurs que dans cette image il y a l'idée d'un poème qui se suffit à lui-même, qui a un fonctionnement autarcique. Sans être clos sur lui-même, il a un fonctionnement un peu autarcique non ?

P : Oui le poème, c'est ça, il est autonome. C'est un objet.

K : Oui.

C : Et un objet qu'on lâche quand on le livre à son public, comme le ballon du poème de Katia.

P : Bien sûr. On n'existe plus après, le poète n'est pas grand-chose sans sa création.

K : Moi je pense à ton texte « Dans la neige »²⁵³, sur le tableau, pour moi c'est peut-être celui qui illustre le mieux...

P : C'est marrant parce que pour moi, c'est le contraire... C'est celui qui s'en éloigne le plus, on est dans une coulée de langue là, on va du début à la fin...

K : Eh ben moi je voyais le tableau !

P : C'est très narratif mais ça donne à voir en effet. Il raconte un rêve, mais comme dans les rêves c'est très visuel...

K : Un tableau qui bouge du coup !

P : Ce qu'on voit dans ce poème, c'est ce que ça raconte, mais ce n'est pas le poème lui-même. Souvent, ce qu'on voit n'a rien à voir avec le contenu, par exemple le poème en forme de micro, ça n'a pas beaucoup d'intérêt en fait. C'est juste une contrainte, comme l'alexandrin. La contrainte elle-même n'a pas grand sens, c'est une forme avec laquelle je travaille. J'ai écrit tout un livre que j'aime beaucoup, il y a deux ans, un livre d'artiste avec Jean-Philippe Obanel. Ce sont des poèmes qui travaillent avec des formes comme ça (mains mimant lesdites formes), soit des formes symétriques soit des formes qui oscillent à gauche ou à droite, en jouant sur la longueur des vers. C'est un travail que je fais de plus en plus dans certains recueils,

²⁵³ Voir l'article sur Sitaudis : une écriture qui oscille entre gommer et nommer : <https://www.sitaudis.fr/Prescriptions/dans-la-neige-de-patrick-dubost.php>

je travaille sur comment la longueur des vers joue dans la page. Sans tricher en mettant des espaces par exemple, juste me bagarrer avec les mors pour que ça fasse la bonne longueur, que ça donne la forme générale du poème. C'est une contrainte vraiment intéressante que j'utilise beaucoup en atelier d'écriture, ça marche bien, surtout avec l'ordinateur. À la main, on ne peut pas s'empêcher de tricher, mais à l'ordinateur c'est vraiment intéressant, du primaire jusqu'à l'université...

C : Justement, dans la suite des questions, je voulais qu'on aborde les ateliers. Sur ton site, il est indiqué que tu es déconseillé par l'Éducation nationale mais tu es souvent invité dans les classes, de fait.

P : Bien sûr. D'ailleurs, en lisant ta question, je me suis demandé qui avait écrit ça... Est-ce que c'est Armand ou est-ce que c'est moi ? Le site, c'est moi qui le fais ; Armand est incapable de faire un site. Après, est-ce que je le fais d'après ses consignes ou bien est-ce que je suis assez libre de faire ce que je veux ? Sur ce point-là, je pense que ce n'est pas Armand ; il s'en fout de l'école, il l'a quittée assez tôt, n'a pas dû l'aimer beaucoup... Il est parti assez fâché mais en même temps il n'écrirait pas ça parce qu'il s'en fout, il n'a pas à régler des comptes... Donc c'est plutôt moi qui ai écrit ça, avec humour et aussi par prudence parce que j'ai eu souvent des expériences difficiles avec des enseignants qui, quand ils sont pas alertés, tordent le nez en voyant les fautes d'orthographe et les maladresses. C'est leur premier réflexe et une fois que le nez est tordu, on ne peut plus le remettre droit après. Je l'ai vérifié très souvent : une fois que le nez est tordu, c'est foutu ! Par exemple, quand je fais des expos d'Armand dans des bibliothèques, il faut toujours que je mette très en évidence à l'entrée un écriteau avec la question de l'orthographe. Il faut que les gens, en entrant dans l'expo, sachent qu'il va y avoir un problème d'orthographe. S'ils ne le savent pas, ils se disent : des fautes dans une bibliothèque, c'est pas sérieux, et après, ils ne reviennent presque jamais en arrière.

C : Oui, il faut une sorte d'avertissement pour éviter que les gens prennent au premier degré...

P : Voilà, c'est pour ça que sur le site j'ai mis ça. Je me suis dit que ce serait plus prudent pour les gens qui arrivent un peu au hasard, il faut qu'ils soient alertés de la nécessité de prendre du recul, de ne pas tout prendre au premier degré... Après, il y a des gens qui prennent au premier degré et qui adorent ! J'ai eu beaucoup de gens qui étaient en difficulté dans leur scolarité par exemple parce qu'ils étaient dyslexiques ; ils arrivent dans une expo d'Armand et pour eux, c'est le bonheur absolu ! J'ai eu des retours incroyables de gens comme ça, qui réalisent que c'est possible de faire de la poésie en étant un peu à côté de la plaque, quoi.

C : À côté de la norme... C'est une sorte d'altérité mise en lumière – en tout cas d'écart par rapport à la norme.

P : Oui. Beaucoup d'enfants de l'école primaire sont fans, alors que c'est pas pensé pour eux ! J'ai jamais écrit Armand pour les enfants. Je me souviens d'une prof de lettres, dans le Nord, qui m'invitait à intervenir devant ses élèves de première. Un jour, elle me dit : « Voilà, j'ai une lettre pour toi de ma fille. » Sa fille avait 8-9 ans, était tombée sur un recueil d'Armand et s'était mise à adorer et m'a écrit une lettre qui était géniale. La mère était scotchée. J'ai eu souvent des gamins ou des jeunes ados qui flashent vraiment très fortement, et qui souvent voient plein de choses que leurs instits ne voient pas, parce que les instits ont un peu des oeillères, ils ont parfois perdu cette sensibilité.

K : Ils ont le programme à réaliser, ils se sentent coincés.

P : Oui, ils sont parfois un peu coincés. Quand j'ai eu le prix des Découvreurs, tu en parlais, j'ai été reçu dans le Nord par pas mal d'enseignants de lycée ou de troisième, et je me souviens de témoignages d'enseignants qui m'ont dit qu'au début ils étaient contre... Il paraît qu'il y a même des lycées qui se sont retirés du prix à cause d'Armand. C'est dire la résistance très forte de certains enseignants. Mais les enseignants se sont laissés convaincre par les jeunes, en voyant comment ils réagissaient. [Rires]

C : Qu'est-ce qu'ils ont découvert ou entrevu que les enseignants n'avaient pas perçu au départ ? Si j'ai bien compris, ce sont les lycéens, non les enseignants, qui votent ?

P : Oui, c'est ça. L'objet est rigolo, la dimension humoristique leur a plu. Chaque année il y a 8 poètes qui sont sélectionnés, mais c'est presque un combat inégal. En même temps, il y a beaucoup de jeunes qui sentent bien la dimension poétique, qui ne se trompent pas. J'ai vu des gamins, des petits, qui avaient une intuition incroyable, pour peu qu'ils soient encore branchés avec leur sensibilité, ils captent tout. Par exemple, un poème les plus connus d'Armand, qui a été publié en carte postale, qui dit : « Tu es si belle que quand je suis dans la campagne les oiseaux tombent des arbres. » Bon, c'est archi con. J'ai vu souvent des adultes lisant ça qui me regardent avec des yeux tout ronds et me disent : « C'est un poème, ça ? ». Y compris des profs qui ne comprennent pas où est la poésie là-dedans. En même temps, quand je lis ce poème devant les gamins, bien comme il faut, en prenant mon temps, tranquillement, plus de la moitié ont les yeux tout ronds et adorent, ils voient la dimension poétique. Ils voient en quoi le langage nous emmène sur un terrain inhabituel, ils le sentent.

C : Je pense qu'il y a quelque chose dans ta posture qui renoue avec une forme de naïveté enfantine qui ouvre à la créativité... Ma fille tout à l'heure me dit : « Je vais en parler à mon enchantesse ».

Son enchanteuse c'est Marjorie, sa prof de chant et de piano. C'est plus joli que « Prof de chant », non ? Il y a un rapport spontanément ludique au langage qui fait que les enfants doivent entrer tout naturellement dans ton univers.

P : Oui, le ludique, c'est hyper important. Même pour moi qui était prof de maths ! Les Matheux sont souvent joueurs. Il faut jouer et on oublie trop que le langage peut être un terrain de jeu aussi. Dans le système éducatif, on l'oublie magistralement, c'est grave. Il faudrait jouer systématique avec le langage et la poésie c'est la première façon d'en jouer avec une grande liberté. Ça autorise tout : on peut aller dans le non-sens, les maladresses, tout est possible. Il y a pas de savoir-faire obligatoire ou il faudrait qu'il n'y en ait pas. Le problème, c'est que bien souvent, quand on parle de poésie à l'école, on pose des règles, des rimes, il faut compter les pieds pour ne pas se tromper.

K : Oui c'est un problème.

P : Il y a certains enfants pour lesquels ça fonctionne mais il y en a d'autres pour lesquels ça les bloque, ça ne les sort pas de leur marasme. Il faudrait donner une grande liberté d'invention, un petit grain de folie... Je pense que les gamins sont tout à fait capables de faire la part des choses, de voir à quel moment il faut être dans l'optique du bac et à quel moment on peut s'amuser avec le langage, quoi. À mon avis, l'un enrichit l'autre et ça marche dans les deux sens. Actuellement, on est juste dans la préparation du bac à partir du CE2. Enfin je caricature un peu...

C : Par rapport au contenu des ateliers que tu proposes, que ce soit en contexte scolaire ou extra-scolaire, je me demandais comment tu procèdes. Tu parlais des cartes postales par exemple. As-tu déjà essayé de faire écrire des cartes postales à la façon d'Armand ?

P : En atelier, j'ai remarqué que cette consigne d'écrire à la manière d'Armand, avec cette consigne de cadrer dans la page, c'est très difficile, ça marche souvent pas très bien. Parfois, les gens se marrent bien sur le coup mais je pense que quand ils se relisent le lendemain, ils sont catastrophés parce que c'est vraiment pas bon. Parfois, il vaut mieux donner des contraintes plus étroites, plus tendues comme la longueur des vers dont je vous parlais. Ça marche très bien, et ça laisse plus de liberté sémantique. La difficulté avec Armand, c'est que c'est simple, et le plus difficile c'est la simplicité ! Ce que j'ai mesuré avec Armand, c'est que le plus difficile c'est de concilier simplicité et singularité. Arriver à avoir les deux dans le même objet, ça c'est ce qu'il y a de plus dur. Et en atelier d'écriture c'est compliqué parce qu'il faut avoir du métier, de la pratique, il faut avoir ramé longtemps, creusé son sillon et sortir le nez de tout ça. C'est une aventure qu'on ne peut pas faire quand on est trop débutant, saut pour rigoler. Souvent les résultats sont très décevants, en tout

cas pour moi. Alors que quand on fabrique des objets en appliquant des contraintes, de propositions de forme – je préfère parler de proposition que de contrainte, d'ailleurs, je dis aux gens qu'ils peuvent casser la contrainte, mais ça fait peur... Une fois j'ai dit ça devant une assemblée d'inspecteurs. J'en avais 25 devant moi... c'était un séminaire...

K : C'était où ?

P : À l'IUFM à Lyon. Quelqu'un me dit : « Mais si un enfant ne respecte pas la contrainte ? » Je dis : « C'est génial ! ça veut dire qu'il entre dans un processus d'invention... » Alors là, ça a été le tollé général pendant ¼ d'heure, j'ai pas pu les récupérer ! [Rires] C'était drôle ! Donc Armand j'ai l'impression que c'est une contrainte trop libre. Faire sortir de soi n'importe quoi et que ce soit intéressant, c'est pas si simple.

C : D'où la contrainte de la carte postale qui délimite un espace ?

P : Oui, ça crée un cadre et j'ai souvent remarqué que des jeunes ont des difficultés à utiliser l'espace. Ils serrent en haut à droite par exemple. C'est une démarche graphique. Après il y a la question de l'écriture à la main. Pour beaucoup de gens, cela fait problème, soit parce qu'elle est illisible, soit parce qu'elle est pas intéressante, soit parce qu'il y a des gens qui n'aiment pas leur écriture, ce que je peux comprendre. Du coup, ce genre de proposition plait rarement à tout le monde. J'aime bien que chacun trouve son compte dans une proposition d'écriture. Que ça ne fasse pas flop quoi...

C : Tu parlais aussi de ton expérience avec des publics en cours d'alphabétisation, c'est bien ça ?

P : Oui ça m'est arrivé.

C : Tu es parti sur le Traité d'orthographe et d'étymologie, c'est bien ça ?

P : Oui, on s'en est assez peu servi mais l'idée était jolie. C'était que les participants – en cours d'alphabétisation – puissent repartir avec le livre en cadeau... Or c'est à la fois un petit recueil et un carnet d'écriture, c'est ça qui est intéressant. Donc évidemment j'ai insisté là-dessus. Je ne me suis pas attardé sur le contenu des poèmes, on accroche ou pas. Par contre, je disais aux gens : « Vous voyez, Armand a mis ça dans son recueil, et vous vous pouvez mettre aussi ce que vous écrivez. Peu importe si c'est raté ou réussi parce que vous voyez, Armand, il a aussi un peu raté. Allez-y, foncez, faites ce que vous voulez. Ceci dit, ça ne s'est pas fait pendant l'atelier. Je leur faisais des propositions avec cette idée d'Armand – ou plutôt dont Armand serait l'illustration, c'est-à-dire, qu'à mon sens, tout le monde peut essayer de créer à partir du langage. La poésie c'est cette création dont le point de départ est le langage et cela engage tout le monde, même les gens en alphabétisation. Après, ils font des fautes, ils ont pas beaucoup de vocabulaire, tout ça,

mais c'est pas grave... Je leur dis : « On s'en fout ! Vous pouvez très bien, avec très peu de choses, créer des choses magnifiques. » Quelqu'un qui débute avec de la peinture, c'est pareil. Il va peut-être faire des choses magnifiques même s'il n'a jamais peint. Je leur dis que nous, on va faire de petits objets, pas écrire de grandes choses comme des nouvelles ou des romans. Et puis ça marche très bien. Au début, quand j'ai commencé les ateliers, ils étaient en général entre 8 et 15, ils repartaient tous contents. Certains disaient : « ça m'a rassuré... » Prendre les choses avec simplicité, se dire : « On peut ». Après je leur dit que l'orthographe n'est pas un problème, n'importe qui peut corriger après coup, ça ne change rien au poème. Dans l'immédiat, on s'en fout ! Je leur dis, et ça rassure, qu'on a le droit de se planter, y a pas de limite quoi. J'avais fait des ateliers en alphabétisation à Roanne aussi, là il y avait des gens qui n'arrivaient vraiment pas à écrire, il fallait les aider. Je me souviens d'un monsieur qui était maçon ou plombier et qui ne savait plus écrire. J'avais trouvé des trucs sympas, par exemple mon fameux texte « Pour ne pas mourir », vous le connaissez ?

K : Oui !

P : C'est le texte que j'ai le plus fait en performance. C'est 100 phrases qui se terminent toutes par « pour ne pas mourir ». Je le propose souvent en atelier d'écriture, ça a l'air triste mais ça donne des trucs incroyables en fait. En alphabétisation, j'avais utilisé un paper board. Chaque participant créait une phrase et une fois écrite, allait la calligraphier sur une affiche commune. Avec toutes les couleurs, dans tous les sens, c'était super !

C : Oui, c'est une belle idée ! Et pour en arriver aux dictées que tu nous as envoyées, et qui sont encore inédites, si j'ai bien compris...

P : Oui, je les ai sous le coude... Je vais voir. La période est difficile pour trouver un éditeur...

C : Est-ce que tu pourrais les « utiliser » ces dictées ? Enfin, le terme n'est pas adéquat... Disons en faire une matière voire une proposition en atelier ?

P : Je me suis posé la question mais je n'ai pas trop de réponse pour l'instant. C'est un objet qui pour moi est dans un livre. Après la question de les lire à voix haute, je ne m'étais pas posé la question avant que tu ne me la poses. Utiliser ce principe en atelier, pourquoi pas, ce serait rigolo. Demander aux participants d'écrire une dictée avec des difficultés orthographiques dedans, mais en n'étant pas du tout dans l'académisme, en faisant des fautes d'orthographe, et de syntaxe... Oui ça pourrait être une proposition intéressante, assez sympa à mon avis.

C : Oui, c'est ce qu'on se disait avec Katia. C'est une matière riche.

P : J'avais une autre anecdote sur les dictées. Je crois que c'était à Montauban, j'étais invité, il y avait une journée de dictées, des concours de dictées à la bibliothèque. Du coup, Armand était invité à faire une lecture au milieu, pendant que les gens corrigeaient les dictées. Un temps de flottement pour une lecture d'Armand, devant ces gens qui avaient participé au concours. C'était extrêmement risqué, parce que tous ces gens mettent l'orthographe sur un piédestal. J'arrive à Armand, c'est un peu dangereux, et effectivement, ça n'a pas été la lecture la plus facile que j'ai faite ni le public le plus facile, il faut le reconnaître. Après la pause, il y a eu un buffet, tout ça, un moment où j'ai pu discuter avec les gens, et je sentais bien que les gens étaient un peu distants. L'idée de faire des fautes d'orthographe ne leur plaisait pas trop... Il y a juste une femme qui est venue me voir, qui a adoré, qui trouvait ça super, et tout. Quand ils ont annoncé les résultats, c'était elle qui avait gagné, c'était la meilleure ! J'avais trouvé ça rigolo... Il y a plein d'anecdotes avec les histoires d'Armand, ça amène plein de choses rigolotes.

C : Oui ! Si je comprends bien, quand tu animes un atelier, tu le co-animes avec Armand ?

P : Non c'est plus moi. Je peux faire une petite parenthèse avec Armand mais c'est tout ! En performance, c'est pareil, c'est Dubost, et au milieu il peut y avoir une petite parenthèse avec Armand, comme des récréations quoi...

K : Moi j'ai une question concernant Violette [Rires]

P : Armand ? (l'appelant) T'en es où avec Violette ? [Rires]

K : Elle est partout. Comment est-ce que tu la ressens ? Qui elle est pour toi ? Quel rôle elle joue ou peut jouer, par exemple dans un atelier ? Comment est-ce que tu l'expliques ? Les gamins, peut-être que ça leur parle ? Comment peuvent-ils s'en saisir ? Son rôle, sa vie, son œuvre ?

P : Je la photographie pas trop. Le prénom n'est pas venu tout de suite, au début c'était Huguette, puis Violette s'est imposé, je sais pas pourquoi. C'est clair, il est amoureux, il a vécu avec une femme. À un moment, elle s'est tirée, mais tout ça c'est pas clair. On le sait pas trop et moi-même je sais pas trop... Depuis, il cherche vraiment une autre femme, mais c'est pas clair quoi, il trouve pas ! Il voulait Violette en fait.

K : C'est une espèce de fantôme ?

P : Oui, elle est très peu représentée mais déjà Armand je ne le représente pas trop. Je sais qu'il est différent de moi mais c'est tout. Violette, encore plus, c'est vraiment dans le flou. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a eu beaucoup de Violette dans la réalité, de vraies Violette : des femmes qui ont joué le rôle de Violette en

marionnettes, dont une avec qui j'ai eu une liaison ; à Athènes, ça a été traduit en Grec et il y a eu un spectacle et il y avait une Violette avec qui je suis toujours en contact. C'est d'ailleurs une actrice très connue en Grèce.

C : C'était à l'Institut français ?

P : Non, c'était à l'ancienne université d'Athènes, sur les pentes du Parthénon, un lieu magnifique.

K : Elle a quand même eu ce potentiel-là, Violette.

P : Oui, j'ai une amie qui s'est identifiée à Violette, c'est une plasticienne, elle a fait une expo sous ce prénom et même écrit un recueil de poèmes ! C'est la compagne d'Armand en fait. (Rires) Donc il y a des vraies Violettes qui circulent ici et là.

K : Parce que je pensais qu'il peut y avoir tout un imaginaire autour de la vie d'Armand comme objet de fantasme : comment il vit, qui sont ses amis, etc. On pourrait proposer ça en atelier.

P : Je serais gêné de trop fixer les choses. Par prudence je sais qu'il ne faut pas que je fixe. Encore une anecdote : une fois, au Marché de la poésie, j'étais sur le stand des éditions Gros textes, il y avait des recueils d'Armand. Il y a une femme qui passe, qui visiblement était très intéressée. Yves lui dit : « Vous savez que l'auteur est là ? » Elle dit : « Ah bon ? C'est qui ? » Il lui répond en me désignant ; elle me regarde, elle pose le livre et s'en va. [Rires] C'était assez radical, incompréhensible. Je me souviens aussi une fois d'une femme qui me dit : « Armand, comment tu le vois ? Il fait quoi comme boulot ? » Je lui réponds « Je le vois comme ci, comme ça, etc. », et elle m'a engueulé en me disant qu'il n'était pas du tout comme ça ! (Rires) Mais elle rigolait pas en plus... C'était étonnant ! Donc je me méfie, je laisse chacun inventer son histoire, en sachant que la mienne n'est pas nécessairement la plus intéressante.

K : Voilà !

P : Il y a des gens qui pensent qu'Armand est un enfant ! Moi je suis pas bien d'accord mais bon je m'écrase...

[Rires]

K : Je vais ouvrir une petite parenthèse, est-ce qu'Armand ne serait pas un Garçon ? J'en parlais avec un ami récemment, qui me confiait qu'il se sent plutôt Garçon, pour ne pas aller dans des enfermements associés au mot Homme... Ce n'est pas infantile.

P : Oui je vois, il n'est pas complètement devenu Homme. Je vois ce que tu veux dire, et je suis assez d'accord. Il n'y a pas un brin de machisme chez lui, alors que chez moi, il pourrait y en avoir un peu, comme chez beaucoup d'hommes. (...) Je dois reconnaître qu'Armand plait beaucoup, il a beaucoup plus de succès que Dubost, le pauvre ! [Rires] Ça me surprend moi-même que cette naïveté, cette maladresse généralisée puisse

avoir du charme... Par certains côtés, Armand est vraiment à côté de la plaque : il a jamais vraiment travaillé, il passe son temps devant la télé, etc.

K : J'avais une autre question, en lien avec Patrick son coloc. Dans tes textes, il me semble entrevoir quelque chose qui ressemble à de la tendresse, quelque chose de doux.

P : Oui je veux bien, je suis content de l'entendre !

K : Une tendresse silencieuse, attentive... J'ai mis une citation en exergue de l'un de mes livres : « Pourquoi pourquoi tout, pourquoi tout doit-il commencer aussi doucement ? » (La Parole immobile[™]) Ma question, c'est : quel est le lien entre cette tendresse que tes textes ont, en tant que corps, et l'humour ?

P : Je me pose la question du rapport au cri. Ça m'arrive, je pourrais faire des trucs que je profère extrêmement fort, et justement : comment la tendresse peut rester là-dedans ?

K : Oui, et quel lien avec l'humour ?

P : Oui je crois que la tendresse est vraiment un mot-clé ; il n'y a rien de vraiment violent même si cela en a l'apparence, en particulier quand je crie, ou quand je construis des choses qui vont devenir très chaotiques... On pourrait penser que c'est une forme de violence, mais là-dessous, c'est la tendresse qu'on cherche. Par exemple dans le texte que tu citais, à la fin je finissais sur le mot « boum » tout doucement. Donc effectivement il y a de la tendresse dans tout ça. Le seul fait d'être face à un public, comme ça, c'est un rapport tendre au public, d'une certaine façon...

C : Comme un pacte de tendresse ?

P : Oui, quelque chose comme ça.

K : Du coup, je ressens que chez Armand, l'humour est un acte de tendresse.

C : Parce que c'est une connivence, une complicité...

K : Oui, ce n'est pas de l'ironie ou du sarcasme.

P : J'aime pas du tout l'ironie, c'est pas mon truc. Mais en effet, la tendresse est partout chez Armand, même quand il oublie d'être tendre. Par exemple dans le poème « Mort aux vieux » qui est horrible... J'évite de le lire quand il y a un public âgé (Rires), mais c'est quand même drôle. De même dans « Pour ne pas mourir » qui finit dans le chaos et le bruit mais qui commence dans la douceur. En même temps, c'est très touchant...

C'est peut-être bien ce qu'il y a de plus important, la tendresse, non ?

K : Bien sûr. C'est intéressant en atelier de réfléchir à l'humour comme terme englobant et à l'ironie. L'humour d'Armand correspond à son côté joueur mais pas moqueur, qui serait du côté de l'ironie

²⁵⁴ Voir ci-après : http://patrick.dubost.free.fr/publications_sonores.html

C : Il y a un jeu entre ludicité et lucidité, il me semble...

K : Est-ce que ça t'est arrivé en atelier d'avoir affaire à des élèves qui seraient allés sur ce terrain de la moquerie, de l'ironie ?

P : C'est très rare, peut-être en collège, c'est problématique évidemment... En primaire et lycée non. C'est toujours lié au groupe. Un autre mot important, c'est celui de complicité, ça va avec la tendresse. Cette complicité avec le public, avec le lecteur. Tout le passage que tu lisais sur la douceur, je l'analyse en vous parlant, elle éclaire le fait que quand on écrit on sort du néant. Écrire c'est ça pour moi. Je ne peux pas écrire sur un projet ou s'il y a projet, ce sera un dispositif ou une structure globale mais je ne sais pas à l'avance ce que je vais raconter, sinon ça ne marche pas. Il y a de plus en plus de poésie narrative mais moi je ne suis pas là-dedans

C : C'est comme Katia quand tu me disais que tu connaissais la porte ou la fenêtre par laquelle tu allais sortir mais pas les pièces par lesquelles tu allais passer !

K : En tout cas, je t'ai mis en exergue de mon livre « Doucement ».

C : C'est vrai que c'est éclairant cette Douceur... On peut s'arrêter sur ce mot.

Katia Bouchoueva, Doucement (2020).

*Douce France
Cher pays de mon enfance
Bercée de tendre insouciance
Je t'ai gardée dans mon cœur !*

CHARLES TRENET, « Douce France »

*Pourquoi ?
Pourquoi tout ?
Pourquoi tout doit-il ?
Commencer si doucement ?*

PATRICK DUBOST, *La parole immobile*

Dire pour qui veut mélanger
le non-sens et le sens
dans une petite boule
en verre (es)soufflé
qui volera aux éclats.
*De dormir – essaie ;
à mourir – recommence.*
Qui
danse ?
Toi.

Troisième partie

Enjeux didactiques : de l'errance créative à la reliance poétique



L'arbre de vie, Klimt (1909)

*Les erreurs sont nécessaires,
utiles comme le pain et souvent belles.
Par exemple : la Tour de Pise
(Gianni Rodari 2020 : 3)*

Chapitre 7. De la peur de l'erreur à l'errance créative

Comme le rappelle Françoise Bréant dans *Écrire en atelier. Pour une clinique poétique de la reconnaissance* (2016 : 49) : « J'écris pour fabriquer (poème). » C'est bien de fabrication (*poiein*) qu'il s'agit, d'une « parole en suspension » dont l'écriture pourrait constituer le recueil. De transformation d'une matière, d'un artisanat²⁵⁵. De mots, de mouvements, d'émotions, de travail et de *ratures* : « Nous sommes dans l'écriture comme lâchés et repris, déchet, rature du mouvement, rature du silence même, déchet d'une parole qui efface toute trace » (p.47) J'évoquerai, dans ce dernier chapitre, la signification de ces ratures, parfois exhibées comme autant de traces d'un passage. Dès lors, l'Atelier ne pourrait-il être un lieu privilégié pour expérimenter ce pas franchi, ce passage, ce dépassement de la peur de l'erreur qui peut induire des blocages, comme le souligne le titre de cet article de Jean-Marc Defays and Deborah Meunier : « Cachez cette erreur que je ne saurais voir » (2015). Ce que nous dit cette citation du Tartuffe au sein de laquelle – si je puis dire ! – les auteurs insèrent l'erreur, c'est toute la culpabilité associée à la nudité comme à l'erreur en tant que transgression d'une norme²⁵⁶ :

*Couvrez ce sein, que je ne saurais voir.
Par de pareils objets les âmes sont blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées.*²⁵⁷

L'atelier ouvrirait donc, ce que confirme notre enquête (voir notre conclusion), la possibilité d'une errance créative. Comment faire de cet espace un terreau pour la créativité ? Gianni Rodari a envisagé les « erreurs créatrices » dans sa fameuse *Grammaire de l'imagination* (2010) [37]. Moins connu, son *Livre des erreurs* (1980²⁵⁸) développe leur

²⁵⁵ Dans l'émission De Vive(s) voix du 13 avril 2021, Souleymane Diamanka se définit comme « artisan des mots » : <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20210413-souleymane-diamanka-fier-d-%C3%AAtre-habitant-de-nulle-part-et-originaire-de-partout>

²⁵⁶ L'article cité analyse les représentations et attitudes normatives chez des enseignant·e·s et apprenant·e·s de Français langue étrangère. D'après l'enquête menée par ces auteurs, les aspects morphologiques et syntaxiques cristallisent le discours normatif. (<https://journals.openedition.org/pratiques/2752>)

²⁵⁷ *Le Tartuffe*, III, 2 (v. 860-862).

²⁵⁸ 2020 pour la traduction en français par Jean-Paul Manganaro pour les éditions ymagier/epsilon.

potentiel créatif, quelles que soient les formes qu'elles prennent, soulignant l'enjeu (le jeu) de dédramatiser ce rapport (parfois douloureux) à la norme : « Est-il nécessaire qu'un enfant apprenne en pleurant ce qu'il peut apprendre en riant ? » (Avant-propos, p. 3). Les slameurs et les slameuses se jouent allègrement de leurs propres erreurs : Narcisse, nous le verrons, mais aussi Lauréline Kuntz, ainsi qu'Aude Fabulet, qui met en scène la dyslexie au cœur du spectacle « Dixlesic » [35], faisant d'un joyeux « mélangelement des mots » une source de créativité originale. Armand le poète met en espace ses expérimentations (ortho)graphiques – dans l'espace de la page mais aussi dans l'espace scénique des performances au cours desquelles il distribue lesdits poèmes raturés. Il semble ainsi se poser en sempiternel apprenti de l'écriture, comme le suggère l'écriture manuscrite adoptée dans la plupart de ses créations.

Tel est précisément ce que nous entendons par « écRire de ses erreurs »²⁵⁹ : quelle est la part du Rire dans l'écrire ? Comment rebondir sur ses erreurs ? Comment en faire un terreau créatif pour l'écrire ou l'écrir ? En d'autres termes, le droit à l'errance ne peut-il représenter une fenêtre ouverte sur la créativité²⁶⁰ ? Voilà ce que nous dit, me semble-t-il, la métaphore de cet élève atteint de troubles du spectre autistique pour qui, finalement, l'essentiel est d'*écrire sur le silence* pour pouvoir pénétrer dans cet espace d'expression. Qu'importe qu'il y pénètre par la porte ou par la fenêtre : « J'écris sur le silence / J'écris sur la porte bleue / J'écris sur la fenêtre qui s'ouvre et je vois les oiseaux ». C'est bien d'un regard, d'un horizon ouvert qu'il s'agit là : « En ce moment j'ai l'impression d'ouvrir les volets derrière mes lunettes » [37]. En tant qu'espace protégé par un horizon d'écoute bienveillant, l'atelier offre en effet la possibilité d'un regard (d'une écoute) rétrospectif (ive) sur (de) son texte, ouvrant à une réécriture médiatisée par la mise en voix. Tous les slameurs-ses nous le disent : leurs textes sont sujets à de perpétuelles créations, et leurs carnets ou blocs-notes se prêtent à toutes les errances – aller-retours entre dire et écrire - et réécritures : ceux de Souleymane Diamanka [2] comme de Katia Bouchoueva (Vorger, 2015, dir.) ou encore de Frédéric Nevchehirlian [7].

²⁵⁹ Future communication avec Katia Bouchoueva au colloque « Rire à l'école » (Le Mans, automne 2021).

²⁶⁰ Voir aussi la carte blanche d'Antonio Rodriguez à la Maison de Rousseau et de la littérature.

7.1. Propos poétique : des erreurs mises en valeur

7.1.1. Souleymane Diamanka : de la rature à l'orature

J'ai déjà envisagé, dans l'un de mes premiers articles [2], le rôle des ratures dans l'orature, notamment chez Souleymane Diamanka qui avait, lors de notre entretien, cité Basquiat, pour souligner que ledit « traçage » met en lumière le mot sous la rature, en une sorte de palimpseste révélateur. Palimpsestes auxquels le slameur-orateur a souvent recours dans sa poésie, foisonnante d'*irrégularités* et autres *perles d'écriture* :

*L'orateur prend la parole
Au nom du littoral (...)
Au nom de la rature
Au nom de l'irrégularité
Au nom de la bravoure
Au nom du littoral
Au nom des perles d'écriture (2021 : 88)*

7.1.2. Armand le poète ou l'humour des ratures

Ma réflexion sur la rature s'est poursuivie lors de ma rencontre avec François Bégaudeau, invité à Lausanne en novembre 2014 pour une conférence sur l'humour²⁶¹. De nos échanges ont résulté ma contribution sur ses bandes-dessinées comme « théâtre graphique » [8] ainsi qu'un article entrepris sur l'usage de la rature chez cet auteur²⁶². Cet écrit est resté niché au fond d'un tiroir, pour une raison qui m'échappe aujourd'hui²⁶³, mais si je devais le reprendre, j'ajouterais ici un développement sur les ratures chez Armand le poète qui illustre à mes yeux une forme d'humour des ratures ainsi qu'une forme de pacte que je serais tentée de qualifier d'« anti-lyrique ».

En effet, dès les seuils de sa poésie, l'artiste se distingue par une créativité originale, son pseudonyme d'emblée se présentant comme une néographie : l'accent circonflexe met l'accent, pour ainsi dire, sur la singularité de sa poésie qui déjoue les normes orthographiques tout en se définissant aussi comme poésie performancielle puisqu'Armand aime à distribuer ses poèmes au public. Il s'agit donc d'une écriture destinée à un double horizon : publication écrite ET orale, selon la formule chère à Michèle Métail. Il se distingue en outre par l'humour graphique qu'il déploie, sous couvert d'une écriture enfantine, dans l'espace de ses poèmes, traversés de ratures. Les *Nouveaux Poèmes d'amour* illustrent bien le jeu auquel *il se livre* et

²⁶¹ <https://news.unil.ch/display?id=1410424036904119>

²⁶² Cet article devait s'intituler « Usages de la rature chez trois auteurs contemporains. De Jean-Marie-Gustave Le Clézio à François Bégaudeau et Lionel Trouillot ».

²⁶³ De même que cet autre article intitulé « Vol au-dessus d'un nid de poèmes. Étude des brouillons de David Dumortier », abandonné pour des raisons éditoriales.

la norme dont il se *délivre* au travers de ce jeu. En faisant desdits poèmes autant de « papillons en papier »²⁶⁴ qu'il distribue, il offre un espace de jeu, de complicité avec le lecteur-récepteur découvrant les mots sous les mots : dans le poème (fig. 82) qui m'a été offert lors d'une performance au Marché de la poésie de Saint Martin d'Hères en 2015, Armand se joue non seulement des normes orthographiques, mais aussi des équivoques : « les étoiles se *barrent* » en effet, filent, comme les mots « tracés » sur la feuille.



Figure 82 : Nouveaux Poèmes d'Amour (2016)

Si lesdits *Poèmes d'amour* recèlent autant de ratures, c'est peut-être pour mieux refléter toutes les ambiguïtés liées à ce sentiment, les errances du sentiment amoureux, et déjouer ainsi les attentes « lyrico-lyriques ». J'ai commencé à explorer cette question dans mon article sur les scénographies de la rencontre amoureuse telles que mises en mots dans le slam et le rap de Gaël Faye, ainsi que dans celui consacré aux chansons-lettres et autres lettres chantées [6, 10]. Roland Barthes avait déjà constaté cette difficulté à écrire l'amour : « L'amour a certes partie liée avec mon langage (qui l'entretient) mais il ne peut *se loger* dans mon écriture » (1977 : 114). Dès lors, il déborde des mots, se love dans les interstices, louvoie dans les listes [10], slalomant entre/outré les mots [18, 26²⁶⁵]. Le « poème à trous » met en scène graphiquement le besoin de sortir d'un enfermement (« mon regard prisonnier », fig.83) :



Figure 83 : Nouveaux Poèmes d'Amour (suite)

²⁶⁴ La formule est de Souleymane Diamanka.

²⁶⁵ Voir aussi « Merci » d'Ivy analysé dans notre article 26.

La rature de « tes » et « tout », qui se font écho, permet d'ouvrir un espace infini, créatif, se déployant tel une note de bas de page, là où le possessif ou l'indéfini auraient été restrictifs, enfermants. La rature, ci-dessous, du « je t'aime », permet de rétablir une forme de narcissisme dégagé des enjeux lyriques. Il s'agit là d'un espace qui s'ouvre au second degré, emblématique de la signifiante d'après Michael Rifaterre²⁶⁶. En l'occurrence, le « contrat générique » rejoint notre pacte colludique [27] : les jeux (ortho)graphiques – perceptibles, comme mentionné, dès les seuils – instaurent d'emblée une posture de connivence ludique avec le lecteur ou récepteur des poèmes. Celui-ci peut alors (sou)rire de bon cœur à l'énoncé des ronflements de l'aimée (fig. 84). Ne peut-on voir là une sorte de pacte non seulement *colludique* tel que je l'ai développé, mais au-delà *anti-lyrique* ? Selon Antonio Rodriguez, le pacte lyrique « articule la mise en forme du pâtir humain. Son effet global consiste à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde » (2003 : 94). D'où « l'effet empathique du lyrisme ». On perçoit au contraire, chez Armand le poète, une mise à distance de ces affects par l'humour graphique qui tend à les dévoyer tout en les dévoilant.



Figure 84 : Mes plus beaux Poèmes d'Amour

Circulaire, le poème « J'aime bien » (fig. 84) s'offre à lire dans les deux sens, nous mettant littéralement « la tête à l'envers » ; les ratures offrent un envers du poème. En outre, elles sont un espace où se niche la mouvance (pour citer le mot de Zumthor, appliqué à la performance, 1981²⁶⁷), soit l'instabilité radicale du poème tel que l'envisage Patrick Dubost. C'est donc le poème qui se trouve ici « à portée de mains », concret, même s'il est rendu inaudible par l'absence de silence lors de la performance à la bibliothèque. Jeu graphique et

²⁶⁶ Cité par Genette (*Palimpsestes*).

²⁶⁷ https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1331

performance se rejoignent alors dans un effet de chute ; le mot « inaudible » intervenant à la suite des segments raturés est en quelque sorte mis en exergue par un effet d'attente. Le dernier mot « saute aux yeux », littéralement – se trouvant mis en lumière et d'autant plus saillant qu'il se substitue à d'autres, demeurant lisibles sous la biffure (fig. 85) :

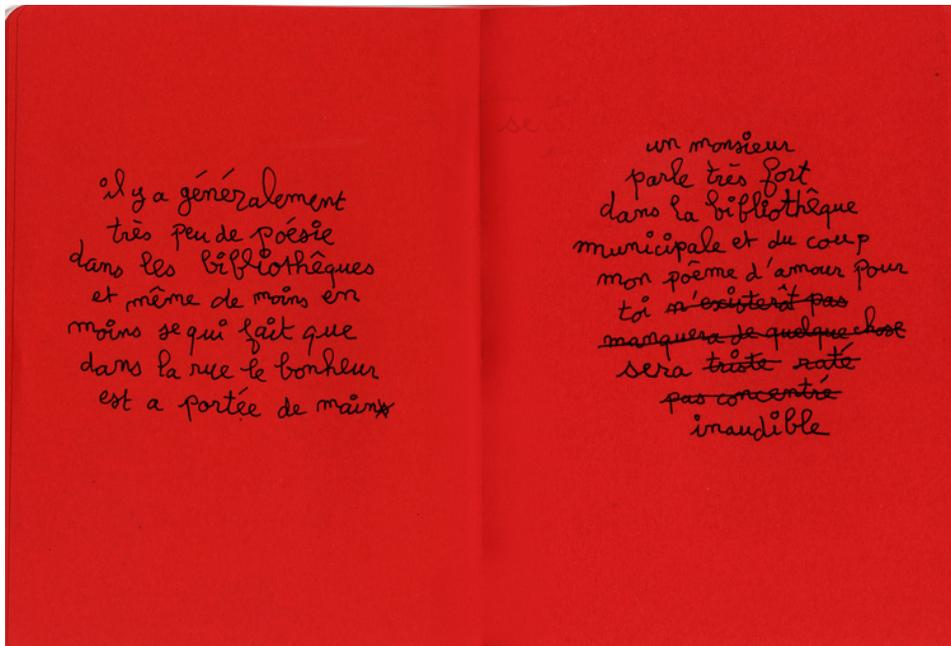


Figure 85 : Extrait de *Petit traité d'orthographe et d'éthymologie*, éd. La boucherie littéraire, 2019²⁶⁸

La couleur rouge contribue ici à une forme de scénographie du poème sur la page. Quant à la présence de ratures, elle nous donne l'impression d'entrer dans l'atelier du poète, au sens où il nous donne à lire – à voir – un poème en cours d'écriture, la biffure représentant le trou de serrure qui permet à la performance de pénétrer dans l'écrit. Au gré de ces frontières poreuses, il en résulte une forme de palimpseste, une surépaisseur qui laisse *du jeu* et ouvre un espace propice au jeu postural du poète dont le pseudonyme annonce d'emblée la couleur : « Il est interdit de mettre tous ses yeux dans le même panier » (2016)²⁶⁹.

La posture nous semble ici renouvelée par le jeu qu'il instaure, invitant du même coup le lecteur à entrer dans ce je(u), en s'insinuant entre les mots, errant de l'un à l'autre pour construire son propre parcours – s'agissant, en l'occurrence, de décrypter le palimpseste. Il se trouve ainsi invité à une expérience poétique *inedite*, née d'une hésitation prolongée, d'une errance sémantique ouvrant la voie à plusieurs pistes. Il n'y a pas si loin, au final, des blocs-notes de Souleymane Diamanka aux recueils d'Armand dont les pages sont autant de mises

²⁶⁸ https://next.liberation.fr/culture/2019/10/21/lundi-poesie-aujourd-hui-la-police-de-l-orthographe-a-perdue-la-bataille_1753948

²⁶⁹ Il s'agit là d'un palimpseste verbal, tel que je les ai abordés au chapitre 4.

en scènes graphiques de ces jeux avec les normes ainsi qu'avec les affinités phraséologiques²⁷⁰:

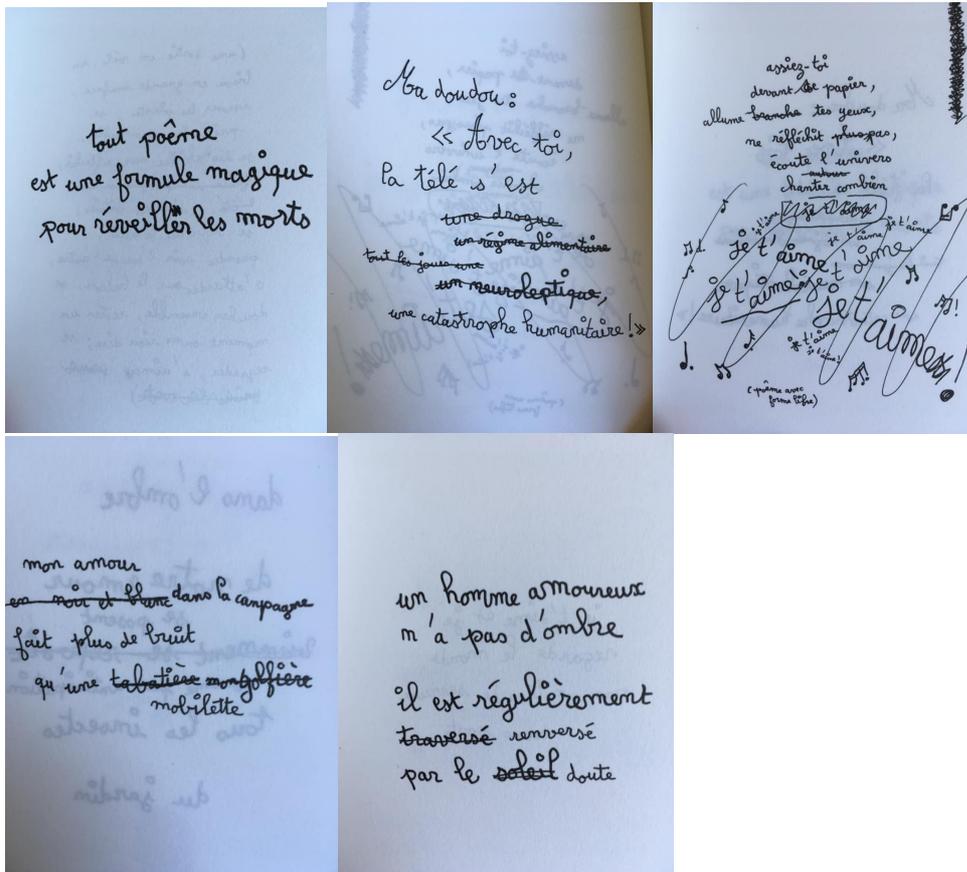


Figure 86 : Nouveaux Poèmes d'Amour

Le poème, ainsi traversé de diverses ratures, ouvre à des résonances multiples, s'apparente lui-même à une « formule magique pour réveiller les mo(r)ts ». Donner accès à ce qui, du langage, se fait vie, à travers le rythme des mots qui prend corps sur la page : « Ce que j'entends par la vie : que l'écriture devienne une forme de vie, mouvement d'une parole, invention du sujet par son langage et d'un langage par un sujet inséparablement (...) » (Meschonnic 2006 : 126)

La rature s'insère le plus souvent dans un flux en forme de liste, ce qui contribue à retarder la chute et à accentuer l'effet d'attente. Le poète *s'amuse* – littéralement – du vers libre, en donnant à ses poèmes des formes libérées de toute linéarité. Sur un plan lexical, il introduit des effets de contraste, de cohabitation entre registres, comme en témoigne le mot « mobilette » qui tranche avec les deux mots précédents, auxquels il se substitue : si *tabatière*

²⁷⁰ Je pense ici aux collocations du type « réveiller les morts » (figure 5), ou encore au détournement phraséologique cité dans la note précédente de « mettre tous ses œufs dans le même panier ».

et *montgolfière* sont reliés par un trait phonologique, *mobilette* répond sémantiquement à *campagne* mais tranche phonétiquement avec les deux autres mots. Si l'amour se dit en liste voire *en chaînes* [26], il ne saurait s'écrire qu'en noir et blanc mais plutôt avec tous les mots du langage et toutes les couleurs de la vie. Armand renverse littéralement le poème d'amour en y insérant les doutes qui sont partie intégrante de son écriture, empreinte de ratures :

Force est de constater que l'humour que l'auteur cultive à travers son personnage est un humour sensible qui aide non seulement à mettre à une certaine distance les choses qui font mal (la complexité de la grammaire, sa propre maladresse), mais permet aussi de mieux comprendre, en les acceptant mieux, les fragilités qui nous accompagnent : les nôtres, celles des autres et de la langue. En cela, la poésie d'Armand le poète est un acte créateur qui transforme le réel, revalorise les choses fragiles de la vie, efface la frontière entre la tristesse et la joie. Sur le plan syntaxique, les « erreurs » délibérées rythment le tissu des poèmes, en provoquant des arrêts et de petits accidents dans le sens construit ; arrêts et accidents qui deviennent ainsi ceux du son.²⁷¹

Enfin (*but not least !*), ce procédé de raturage contribue à mettre en scène la matérialité de l'écriture en rendant visible le geste de biffer – qui s'apparente à un élan dans certains poèmes (voir le « je t'aime » lyrique ci-dessus) – pour ouvrir au second degré. La rature est trace de l'écriture. À l'énoncé par Almuth Grésillon des verbes divers signifiant la rature (« barrer, biffer, effacer, gommer, gratter, racler, raturer, rayer », ainsi que « radier » et « éradiquer » qui relèvent du même champ sémantique, 2008 : 84), je propose d'ajouter « tracer » dont la polysémie ouvre des perspectives²⁷². Et pour cause, la rature est trace d'un cheminement et d'un geste d'écriture. Au-delà ou en-deçà, elle est un indice, un index qui pointe un mot, une locution, une phrase qui apparaît d'autant plus visible qu'elle est *tracée*. Dès lors, on peut y voir une sorte de métaphore graphique ambivalente. On peut en souligner la duplicité, l'équivoque de la rature : à la fois perte et gain, disparition et renaissance, visant autant à *éradiquer* qu'à *irradier*. Elle nous donne accès à la dynamique, la vitalité de la création : « la genèse de l'écriture n'est pas un mirage. Elle repose sur un réel » (2008 : 96). Sur un geste, sur un corps-poème qu'il s'agit de donner à voir – et à entendre (fig. 87) :

²⁷¹ Extrait de notre proposition (avec Katia Bouchoueva) en vue de la journée d'étude citée.

²⁷² En Suisse romande, on utilise ce verbe pour « biffer ».

Si tu souris parfois
 dans ton sommeil, s'est
 parce que tu entends,
 ce que j'écris. ^{entends}

Figure 87 : Nouveaux Poèmes d'Amour

Je pourrais ainsi analyser la rature comme emblématique d'un écrivain : une trace d'oralité au sein d'un écrit, un espace où se lit – où se lie²⁷³ – l'adresse fondamentale, où le lecteur s'insinue. Jean-Pierre Bobillot, qu'on ne présente plus dans le milieu de la poésie sonore, use de procédés jouant sur la matérialité graphique des mots et déjouant la norme orthographique au gré d'homophonies fantaisistes :

*chèR(e)s ;
 j'espère Qe vous alleZ bien...
 je vous joins cet entRetien à parêTRe dans **inteR (Québc)**,
 Qi peut vous intéresser à tel ou tel titRe (...)*²⁷⁴

Dans l'entretien joint à ce courriel, le poéticien nous rappelle comment la poésie navigue entre les codes : « la poésie, comme la langue, ne peut qu'aller sur ces deux jambes (et en jouer...) » (p. 1). De son usage de la typographie dans sa « Prose des rats », il précise qu'il s'agit là de « gestualité typographique généralisée » (p.8).

La poésie d'Armand – comme celle de Jean-Pierre – est aussi inscription dans une temporalité, un devenir²⁷⁵, un geste réitéré : elle nous donne à voir une écriture en acte et en devenir, en mouvement, *in vivo*. Elle *déroute*, littéralement, nous met sur une fausse piste, nous fait prendre des chemins de traverse pour mieux nous lancer dans l'aventure d'un livre-*live* qui devient nôtre. Elle est un nœud, un carrefour, espace de croisement et de dialogue où se noue un pacte avec le lecteur devenu complice, compagnon de route. Elle est une main tendue vers l'autre, le lecteur-écoutéur.

²⁷³ Citons ici Souleymane Diamanka : « Toi et moi c'est l'écriture qui nous lie » (« Les poètes se cachent pour écrire », 2007).

²⁷⁴ Courriel (amical) du 21 octobre 2020 qui rend bien compte de l'usage quasi systématique de ce type de jeu, y compris hors-le-livre. L'entretien, cité ci-après, se présente comme un dialogue avec « PHilippe fRanCK, l'un des 3 artisans du film suR HeidsieCK & co-organisateuR de l'éVénement "bernard HeidsieCK, écrire à Haute Voix" (...), Qi eut lieu à Québc, les 17-18.3.2016. »

²⁷⁵ Son fameux poème « Poésie C'EST », scandé lors de la journée d'étude que j'avais organisée à Lausanne en 2014, m'a été transmis par l'auteur en de multiples états, avec la mention « état au + date », comme il se présente dans l'introduction du volume que j'ai coordonné (2015 : 13) suite à cette journée.

Rappelons la fameuse formule de Duchamp « Lis tes ratures ! », la métathèse lacanienne « Lituraterre », ces mots de Jean Bellemin-Noël selon lequel « La littérature commence avec la rature » (cités par Grésillon, 2008 : 96), ou encore de Raymond Queneau qui avait forgé le verbe « littératurer ». La rature apparaît alors comme un horizon : mise en avant, en relief, au cœur de l'écriture, elle emblématise une dynamique et une relation horizontale au lecteur ; parce qu'elle crée une tension, une rupture de rythme, elle symbolise le mouvement même du poème, la fuite en avant et le retour en arrière. Les va-et-vient, les errements de la création. Ou de l'amour :

Je ne pourrai pas faire comme si je ne t'avais pas rencontrée. Bientôt le temps va perdre toute importance. Soit tu seras présente dans ma vie et je serai trop heureux pour penser aux choses banales comme le temps. Soit tu seras loin, et il s'arrêtera, bloqué sur la distance. Mais je pourrai, en paix, glisser vers ma rature. J'ai dit l'amour avant que j'oublie (Trouillot 2007 : 183).

7.2. écRire de ses erreurs : en chemin vers de futurs ateliers

7.2.1. Analyse du slam d'Alexia : l'étrangère

EcRire de ses erreurs, tel est bien, en un sens, la démarche entreprise par Alexia, étudiante dont je présenterai le portrait sonore dans le prochain chapitre, dans la lignée d'un article appréhendant le slam comme espace pour « donner voix aux langues en soi » [36]. L'écridire – ici délivré de toute exigence académique car le slam créé par cette étudiante l'a été en dehors de toute consigne, en vue d'une journée d'étude que j'avais organisée avec le slameur Ivy pour invité et qui devait se clore par une scène ouverte à qui voulait s'exprimer – apparaît bel et bien comme lieu d'apprivoisement d'une interlangue : « une interlangue transitionnelle et protectrice » selon les mots de Jean-Marie Prieur (2016 : 3). Or c'est bien l'erreur comme étape de l'apprentissage qui est ici thématifiée, mise à distance avec humour par celle qui se dit *l'étrangère* – titre choisi pour son texte – mais qui *gère* pourtant fort bien son répertoire langagier :

*Parfois je sens que j'suis passagère
dans la vie, dans un bus, même avec la nourriture que je digère
c'était pareil avec le slam, je me sentais slamgère.*

À travers cette création lexicale (*slamgère*), elle témoigne de son appropriation de la langue-cible, tout en revenant sur ses difficultés – la peur de « se tromper » –, au fil des répétitions

qui illustrent les efforts en jeu, les hésitations, les bégaiements²⁷⁶, tout en donnant corps à un texte destiné à la scène :

*J'avais besoin de parler, parler
et pour parler, parler, j'avais besoin d'apprendre le français
et de ne pas me tromper, tromper.*

Les difficultés de prononciation sont ici évoquées avec l'auto-dérision d'un jeu de mot fondé sur l'opposition u/y qui donne souvent du fil à retordre aux hispanophones :

*Avant j'étais convaincue
c'était « merci beaucoup »
et je disais « merci beau-cul*

L'erreur – qu'elle cite comme telle - se fait alors éminemment créative :

*Et oui j'ai fait des erreurs colossales
j'ai trouvé qu'il y avait des homophones, nasales et peut-être
dorsales (on sait jamais)*

C'est bien dans cet *entre deux langues* (Prieur, 2006 : 5) mais aussi dans cet *oultre des langues* que permet le *méta*, que les choses se jouent ici. S'écrivent et se disent : « sur le fil des langues et de leurs différences un effet de contact, de sens et de sujet. » (p.7) Il me semble qu'il se dit là quelque chose d'essentiel, qui est de l'ordre « d'un nouage intime, singulier aux langues », qu'il s'agit alors « de se faire sa langue, d'inventer son écriture, de trouver sa ligne de création. » L'horizon du slam – et de la démarche d'écrir – permet ainsi de dénouer quelque chose et, en permettant de donner voix aux langues en soi, *autorise*²⁷⁷ cette scénographie de la relation aux langues (p.8) :

Auteur, Edith Azam est motorisée. Rencontre des difficultés colossales à faire un paragraphe biographique, est motorisée (...) Toujours motorisée à cette heure et pour le reste ? Lire, écouter, diront toujours mille fois mieux ce qui là : m'autorise.²⁷⁸

Tel est précisément, je crois, ce qu'exprime Dominique Bucheton dans *Refonder l'enseignement de l'écriture* (2014), quand il écrit que « l'homme de demain sera auteur » : « Est en train de naître une écriture réflexive, critique, communicative, créative, engagée, individuelle et collective, une écriture du travail partagé, de l'action collective, capable de

²⁷⁶ Voilà qui rappelle un Ghérasim Luca dont « Passionnément » avait inspiré un atelier d'écrir, dont je n'ai malheureusement, gardé nulle trace.

²⁷⁷ J'emploie ce verbe à dessein au sens où l'entend Edith Azam, en le rapprochant de « auteur » (ci-dessous) : c'est bien de *s'autoriser* à écrire qu'il s'agit ici, a fortiori pour cette étudiante qui se trouvait alors dans une posture d'inconfort voire de détresse, comme elle s'en ouverte à moi par ailleurs.

²⁷⁸ https://www.maisondelapoesie-rennes.org/docs/files/publics%20scolaires/edith_azam.pdf?PHPSESSID=lit27pf07pqqg58vfs2924kpm23

s'émanciper des normes et des censures, de s'inventer de nouveaux codes » (p.6-7). Une écriture qui *autorise*, donc. [37]

Avec le recul et le retour de cette étudiante qui a quitté la Suisse et arrêté ses études²⁷⁹, il me semble qu'elle a trouvé, dans cette fenêtre ouverte le temps d'un atelier et de la scène qui s'est ensuivie, lui permettant d'être « adoubée dans son (leur) identité auctoriale », une respiration voire une réparation profonde : ainsi « s'opère une réparation narcissique dans l'atelier, par rapport aux autres cours où le manque de mots et le défaut de performance sont ressentis cruellement parfois. » (Dompmartin & Le Groignec 2015)

7.2.2. Créer des virelangues à la manière de Narcisse

Narcisse s'est amusé à ajouter des lettres à certains mots selon des règles très codifiées dans son slam « 14 pou'cent » : ce faisant, il interroge le rapport phonies-graphies en pointant ce qu'il nomme « lettres inutiles » du français. « Le h ne sert à r'en, il est juste là pour faire c'ier », ironise-t-il, transformant certains mots par homophonie : « p'anète » devient ainsi « pas nette » [33]. Dans « Ce cher Serge » – qui nous a permis d'ouvrir un *horizon d'humour* dans certains colloques ou journées d'études – l'artiste s'amuse à faire fourcher sa langue au gré de virelangues. Ainsi ce slam permet-il de relativiser les difficultés de prononciation, le slameur mobilisant des virelangues traditionnels et tournant autour de cette formule, ô combien difficile à prononcer du fait de la succession des phonèmes [s], [ʃ], [ʒ]. L'artiste virtuose semble lui-même y perdre pied – disons plutôt : langue – feignant à trois reprises d'échouer à prononcer ladite formule, en un effet comique qui ouvre d'emblée un horizon d'écoute fondé sur l'humour²⁸⁰. Un tel exercice de style – qui met en scène une forme d'erreur touchant à l'oralité – me semble particulièrement fécond afin de travailler la prononciation avec les étudiants en dédramatisant les difficultés qu'ils peuvent éprouver dans leur apprentissage : si Narcisse lui-même s'emmêle les mots-sons, alors qui n'aurait pas droit à l'erreur en la matière ?!! L'émotion soulevée par la vidéo – le Rire, avec un grand R – m'apparaît constructive ici, voire salvatrice et désinhibitrice. L'idée serait donc, comme nous l'avons proposé avec Dominique Abry [33], de faire créer de petits virelangues par les

²⁷⁹ L'étudiante de Master dont il est ici question m'a écrit une lettre par la suite pour me donner de ses nouvelles et me dire comment l'écriture et la chanson l'avaient à surmonter une crise existentielle.

²⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ezSW2j1vdE0>

étudiant-es en fonction de leurs propres difficultés à prononcer tel ou tel phonème, en travaillant sur telle ou telle opposition.

7.2.3. Jouer autour des erreurs et des « à peu près » en chanson²⁸¹

En guise de prolongement à la Biennale de la chanson intitulée *Du malentendu dans la chanson* (2021) [27], j'esquisserai ici quelques pistes concernant les fonctions (poético-stylistiques) de l'erreur (créative) dans la chanson française en vue d'inspirer quelques activités possiblement menées dans le cadre d'un atelier autour de la chanson. Dans la célèbre « En relisant ta lettre »²⁸², Serge Gainsbourg se joue d'hypothétiques erreurs attribuées à l'aimée lui adressant une lettre de rupture, ce qui ouvre à une autre voix – celle de la correction – en contrechant :

*Tant de rancune
T'as pas de cœur
Ya pas d'erreur
(Là y'en a une)
J'en mourirai*

Le poète-chanteur tourne autour de l'erreur au fil de la chanson pour y céder au final en mettant en exergue un barbarisme, qu'il « emprunte » à Brel (voir Hirschi 1995), cité dans mon article sur la néologie en chantant [24] :

*Et je mourirai cerné de rigolos
En me disant qu'il était chouette Voltaire*

Le jeu des parenthèses dans la version écrite se traduit chez Gainsbourg par un changement de modalité vocale dans l'interprétation. On retrouve ce type de jeu dans d'autres chansons de Gainsbourg, à l'instar de « Je t'aime moi non plus », ainsi que dans plusieurs chansons de Renaud : « Celle que je suis avec » (*Ma gonzesse*) ; « Nous nous *allerons* » (*Dès que le vent soufflera*) ; « *C'est quand qu'on va où* ». Cette dernière phrase s'inscrit cependant dans un registre enfantin plutôt qu'amoureux [15]. À sa suite, Dorémus s'est amusé à intervertir des formules figées en une forme de chiasme : « J'écris faux / je chante de la main gauche », ce qui permet de feindre une maladresse phraséologique, à travers un usage détourné des

²⁸¹ Le seul article déniché sur ce sujet propose de « traquer l'erreur » : <https://information.tv5monde.com/info/chansons-francaises-cherchez-l-erreur-21288?fbclid=IwAR2YMbmQiH9rN8pWICeUbPWfV3MsPlp5e2CZ-Q0Z2vDFQ39O2qZdbBDDBg>

²⁸² Dont le manuscrit est accessible ici : <https://www.autographes-des-siecles.com/produit/serge-gainsbourg-manuscrit-autographe-relisant-lettre/>

collocations. Gaétan Roussel²⁸³ a quant à lui repris une formule similaire appliquée au verbe « courir » dans *Tu ne savais pas*, renchérisant avec une erreur d'accord :

*Tu n'savais pas que tu "courirais" un jour
C'est vrai le temps passe
Elle est fou cette faute d'orthographe*

Originaire de Lausanne, Jérémy Kisling omet les élisions et les contractions de l'article défini dans *Le ours et la hirondelle*, comme pour mimer syntaxiquement la maladresse, les tâtonnements dudit ours face à la belle et gracile hirondelle :

*Parfois, je la
Épouse en rêve
De le bout de les doigts
Je la enlève (...)*

Si l'exercice paraît facile à un francophone natif, il l'est moins pour mes étudiant·es de préparatoire à qui je propose de rétablir les formes en appliquant les règles d'élision et de contraction, pour mieux en analyser la portée poétique. De fait, c'est le passage à l'oral – en voix parlée – qui permet ici d'alléger le texte de ses voyelles superflues²⁸⁴ :

*Mais quand mes mains sont proches de les siennes
Mes mains de ours
Je ai la allure de une baleine
De une baleine de eau douce*

Enfin, la phraséologie peut aussi représenter un haut-lieu de créativité De nombreux slameurs ont en effet puisé dans ce réservoir une matière poétique sujette à de nombreux remodelages²⁸⁵, à l'instar de Souleymane Diamanka qui a trouvé dans le trésor des proverbes une source d'inspiration intarissable, conjuguant lexies francophones et traduites du peul²⁸⁶ :

*Nul n'est poète en son pays et pourtant
J'ai vu ceux qui suent et ceux qui saignent
Devenir ceux qui sèment les mots qui soignent... (2007)*

Dans la chanson, de nombreux·ses auteur·rices-compositeurs·rices-interprètes jouent sur les « à-peu-près »²⁸⁷ (Rabatel 2011), à l'instar d'Aldebert – pour rester dans le registre animalier :

²⁸³ Merci à Stéphane Hirschi de me l'avoir indiqué dans nos échanges du 7 avril !

²⁸⁴ Travail qui mériterait d'être associé à une démarche multimodale, à la suite de Sylvain Coulange : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01387387/document>

²⁸⁵ John Banzaï : <https://soundcloud.com/john-banza/pro-verbe>

²⁸⁶ « Si quelqu'un te parle avec des flammes, réponds-lui avec de l'eau ».

²⁸⁷ À la suite d'Alain Rabatel (2011), j'entends dans cette désignation la réprobation par rapport à une transgression : « ces figures d'à-peu-près sont englobées dans une réprobation qui estompe leur dimension figurale en faisant revenir à l'avant-plan la problématique des maladroites d'expression, voire des fautes ». Si

« Fauve qui peut »²⁸⁸. Cet exemple montre bien la signifiante d'une telle figure dans un tel contexte : la trame sonore étant conservée, l'effet de palimpseste ouvre ici à un écho intéressant²⁸⁹.

Dans notre article sur les « lectures et écritures partagées », nous avons proposé et analysé, avec Chiara Bemporad²⁹⁰, une séance d'atelier d'écriture inspirée de la chanson de Dutronc « Proverbes » et médiatisée par Titanpad [34] :

*Ventre affamé n'a pas d'oreilles
Mais moi j'ai faim et puis j'entends
J'ai faim de toi et je t'attends
Dans la nuit qui porte conseil*

Dans le prolongement de ce type d'activité, menée à distance avant l'heure, et en vue de mon intervention lors de la prochaine Biennale des langues, nous avons proposé aux étudiant-es de travailler²⁹¹ : d'abord, sur des virelangues pour délier les langues en guise d'échauffement ; ensuite sur des détournements de proverbes et autres locutions figées²⁹². L'enjeu sera donc de délier la créativité en conjuguant les ressources phraséologiques des langues d'origines (voir à la fin de cette partie).



Figure 88 : Carte postale Biennale des langues, mai 2021

7.2.4. Écrire des dictées créatives à la manière d'Armand

Si Gainsbourg nous propose une chanson en forme de dictée corrigée, nous avons commencé à concevoir, avec Katia Bouchoueva, un atelier autour des écrits d'Armand le poète, l'atelier étant ici appréhendé « comme un lieu de travail sur la transformation des émotions par le biais des tâtonnements langagiers et des erreurs grammaticales qu'on commettra délibérément et joyeusement tout en mettant en œuvre une démarche réflexive »²⁹³. Patrick

Alain Rabatel analyse les intentions communicatives qui président à leur création, je m'intéresse pour ma part aux enjeux stylistico-cantologiques de ces formules quand elles s'intègrent à un slam, un poème ou une chanson ([https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00806105/document#:~:text=1.1%20La%20dynamique%20paronymique%20dans,\(Dupriez%201980%20%3A%2059\)](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00806105/document#:~:text=1.1%20La%20dynamique%20paronymique%20dans,(Dupriez%201980%20%3A%2059).)).

²⁸⁸ « Joli zoo », en duo avec Grand Corps Malade.

²⁸⁹ Voir aussi ce titre d'une pièce de théâtre pour la jeunesse : <https://www.editions-retz.com/theatre/fauve-qui-peut-7-8-ans-9782725666341.html>

²⁹⁰ Ex collègue de l'EFLE, actuellement professeure et didacticienne des langues à la HEP Vaud.

²⁹¹ Séance d'atelier d'écriture et d'éloquence menée à distance avec Lauréline Kuntz, le 7 mai 2021

²⁹² <http://daac.ac-lyon.fr/biennale-des-langues/cartes-biennale/png/peut-on-donner-sa-langue-au-chien.png>

²⁹³ Extrait de notre résumé.

nous ayant transmis un texte inédit – dont il est question dans l’entretien à trois voix avec Katia, merci à lui ! – constitué de « Dictées d’amour », nous avons entrepris d’explorer le potentiel didactique d’un tel recueil. Les élèves pourront par exemple être amenés à imaginer la vie d’Armand à travers ses dictées, en réfléchissant au type de pacte mobilisé, mais aussi à mettre en scène certaines dictées, et à écrire leurs propres dictées « piégées » d’équivoques pour les dicter à leurs pairs ou encore les lire sur un fond sonore. De telles pistes viseraient à développer une réflexivité sur la langue et sa fonction poétique. En effet, lesdites dictées mettent en scène les *problèmes* orthographiques d’Armand qui s’essaie ici à l’écriture à *loridinateur*, ce qui donne lieu à de nombreux *lapsus clavis*²⁹⁴. Alain Rabatel a souligné le rôle du récepteur pour parfaire la créativité à l’œuvre dans ce type de jeux, reposant sur le maniement du clavier : « Parler de récepteur est une approximation ; mieux vaudrait dire l’écouteur » (2018 : 65). Analyse qui nous conforte dans la perspective didactique d’une mise en voix des dictées par les élèves voire d’une écriture « sur un fond sonore » (dictée 17).

Dictées d’amour

a l’usage de ceusses con
des problèmes comme moi avec
la gramaires & l’othogrophes & la Saint Taxe
(& des prblèmes aussi avec loridinateur)

Dictée n°10

Violette me manque... elle est partie ya quelques années et je mens remèts pas... je continue d’écrire des poèmes d’amour sans dire que s’est pour elle... cette dictée naît pas & ne sera jamais un poème... juste je m’étales ~~comme une grosse merde~~ devant vous qui avez d’autres chats a fouétés... nous traversons des taons difficiles... si vous

Dictée n°20

La nuit souvent je dors mal alors hop une dictée a mes zouailles du sommeil. Mes zouailles sont de toutes les tailles sauf que plutôt des garçons qui se copient les uns sur les autres & transpirent & sont pires que tout & nuls au-delà du possible. Du cou je les engueule : « Arrêtez de faire des fautes bande d’oiseaux mégalitiques !... » La je parle de plus en plus vite & fort avec des guillemets sans poses. La difficulté n’est pas dans les mots choisis mais dans la vitesse ~~d’électro~~ élocution. Je les aies tous laissé sur le carreaux houlala je suis fier de moi !... Mes zouailles (vous avez compris s’est vous) ont des stylos qui marchent

Dictée n°4

D’habitude j’écris stous a la main (mes livres et sétéra) mais la on vient de m’offrir un ordianteur alros je me dis que je ferais monish de fautes mais on ma pas expliciter le correcter orghographieque. Je vais rpogressé. Et puis s’ést

Dictée n°17

Etes-vous prêts pour écrire sur un fond sonore ? D’où cette musique sur laquelle je parlerai en rythme & vous écrirez de même. L’homme est un animal musicien. Le poème est

Figure 89 : Dictées d’amour (inédit)

Notons que la biffure représente, là-encore, un espace fécond, catalysant la créativité, permettant de superposer des mots, à la manière d’un mot-valise : électro(élo)cution (dictée 20). Si le rythme est le maître mot (dictée 17), l’oralité est prégnante ici, à l’horizon de ces

²⁹⁴ Voir à ce sujet l’article d’Alain Rabatel (2018) dans le premier volume de l’ouvrage sur les jeux de mots auquel j’ai aussi contribué [25].

dictées dont l'auteur nous a confié ne pas souhaiter les publier pour l'instant. Les nombreux jeux de mots qui les traversent me rappellent, transposés à l'écrit, ceux de Lauréline Kuntz dans Dixlesic [35, 37] dont le personnage se distingue par un « défaut de pornotiation ».

Ce qui se joue, dans ce rapport ludique à l'erreur mise en valeur comme source de créativité, c'est une désinhibition du rapport à l'écriture, me semble-t-il. Et le français d'apparaître, selon la formule de Katia Bouchoueva, comme « langue inclusive », accueillante aux diverses variations, aux voix et aux langues en soi. Or la voix de Katia, en fond sonore de la page annonçant l'atelier en ligne destiné aux professeur-es de français en Inde, met en abyme, précisément, l'errance créative dont il a été ici question²⁹⁵, en une sorte de brouillonnement oral.

²⁹⁵ <https://ifindia.in/atelier-poesie-slam/>

Chapitre 8.

Du slam au slalom : écrivire entre ses langues

Dans un article à paraître suite au colloque « Didactique des langues et plurilinguisme » de Grenoble, j'analyse « l'alternance des langues en slamant »²⁹⁶ et les pistes que ces alternances codiques ouvrent dans le champ didactique : en quoi l'atelier slam permet-il la mise en jeu, en voix, en résonance, en corps et en scène des répertoires plurilingues ? Qu'apporte l'expérience de l'écrivire propre au slam à celle des ateliers d'écriture plurilingues déjà abordés par des chercheuses comme Noëlle Mathis ou Chantal Domp martin ? En 2007, Gilles Siouffi et Gisèle Pierra observaient déjà que « le temps (était) venu des Arts du langage ». Parole et langage, d'après Siouffi, sont au cœur du partage, « par-delà les barrières de langue », la parole désignant selon lui « l'activation corporelle nécessaire à la production de langage. » Depuis le *flow* du slam a coulé sous les ponts. De mon double point de vue de cantoslamologue et de didacticienne, le terme de « paroles » se pare alors d'autres couleurs : celles des *lyrics* en anglais. Je me souviens d'avoir entendu Peter Szendy philosopher, en ouverture du colloque sur « La poésie délivrée », co-organisé par Stéphane Hirschi²⁹⁷, sur le tube *Parole parole parole*, analysé comme un « vers d'oreille » susceptible de devenir la « bande-son » de notre vie, ainsi qu'une tautégorie mettant en scène, allégoriquement, le dialogue entre le Parlé et le Chanté, personnifiés (2017 : 458). Ce sont aussi les deux langues, le français et l'italien, qui dialoguent dans cette chanson. Bref, les slameur·ses se présentent, par essence, comme des paroliers, voire des paroleurs²⁹⁸, d'autant que certain·e·s alternent les modalités, à l'instar de Gaël Faye ou Luciole. Or nos ateliers « écrire et dire »²⁹⁹ pourront s'inspirer de ces *paroles* à haut potentiel de créativité. J'en ai fait/fais³⁰⁰ notamment l'expérience à l'UNIL en proposant des consignes tournées vers un horizon plurilingue. De fait, la créativité qui s'y tisse s'avère non seulement lexico-phaséologique, comme j'ai pu le montrer ici et là, mais aussi – et surtout – sonore, voire corporelle quand les corps en présence se trouvent *convoqués* dans cet espace ouvert à tous les possibles.

²⁹⁶ En écho à Jacqueline Billiez (1998) que je citerai ci-après.

²⁹⁷ Alexandra Saemmer, Corinne Legoy, Alain Vaillant, Serge Linarès (2017).

²⁹⁸ Lors de ce même colloque, j'avais posé les bases d'une slamologie [12].

²⁹⁹ Tel était l'intitulé que j'avais alors choisi pour cet atelier mené en préparatoire, que je donne actuellement en Bachelor/Diplôme 2^e année sous l'intitulé « Donner corps à ses discours. Atelier d'écriture et d'éloquence ».

³⁰⁰ J'emploie ici à dessein le « nous » car il me permet de convoquer les voix des étudiant·es et élèves cité·es pour rendre mon propos plus concret, lui donnant matière et épaisseur.

Partant, je m'inspirerai dans les pages qui suivent non seulement d'expériences créatives menées lors d'Ateliers, mais aussi de rencontres et de lectures qui ont pu m'amener à concevoir certaines de ces activités [48, 49, 50] et d'articles écrits à dix doigts qui m'ont aidée à cheminer vers une dynamique de créativité pédagogique [31, 34, 37]. En d'autres termes : si le slam s'illustre, dans la lignée du rap, par des alternances codiques aussi fréquentes que stylisées, *quid* des perspectives didactiques ouvertes par ces *paroles* plurilingues qui permettent le tissage des langues du répertoire tout en mettant en jeu des émotions, voire des *émotissages* (Berdal Masuy, 2018) pour les apprenant-es [49] ? Autrement dit, comment en faire des ressources en vue de libérer l'expression d'une créativité plurilingue et les aider à mieux s'approprier la langue-cible en *l'in-corporant* ? Telles sont les principales questions qui guideront notre propos et nos propositions didactiques. Nous explorerons l'atelier slam comme lieu d'une dialectique entre l'expression singulière des identités plurielles et une expérience de *reliance poétique*, ces activités d'écriture et d'orature créative contribuant à un *esprit de corps* au sein du groupe tout en laissant à chacun la possibilité d'y trouver sa voix propre : *mettre du corps à l'ouvrage* collectif, en donnant voix (et donc corps) aux langues en soi ainsi qu'aux émotions associées. Nous analyserons la portée poético-stylistique des alternances codiques avant de formuler quelques propositions didactiques fondées sur cette analyse.

8.1. L'atelier slam comme lab'oratoire

8.1.1. Laboratoire d'émotions : du moi aux émois

Je me souviens de l'Émotion exprimée par une élève d'origine colombienne récemment adoptée, à qui nous avons demandé, à l'occasion d'un atelier chansons plurilingue³⁰¹, de chanter dans sa langue maternelle. Une émotion indicible, qu'elle a pourtant chantée tout doucement, avec des larmes plein les yeux, chantonnant pour elle seule, semblait-il, tant sa voix peinait à sortir, mais s'ouvrant peu à peu à notre écoute, apprivoisant l'émotion au fil de son *flow*³⁰². Je me souviens de mes lectures d'alors, notamment celle de Marie-Rose Moro qui m'aidait à mettre des mots sur les émotions que j'éprouvais en écho à ces mots, face à ce déferlement :

³⁰¹ Avec Cécile Noullez, intervenante musicale, que je salue en passant, nous avons monté un projet qui nous a permis d'emmener nos élèves à la Cité de la musique et de réaliser un film d'animation musico-plurilingue.

³⁰² Intervention à venir dans le cadre de la journée d'étude Plidam/Inalco sur « Chansons, émotions, émotissages », le 16 juin 2021.

Les conséquences psychologiques de la migration sont déjà bien étudiées, et l'on sait que la migration n'est pas seulement un fait social mais aussi un événement de vie au sens psychologique du terme, avec ses potentialités traumatiques mais aussi créative (Moro, 2002 : 140).

Voilà ce qu'elle écrivait au tout début des années 2000, dans *Enfants d'ici venus d'ailleurs*. M'adressant désormais à un public adulte, il me semble toujours aussi essentiel de considérer et même de valoriser ce potentiel créatif de nos étudiant·e·s³⁰³, c'est-à-dire de prendre en compte que la façon dont elles/ils étudient, mais aussi aiment, rêvent, dansent, parlent et écoutent, lisent et écrivent, crient et créent, se disent et se vivent *entre les langues* – pour reprendre le titre de l'ouvrage coordonné par Thérèse Jeanneret et Stéphanie Pahud (2013) – peut représenter une source de créativité originale qui s'articule directement à leurs émotions :

Les mots sont les vêtements de l'émotion, et même si nos stylos habillent bien nos phrases, peuvent-ils vraiment sauver nos frères du naufrage ? (Souleymane Diamanka, 2007).

Parce que la parole, l'écriture, et plus généralement les mots se nourrissent précisément des émotions qui sont au cœur de l'apprentissage et lui donnent du corps. Parce que le poème que le slameur Souleymane Diamanka métaphorise comme « papillon en papier » (2007) est destiné à voler jusqu'à son destinataire. Parce qu'il touche au cœur mais aussi au corps des apprenants et des langues : « les langues ont un lien fort avec le corps, si présent dans les pratiques artistiques et si absent dans les apprentissages », nous rappelle Gisèle Pierra (2007). Parce qu'ainsi conçu, le poème a quelque chose à voir avec les papilles, la mise en bouche, le goût des mots qu'il s'agit d'éprouver.

On observe dans les recherches en didactique une attention croissante portée aux émotions, à leurs modes d'expression et d'articulation avec les apprentissages, et ce n'est pas Antonio Rodriguez (ni Raphaël Baroni 2014³⁰⁴) qui va (vont) me contredire. Ainsi le néologisme *émotissage*, créé en Belgique, vise-t-il à :

intégrer des facteurs essentiels à l'apprentissage des langues, comme le tissage des liens, les émotions (positives et négatives) liées au processus acquisitionnel ou mises en place lors de celui-ci, de même que l'audace, le lâcher-prise et la créativité qui vont de pair (2018 : 11).

³⁰³ En tant qu'ancienne Professeure des écoles chargée de Classe d'initiation au français, actuellement Maître d'enseignement et de recherche à l'EFLE, je m'adresse essentiellement, au travers de mes enseignements qui représentent une sorte de « laboratoire » favorisant l'émergence d'une créativité plurilingue, à des apprenant·e·s qui ont vécu/vivent une expérience migratoire.

³⁰⁴ Dans le préambule à leur numéro d'*Études de lettres* consacré aux *Passions en littérature*, Antonio Rodriguez et Raphaël Baroni observent et commentent le « tournant affectif » pris dans la critique littéraire et l'invitation à prendre en compte les émotions en didactique de la littérature (2014 : 12), ce que je reprends assurément à mon compte appliqué aux processus d'écriture/orature.

Il s'agit donc, dans la perspective que j'adopte ici, de concevoir et d'analyser des dispositifs et des espaces ouverts, dans les champs de la poésie, permettant aux apprenants de tisser émotion et créativité dans le processus-même de *l'appren-tissage*. En d'autres termes, ma démarche vise à amener les étudiant·e·s à « se mouvoir et s'émouvoir » (selon la formule de Delfosse, *ibid.*) en mettant en jeu non seulement leurs langues, leurs mots, mais aussi leurs émotions et leurs corps dans l'espace de la classe – ou hors-classe pour cet atelier slam mené au Musée de Grenoble, comme pour d'autres Ateliers proposés hors-les-murs³⁰⁵. En effet, c'est au sein du *groupe-classe* – et pas nécessairement de *l'espace-classe* – que la créativité est littéralement *mise en œuvre*, en jeu, en mots, en voix, en corps, en espace, au travers des tâches proposées.



Figure 90 : Atelier slam au Musée de Grenoble avec Katia Bouchoueva

Sans doute un lieu ouvert tel qu'un Musée peut-il contribuer à ouvrir une créativité nouvelle, comme l'ont montré les slameurs lausannois Pablo Michellod, Julien Lempen et Joëlle Stagoll (Vorger 2015, dir.) dans leurs contributions respectives sur les visites slamées au Musée, évoquées en termes de « libertés cadrées », et les « droits de l'élève-slameur » formulés comme « alter-pédagogie poétique », en écho aux fameux droits énoncés par Daniel Pennac dans *Comme un roman* (1992) :

Le droit de ne pas lire.
Le droit de sauter des pages.
Le droit de ne pas finir un livre.
Le droit de relire.
Le droit de lire n'importe quoi.
Le droit au bovarysme (maladie textuellement transmissible)
Le droit de lire n'importe où.
Le droit de grappiller.
Le droit de lire à haute voix.
Le droit de nous taire.

³⁰⁵ Visites guidées par les étudiant·es de préparatoire de l'EFLE aux Musées de l'Élysée et de l'Art brut.

L'atelier slam, en contrepoint, offre le droit à l'erreur (voir notre chapitre 10) voire à l'errance (aux allers-retours) entre oral et écrit, mettant en exergue le droit d'écrire n'importe où, de réécrire à l'envi, d'écrire à haute voix, voire de faire silence un instant pour mieux faire sonner ses mots juste après, ou encore de répéter un mot à l'envi, que ce soit pour indiquer une hésitation [38] ou pour donner du corps à son texte. Pablo Michellod, « L'Indomptable » selon son nom de scène (!), formule, dans sa contribution à l'ouvrage cité (Vorger, dir., 2015) des droits tels que celui d'utiliser son « slamphone » (p. 237) : perspective ô combien intéressante à l'heure où des artistes de la parole – à l'instar de Narcisse – usent et abusent des moyens technologiques pour diffuser leur poésie et la faire vibrer dans nos natels [4]. La poésie est partout, selon Antonio Rodriguez³⁰⁶, et ce n'est pas moi qui le contredirai ! Tous les chemins y mènent, assurément.

Quant aux émotions, elles sont au cœur de l'article d'Aude Fabulet au sein du même ouvrage (2015 : 243), citant Allen Ginsberg en exergue : « La poésie est l'articulation rythmique de l'émotion. » Elle y souligne l'importance du corps dans l'écriture : « Le poème ainsi construit donne lieu à une sorte de chorégraphie qui s'imprime par le biais des mots et des gestes » (p. 246). C'est précisément en termes de chorégraphie que nous avons appréhendé les slams de Narcisse [4,5] et Bas Böttcher [25, 26]. Il y a là une « physicalité » certaine, et fondamentale, pour reprendre un terme forgé par Bertrand Belin³⁰⁷ et repris dans l'article co-écrit avec Jérôme Meizoz [9] : il s'agit de prendre les mots à *bras le corps*.

Olivia Lempen, dans un article paru dans *Cliniques* (2016 : 112), souligne l'importance *d'accorder son langage* avec son expérience affective primaire :

Le slam, en mettant l'accent sur la mise en voix et la mise en scène de la langue vient actualiser la question d'un langage « accordé » (Stern, 1985), ou justement, à réaccorder, avec l'expérience affective primaire, dans la rencontre langagière avec l'autre.

Pour en revenir à nos moutons³⁰⁸ (à nos émotions !), il s'agit plus précisément, au travers des ateliers que nous avons qualifiés dans *Jeux de slam* (2016) de « poésie orale », de *faire vivre la poésie* comme une aventure collective, un espace ouvert et accueillant, un lieu d'échange et de partage voire *d'accordage*³⁰⁹. L'enjeu est donc d'amener ces étudiant·es à (se) jouer

³⁰⁶ <https://www.letemps.ch/culture/antonio-rodriguez-vivre-poesie>

³⁰⁷ Voir par exemple: <<http://www.franceculture.fr/emission-la-revue-musicale-de-matthieu-conquet-bertrand-belin-ecrit-comme-il-chante-grave-2015-10-12>>).

³⁰⁸ Nous faisons ici référence aux moutons du campus lausannois, qui ont valeur d'emblème ☺

³⁰⁹ Voir notre commentaire du dessin de D. (ci-après) qui représente son répertoire langagier comme un violon.

(collectivement) de la langue et des langues de leur répertoire, à en jouer ensemble de façon enjouée, en se réjouissant d'écrire : « La poésie déjoue la langue, s'enjoue et se joue d'elle » (Azam, 2018). Elle permet donc collectivement et singulièrement aux étudiant·e·s de trouver leur place, et au-delà, leur voix et leur corps (c'est-à-dire leur présence, leurs postures, leurs gestes) dans cette langue. L'objectif est alors d'accompagner le mouvement de leurs mots pour les aider à mieux investir émotionnellement, habiter cette langue-cible ou se laisser habiter par elle.

En effet, comme l'a souligné Enrica Picardo, on a eu tendance à opposer la langue première (L1) comme langue des émotions et l'autre (L2) comme celle de la distanciation, du détachement (Pavlenko, 2006, cité par Picardo) : « Cette vision proposait une trajectoire univoque, d'une langue à l'autre, de la L1 à la L2, ignorant les trajectoires multiples et à plusieurs sens entre les différentes langues » (2013 : 32.) L'enjeu visé par nos ateliers d'écriture de poèmes et chansons plurilingues consiste précisément à travailler ces aller-retours, parfois *équivoques*, entre les langues et d'investir la langue-cible d'émotions portées par les mots et la musicalité : « J'ai mis des mots dans vos oreilles ou des émotions c'est pareil », slame Grand corps Malade dans « J'ai mis des mots » (2013).

8.1.2. Laboratoire identitaire : l'atelier slam comme « habitat partagé »

D'après la sociologue américaine Somers-Willet, le slam est une « identité performée sur scène » (2009 : 8), voire un « laboratoire pour l'expression identitaire » (p.9). Hospitalier, ouvert à quiconque veut monter sur scène, accueillant à toutes les langues et cultures, il répond à un projet de démocratisation selon l'ambition originale de son fondateur américain Marc Smith, lui-même autodidacte en quête d'une audience élargie pour la poésie. Aussi certains poèmes peuvent-ils être appréhendés comme des textes à vocation identitaire tels que Noëlle Mathis a pu les caractériser : « Selon Cummins & Early, *an identity text* « holds a mirror up to students in which their identities are reflected in a positive light » (2016 : 2). Le slameur suisse romand Narcisse a intitulé son premier spectacle « Regardez-vous » (2009), ce qui, au-delà de la référence au mythe de Narcisse, suggère la fonction réflexive du slam comme miroir. Miroir ou kaléidoscope, dirons-nous, tant il se prête à de multiples variations. Dans une perspective didactique, il s'agira donc, à partir de ces slams et raps plurilingues,

d'ouvrir aux étudiant·e·s la possibilité de mettre en valeur, en *lumière sonore*³¹⁰, leurs répertoires et identités plurilingues. Comme nous avons pu le constater, nombreux sont les slameurs et slameuses pour lequel·les le français est une langue seconde, tels Katia Bouchoueva ou Souleymane Diamanka déjà cités. Katia Bouchoueva, russophone d'origine, s'est elle aussi intéressée à la musicalité des prénoms, ce qui nous a inspiré une fiche dans *Jeux de slam* (2016 : 20) : « Dis-moi ton nom de da di do / Do-ré-mi-fa-sol-la-si / Rémi, Marie, Ludo, Lucie (...) »

Certains poèmes relevant du slam ou du *spoken word* peuvent alors permettre d'ouvrir une « fenêtre créative plurilingue » (Mathis 2014) grâce à un *horizon d'écoute* ouvert à tous les possibles linguistico-culturels, tel que j'ai pu le conceptualiser [29]. Horizon central, dans mes recherches, puisque je l'ai placé au cœur du titre choisi pour le premier ouvrage coordonné par mes soins : *Slam. Des origines aux horizons*. Au-delà de l'effet de paronomase, c'est bien l'idée d'un horizon commun, qui ouvre des perspectives tout en tissant des liens, qui m'a guidée : « Si nous marchons ensemble vers l'horizon possible »³¹¹. Chantal Domp martin (2015 : 6) s'est elle aussi intéressée aux ateliers d'écriture plurilingue visant à réconcilier, au sein d'un espace commun favorisant un échange *horizontal*, les langues en présence au sein des répertoires :

La langue apparaît donc comme un objet réifié, et les connaissances et habiletés linguistiques comme séparées entre langue « maternelle » et langue(s) « étrangère(s) ». (...) Dans l'atelier, contrairement aux autres cours de sa semaine, l'étudiant établirait un autre rapport à la langue et à l'apprentissage, en oubliant le caractère étranger de cette langue.

C'est bien la matière et l'émotion commune autour des mots partagés qui émergent ici, permettant de dépasser *l'inquiétante étrangeté* : « Ensemble, par l'écriture, l'écoute puis la réécriture, ils éprouvent la matière même de la langue autre dans sa fonction poétique. » Pour aller plus loin, citons Cioran, à la suite de Claudine Moïse et Catherine Sélimanovski dans « Comment habiter l'inhabitable ? Entre langue et territoire »³¹² : « On n'habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c'est cela et rien d'autre » (1987). Voilà qui rappelle notre quatrième de couverture de *Slam. Des origines aux horizons* (2015) : « Le slam est une maison de mots aussi vaste qu'hospitalière, un lieu sans murs ni frontières, une cabane habitée et

³¹⁰ Titre de l'un des poèmes de Souleymane Diamanka (2021 : 61).

³¹¹ Citation de Frédéric Nevchehirlan, mise en exergue de l'ouvrage cité (2015 : 5) et qui a fait l'objet d'un article/entretien dans l'autre ouvrage collectif que j'ai coordonné (2016) [7].

³¹² Texte de travail, transmis par Claudine (merci à elle !), rédigé dans le cadre de l'ANR : « De l'habitabilité à la territorialité (et retour) : à propos de périurbanités ».

animée par le souffle de ces poètes nomades qui peuplent la modernité. C'est à une visite exploratoire, une traversée de cet espace ouvert à tous les vents, que vous nous convions. »

Dès lors que la langue – les langues nous habitent, l'atelier qui leur offre un espace à la fois ouvert et rassurant, d'éclosion et de conciliation³¹³, devient *habitat partagé* : « La langue nous habite comme nous l'habitons. Elle est notre intimité, modelée de retenues intimes, puisée au plus loin de l'enfance, en prise de chair et de contacts directs et crus. » (*op.cit.*) De fait, la démarche d'écrir à laquelle donne lieu l'atelier slam ouvre cette possibilité de « prise de chair ». Les mots prennent vie, se font chair. « La poésie met du corps dans les mots » affirme Antonio Rodriguez, soucieux de *Vivre en poésie* et d'y inviter tout un chacun à travers le Printemps de la poésie, selon le titre de l'article du *Temps* (2017). Elle relie aussi, s'agissant de performance, *les mots au corps*. Or cette corporéité repose aussi sur les répétitions (Meschonnic). *Habitare*, comme nous le rappellent Claudine Moïse et Catherine Sélیمانovski signifie non seulement « demeurer » mais aussi « avoir souvent », en tant que réitératif de habere. En outre : « Habiter l'espace c'est l'occuper, être acteur » (*op.cit.*). C'est aussi : « être là », faire société, faire territoire » Telle est précisément l'expérience proposée au sein de l'atelier d'écrir : faire société, être actif voire acteur autour des mots et des langues offertes en partage.

8.1.3. Laboratoire oralitaire

C'est aussi entre oral et écrit qu'il s'agit de tisser des liens, autour de cette matière même. Aussi adoptons-nous, au-delà de la définition première de la littératie comme l'ensemble des activités humaines mobilisant l'écriture en réception comme en production (citée par Mathis 2014), la notion de « posture littéracique », récemment proposée par Marielle Rispaïl. Il s'agit en effet de développer une posture originale, s'agissant de relier dans une même démarche l'écrire, le dire et le faire, sans qu'il y ait ici de hiérarchie ou de chronologie. De fait, les trois se trouvent pareillement impliqués dans l'aventure conçue comme « une aventure vers l'autre » (2020 : 5). Tel est bien l'enjeu de cette réconciliation : une ouverture du champ littéracique [37], une extension du domaine de la littéracie dont les ateliers d'écrir nous semblent révélateurs voire porteurs, en vue d'aider les étudiant·e·s à acquérir « une aisance à circuler dans les langages, à travers leurs modes écrits / inscrits et oraux, de façon

³¹³ Il nous apparaît en effet que si « L'écriture apparaît alors comme un espace de tension et de rencontre entre des langues différentes » (Prieur, 2016 : 1) alors l'écrir autorise voire favorise la rencontre.

dynamique et adaptée aux situations présentes autant qu'ancrée dans nos habitus culturo-identitaires, qui donnent leur cohérence à notre vision du monde » (2020 : 14). Notons que la dimension corporelle est intégrée à cette *ethnolittéracie* proposée par Marielle Rispail (p. 13).

Dans l'ouvrage intitulé *Se vivre entre les langues* (Jeanneret & Pahud 2013), cette posture était en germe, me semble-t-il, les deux éditrices ayant rassemblé des contributions des membres de l'EFLE autour d'une redéfinition de la *biographie langagière*, celle-ci pouvant prendre « une forme orale comme écrite, monologale ou interactionnelle » (2013 : 13). Nous verrons qu'elle peut aussi prendre une forme dessinée [31], mais il s'agissait là de réfléchir aux enjeux et modalités d'une mise en valeur des répertoires plurilingues et plurilittéraciés de nos étudiant·e·s. Ce que Souleymane Diamanka (2021 : 88) nous dit avec ses mots (son *flow*) de griot, nageant comme un poisson dans l'eau entre écriture et oralité, prenant le large au gré du Littoral [2]³¹⁴ :

*L'orateur prend la parole
Au nom du littoral
Comme un bateau prend le large
Prendre la parole
Au nom de la littérature
Au nom de l'oralité (...)*

Entre écrire et dire, celui qui se dit *Habitant de nulle part. Originaire de partout* – titre de son recueil – semble refuser de choisir un camp.

8.2. Propos poétique : l'alternance des langues en slamant

8.2.1. Alternances codiques et échanges de langues

À la suite de Jacqueline Billiez (1998), nous observons que, sur une scène publique où la langue française est le dénominateur commun, dans une situation de communication essentiellement unilingue, les alternances codiques apparaissent réfléchies et délibérées, assumées comme « marqueurs d'identités revendiquées » alors qu'elles ne sont que « potentiellement identitaires » dans des pratiques langagières ordinaires.

En témoigne l'exemple, cité à plusieurs reprises [36], de Souleymane Diamanka et John Banzai se livrant à un duo d'écriture dans *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007), voire à un échange de leurs langues maternelles respectives dans leur duo « Le meilleur ami

³¹⁴ Pour Souleymane Diamanka, ce terme unit la litt(érature) et (l')oral(ité). Voir ce compte-rend de Christiane Seydou : <https://journals.openedition.org/clo/2071>

des mots »³¹⁵. Dans ce contexte, outre les effets stylistiques et scéniques sur lesquels nous reviendrons, les choix de langues apparaissent (résonnent) comme « de véritables emblèmes identitaires » (Billiez, 1998 : 128) qui permettent d'échapper au dilemme de choix contradictoires, à savoir : « rester dans une identité d'origine héritée à laquelle chacun est attaché ou la renier pour s'assimiler. » En d'autres termes, cette identité plurielle « bricolée » s'avère, dans ce contexte spécifique d'une expérience voire d'une performance poétique, « soutenue par les différents jeux de langue et les stratégies langagières mises en œuvre dans l'expression musicale » (p. 130). Ainsi : « Cette musique et ses textes font entendre une autre voie (x), celle de la diversité des langues, du multilinguisme et des identités, pluralité rimant avec solidarité » (p. 130). La présence d'alternances codiques ainsi mises en scène, qu'elles soient macro ou micro, témoigne donc de la recherche « d'ancrages collectifs urbains » ainsi que de « repères plus universels qui transcendent les appartenances nationales ou régionales » comme l'illustre par exemple le slam « À Montréal » de Grand Corps Malade (voir *infra*).

À titre d'exemple, la citation suivante, incipit de *l'Hiver Peul* (2007), illustre la déclinaison par Souleymane Diamanka de ses origines :

*Je m'appelle Souleymane Diamanka dit Duajaabi Jeneba
Fils de Boubacar Diamanka dit Kanta Lombi
Petit-fils de Maakaly Diamanka dit Mamadou Teneng
Arrière-petit-fils de Demba Diamanka dit Lengel Nyaama
Et cætera et cætera...*

Notons en passant – mais ce détail me semble néanmoins révélateur – que dans l'opus imprimé (2021), une variation apparaît : « *Je suis Souleymane Diamanka, etc.* » N'est-ce pas là une affirmation d'existence à travers ce que le poète nomme « oralittérature » ? Si la musique des noms ainsi énoncés, littéralement *é-voqués*, pourra inspirer une activité d'écriture ou *orature* (Hagège 1985) au travers d'une mise en œuvre de la musique des langues des répertoires des apprenants³¹⁶, le recueil des poèmes de Souleymane Diamanka nous invite à aller plus loin dans l'exploration de ses origines, comme nous avons entrepris de le faire avec Chiara Bemporad autour de proverbes en L1 [34]. En effet, certains de ses slams sont inspirés de proverbes peuls, à l'instar de celui-ci : « Si on te parle avec des flammes,

³¹⁵ Voir aussi leur duo « France fiction » : <https://www.youtube.com/watch?v=QKY4-NISzGM>

³¹⁶ Voir la fiche correspondante dans *Jeux de slam* et l'exemple du Framapad de S., ci-après.

réponds avec de l'eau ». Les notes apposées au recueil soulignent d'ailleurs l'importance de ces alternances :

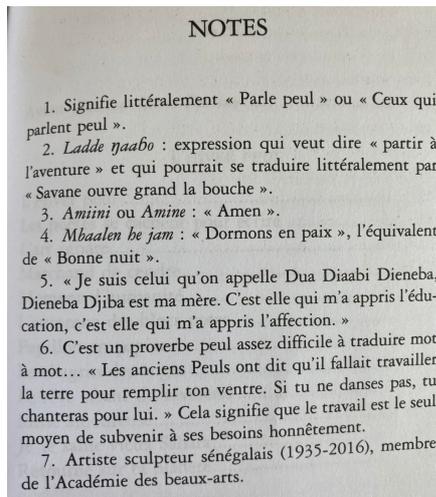


Figure 91 : Notes du recueil de Souleymane Diamanka (2021 : 133)

8.2.2. Macro-alternances

À l'instar de l'album initial *L'Hiver Peul*, l'opus développe quelques macro-alternances en langue peule (2021 : 66) :

Quand je suis allé à Kandio son village natal au Sénégal »
Je suis allé voir ce vieil homme qui me ressemble
Et qui travaille la terre le torse nu comme une âme
Et la brise a retenu son souffle
Quand je lui ai dit min wiire Dua Jaabi Jeneba
Jeneba Jiba woni Neene Am
Kan jangini kam needi Kan jangini kam endam (je souligne)

L'exemple montre bien comment les répétitions donnent corps à la signification poétique [26], qu'elles soient en peul ou en français, les deux langues pouvant d'ailleurs se faire écho (*âme/am*³¹⁷). En outre, force est de constater que le choix éditorial de ne pas transcrire de limites entre les deux langues, à l'aide d'une ponctuation marquant les limites du passage au discours direct, montre le dépassement des frontières. Seuls les caractères italiques indiquent l'alternance, ce qui privilégie la fluidité du passage de l'une à l'autre.

Le poème de Souleymane Diamanka déjà cité, titre éponyme de son premier album en hommage à ses origines peules, s'ouvre par la voix de son père qui offre un aperçu sonore de cette langue en guise de prélude (au sens musical de ce terme), et se poursuit ainsi :

J'ai été bercé par les vocalises silencieuses de mes ancêtres

³¹⁷ D'après notre échange avec Souleymane Diamanka (1^{er} avril 2021), *Neene am* peut être traduit par « ma maman », *neene* signifiant « maman ».

*Et je sais que cette voix jamais ne se taira
 Elle me souhaitera d'être un digne héritier du peuple nomade
 D'être Duajaabi Jeneba l'enfant peul
 Descendant de Bilaali Sadi Hole le bien nommé
 Haal pulaar peuple d'amour dont le pays est un poème*

Dans un album plus récent (*Être humain autrement*, 2016), l'artiste intègre un interlude où sa voix chantée en peul (*Jali Fuladunaajo*, soit « Griot du Fouladou »³¹⁸) s'entremêle avec d'autres voix des membres de sa famille (celle de son père notamment). Même si la langue reste majoritairement le français dans l'album, la présence d'autres langues en filigrane voire en palimpseste sonore (« Mano a mano », titre du morceau suivant) exprime l'enjeu d'un fil (ou d'une main) poétiquement tendu(e) entre les langues (fig 92).



Figure 92 : Souleymane Diamanka, « Être humain autrement », 2016.

À la faveur d'autres exemples jouant sur la polyphonie et la conjugaison des voix, c'est souvent le refrain, chanté quand les couplets sont déclamés, lieu de connivence entre un chanteur et son public (July 2016), qui permet à la langue maternelle de résonner. En témoigne notamment Gaël Faye, auquel mes recherches récentes se sont intéressées [27].

Dans « Petit Pays » (2013), les alternances codiques (au centre de l'extrait du livret accompagnant l'album, fig.93) en kirundi, l'une des deux langues officielles du Burundi, avec le français, sont localisées dans le refrain. Celui-ci

contribue à créer une circularité incantatoire dans laquelle le spectateur ou écouteur est enrôlé, au cœur de cette danse des mots. Ce faisant, l'artiste nous invite à visiter son histoire au travers de ses mots – l'histoire d'un exil, vous l'aurez compris – ces derniers tournant autour dudit « Petit Pays ». Notons d'emblée une structure circulaire et binaire au travers de cette formule qui fait écho au titre de l'album « Pili pili ». À son pays natal et en écho interdiscursif à Cesaria Evora dont la langue portugaise

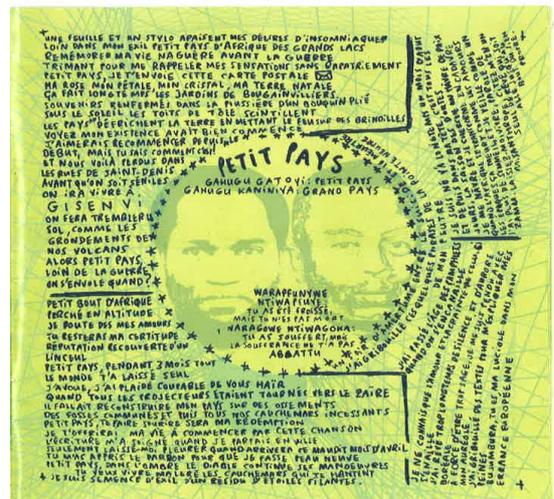


Figure 93 : *Petit Pays*, de Gaël Faye, 2013.

³¹⁸ Région du Sénégal au sud de la Casamance.

résonne en filigrane³¹⁹, il écrit une « carte postale », dessinée sur le livret : carte musicale, donc, traversée de la musique des langues et de mots qui se font écho. Une idée à mettre en œuvre en atelier que celle d'écrire une carte postale sonore plurilingue adressée à son pays d'origine³²⁰, dans la lignée des « Portraits sonores » présentés ci-après.

Dans « Balade brésilienne » (2018), l'artiste fait entendre à son tour une saudade bilingue :

*La nuit qui meurt pour voir un nouveau jour naître
Et comme le temps nous est compté
J'irai camper sur tes lèvres pour m'endormir à t'écouter
Vamo' a pé, caminhar na praia
E cair na gandaia
Nas ondas do amor
Vamo' a pé, caminhar na praia
E cair na gandaia
Nas ondas do amor*

Comme pour « Petit Pays », la langue « autre » est ici localisée dans le refrain, point nodal de la chanson qui tourne autour de ces mots [26].

8.2.3. Micro-alternances

Si l'on entre dans le détail d'une analyse stylistico-cantologique de ces alternances, on observe que les slameurs intègrent souvent des variations diatopiques, qui ne correspondent pas toujours à des langues d'origines, mais qui se trouvent mises au service d'un message universel, à l'instar de Grand Corps Malade dans « À Montréal » (2010), en un écho interdiscursif à Robert Charlebois (1976) : « Je reviendrai à Montréal car j'ai eu bin du fun / Cette ville où les chums ont des blondes et où les blondes ont des chums » (je souligne). Pour le slameur originaire de Saint-Denis, il s'agit de donner à son slam une couleur locale, en lui laissant l'empreinte du lieu de sa genèse comme autant de traces ou de petits cailloux sur son chemin de poète nomade. Le slameur fait feu de tous mots, et aime à intégrer, comme en miroir, ceux qui sont inhérents aux lieux qu'il traverse à la façon des anciens aèdes.

Pour le québécois Ivy, la langue française est à défendre contre les anglicismes qu'il convoque sous forme de micro-alternances aux côtés des québécoïsmes (*marde* pour

³¹⁹ Petit Pays est reprise par le groupe de hip-hop français Hocus Pocus, sur leur album *Place 54*, sorti en 2007 et sous le titre *Quitte à t'aimer*.

³²⁰ Voir ci-après l'expérience des portraits sonores plurilingues.

« merde », *enfirouapée* pour « tromper, berner », *bécosses* pour « latrines, toilettes »), pour mieux dénoncer la place de l'anglais dans le titre « My name was » (2012) :

*J'me serais même fait patriote
Faiseur de merde
Et si je m'attarde
À t'expliquer
c'est qu'j'ai la langue trop... « sticky »
Dans sa gangue enfirouapée
Wrapped in fur
And all that crap
Que je lâche aux bécosses³²¹
Back house
Dans un vent de panique
Ô Français
Pendant combien de temps
Me parleras-tu de l'Amérique ?*

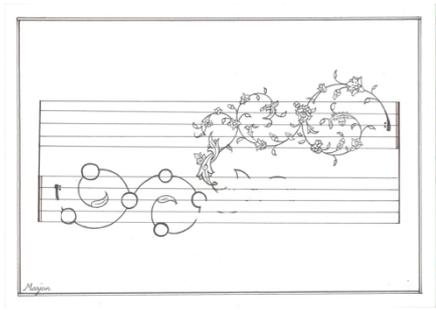
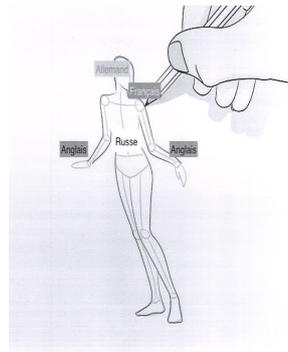
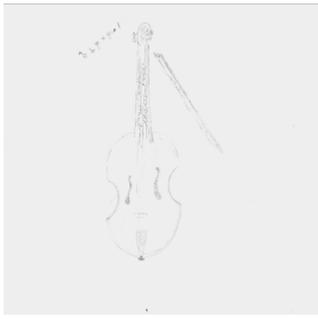
8.3. Propositions didactiques : mises en images/voix/résonance des répertoires

8.3.1. Mises en images : dessins

L'article co-écrit avec Chiara Bemporad sous l'intitulé « Dessine-moi ton plurilinguisme » [31] nous a permis d'analyser la façon dont mes étudiant·e·s de préparatoire se représentaient leur plurilinguisme, en ayant la possibilité de l'exprimer par un dessin préliminaire aux entretiens d'explicitation réalisés en dehors du cours. Les participant·es se sont révélés particulièrement motivés par cette expérience, que nous avons réitérée plusieurs fois depuis, tant elle semblait bénéfique en termes de réflexivité. Plusieurs d'entre eux ont eu recours à une image musicale, à commencer par M pour laquelle les langues se déclinent sur une portée, ou encore pour D (ci-après, fig. 94) aux yeux duquel les langues sont autant de cordes à son violon, faisant écho par cette image aux mots d'Akira Mitsubayashi (2013 : 156) :

Oui, le français est un instrument de musique pour moi. C'est le sentiment que j'ai depuis longtemps, depuis, tout compte fait, le début de mon apprentissage. (...) Et c'est ce que je dis à mes étudiants aujourd'hui : maîtriser le français, c'est en jouer comme jouer du violon ou du piano. Chez un bon musicien, l'instrument fait partie de son corps. Eh bien, le français doit faire partie de son corps chez un locuteur qui choisit de s'exprimer en français.

³²¹ Dans le cas de « bécosses », notons que le cotexte aval de la chanson en éclaire l'origine puisqu'il s'agit d'une déformation de l'anglais « back house ».



Figures 94 : « Dessine-moi ton plurilinguisme » (Dy, Da, M)

D'autres représentations font apparaître une image plus géographique, à l'instar de S., dont les langues sont autant d'affluents d'un fleuve initial, ou encore de A. étudiant d'origine grecque. Selon son dessin, chaque langue peut être appréhendée comme une fenêtre ouverte, offrant un point de vue différent sur le monde (fig. 95) :



Figure 95 : "Dessine-moi ton plurilinguisme" (S)

Nos expériences plus récentes font parfois apparaître un inconfort voire une insécurité³²², comme pour cette étudiante qui a représenté le « Pic pirates des langues », assorti d'interjections et interrogations traduisant la position d'instabilité douloureuse dans laquelle elle se trouve :



Figures 96 : Représentation imagée du plurilinguisme (P)

³²² Voir aussi le dessin de L. dans l'article cité.

Le commentaire est tout aussi éloquent (extrait du texte accompagnant le dessin) : « Aïe, mon cœur qui bat ! Mon cœur bat la chamade ! J'en ai les mains qui tremblent (...) » L'étudiante a d'ailleurs explicité l'image choisie en ces termes :

Je voudrais expliquer de mes difficultés et la tension que j'ai quand j'apprends et parle plusieurs langues. Je pensais des épées de ce jeu (Pic-Pirate) sont comme des questions en langues variées, et moi, je me sens comme que je suis le monsieur Pirate. Je toujours fais attention de répondre et parler avec le mot approprié, mais parfois, soudainement dans ma tête, il y a une erreur. Donc, je parle avec un mot de l'autre langue. Voilà, je m'envole comme lui à l'air. Car, évidemment, je parle des fautes et ça m'embrasse ©(sic)

Une telle insécurité me semble *inquiétante* (littéralement), et m'a amenée à proposer aux étudiant·es de Bachelor et deuxième année de diplôme un cours spécifiquement destiné à améliorer la fluidité dans l'expression orale et dans le passage de l'écrit à oral – et inversement. Comment aider nos étudiant·es à résoudre cet écartèlement qui accentue le « mal à parler » évoqué par Siouffi (2007) ? En multipliant, me semble-t-il, les situations d'écriture créative dont la créativité pourra reposer, précisément, sur la mobilisation des répertoires plurilingues et plurilittéraciés.

Plus récemment, comme pour illustrer notre propos sur le rôle du corps dans cet apprivoisement, une étudiante a choisi l'image d'un pantin (fig. 96) pour montrer comment les différentes langues de son répertoire s'ancraient dans différents espaces corporels, l'anglais étant la langue « manuelle », fonctionnelle (L2), tandis qu'elle situe le français dans la gorge – langue qu'elle pratique quotidiennement en milieu homoglotte – et le russe (L1) apparaissant comme la langue du cœur. La présence d'une main, dessinant le corps, suggère que ce répertoire est en cours de construction ; l'image choisie se veut mobile, reflétant le processus d'acquisition et de (re)configuration du répertoire : sans doute cette étudiante manifeste-t-elle implicitement son souhait de *prendre en mains* son apprentissage³²³. Une telle représentation est mise en exergue sur la toile en termes de « portraits de langues » visant à permettre aux apprenants de représenter plus facilement leur « monde linguistique »³²⁴. Enfin, un exercice similaire proposé dans le cadre d'un forum sur Moodle (P2020) a donné lieu à des échanges féconds autour de l'image du caméléon proposée par E :

³²³ Plus largement, le rôle du corps dans l'apprentissage des langues nous semble au cœur du sujet (voir Auzéau 2016).

³²⁴ Voir aussi : <https://lewebpedagogique.com/alterite/category/archives-2019-2020/portraits-de-langues-et-biographies-langagieres/page/2/>



Mandela a dit "Si vous parlez à un homme dans une langue qu'il comprend, vous parlez à sa tête. Si vous lui parlez dans sa langue, vous parlez à son cœur."
Comme Mandela, je crois qu'il est important de parler dans la langue de l'endroit où je vis pour entrer dans leur cœur et avoir de meilleures relations personnelles. Avec chaque langue, je change qui je suis pour apparaître davantage aux autres. Mais à la fin, je suis toujours le même caméléon.

Figure 97 : Représentation imagée du plurilinguisme (E, 2020)

Cette dernière représentation présente l'avantage de faire apparaître le caméléon dans son milieu, son *paysage*, pourrait-on dire, la langue apparaissant dès lors comme une pratique située, évolutive et appréhendable au sein même de l'activité sociale. Une autre étudiante du même cursus, s'est présentée en ces termes qui attirent notre attention sur l'importance des sensations dans l'apprentissage des langues :

Je m'appelle K. Je suis albanaise. Je viens d'une région qui s'appelle Mirdita. Moi et les langues, c'est tout une histoire ! Pourquoi, diriez vous? Je pense que je suis pas faite pour les langues parce que je ne peux pas apprendre les langues par cœur. J'aime comprendre les choses ou si je ne peux pas les comprendre ou moins les sentir. Par exemple je peux mémoriser les langues très vite en lisant des poésies. Un petit poème pour vous : Dans une maisonnette vive une fourchette / sur son assiette / Pourquoi une serviette s'inquiète? / Elle attend tes lèvres.

8.3.2. Mises en mots/en voix/en espace : portraits sonores

Je présenterai ici successivement, dans la lignée de notre article évoquant des pistes pour permettre aux étudiant·es de « donner voix aux langues en soi » [36], deux portraits sonores: d'une part, un portrait monolingue répondant à la consigne « Qui je suis en 1 min. » (Alexia³²⁵) ; d'autre part, un portrait plurilingue créé dans un contexte similaire, la consigne étant davantage orientée vers la mobilisation du répertoire plurilingue des étudiant·es. Au travers de cet exercice de portrait sonore proposé dans le cadre d'un séminaire de Master que j'ai intitulé « La poésie vive, vive la poésie ! », je souhaitais faire expérimenter et éprouver la langue dans toutes les vibrations qu'elle peut susciter, d'initier les étudiant·e·s à une écoute non seulement sémantique ou discursive mais bel et bien sonore, presque kinesthésique, à une attention spécifique portée aux sons et aux ressentis corporels qui leur sont liés. En effet, dans le slam comme dans la poésie sonore, on pourrait dire, pour paraphraser Mallarmé selon lequel « les mots s'allument de reflets réciproques », qu'en l'occurrence, « Les mots

³²⁵ Les prénoms ont été modifiés dans un souci d'anonymat.

résonnent d'échos réciproques » (1983 : 192). Ils sont littéralement *con-voqués*, réunis par la voix, ce qui permet de mieux apprivoiser la langue, la faire sienne.

La consigne à laquelle répond le premier portrait sonore visait à rendre la tâche accessible, à la portée de tous, selon l'ambition originale du slam. Elle est inspirée du poème de Bernard Heidsieck « Qui je suis en 1 min 30 »³²⁶ :

[bruit de la mine du crayon griffonnant sur la page]
J'suis la musique [notes de guitare]
Des sentiments inconclus [notes de guitare]
J'suis l'image – oui l'image
L'image d'une réalité [silence]
J'suis écrivain – écrivain des vies [bruit du crayon qui court sur la page]
Immortalité. [bruit du crayon qui marque un point sur la page]

Au fil de ce portrait, la langue est appréhendée dans sa matérialité sonore. Le silence a sa place dans l'enregistrement, ainsi que la musique (guitare) qui peut évoquer un ancrage culturel pour cette étudiante d'origine colombienne, les bruits et les gestes : la mine du crayon souligne l'importance de ce geste, à l'heure où l'écriture manuscrite se raréfie. Le portrait manifeste une créativité non seulement sonore et mais aussi lexicale, avec cet hapax construit par préfixation : « des sentiments *in-conclus* ». Celui-ci offre un aperçu sonore du malaise éprouvé par cette étudiante et de son sentiment d'étrangeté voire d'imperfection (dans son rapport à la langue française), sentiment qu'elle manifeste avec humour dans l'un des slams créés à l'occasion de notre séminaire de Master sur la « poésie vive » qui invite, précisément, à vivre pleinement l'expérience poétique de slalom entre les langues (voir notre chapitre 10, [36]). En outre, l'homophonie est ici convoquée pour ouvrir un horizon de créativité : « un écrivain *des vies* » (dévie). Ce qui dévie (de la norme), c'est précisément l'ouverture à une créativité plurilingue qui permet de *jouer de ses langues* comme d'un instrument.

Lors d'une reformulation ultérieure de cette consigne initiale, j'ai proposé aux étudiant·es de réaliser un portrait sonore intégrant leur répertoire plurilingue, sous l'intitulé : « Mes langues et moi en 3 min. » L'étudiante – appelons-la Alicia – dont le portrait figure partiellement ci-après déploie successivement le français, l'anglais, l'italien et cite même le japonais comme langue « convoitée » :

Je suis Alice, Alice in english and according to Lewis Carroll I went to Wonderland, [...] I follow the white rabbit and I almost lost my hat [...]
Mais je ne me souviens rien de tout cela

³²⁶ <https://www.dailymotion.com/video/x2cexg0>

Je suis le rouge orange de mes cheveux qui sont rouge courge, rouge carotte, rouge safran, *rosso fuoco in italiano* [...] Je suis car je pense, je pense car je suis [fond musical]
 Je suis les livres de philosophie, la philosophie que j'étudie [bruit du clavier]
 [...] Je suis le thé vert chaud que je bois tous les jours
 Et le japonais que j'aurais toujours voulu apprendre [...]
Io sono un fiore, je suis les langues que je parle
 Je suis le langage qui forme mon idée du monde [...]

On voit (ou mieux, on entend) que le portrait a ici gagné en densité mais aussi en fluidité, en circularité et en musicalité dans l'intégration des langues du répertoire. L'alternance codique est poétisée et rendue fluide par les images, la musique et les échos sonores qui entremêlent les langues, les phonèmes et les phrasèmes en une forme de créativité plurilingue. Comme le bruit du crayon chez Alexia, les touches du clavier confèrent un ancrage sonore (et corporel) à ce portrait, figurant ces langues qu'elle connaît littéralement *sur le bout des doigts* et qu'elle éprouve (et exprime) sensoriellement, *de tout son corps*. Le clavier se fait corps, pour ainsi dire, en écho à la clavature évoquée par Jean-Pierre Bobillot [4].

Les deux portraits qui suivent se présentent comme des portraits sonores en préparation, ébauchés par des étudiant-e-s de Bachelor et Diplôme au printemps 2021. Les captures d'écran ci-dessous illustrent l'utilisation de *Framapad* en guise de préliminaires aux portraits (voir *infra*)³²⁷. Cet outil d'écriture collaborative présente l'avantage de pouvoir intégrer un lien, en l'occurrence vers une chanson en L1 pour l'étudiante autrice de son portrait (fig. 98) en écho à celui de Souleymane Diamanka :

Ecrivez un petit poème pour vous présenter et faire entendre la musique de votre langue maternelle, à la manière de Souleymane Diamanka :

« Je m'appelle Souleymane Diamanka dit Duajaabi Jeneba
 Fils de Boubacar Diamanka dit Kanta Lombi
 Petit-fils de Maakaly Diamanka dit Mamadou Teneng
 Arrière-petit-fils de Demba Diamanka dit Lengel Nyaama
 Et cætera et cætera... » (Souleymane Diamanka, *L'Hiver peu*, 2007)
<https://www.dailymotion.com/video/x42s9t>

Je m'appelle Nwanganga Susan Effamoh (née Agwu)
 Fille d'Amugbuonu et Olaocha Agwu
 Petite-fille d'Ikwuegbu et Agboho Agwu
 Arrière-petite-fille d'Agwu Onukele
 Voici une chanson dans igbo, ma langue maternelle : *Doings* par *Flavour* (feat. *Phyno*)
<https://www.youtube.com/watch?v=VfLiqasATb0>
 Superbe, merci Susan :)

сайн байна уу?

Je sus Saint-Jacques, patron de España,
 Tête arrachée par Agrippa,
 corps enterré sous le champ où mène l'étoile,
 en latin Campus Stellae,
 hoy! Compostela.
 Lors de la Reconquista, la bataille se proclamait en mon nom :
Santo Iacobo ! Sant Iaco ! Sant-Iago !
 Cri de guerre, je suis devenu Santiago : tout court.
 Des villes chrétiennes, hispaniques, ont pris mon nom :
Santiago de Chile, Santiago de Cuba, ___ del Estero, ___ de Cali, ___ de Ilocos Sur.
 Puis mille variantes dans mille langues ont refait, adapté, reformado mi nombre².
 Trouvez-moi comme Tiago et Diogo et... et... en portugais
Jacob, James et... et... en anglais
Sjaak et... en néerlandais
Hamish en écossais
Jacques en français.

¹ Aujourd'hui

² Réformé mon nom

Figures 98 : Framapad « Donner corps à ses discours », mars 2021

³²⁷ Nous avons, avec C. Bemporad, utilisé un outil de ce type pour les activités dites « d'écritures partagées » [34].

Au sein de nos réflexions sur les ateliers d'écriture en ligne [38], *Framapad* nous intéresse en tant qu'espace collaboratif évolutif³²⁸ et possiblement créatif. Si le terme évoque d'abord le « cadre », les différentes acceptions renvoient à la charpente, au châssis, voire au corps, à l'ossature³²⁹. Quant à l'interface, elle permet de mettre en valeur les écritures des uns et des autres, de manière interactive et colorée, avec la possibilité d'insérer les divers alphabets (voir *supra*).

8.3.3. Mise en résonance : le concert de mots

Dans *Jeux de slam. Ateliers de poésie orale* (2016), nous avons formalisé une activité intitulée « Le concert de mots » (2016 : 30) que nous avons aménagée sous la forme d'une séance menée des groupes plurilingues à l'EFLE : un verbe en français était choisi collectivement au sein de chaque groupe avec pour contrainte d'être mono- ou bisyllabique afin de se prêter à de multiples combinaisons. Les mots résultant de ces combinaisons sonores étaient collectés en vue d'une création poétique mais ils ont donné lieu, dans un premier temps, à une simple interprétation collective rythmée, dont l'objectif était de sensibiliser les apprenants à leur matière sonore en les amenant à oraliser, dans un même *flow*, des mots issus de langues différentes qui pouvaient néanmoins se faire écho. Cet atelier, mené en novembre 2016 à l'EFLE, a donné lieu à une dynamique créative remarquable : un groupe s'est notamment livré à un très beau concert autour du verbe « Rire », dont les multiples reprises par homophonie partielle (écRIRE, couRIR, mouRIR, etc.) n'allaient pas sans difficulté de prononciation pour les étudiant-es lusophones et hispanophones qui avaient précisément choisi ce mot-noyau pour affronter cet obstacle.

Aux voix qui fusaient, se superposaient, rebondissaient, s'est ajouté un *pandeiro*, instrument typiquement brésilien, utilisé en accompagnement de la *Capoeira*. Un tel accompagnement a bien évidemment donné une couleur culturelle intéressante à cette interprétation polyphonique et aidé les étudiant-es à trouver une rythmique. Le principal obstacle rencontré



Figure 99 : Atelier « Écrire et dire » du 22/11/16, avant-texte « Rire »

³²⁸ La ligne du temps permettant, merci Bruno de me l'avoir fait remarquer, d'accéder aux différents états d'un texte.

³²⁹ <https://www.wordreference.com/enfr/frame>

dans cette activité était lié à la difficulté de se détacher de la cohérence sémantique pour chercher une cohésion rythmique et sonore, indépendamment d'une structuration syntaxique car il ne s'agissait pas de composer un texte à proprement parler, sinon un enchaînement de mots non séquencés sur l'axe syntagmatique, mais cadencés. Or cet accès à un rythme commun, une cadence, apparaît décisif en termes d'appartenance à un groupe : « Comme la collectivité est rythmique, le rythme engendre la collectivité » (Meschonnic 1982 : 649). La « partition »³³⁰ ci-contre, construite à l'aide de post-it, illustre la mise en mouvement des mots collectés puis oralisés sous une forme rythmée. Les différentes langues pouvant être convoquées comme tremplin vers la créativité ainsi que vers l'apprentissage du français³³¹, cette activité amène à une « conscientisation des liens entre les langues » soit à une « meilleure mise en jeu(x) par un locuteur de son répertoire pluriel » (Domp martin 2016)³³² : « L'atelier est donc pensé a priori comme un espace de médiation où trouver *sa* voix/voie, expérimenter *sa* langue, *son* son, fut-il polyphonique, fait de plurilinguisme et de pluriculturalité » (p.237). Mes recherches récentes m'inclinent à penser qu'il s'agit même de trouver sa place et sa posture, *sa corporéité* dans cette langue nouvelle qui s'offre aux apprenants, une telle activité aboutissant à « redonner sa place au sujet caché – et parfois nié – dans tout apprenant-écrivain » (Godard 2015 : 190).

³³⁰ J'utilise ici, à dessein, le terme de « partition » suite à ma Note de lecture [50] pour souligner ce que cette représentation du concert à venir illustre en termes de mise en espace du dire :

<https://www.fabula.org/revue/document12989.php>

³³¹ Les travaux de Catherine Gendron montrent le recours au français comme « planche d'envol » et « facilitateur d'acquisition » de l'anglais en passant par une démarche comparative (2017))

³³² Les post-it de couleurs différentes répondaient au code suivant : en jaune, les mots français présentant des analogies sonores avec le verbe choisi ; en rose, les mots issus des langues maternelles ; en vert, des mots inventés par composition, fusion ou autre procédé lexicogénique.

Chapitre 9.

Mettre du corps à l'ouvrage poétique

Du corps, encore ! Telle est l'injonction – paradoxale – à laquelle j'essaie de répondre en tant qu'enseignant·e-chercheur·e condamné·e provisoirement au distanciel, à l'heure où j'écris ces lignes³³³. Contrainte créative, assurément, car plus que jamais, forcés à une forme d'immobilité derrière nos écrans, nous ressentons le besoin d'enseigner en mouvement, de transmettre une dynamique qui s'appréhende aussi *par corps*, en termes d'émotions et de sensations (Luciole, « Une », 2015³³⁴) :

*Je veux crier mais rien ne sort (...)
y a tout qui reste dans mon corps*

De fait, le slam permet d'accéder à cette dimension, et son expérience en tant que performance nous amène à réfléchir à l'écriture par corps, mais aussi à ce qui nous permet de *faire corps* lors d'un atelier : qu'est-ce qui se noue ici (nous) ? Que devient le je(u) ? Que fait le corps à l'atelier [35] ? Qu'est-ce qu'il s'agit de délier ? de relier ? Telles sont les questions que j'aborderai ci-après³³⁵ et qui nourriront quelques propositions didactiques élaborées suite à des expériences menées avec des étudiant·es et/ou formateur·trices.

9.1. Propos poétique : écrire par corps

9.1.1. Postures d'écriture

Comme le souligne Olivier Mougnot dans sa note de lecture sur l'ouvrage de Françoise Bréant *Écrire en atelier. Pour une clinique poétique de la reconnaissance* (2014), celle-ci invite à revoir les postures des participant·es aux Ateliers, désormais considérés comme « acteurs de processus complexes qui invitent à reconfigurer les oppositions traditionnelles entre plaisir d'écrire et travail d'écriture, spontanéité et apprentissage, littérature et science. » Dans notre approche du dispositif Atelier, cette question est nodale : comment concilier travail et plaisir ? postures ludique et académique ? savoir et saveur (Barthes cité par Bréant 2014³³⁶) ? individu et communauté d'apprentissage ? écrire et dire ? Comment permettre aux participant·es de

³³³ Voir par exemple cet article du monde, paru le 2 mars 2021 :

https://www.lemonde.fr/campus/article/2021/03/02/dans-l-enseignement-superieur-la-grande-disparite-des-cours-a-distance_6071720_4401467.html

³³⁴ Clip disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=WUjdDyO4Yy8>

³³⁵ Questionnaire disponible en ligne dont je rendrai compte en conclusion.

³³⁶ Archives radio disponible ici : https://www.roland-barthes.org/audio_sur_barthes0.html

d'un conflit identitaire comme pour cette étudiante de Master qui se nomme dans son slam « l'étrangère » [36]. Un espace d'expression des émotions et d'élaboration d'émotissages [49] : en tissant leurs mots, les étudiant-es (re)construisent leurs puzzles identitaires, (re)configurent leurs répertoires langagiers. Des émotions aux sensations, il n'y a qu'un pas, que franchit – aussi allègrement que possible – le corps de l'apprenant :

En partant du postulat que l'accès au sens esthétique, émotionnel du poème, se fait par la sensation, à savoir par l'impact du son et de l'image en soi pour le transmettre à d'autres après distanciation, comment parvenir à cette sensation sinon par un véritable travail du corps et de la voix en tant que remise en question de soi par le langage et les langues ? (Pierra 2003 : 2)

Si Gisèle Pierra aborde ainsi le travail du Récitant, ce terme ne manque pas d'évoquer le poète Ghérasim Luca dont j'ai pu présenter, dans mon séminaire de Master, le célèbre « Passionnément » pour donner lieu à un travail d'écriture créative fructueux en termes de créativité [48]³³⁸. Ce même Luca qui écrivait et néologisait à l'envi [18], formule dans son introduction à un Récital en 1968, le fameux « je m'oralise »³³⁹ :

Il pourrait y avoir dans l'idée même de création-créaction quelque chose (...) Dans ce langage, qui sert à désigner des objets, le mot n'a qu'un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu'on brise la forme où il s'est enlégé et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s'exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale. Libérer le souffle et chaque mot devient un signal.

À travers la signifiante qui est ici en jeu [26], c'est le souffle de la créativité qui se trouve à l'œuvre, qui *prend corps*, pour le dire avec les mots de Ghérasim Luca :

*Je te gorge je te ventre
je te jupe
je te jarretelle je te bas je te Bach
oui je te Bach pour clavecin sein et flûte*

Au-delà du *concert de mots* (voir la fiche de *Jeux de slam*, 2016 : 24), c'est à une véritable symphonie que l'on accède alors :

Travail qui met le récitant en position d'écoute et de transmission de poésie par le « coup d'archet » du poète faisant surgir ce que Rimbaud (1999 : 242), dans les Lettres du Voyant, nomme : la « symphonie » qui « fait son remuement dans les profondeurs ou vient d'un bond sur la scène. (Pierra 2003 : 2)

³³⁸ Il était déjà question d'exploiter didactiquement ce poème pour « trouver sa voix » (son souffle) en français, dans une contribution de l'ouvrage coordonné par Anne Godard en 2015, dont j'ai rédigé une note de lecture pour *Lidil* [48].

³³⁹ Cité et analysé par Martin (2014)

9.1.3. *Faire corps*³⁴⁰ : ce qui se noue en atelier

Françoise Bréant s'est intéressée à « la fabrique textuelle mais aussi (à) la discussion et l'expérience de la construction coopérative de savoirs. »³⁴¹ C'est aussi ce « nous » - ce qui se noue au sein de l'atelier - qui m'intéresse : comment favoriser une communauté d'écriture voire de création pour tirer profit de la dynamique de groupe ? C'est ce que j'appelle *faire corps*. Parce que les corps sont ici pleinement engagés, même si le passage à l'acte d'écriture est médiatisé, dématérialisé, ou socialisé sur la toile [34, 37]. Le geste se fait bruit dans les enregistrements, par exemple lors des exercices de type « Qui je suis en 2 minutes » [36]. Comme l'ont souligné les slameuses avec lesquelles je me suis entretenue [35], et avec lesquelles j'ai co-écrit [37], le corps est bien au cœur du sujet. Si on écrit pour « fabriquer » au sens de *poiein*, pour « prendre les mots avec le corps et les sortir du corps » (Bréant, 2014 : 23), ne pas se laisser « emprisonner par l'émotion », comme le suggère la citation de Luciole.

Ainsi les ateliers d'écriture visent-ils, selon Françoise Bréant (p. 29), à dédramatiser les difficultés, (re)trouver le plaisir d'écrire, explorer ses potentiels de création – potentiel lié aux répertoires et imaginaires plurilingues, dans le cas de certain·e·s de mes étudiant·e·s [36] – et expérimenter son rapport à l'écriture. À l'objectif d'« analyser ses représentations de l'écrit et de l'écriture » – représentations qui peuvent évoluer favorablement avec l'expérience du slam [37], j'ajouterai ici, dans la perspective que j'adopte en considérant l'importance de ce que je nomme la *reliance*³⁴², l'enjeu de se relier à travers le dire : dire son envie a priori, dire ses difficultés, dire son texte, dire *sur son texte* a posteriori, *se dire* à travers son texte. Cela suppose un « espace protégé », un climat de confiance et un horizon d'écoute bienveillant, ouvert à tous les possibles [29] :

Ainsi, l'atelier d'écriture, se révélant un lieu de production entre-deux, entre le journal intime et l'écrit publié, permet des passages : lire, ne pas lire son texte, s'y attacher, d'en détacher. La présence des autres contribue à établir un espace de parole, d'expression et de création. (p. 64)

L'instauration de rituels pourra contribuer à construire cet espace, comme en témoigne l'expérience du slam dont les règles n'ont qu'une valeur rituelle : « en tant qu'espace potentiel, l'atelier d'écrire offre une aire de jeu pour le sujet en train d'écrire » (p. 68). On retrouve ici la formule (« espace de jeu ») utilisée par l'animatrice d'atelier d'écriture avec

³⁴⁰ Voir aussi les travaux de Catherine Gendron à ce sujet : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02129392>

³⁴¹ Note de lecture : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01898431>

³⁴² J'appelle ici *reliance*, au-delà de l'enjeu de relier les sous-champs propres à la discipline « français » (Mathis 2005), le fait de permettre aux participants de se relier entre eux, poétiquement.

laquelle nous avons travaillé en mai 2020 sous la forme d'une observation participante [37]. Ainsi l'atelier devient-il, non seulement un cercle d'écriture (Petitjean 2014) mais un cercle d'écoute, d'expérimentation et de (co)création. De fait, les situations proposées sont souvent ludiques et le jeu pourra impliquer plusieurs participants³⁴³. Dans un article en cours d'écriture en collaboration avec Narcisse, ce dernier insiste d'ailleurs sur le choix majoritaire des élèves d'écrire à plusieurs³⁴⁴ :

Cette manière de faire s'est révélée fructueuse pour deux raisons : d'une part, les élèves sont d'emblée moins angoissés à l'idée de devoir lire leur texte face à la classe s'ils peuvent le faire à plusieurs ; d'autre part, l'écriture en groupe crée une émulation, stimule l'imagination, aide aussi à avancer plus rapidement.

Il souligne en outre le potentiel de « confiance publique » - formule utilisée dans l'ouvrage issu de ma thèse pour souligner ce paradoxe d'une intimité ainsi exposée à travers diverses activités dont la déclamation scénique (Meizoz 2018³⁴⁵) – qu'offre l'expérience du slam. Celui-ci assume ici, en tant que dispositif, la fonction d'espace potentiel, zone intermédiaire entre le dedans et le dehors : « Dans la chair de sa voix, l'émotion surgit au cœur même de l'ambivalence vis-à-vis du jugement des autres. » (Bréant, 2014 : 66). Un tel dispositif permet en effet d'offrir un horizon d'écoute ouvert à tous les possibles et bienveillant [29], soit la possibilité d'une écoute active voire participative : les élèves réagissent, applaudissent – mobilisant par là même leur corps dans la réception –, émettent des commentaires – le plus souvent encourageants. Tâchons à présent d'exemplifier ce propos liminaire par des propositions didactiques concrètes³⁴⁶.

9.2. Propositions didactiques

Dans la lignée de l'émission proposée par Nathalie Azoulay durant l'été 2018 sur France culture « L'écriture est un sport comme les autres »³⁴⁷, j'ai réfléchi à la façon dont le slam mobilise, thématise, voire poétise le ou les corps. De fait, il est présenté, selon certaines

³⁴³ Voir à ce sujet : *Jeux de slam. Ateliers de poésie orale* (2016, avec D. Abry et K. Bouhoueva).

³⁴⁴ Article intitulé « Chacun cherche son slam », co-écrit via Framapad, en dialogue avec Narcisse, pour un volume sur « Formes brèves et adolescence » coordonné par Cécile Meynard et Karima Thomas (Université d'Angers).

³⁴⁵ <https://journals.openedition.org/contextes/6470>

³⁴⁶ J'évoquerai ici des activités proposées dans le cadre de mes cours-séminaires à l'EFLE ainsi que lors d'ateliers de formation d'enseignants (Institut français d'Athènes et SUFLE à Aix en Provence, en juin 2019, Alliance Française/ASDIFLE à Paris en janvier 2020 qui a donné lieu à la fiche compétence suivante : <https://asdifle.files.wordpress.com/2020/04/fiche-comp3a9tence-6.pdf>).

³⁴⁷ <https://www.telerama.fr/radio/sur-france-culture,-les-ecrivains-ont-un-corps,n5759281.php>

tendances, comme performance spectaculaire, poésie « sur le ring »³⁴⁸, et son champ sémantique n'est pas sans lien avec le domaine sportif, comme je l'ai rappelé dans certains articles [13, 20]. Si le rap est fréquemment mis en relation avec le football³⁴⁹, le slam aurait davantage à voir avec le basket. Je l'envisage précisément comme « poésie par corps » dans la mesure où l'usage veut que slameurs et slameuses se présentent sur scène en ayant mémorisé leur texte, en l'ayant littéralement « in-corporé ». Que dire alors de l'apport du slam à une didactique de « l'apprendre par corps » (Aden 2009) ? Comment l'envisager en cours de FLE en vue d'une conscientisation voire d'une mobilisation des gestes et postures ? Après avoir étudié la façon dont les corps amoureux sont mis en abyme à travers la néologie [18], je me propose d'explorer ci-après la façon dont le corps est thématiqué dans le slam, puis la manière dont le geste est scénographié voire chorégraphié dans certaines performances, avec un enjeu que je qualifie de « colludique » [5, 27]. À partir de là, je mettrai en exergue, dans une perspective didactique, la possibilité d'introduire une conscientisation des postures et stratégies mimogestuelles des artistes qui se présentent comme les partenaires d'une interaction avec le public lors de la performance scénique. Enfin, j'envisagerai l'intérêt didactique de mettre en valeur, en mouvement, en jeu, ce corps lors d'ateliers slam dans la lignée de notre article sur le slam tel qu'il se décline au féminin [35].

9.2.1. Le corps thématiqué

Je ne reviendrai guère ici sur l'expressivité sonore du mot « slam », onomatopée équivalant à « CLAC ! » [20]. Si le champ sémantique du mot éclaire le concept de *slamming*, le terme relève aussi du *slang* où il peut manifester, comme adjectif, un certain enthousiasme (équivalent à *amazing*) et, comme substantif, l'action de se droguer ou encore un acte sexuel³⁵⁰. Au vu de ces multiples acceptions, on entrevoit que le corps est au cœur du slam : si celui-ci peut être appréhendé comme un dispositif visant à « monter sur scène pour projeter des mots qui claquent »³⁵¹, le projet du créateur américain Marc Smith visait à démocratiser la poésie en la rendant accessible à tous, à réveiller un public assoupi par une poésie spectaculaire, une expérience sensorielle. Rappelons que les premiers slameurs se

³⁴⁸ Voir la compagnie Uppercut (<https://grostextes.fr/publication/uppercute-sur-le-ring-pulse-poesie/>) ou encore : <http://www.rfi.fr/emission/20181113-slam-poesie-tchad-duel-ring-abdourahmane-dabo>

³⁴⁹ Voir le journal *Le Temps* : <https://www.letemps.ch/sport/football-rap-deux-freres>

³⁵⁰ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=slamming>

³⁵¹ Définition formulée par le collectif 129H.

présentaient sur scène équipés comme des boxeurs, dispositif expérimenté en France lors des soirées « Bouchaz'oreilles » ou encore par le collectif *Uppercut* qui a filé la métaphore en intitulant son spectacle « Sur le ring » (voir *supra*). Le slam se présente alors comme un affrontement à coup de mots, même si, dans le contexte plus libre des scènes ouvertes³⁵², il arrive que ladite claque devienne caresse ou danse avec les mots. En atelier slam, le corps est souvent mis en avant, comme il en a déjà été question. Si l'on se réfère enfin à cette célèbre définition de Grand Corps Malade que j'avais citée dans ma thèse et qui se trouve généralement citée dans les manuels - « Le slam, c'est avant tout une bouche qui donne et des oreilles qui prennent. » -, j'ajouterai qu'en tant qu'expérience de *poésie vive*, il met en jeu, par essence, le corps dans son entièreté et pas seulement l'appareil phonatoire ! En l'occurrence, ce que nous dit le nom de sieux du slameur originaire de Saint Denis, son slam l'amplifie en soulignant l'importance des corps, à l'image des deux films qu'il a coréalisés et au sein desquels les silhouettes et les gestes sont particulièrement mis en valeur³⁵³.

En outre, *l'horizon d'écoute* [29] propre au slam se trouve d'emblée orienté vers une écoute totale qui soit tournée vers l'expressivité des corps : une « écoute des corps », pour ainsi dire. Le corps, qui s'incarne sur scène en donnant voix et vie aux mots, est précisément au cœur du répertoire du slameur [12]. En témoignent « Midi 20 » (2006), son premier album et titre éponyme où il relate les 20 premières années de sa vie et le deuil d'une carrière sportive suite à l'accident (« J'ai oublié ce que c'est de courir derrière un ballon ») et « Sixième sens » (*ibid.*), qui en précise les circonstances et conséquences. L'humour le sauvera pourtant du pathétique à travers des slams comme « Ma tête, mon cœur et mes couilles » (*ibid.*) qui met en scène le différend entre ces trois parties de son anatomie : « Et si ma tête part en couilles, pour mon cœur c'est la défaite. J'connais cette histoire par cœur, elle n'a ni queue ni tête ». Dans « Les lignes de la main » (2013), il s'amuse à détourner tous les phrasèmes autour de cette partie du corps, procédé dont il usera encore (en corps !) dans le récent titre « Le langage du corps » (2018) qui s'inscrit dans la continuité du slam précédemment cité, insistant sur la cohérence de son répertoire autour de ce fil rouge du corps :

³⁵² Notons que nous opposons le « slam-jeu » ou « slam-joute » pour faire état des différents dispositifs que recoupe le slam : scène ouverte ou tournoi.

³⁵³ En 2017 *Patients* (coécrit avec Fadette Drouard ; coréalisé avec Mehdi Idir) ; en 2019 *La Vie scolaire* (coréalisé avec Mehdi Idir).

*Le corps humain est un royaume où chaque organe veut être le roi
Il y a la tête, le cœur, les couilles, ça, vous l'avez déjà
Mais les autres parties du corps ont aussi leur mot à dire (...)*³⁵⁴

Notons que le corps s'intègre à la conception même de sa poésie, puisque les rimes se substituent ici, au sein de ce que nous nommons, à la suite de Robert Galisson (1993), *palimpseste*, à l'estomac - « (avoir) l'estomac dans les talons » : « Parlons peu, slamons bien, *des rimes* jusque dans les talons » (2018, je souligne). D'une manière générale, on pourrait dire que le corps *déborde* de chacun de ses textes : « Quand j'regarde derrière moi, parfois j'ai l'souffle court » slame-t-il dans « J'ai oublié » (2006). Le souffle, c'est non seulement celui qui manque au coureur mais surtout celui qui porte les mots du poète, qui leur donne vie sur scène, à travers voix. Le clip « Funambule » (2013) est traversé par une danseuse classique tandis que « Roméo et Juliette » (2010) était interprété par des danseurs de hip-hop. Au fil des slams, les sensations foisonnent : « Les cinq sens en éveil à l'approche de la Belle / Les capteurs s'émerveillent, répondant à l'appel » (2013). Ainsi, la poésie de Grand Corps Malade a quelque chose d'organique, de physiologique, sans parler des détails scatologiques révélés dans le film – comme dans l'essai qui l'a inspiré (2012) – *Patients* (2016).

Le slameur a d'ailleurs filé la métaphore du basket pour composer une sorte de manifeste intitulé « La syllabe au rebond ». En une forme de mimétisme sonore ou de métaphore mélodique, ce texte illustre parfaitement ce que nous appelons une esthétique du ricochet ou du rebond [26]. Les enchaînements de paronomase et échos sonores multiples contribuent à cet effet de mots rebondissants :

Comme un gentil egotrip j'ai trouvé comment commencer
Plus de ballons les bras ballants mais des histoires à balancer

Le palimpseste titulaire (« Prendre la balle au bond »), basé sur un jeu de métathèse (bal/lab), place d'emblée sous le signe du basket un slam qui se distingue par sa réflexivité : « *Je suis pas au cœur du contre j'ai smashé en l'évitant / On dit bien slam dunk le parallèle est évident* ». À nos yeux (et à nos oreilles surtout !), c'est précisément dans cet espace réflexif que s'insinue l'auditeur/spectateur, auquel il appartient,

³⁵⁴ Nous avons conçu une activité de repérage des expressions autour du corps lors de l'atelier donné à Athènes, en juin 2019 (voir ci-après).

précisément, de « saisir la balle au bond » tandis que le slameur fait rebondir les syllabes. D'une part, selon le principe des scènes ouvertes, l'écouteur peut devenir slameur à son tour ; d'autre part, selon ce que je conceptualise en termes de « pacte colludique » [27], c'est à l'auditeur qu'il appartient de *jouer le jeu* en saisissant la balle au bond, soit en décryptant les équivoques et autres palimpsestes qui font appel à la mémoire lexicoculturelle, en s'insérant dans les points de suspension : « Je suis devant mes interlignes / j'ai mes trois points de suspension ». En effet, le slam, comme le basket, s'avère être un jeu fondamentalement collectif : il s'agit de faire équipe, de *faire corps* en se livrant à un jeu avec (entre/outré) les mots. Le public n'est pas seulement arbitre, comme il l'est dans les concours de slam ou selon certaines approches dont je ne partage pas la philosophie³⁵⁵, mais partenaire à part entière, maillon de la chaîne et membre de la *slam family*.

9.2.2. *Le corps scénographié voire chorégraphié lors des performances*

J'ai pu évoquer le slam comme « poésie debout »³⁵⁶, dans la continuité du « poème debout » que Bernard Heidsieck appelait de ses vœux³⁵⁷[13], et développer l'importance de cette *signature posturale* qui se superpose à la *signature vocale* de l'artiste. Debout, le poète est érigé comme les caractères typographiques sur la page³⁵⁸ ; il attire l'œil autant que l'oreille. En outre, la mémorisation du texte libère la main du support d'un papier, celle-ci devenant le lieu d'une expressivité et d'une stylisation mimogestuelle originales. Le slam apparaît alors, pour ainsi dire, comme une main tendue (vers le public), poésie de l'ici et *maintenant*, formule éloquente reprise ici et là³⁵⁹.

J'ai montré [5] que la mimogestualité du slameur suisse romand Narcisse – dont la posture s'avère d'ailleurs très proche de celle de Grand Corps Malade – pouvait être scénographiée, intégrée comme un élément clé de la performance. Ainsi, dans « Katy Niki Nikita », l'artiste associe des mouvements de tête différents à chaque syllabe de son slam, basé sur la répétition des syllabes /ka/, /ki/, /ky/ et /ko/ à la façon de Bobby Lapointe dans « Ta Katie t'a quitté » qui résonne comme un intertexte³⁶⁰ (fig. 101). Comme pour Bas Böttcher

³⁵⁵ Par exemple dans cet ouvrage : <https://www.editions-retz.com/pedagogie/francais/20-ateliers-de-slam-poesie-9782725627151.html>

³⁵⁶ Par exemple lors de notre intervention avec Katia à la Maison de la poésie de Montpellier en novembre 2017 : <http://maison-de-la-poesie-languedoc-roussillon.org/2017/10/slam-poesie-debout-le-8-novembre.html>

³⁵⁷ <http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/leur-pere-tous-sur-bernard-heidsieck>

³⁵⁸ Voir la préface par André Velter au recueil de Ghérasim Luca, *Héros-limite* (2001).

³⁵⁹ Par exemple lors de la journée sur Performance et traduction, déjà citée.

³⁶⁰ Capture d'écran : <https://www.youtube.com/watch?v=qMXIGY0vsl0>

(*infra*, fig. 102), le geste n'est aucunement destiné à « éviter la redondance » (Calbris 1985 : 68) comme cela peut être le cas dans la communication ordinaire, mais au contraire à la souligner et la styliser en accentuant la fonction rythmique de la répétition. Il donne corps à la signifiante qui se trouve ainsi incarnée.



Figure 101 : Narcisse, « Kathy Niki Nikita »

J'ai la chance d'avoir, avec Narcisse, des échanges réguliers et lumineux qui éclairent mon analyse. Voici ce qu'il dit de cet usage original de son corps – les kinèmes associés à chaque syllabe ayant ici une fonction de structuration et une valeur « colludique » dans la performance scénique :

*Je suis plutôt maladroit avec mon corps, alors j'en joue en restant volontairement statique ou en dansant de manière ridicule. Mais j'aime explorer, alors puisque le slam est un art vivant, j'ai pensé à mettre en jeu d'autres aspects que le texte avec des tics dans Kathy Niki Nikita qui conduisent à la chute.*³⁶¹

Le slam est donc littéralement in-corporé ; l'artiste fait de son corps le lieu d'une connivence ludique avec le public dont il révèle la clé (réflexive) à la fin : « *Mais avec une vraie voix de mec / Même s'il a quelques tics.* »

Pour son slam « Taktik » - que j'ai vu performé dans un contexte exolingue³⁶² et analysé dans certains articles et autres communications [25] -, l'artiste allemand Bas Böttcher joue les chefs d'orchestre et nous invite, public germanophone comme allophone, à entrer dans la danse des mots et des syllabes, dans le rythme du slam, grâce à ses gestes. En effet, pour ce slam basé sur l'alternance des syllabes « Tic et Tac » qui nous rappellent, soit dit en passant, que le slam est aussi un art du temps compté, voire une « course contre la montre », il divise l'auditoire en deux groupes et attribue à chacun la fonction de scander ces deux

³⁶¹ Réponse écrite du 15 mai 2010.

³⁶² À l'Université Stendhal (actuellement Grenoble-Alpes), en 2011, l'artiste était invité par le département d'études germanophones.

syllabes pour mieux rythmer son texte dont il souligne ainsi la structure sonore. En se tournant successivement vers l'un et l'autre groupe, il rythme de son propre corps la performance sonore :

*Wir sind versACKt
auf dieser **Party** nach meim GIG.
Meine **Begleitung** ist geschmACKvoll
eingekleidet ohne SchnICK-
schnack **Schick**. Ich nick im TACKt
der **elektronischen** MusIK.*



Figure 102 : Bas Böttcher à l'Université Stendhal

Notons que le texte, tel que transmis par son auteur, se présente comme une sorte de partition, puisqu'il y fait apparaître typographiquement les effets de répétition et d'accentuation (majuscules, gras). En outre, en impliquant activement le public dans la performance via une « orchestration multimodale » (Tellier 2018), l'artiste facilite la création d'une communauté éphémère de réception ; le geste fonctionne alors comme un trait d'union entre les participant·es, toutes langues confondues, en favorisant l'intercompréhension. Celle-ci se pose en effet en des termes spécifiques dans le cas de la poésie qui a partie liée au rythme, voire à la cadence, et donc au corps selon Henri Meschonnic : « La cadence est d'abord un acte social. Mais cadence ou non, le rythme met le lecteur-auditeur d'accord. Avec une trans-subjectivité qui déborde le sens. » (1982 : 650)

C'est en effet, dès le premier abord, notre corps qui entre en jeu dans cette co-compréhension et qui nous permet, littéralement de *com-prendre*, soit de saisir ensemble tous les éléments requis pour un accès au(x) sens de la performance, afin d'y accéder collectivement, « par corps ».

La Maison de la poésie de Namur a récemment proposé un concours intitulé « Dansez le poème » autour de Carl Norac. La slameuse Joy slam s'est prêtée à l'expérience, telle « une marionnette sans fil, un pantin désarticulé » :

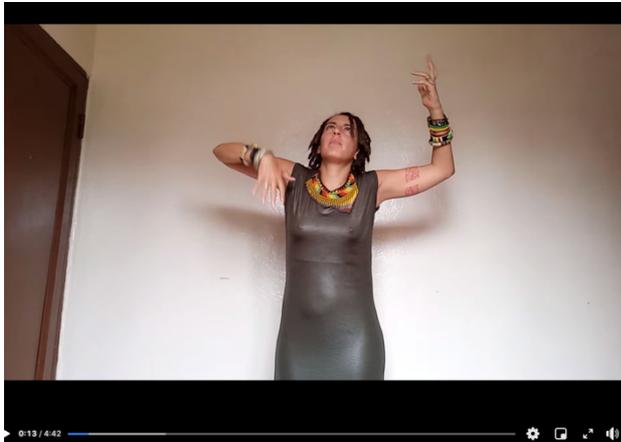


Figure 103 : « Danse ton poème », Joy slam

Sa performance illustre magistralement comment le recours au corps permet de donner une respiration au poème, de mieux l'articuler en laissant davantage d'espace entre les mots, pour mieux traduire le questionnement identitaire et la difficulté à s'enraciner :

*Je suis née ici mais fille d'exil (...)
Je suis l'arbre sans racine d'un pays sans soleil
Mes branches se balancent
Ni blanches ni brunes ni noires,
Mais de toutes les nuances
Je suis l'arbre bâtard (...)
Je suis la langue latine qui ne trouve pas ses mots (...)
Entre les muets et les morts,
Je suis l'éternelle clandestine comme un bateau sans port
Comme un arbre sans rac(in)e³⁶³*

9.2.3. Le corps mobilisé et poétisé en ateliers

Dès lors, à la lumière de ces corps³⁶⁴, le slam en tant que poésie vive m'apparaît comme une entrée privilégiée dans *le Vif du langage*, dans sa musicalité et dans ses rythmes incarnés. Le théâtre peut être bien sûr être appréhendé dans cette perspective d'« assister à l'exercice périlleux du langage » :

Un sport dangereux qui nous sera prochainement ôté parce que nous sommes sommés, de plus en plus, de manger tous le réel à la même mangeoire et de tout ruminer d'un même rythme... Nous nous retrouvons donc encore une fois au théâtre pour prouver la joie et la souffrance de saisir le langage sur le vif. (Novarina, 2006)

³⁶³ <https://www.facebook.com/MaisondelaPoesiedeNamur/videos/251208950055881>

³⁶⁴ Nous faisons ici référence au titre de Valère Novarina (2006).

Dans la perspective de l'enseignement-apprentissage du Français Langue Étrangère et Seconde, quels sont les apports spécifiques et originaux du slam à *l'apprendre par corps* tel qu'il a pu être envisagé notamment à travers les pratiques théâtrales (Aden 2013) ? Les quelques propositions qui suivent se résument à 4 « D » qu'il s'agira développer ci-après : Décrypter, Dribbler, Déambuler, Danser.

Dans son slam « Les lignes de la main » (2013), Grand Corps Malade (se) joue des expressions et déjoue les nombreux phrasèmes ayant trait à cette partie du corps :

*Elle prend son pied en prenant mes mains,
Ses mains tenant mes doigts sont balèzes.
Elle est adroite et j'ai deux mains gauches, ses mains tenant mon malaise.
Elle a la main forte, elle a la main ferme, elle a la main mise (...)*

Dans la performance filmée (télévisée) de ce slam, certains kinèmes s'avèrent particulièrement éclairants pour la compréhension et le repérage – voire le décryptage – des multiples jeux de mots dont voici un aperçu illustré (inventaire non exhaustif, fig. 104)³⁶⁵ :

- L'ouverture des yeux (arrondis) pour « un *certain soir d'incertitude* » (kinème expressif accentuant ici la figure étymologique)
- La main tendue pour « lire les lignes de la main » (kinème illustratif) ;
- Un froncement des sourcils pour « En revanche... » (kinème de structuration) ;
- Un haussement des sourcils suivi d'un sourire pour indiquer un jeu d'homophonie « elle est maligne ma ligne » (kinème expressif et intensif soulignant l'homophonie) ;
- Un geste latéral de la main et la tête penchée pour illustrer le sens du verbe « dévier » : « ma ligne dévie » (kinème illustratif et « métaphore gestuelle »³⁶⁶) ;
- Un geste de pointage du doigt pour illustrer « la ligne d'horizon » (kinème illustratif) ;
- Un poing serré pour souligner le jeu d'homophonie « point à la ligne », « poing » étant présent dans le cotexte amont (« serrer le poing »).

³⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=jFJ5ZMuG0Mo>

³⁶⁶ G. Calbris (1985 : 75) parle de « métaphore gestuelle » pour un geste qui rappelle l'origine étymologique et concrète du mot (ici : dé- vie, du latin « via » indiquant par le geste de mains).



Figure 104 : Grand Corps Malade, « Les lignes de la main » (performance scénique)

Il apparaît donc tout à fait possible et pertinent, à partir d'un tel corpus et dans un contexte d'enseignement du FLE (dès A2), de travailler au repérage et à l'explicitation verbale de ces kinèmes qui sont partie intégrante du slam et aident à l'interprétation. Les apprenant-es pourront par exemple annoter le texte à la façon d'une partition pour y faire apparaître la dimension mimogestuelle en soulignant l'articulation geste/parole. L'expressivité des yeux et des mains se trouve ici mise en valeur par une posture relativement statique. La performance slam fonctionne en effet comme une mise en abyme stylisée et condensée de la communication :

Comment faut-il disposer son corps et ses émotions pour échanger des verbes ? Comme chez l'homme tout fait signe, le sourcil plus ou moins relevé, le sourire ouvert ou pincé, le regard droit ou latéral, l'inclinaison de la tête et le geste de la main constituent les notes comportementales d'une musique gestuelle que les partenaires jouent comme d'infinies symphonies relationnelles. (Cyrulnik 1993 : 44)

Un jeu de mimes, voire l'écriture d'un sketch (Tellier 2009), pourront être associés au décryptage et à l'exploration des phrasèmes associés au corps, afin de réinvestir les gestes

repérés et les fonctions associées (fig. 107). Dans le cas de cette performance scénique, les kinèmes mis en œuvre sont essentiellement interactifs, illustratifs et expressifs, à valeur régulatrice, phatique ou encore *colludique*, selon le terme que j'ai forgé dès ma thèse pour rendre compte de cette connivence ludique qui s'établit, notamment grâce à la mimogestualité, autour des jeux langagiers. En d'autres termes, les kinèmes accèdent à une valeur stylistique au sens où ils accompagnent, soulignent, prolongent, explicitent ou accentuent une figure de style. L'observation d'un tel corpus, particulièrement riche et éloquent, nous apparaît donc pertinente afin de répondre aux difficultés rencontrées par les (futur·e·s) enseignant·es dont la gestuelle et le regard manquent souvent d'assurance (Tellier 2018).

Dans d'autres exemples issus du répertoire de Grand Corps Malade, les kinèmes pourront être davantage liés à la structuration prosodique, selon le contexte de la performance : lors de sa carte blanche sur France Inter, l'artiste a slamé « Le langage du corps » sur le plateau et l'enregistrement qui en résulte nous montre ici le rôle crucial des kinèmes à valeur rythmique qui mettent en relief le *flow* (geste de la main ou *beat*), celui-ci pouvant aussi se traduire par un balancement de tout le corps³⁶⁷.



Figure 105 : Grand Corps Malade, « Le langage du corps » (performance radiophonique)

³⁶⁷ Vidéo utilisée comme support d'une activité de repérage dans mon cours « Donne corps à ses discours. Atelier d'écriture et d'éloquence » : <https://www.youtube.com/watch?v=xDxHYmd3BE>.

Slam en corps
par **Camille VORGER**
Université de Lausanne (UNIL/EFLE, associée LIDILEM)

Le 1^{er} juin dernier, nous avons eu le plaisir d'animer un atelier à l'Institut français de Grèce. Sous l'intitulé « Slam en corps », nous avons abordé la façon dont le corps est thématisé et mobilisé dans le slam et les ateliers slam. Dans la lignée de l'ouvrage *Jeux de slam*, « convoquant » littéralement l'un des derniers titres de Grand Corps Malade « Le langage du corps »¹, nous avons proposé une activité autour de la phraséologie de la main.

Les photos reproduites ci-contre témoignent du travail accompli, qu'il s'agisse d'un inventaire collectif des expressions autour de la main, en grec et en français, ici rassemblées sous la forme d'un arbre de mots (d'une main !), ou de jeux de mimes afin de faire deviner aux autres groupes lesdites expressions. Il s'est ensuivi un « concert de mots » (et de mains !) selon la formule choisie par la slammeuse Lauréline Kuntz pour définir le slam (voir la fiche reproduite ci-dessous, extraite de *Jeux de slam*², p. 29) : « J'aime trop les mots, confait celle qui a remporté des tournois de slam, tous les mots qui traversent la tête puis éclatent dans ma bouche. Les mots cons. Les mots coquins. Les mots d'argot. Les mots américains. Les mots imprononçables. Les mots rigolos. Les mots noirs. Le slam noir. Le slam idéal où je peux dire, en un flash, une tirade, les mots que j'aime ». De fait, l'atelier slam est une maison de mots ouverte à tous les vents, à toutes celles et ceux qui veulent en jouer. Une maison de mots dont chaque fenêtre (selon la représentation dessinée par un étudiant grec³) représente une langue différente du répertoire de l'apprenant, donnant lieu à un autre regard sur le monde.

Fiche 6
Dès B1/1h
Découvrir le slam avec Lauréline Kuntz
Cf. fiche 5

Objectifs

- Comprendre un document vidéo à visée culturelle sur le slam.
- Chercher des mots relevant de différents registres et les mettre en voix.

Mots-clés
Enrichissement lexical
Compréhension orale
Définition du slam

Matériel/supports
Vidéo de l'émission « Mise à plat » sur le site de Lauréline Kuntz
http://www.laurelinekuntz.com/?page_id=1434

Déroulement

1. Entrée en matière
Partir du titre de l'émission : l'expression « mettre à plat » pourra être explicitée (expliquer, exposer). Faire un sondage auprès des apprenants : qui connaît le slam ? le mot slam ? Savez-vous d'où vient ce mouvement ?

2. Découverte de la vidéo
Poser les questions suivantes (à l'oral ou à l'écrit) :

- En quoi le slam a-t-il quelque chose à voir avec la musique, même si ce n'est pas un genre musical ? (il y a une notion de flow, de débit.)
- Quelle est la formule utilisée par Lauréline pour le définir ? (un « concert de mots »)
- Où et quand le slam est-il né ? (il est né dans les cafés à Chicago dans les années 1980.)
- Quelle en est le principe ? (Les gens se retrouvent autour de la poésie, pour lire, réciter, déclamer, improviser, etc.)
- Quel est, d'après Lauréline, la différence entre la chanson et le slam ? (c'est que dans la chanson, la musique a autant d'importance que le texte et la performance, cf.

Annexe
Le corps humain est un royaume où chaque organe veut être le roi il y a la tête, le cou, les couilles, ou, vous savez déjà
Mais les autres parties du corps ont aussi leur mot à dire
Chacun veut prendre le pouvoir, et le pire est à venir
Il y a, bien sûr, la bouche qui a souvent une grande gueule
Elle pense être la plus fraîche mais s'est souvent frottée dans l'ail
Elle a la langue bien pendue pour jouer les chefs du corps humain
Elle montre les dents, c'est connu, mais n'a pas l'air sur la main
Seulement, la main n'a pas forcément l'monopole du cœur
Elle aime bien servir l'ping, elle aime jouer les terrours
Elle peut même faire du daïgé, elle ne fait rien à moitié
La main ne prend pas d'argot et nous prend vite à contre-pied
Le pied n'a pas d'œil dans la main mais manque d'ambition
Au pied levé, l'héros, comme ça, que le pied n'a pas dans l'ongle
Les bras, eux, font des grands gestes pour se donner l'habitude
Ils tiennent un peu la couverture mais gardent la tête sur les épaules
On peut être timide ou on peut parler fort
D'l'jaçon, ce qui défile, c'est le langage du corps
On peut avoir l'air vide ou un cerveau comme un trésor
D'l'jaçon, ce qui domine, c'est le langage du corps
C'est le langage du corps
C'est le langage du corps (...)
Grand Corps Malade, *Plan B*, Universal music, 2018.

NOTES
1 Grand Corps Malade, *Plan B*, Universal Music, 2018. Carte blanche sur France Inter, « Le langage du corps » : <https://www.youtube.com/watch?v=xD8rYm3BE>
2 Vorger, C., Abry, D., Bouchoveva, K., *Jeux de slam. Ateliers de poésie orale*, Presses universitaires de Grenoble, 2016.
3 Bemporad, C., Vorger, C., « Dessine-moi ton plurilinguisme », in *Glottopol*, n°24, 2014, disponible en ligne : http://glottopol.univ-rover.fr/telecharger/numero_24/gp24_06bemporad_vorger.pdf
4 <http://www.grandcorpsmalade.fr/>

Figure 106 : Fiche pédagogique, Athènes 2019

Les quatre fonctions des coverbaux :

- la **fonction référentielle** ou de représentation (illustrators de Ekman et Friesen, illustratifs et idéographiques de Cosnier, signaux sémantiques de Scherer)
- la **fonction expressive** ou de cadrage (affect displays de Ekman et Friesen, mimo-gestualité expressive et métacommunicative de Cosnier, signaux pragmatiques de Scherer)
- la **fonction démarcative** ou de structuration (batons de Ekman et Friesen, gestes de scansion et de battement de Cosnier, signaux syntaxiques de Scherer)
- la **fonction interactive** ou de synchronisation (regulators de Ekman et Friesen, signaux de synchronisation (régulateurs et phatiques) de Cosnier, signaux dialogiques de Scherer)

Figure 107 : Les fonctions des kinèmes co-verbaux d'après Colletta (2004 : 156)

Cette performance radiophonique m'a inspiré l'activité suivante, présentée lors d'un atelier destiné aux enseignant·e·s de FLES à l'Institut Français d'Athènes (juin 2019)³⁶⁸ :

³⁶⁸ Fiche pédagogique parue dans *Contact+*, n°86, Revue trimestrielle d'information, d'analyse et de recherche, Association des professeurs de français, avec le soutien de l'Institut français de Grèce, été 2019.

Une deuxième proposition didactique a trait à l'idée de *dribbler avec les mots*, sachant que ce verbe signifie d'abord, en anglais, « tomber/couleur goutte à goutte ». Le jeu présenté ci-après pourra être destiné à des apprenants à partir du niveau A2 puisqu'il implique la simple capacité à mobiliser des lexèmes présentant des similarités phonologiques. On pourra s'inspirer du dispositif de « la bombe de rimes » (129H, fig.108) que nous proposons de renommer « la balle de mots » : un ballon (ou feuille de papier froissée en boule) est lancé entre les participants qui échangent simultanément des mots en « rebondissant » sur la syllabe initialement proposée (*ba, balle, ballon, bateau, barbabapa*, etc.). Des onomatopées pourront être intégrées à ce jeu visant essentiellement à délier les langues en mobilisant des chaînes d'échos sonores (« blablaba »).

LA BOMBE DE RIMES

Objectifs

- Travailler l'attention et l'écoute
- Prise de conscience du nombre important de rimes accessibles du tac au tac

MATÉRIEL

Boule de papier

DÉROULEMENT

Demander aux participants de se mettre en cercle, l'animateur choisit un mot et donne la boule à un participant qui devra trouver une rime puis passer la bombe à un autre participant de façon aléatoire et le plus vite possible (dans un temps limité entre 5 et 10 secondes selon le groupe). Si la rime n'est pas trouvée dans les temps, ou si le mot dit l'a déjà été, le participant explose et est éliminé. Les deux derniers s'affrontent en un duel qui détermine l'unique vainqueur.

COMMENTAIRES

Ce jeu dynamique démontre l'efficacité des associations d'idées, la richesse du vocabulaire et place en même temps les participants dans une situation d'urgence qui les pousse à s'adapter.

Figure 108 : la bombe de rimes (collectif 129H : 44)³⁶⁹

Notons que cet échauffement pourra revêtir des formes multiples en fonction du niveau des apprenant·es, l'essentiel étant que la balle matérialise et spatialise entre le.s participant·es l'échange de rimes ou de mots qui se font écho et qui par là-même, sont perçus, reçus et émis, comme vivants voire rebondissants :

*Dis-moi ton nom de da di do
Do-ré-mi-fa-sol-la-si,
Rémi, Marie, Ludo, Lucie,
Cécile, Philippe, Sophie, Florian (...)*³⁷⁰

Dans ce poème de Katia Bouchoueva, les prénoms énoncés sont autant de balles lancées, d'invitations à entrer dans la danse, dans le jeu, dans la ca-dence des mots qui coulent « goutte à goutte » à partir des syllabes-notes (Vorger 2016).

Je propose aussi un jeu appelé « ping-pong d'écriture » qui consiste à mettre en œuvre une écriture duelle, autour d'une feuille de papier commune placée entre deux apprenants qui se répondent ainsi, « du tac au tac » sur le papier. Par exemple, pour travailler les enchaînements paronomastiques, on essaiera de trouver des mots qui se font écho (ex :

³⁶⁹ *Petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam* :

https://issuu.com/129hproductions/docs/b55200_2264d325b1f33fa89a6154e86fc4

³⁷⁰ « Dis-moi ton nom » (Boutchou 2009). Ce poème est étudié dans la fiche 2 de *Jeux de slam* (2016 : 20-21).

bizarre/bazar, demain/demi, slam/flamme, etc.) puis on composera un slam à partir de ces mots³⁷¹.

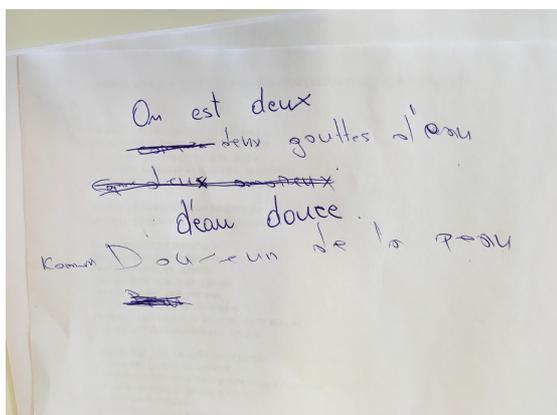


Figure 109 : écriture ping-pong, extrait du texte de 2 étudiant.es, Université de Lausanne (UNIL/EFLE), le 13 avril 2018

Enfin, avec des apprenants d'un niveau avancé on pourra travailler en vue d'une interprétation collective du slam « La syllabe au rebond » qui sera divisé en plusieurs parties, chaque passage étant peu à peu appris par cœur/par corps. Les étudiant-es, par groupes, pourront jouer sur la polyphonie et mobiliser les corps (déplacements, gestes, etc.) pour apprendre et interpréter leur extrait. La déambulation permettra alors de mieux percevoir et même ressentir le rythme des mots :

*Toi aussi, t'es orage.
Toi aussi, t'es éclair en boule.
Déambule alors sur tous les tons³⁷²*

Il s'agit là, au travers de la déambulation, de permettre aux apprenant-es de mieux articuler le corps et la parole, en leur faisant éprouver, via le rythme du corps, la mise en mots. De « se mouvoir et s'émouvoir » selon la formule de M.-P. Delfosse (Berdal-Masuy 2018) [49] en s'initiant à l'expérience d'un rythme commun qui favorise la mémorisation en faisant appel à la mémoire kinesthésique : « Une fois le rythme intégré, la mémorisation et la remémoration lexicale deviennent aisées. » (2018 : 111)³⁷³. En outre, le recours à l'expérience corporelle pourra amener certaines verbalisations métalexicales, autour de lexèmes ou phrasèmes saisis *au vol* :

³⁷¹ Nous avons mis en œuvre les activités proposées avec des étudiant.e.s de Master FLE à l'Université de Lausanne (UNIL/EFLE), dans le cadre d'un séminaire intitulé « La poésie vive, vive la poésie » qui se propose de faire vivre des expériences poétiques aux participant-es.

³⁷² Katia Bouchoueva, *op.cit.*, « Ballon ».

³⁷³ M.-P. Delfosse propose ici l'exemple, que nous transposons à notre corpus et à notre public d'apprenant-es adultes, de l'Enfant d'éléphant pour l'enseignement-apprentissage de l'anglais précoce.

*Plus de ballons les bras ballants mais des histoires à balancer
Qu'on pense ou qu'on pense pas j'ai mis des phrases en condensé
Qu'on danse ou qu'on danse pas j'ai fait tout ça pour compenser*

On pourra ainsi rechercher quels gestes ou postures associer aux « bras ballants »³⁷⁴ - le geste favorisant ici l'accès au sens (Tellier 2013) - et aux phrases qu'on « balance », ou encore au terme « condensé », le lexique étant ainsi non seulement appris en contexte mais au-delà – ou en deçà – approprié, *en corps*. La formule « histoires à balancer » peut d'ailleurs introduire une réflexion sur le fait de projeter sa voix, nécessité qui s'avère problématique pour un certain nombre de futurs enseignants (Tellier 2018). À cet égard, le modèle du slameur semble édifiant puisque celui-ci assène ses mots comme autant de coups gagnants au basket, en les faisant claquer et sonner, pour qu'ils résonnent en nous, public. En outre, le texte étant mémorisé « par corps », les mains sont disponibles dans la perspective d'une gestualité efficace, là où les enseignant-es se plaignent qu'elles soient souvent monopolisées voire « paralysées » par le support papier (*ibid.*). Quant aux « phrases en condensé », elles évoquent un débit qui, en raison de l'exigence de brièveté inhérente au slam, vise une expressivité sonore maximale. Ainsi un tel slam peut-il nourrir une réflexivité particulièrement efficiente sur la performance communicative en général et sur la communication à visée didactique en particulier.

Un travail proposé à de futur-es enseignant-es pour mieux s'appropriier des postures et gestes efficaces en vue d'une communication didactique pourra aller plus loin en les invitant à mimer voire à danser des textes potentiellement issus de leur plume. On accèdera ainsi à la dimension pleinement assumée de l'atelier. Dans la lignée des travaux d'Olivier Mougnot sur les « ateliers du dire », j'insiste ici sur le « faire », voire l'idée de fabrication, inhérents à l'atelier : « Tout atelier suppose que chaque participant donne de sa personne »³⁷⁵.

En vue d'un atelier qui pourrait s'intituler « Danse avec les mots », le slam « Je suis » de Luciole (2009) apparaît éloquent :

*Je suis la page blanche
Qui rêve de noirceur
J'suis l'oiseau sur la branche*

³⁷⁴ De *baller*, pour « danser », « se balancer ». Formule que l'on rencontre dans la littérature, par exemple chez Zola : « Sur la route, le grand cheval accompagnait Catherine. Il marchait près d'elle, *les bras ballants* ; seulement, il la poussait de la hanche, il la conduisait sans en avoir l'air. » (*Germinal*)

³⁷⁵ <https://atelit.hypotheses.org/947>

*Qui rêve de profondeur
Je suis un court instant
Qui veut être infini
Et même le beau temps
Qui n'aime que la pluie³⁷⁶*

Le *flow* de l'artiste, très doux, permet d'introduire ce slam dès le niveau A1, comme nous l'avons suggéré dans *Jeux de slam* (2016 : 22). Un travail sur les oppositions lexicales pourra donner lieu à une interprétation « incorporée » (*embodied*), via des gestes effectués en miroir, soit de jeux en duos face à face qui permettront de vivre corporellement les contrastes exprimés lexicalement (ex : court/infini). Un tel jeu permet de susciter une expérience de *reliance poétique* [37]. De fait, les apprenant·es sont amené·es non seulement à « langager » mais au-delà à « translanguager » (Aden 2013³⁷⁷) en *s'engageant* physiquement, corporellement et collectivement, dans l'expérience du rythme. La musique joue ici un rôle crucial en impulsant une cadence (une co-danse !) commune (Meschonnic, 1982) :

*Je suis le nœud dans la gorge
Qui voudrait se dénouer
Une boucle de tes cheveux
Et la boucle est bouclée. (ibid.)*

La danse, qui pourra aider à saisir « en un tour de mains » certaines subtilités lexicales relevant par exemple de la phraséologie (« la boucle est bouclée »), pourra aussi représenter un tremplin vers une libération de l'écriture en langue étrangère : « (Elle) libère la main, elle est un tremplin, elle active et apaise l'écriture, la mise en mots et en langue. Leurs corps et leurs voix sont fluets et timides. Ils glissent quelques lettres sur leur papier, rythment en mots ce qu'ils ont découvert en danse. » (Moïse, 2007 : 308)

« EloquenSlam » : tel est le nom d'une série de *Master class*, conçue par la comédienne et slameuse Lauréline Kuntz, visant à combiner les ressources du slam avec les compétences mobilisées lors des ateliers (et concours) d'éloquence. Elle a aussi créé l'école de l'Opéra de la parole, à Paris, dont elle nous a donné un aperçu lors de son intervention le 7 mai 2021. Nous avons en effet eu la chance de la recevoir dans le cours que j'anime sous l'intitulé « Donner corps à ses discours ». Elle nous a amenés à « mâcher nos mots » et à « manger le

³⁷⁶ Voir le site de l'artiste : <http://www.luciolesenvole.com/textes-ombres/>

³⁷⁷ Joëlle Aden utilise le terme de « langager » Pour « faire l'expérience vivante de la relation et dans la relation à l'autre » et « translanguager » pour décrire « L'acte dynamique de reliance à soi, aux autres et à l'environnement par lequel émergent en permanence des sens partagés entre les humains » (p. 7)

texte », à la façon d'un « acteur pneumatique » pour le dire avec les mots de Valère Novarina (1989 : 9) :

J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques.

Les points, dans les vieux manuscrits arabes, sont marqués par des soleils respiratoires... Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.

Bouche, anus, sphincter. Muscles ronds fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole. Attaquer net (des dents, des lèvres, de la bouche musclée) et finir net (air coupé). Arrêter net. Mâcher et manger le texte.

L'image du « soleil respiratoire » est particulièrement évocatrice ; la création du verbe « poumoner » souligne que c'est bien de mettre son corps au travail qu'il s'agit ici, d'abord à travers des exercices de virelangues pour lesquels la distance – le cours sur Zoom – n'est aucunement un obstacle. Partant, je reviendrais volontiers sur ce que j'ai dit/écrit il y a un an au sujet d'un atelier mené à distance, en réponse à une question qui m'avait été posée lors de la journée d'étude « Distances apprivoisées » [38] : le corps n'est nullement absent sur Zoom, il est seulement restreint à ce que la fenêtre nous autorise à entrevoir, à savoir, le plus souvent, le visage et le haut du corps, qui se trouvent mis en valeur. De fait, l'expressivité faciale est accentuée ainsi que le mouvement des lèvres qui s'avère particulièrement visible à l'écran :



Figure 110 : Atelier en ligne avec Lauréline Kuntz, le 7/05/21

Outre un travail sur les virelangues doublé d'une recherche d'expressivité, nous avons proposé une activité de détournement d'expressions avec la perspective du calque sonore, l'expression initiale devant être perceptible par « palimpseste ». Le Rire est ici à l'horizon, ce qui nous a permis de mettre l'émotion au cœur de l'atelier. Framapad, ici mis à disposition comme un espace commun d'expérimentation et de médiation (de jeu) entre oral et écrit, rend compte des enchaînements qui créent une dynamique créative à l'échelle du groupe :

The image shows a screenshot of a Framapad document with two columns of text. The left column contains a list of words and phrases in various languages, including French, Italian, Spanish, Hebrew, Mongolian, and others. The right column contains a list of puns in French, many of which are related to the words in the left column. The puns are listed in a bulleted format and include references to the names of the participants in the workshop.

1 Joyeux anniversaire Lauréline
 2 Feliz cumpleaños!
 3 Tantissimi auguri di buon compleanno!
 4 SRECAN RODJENDAN!
 5 יום הולדת שמח
 6 Төрсөн өдрийн мэнд хүргэе! (mongol) Tursun udriin mend hurgeye!
 7 I mere nke oma, daalu rienne!
 8 Wgezuar ditêlindjen!
 9 Qofsh gjithmonë e lumtur! Tu plotësofshin të gjitha dëshirat!
 10 Klevisa Kuçaj
 11
 12 VIRELANGUES :
 13 Ces six saucissons-ci sont si secs, qu'on ne sait si c'en sont.
 14
 15 La grosse cloche sonne
 16
 17 Un bon gros gras cochon, un beau gras gros cochon
 18
 19 Fruits frais, fruits frits, fruits crus
 20
 21 Son chat Sacha chante sa chanson sans son
 22
 23 Suis-je bien chez ce cher Serge?
 24
 25 Je veux /z/ et j'exige d'exquises /z/ excuses
 26
 27 Papier, panier, piano
 28
 29 "Ta Katie t'a quitté

Peut-on donner sa langue au chien? (Cf Biennale des langues à Lyon)
https://tbhquiz.com/quiz/expressions-francaises-complete/sc/21?fbclid=IwAR0EPgRWbSpjTmWNNh_bIVXfwJWbweij5OtogF9hiYV5kyWzswQ8HOVh4YI

- Un "tiens" vaut mieux que 2 tralalas (Lauréline)
- Comment mettre du beurre dans le pinard? (Lauréline)
- Il ne faut jamais rendre la peau de l'ours avant de l'avoir hué (Lauréline)
- Faire des plans sur la moquette (Lauréline)
- Après la pluie, toujours la boue (Ana)
- Après la nuit, le boucan (Lauréline)
- Après la vie, le néant.
- Avoir des fourmis dans le cœur (Ana)
- Rouler dans la narine (Santiago)
- Il m'a roucoulé dans la narine (Lauréline)
- L'habit ne fait pas la nonne (Lea)
- être mis à la banque des intoxiqués (Soohana)
- mis au banc de la zoociété
- Tomber sur la Donna
- Se demander si c'est du lard ou du Tofu (Lea)
- Se demander si c'est du tofu ou du soja (Lauréline)
- Fier comme un fou (Nara)
- tomber dans les paumes (Nara)
- tomber dans les psaumes (Lauréline)
- tomber dans les poèmes (Lauréline)
- avoir de gros muscotas (biscotas)
- J'ai un chameau dans la gorge (Camille)
- J'ai un chat mou dans la gorge (Lauréline)
- Ours mal séché (Nara)

Figure 111 : « Faire des plans sur la moquette » et autres détournements sur Framapad (atelier 7/05/21)

Comment faire en sorte que les (futur-es) enseignant-es ne restent pas « les bras ballants » face à la classe, mais qu'ils manifestent au contraire un certain *allant* dans la façon dont ils mobilisent leur corps, fût-ce face à un écran ? Au terme de ce chapitre qui nous a conduits à explorer des performances poétiques de type slam se présentant comme autant de démonstrations de mots et d'éloquence, la participation de slameuses et slameurs à l'occasion d'ateliers, ou l'analyse d'enregistrements vidéo de performances, représentent-elles des entrées fécondes dans des activités autour de l'éloquence. Celles-ci peuvent être menées dans la perspective de prendre conscience de la nécessité d'adresser ses gestes et regards en les assumant pleinement, comme partie intégrante de la performance. Il s'agira alors de trouver non seulement sa voix mais son « style corporel » (Tellier, 2018) en mobilisant les plus pertinents parmi les milliers de gestes qui s'offrent à nous à chaque instant :

*J'ai des milliers de bras / Des milliers de jambes / J'ai des milliers de gestes / Je ne suis pas une planche d'anatomie/ Je suis un millier de corps en puissance / Je suis un millier de corps en mouvement*³⁷⁸

³⁷⁸ D'après Éric Vuillard (Extraits de *Tohu*), mis en voix par Frédéric Nevchehirlan : « J'AI DES MILLIERS DE GESTES » est un spectacle multimédia au croisement entre slam, musique répétitive et vidéo. [7]

Entretien avec Lauréline Kuntz

Le 15 janvier 2021

En préambule, j'explique les tenants et les aboutissants de l'entretien, les raisons de l'enregistrement, soulignant qu'un entretien avec Gaël Faye figurera en fin de première partie de mon travail...

L : Je suis super contente d'être avec lui, j'écoute son album avec passion quand je vais faire du jogging !

C : Ah oui, bonne idée !

L : Oui, tu sais, ce titre de « Lundi méchant », tu es en colère contre la société, donc j'aime bien... Si tu as l'occasion de lui en toucher deux mots, ce serait un chouette parrain pour l'Opéra de la Parole. Et puis on parlera aussi d'une potentielle Master Class pour toi. On a plein d'idées ! Le confinement a contribué à faire évoluer l'école vachement vite parce que j'ai plein de gens qui se sont impliqués bénévolement. Genre la pédagogue, elle était en chômage partiel, elle m'a dit : « Je suis à ta disposition pendant 3 mois ». Mon webmaster m'a fait le site en un mois, tout s'est accéléré et c'était vraiment chouette ! J'ai aussi un associé qui accompagne les projets, il est spécialiste de l'économie sociale et solidaire, il a un plate-forme de financement local et participatif. Je suis aussi la marraine de ce truc-là, et il devait produire mon spectacle Actrices françaises qu'on devait jouer le 21 mars ! Du coup, c'est un chouette partenariat, une sorte de base arrière pour les jeunes – et les moins jeunes de l'école – qui peuvent aussi être professionnalisés par l'intermédiaire de sa boîte. Et lui, il va prendre la présidence de l'assoc.

C : Super !

L : Tout se met en place...

C : Oui ! Est-ce que tu as eu le temps de regarder les questions que je t'ai envoyées ?

L : Oui, vite fait ! Je t'avoue qu'on était à la Mairie de Paris ce matin...

C : D'accord, et je t'avoue pour ma part que j'en ai ajouté parce que j'ai visionné à nouveau la Master Class, qui m'a inspiré d'autres questions. [Rires]

L : Qu'est-ce que t'en as pensé, du coup ? C'est la première fois que je faisais cet exercice.

C : Super bien ! J'ai été bluffée par l'écriture minute à la fin, par la façon dont tu as animé cet exercice dans une salle aussi grande ! J'aurais pas cru que dans un tel contexte (un amphi ?) ça puisse se faire !

L : Oui c'est grand !

C : J'étais impressionnée par la façon dont tu collectes les mots pour les mettre dans un réservoir commun pour les faire écrire.³⁷⁹

L : Oui, il faut que ça aille très vite cet exercice, il doit être comme une performance, tu vois. Sinon, les gens commencent à penser, à s'enfermer dans un sujet. C'est un truc que je défends beaucoup, je t'en parlerai aussi pour l'école, mais c'est pas simple. Beaucoup de gens aimeraient qu'on leur donne le sujet. Beaucoup ne sont pas initiateurs de leur propre projet, comme toi par exemple qui va décider de ton sujet... Tout le monde n'est pas comme ça, certains attendent des consignes, qu'on leur dise : « tu écris sur... » Moi j'essaie de leur faire faire autrement, tu vois, de passer par des listes, par une pensée analogique en gros. C'est ma psy qui m'a fait découvrir ça ! On ne parle pas du tout de ma famille, de trucs comme ça, avec ma psy mais on parle des mots, de théâtralité, etc. C'est vachement intéressant. On a travaillé sur mes rêves, du coup j'ai beaucoup écrit sur mes rêves. J'étais très connectée à ça. Ma pensée est complètement analogique : une idée en amène une autre, mais je suis incapable d'être philosophe, tu vois ce que je veux dire ? Sauf si la philosophie passe par la forme, par exemple Nietzsche je peux comprendre parce que sa forme est forte. Mais si c'est juste de la pensée, je percuterai pas ! J'essaie de leur apprendre ça. De la même façon, quand ma metteuse en scène me dirige, elle le sait maintenant, elle va plutôt faire appel à une image ou à une référence plutôt que de me dire « joue-le triste » ou je ne sais quoi, et ça marche beaucoup mieux. Donc j'aimerais leur amener ça, au lieu d'être dans un sujet, d'être plutôt dans une sorte de liste à la Prévert qui se met en place et qui s'organise ensuite.

C : Je vois, ça s'organise aussi phonétiquement.

L : Phonétiquement, musicalement, charnellement, enfin tout ça, par plein de biais différents. Je défends ça, avec plus ou moins de succès, parce que c'est souvent plus simple de passer par un sujet qui cadre...

C : Ça m'amène à la première question que j'avais prévu de te poser sur les jeux de mots parce qu'il y a cette esthétique de la liste, très perceptible aussi à l'écrit. J'ai relu les Acid poèmes que tu m'avais transmis et en retombant par exemple sur « La panique du clown-poète », il y a comme ça plein d'arabesques sonores...

L : Oui, c'est ça !

³⁷⁹ Chaque participant-e devait choisir un mot qui lui plait pour le proposer. La journaliste les écrivait à l'écran pour les rendre visibles – disponibles, les offrir en partage.

C : Comme j'ai lu aussi un article sur les jeux de mots chez Rabelais, je me suis dit qu'il y avait quelque chose de vraiment rabelaisien dans les jeux de mots que tu cultives, non ? Je pense par exemple aux mots-valises...

L : Complètement ! C'était pas forcément conscient, c'est une forme de Gai savoir³⁸⁰, une culture intégrée, pas si organisée que ça, mais intégrée... Rabelais, c'est mon idole ! (Rires) Y a des gens qui ont des rock stars, moi c'est Rabelais ! Je trouve complètement jouissif de lire Rabelais, je trouve dingue comme notre langue d'aujourd'hui est tirée de ça, etc. J'ai beaucoup lu Céline aussi, ça ne se dit plus trop aujourd'hui, dans les dîners, mais ça a été le choc esthétique de ma vie. L'écriture orale de Céline, les interjections, les mots comme ça, certains mots inventés aussi, il y en a quelques-uns. Et Rabelais, c'était mes deux idoles. C'est drôle que tu dises ça et que tu parles de la liste parce que dans le spectacle *Actrices françaises*, j'essaie de sortir complètement de la liste ! C'est la première fois que je fais ça et c'est hyper dur. Je bossais avec ma metteuse en scène, et à chaque fois, elle me dit « Ah tu refais une liste là ! » Donc je ressortais complètement pour passer à un autre langage. C'est comme un autre temps de l'écriture. Là j'essaie de créer une suite avec une trame narrative, dramatique, je sais pas comment on peut l'appeler, qui doit se situer à un autre endroit que dans l'agrégation des mots, tu vois. C'est pas simple pour moi, mais c'est intéressant ! C'est une langue plus accessible, qui n'est pas moins savante. Je pourrais t'envoyer si tu veux, je n'ai pas publié et ça me fait plaisir de partager. Il y a autre chose d'ailleurs, dont je t'avais déjà parlé je crois, j'ai écrit un spectacle qui s'appelle « Marius des mers »...

C : Oui c'est par rapport à ton fils Marius !

L : C'est un hommage à Rabelais. C'est l'histoire d'un petit géant qui va voyager au Liban et en Alsace pour découvrir ses origines de guerre. Il n'y a que des mots-valises, des néologismes, des mots inventés. C'est comique, y a des raps, des slams, des chansons... Voilà, il va explorer ses origines en Alsace, faire la guerre de la choucroute et du houmous à ses grands-parents alsaciens et libanais pour voir qui a eu la plus grande guerre... C'est succulent, truculent, c'est pour les enfants, mais pas que ! C'est un conte et je ne suis jamais allée aussi loin dans les inventions de mots que dans ce spectacle. C'est jouissif. Je l'ai lu à mon fils pendant le confinement, on était confinés avec des amis. Les enfants se tordaient de rire. Tu peux pas choper tous les jeux de mots, y en a trop, et y a différents niveaux de compréhension – adultes enfants mais les enfants rient beaucoup très spontanément !

³⁸⁰ Rabelais et Nietzsche se rencontrent sous cette formule.

C : Aussi parce qu'ils sont dans un rapport très sensoriel à la langue.

L : C'est ça. Ma metteuse en scène me disait que quand elle lit ces textes, son œil corrige les néologismes. Elle doit se concentrer pour les percevoir, pour saisir les « fautes » quoi. Donc c'est sans doute plus dur pour les adultes !

C : Oui, à l'écrit l'œil corrige en ramenant à la norme orthographique. À l'oral, c'est plus compliqué et ça va très vite... surtout avec ton débit de mitraille !

L : Oui, c'est très dense [Rires]. Il y a beaucoup d'échos directs à Rabelais. C'est écrit en épisodes, ça pourrait être un podcast ou des chroniques. Rabelais, c'est des chroniques finalement ! Je trouve ça très moderne.

C : oui !

L : J'aimerais bien le mettre en scène, soit avec les jeunes de l'Opéra de la parole, soit avec des rappeurs, slameurs, chanteurs, danseurs. Un petit Opéra même si le contexte n'est pas très favorable au spectacle vivant. Ou un podcast. J'ai acheté un micro spécial ! Donc je n'ai pas avancé dans mes projets d'édition, je ne sais pas par quel bout le prendre. J'ai des amis qui m'ont conseillé d'envoyer à des éditeurs mais je ne sais pas sous quelle forme. On en a déjà parlé. Marius des mers est plus du côté jeunesse ; les spectacles et Actrice française d'un autre côté. J'ai pas résolu cette question du support. Je suis plus dans l'action.

C : Il faudrait voir en effet du côté de l'édition jeunesse.

L : Il y a des liens avec Claude Ponti. J'avais pensé aussi à Ibrahim Maalouf pour la musique.

C : Super ! À suivre... Pour en revenir à cette question de la publication, tu es de toute façon dans la publication orale selon la formule de Michèle Métail.

L : Oui, je crois en la valeur de mes textes. Ce sont des textes oraux qui doivent être dits pour être entendus... Certains ne peuvent pas se plonger dans cette lecture-là, qui peut être un peu laborieuse. Donc j'aime bien l'idée de passer par l'enregistrement audio, sous une forme de podcast. Donc pourquoi pas envoyer mes textes à un éditeur avec l'audio ? Sinon je n'ai pas vraiment de pitch, sauf pour Actrice française. Mon personnage est multiple. Gaël Faye, par exemple, son univers est plus homogène : ses origines, la filiation avec le rap, etc. même si ça n'enlève rien à son talent ! Pour moi, c'est plus dur d'identifier, on peut se dire : « qu'est-ce que c'est ce truc ? » Sans fausse modestie, c'est un obstacle je crois !

C : Oui du côté du podcast ce serait bien. C'est un autre rapport à l'œuvre aussi, plus morcelé, dilaté dans le temps... On n'est pas dans le même rythme.

L : Oui, et la publication dans les arts de la scène se fait au moment où tu joues. Il y a cette nouvelle collection « Au singulier » chez Actes Sud, c'est nouveau³⁸¹. J'en ai lu plusieurs et c'est vrai qu'il y a quand même un fil narratif, un personnage que l'on suit, ce que je n'ai pas, sauf dans Actrice française. Il me manque une unité dans une forme très hétéroclite. Je suis en contact avec Claire David, chez Actes Sud, donc je pourrai un jour lui envoyer quelque chose. Pour Marius des mers, je voudrais l'enregistrer, même avec les rires des enfants pour inclure la réception. Ils répètent les jeux de mots et rebondissent, en inventent d'autres.

C : Ils se les approprient !

L : L'autre jour, mon fils me dit « ça c'est de la flûte traversiel »

C : Joli !

L : J'ai déjà discuté avec une dame de la SACD qui avait été déconcertée par mon travail...

C : Oui c'est multidimensionnel...

L : J'ai sorti un film, un court-métrage de 20 min dans lequel j'ai joué avec François Rolin.

C : Oui j'ai vu la bande-annonce !

L : Je pourrai te l'envoyer, c'est un défi de la parole puisque pendant 20 minutes on parle ! Pour moi, l'école de l'opéra de la parole reflète aussi cette appétence pour tous ces media d'expression... Je ne suis pas aussi triste que d'autres comédiens en ce moment parce que je trouve d'autres biais pour le faire. J'essaie d'amener la langue dans plein d'endroits différents, pour m'amuser avec, en la tordant, en réécrivant autrement.

C : Oui comme une même matière que tu modèles différemment...

L : Voilà. C'est la même histoire écrite différemment.

C : Puisque tu parlais de chroniques, je pensais à François Morel. Tu parlais dans la Master class de Raymond Devos comme « injouable », je ne sais pas si tu as vu François Morel l'interpréter dans ses chansons ?

L : Non je ne l'ai pas vu...

C : C'est vraiment une récréation... Il change le canal en chantant.

L : Ce qui ne marche pas, c'est de le jouer pour un comédien qui est totalement éloigné du personnage.

C : Oui là, c'est chanté.

L : C'est une récréation du coup. Il s'est fendu d'un travail de réécriture...

C : Alors justement, on voit de plus en plus d'humoristes femmes chez les chroniqueuses par exemple... Je me demandais ce qu'apporte pour toi la féminité à ton personnage de clown (Cf le clown poète).

³⁸¹ <https://www.actes-sud.fr/recherche/catalogue/collection/2001?keys=>

L : Le questionnement est vraiment entre artiste et féminin. Peut-on être femme et artiste ? Je trouve ça vraiment complexe. Moi je suis une *bad féministe*, je suis mariée, j'ai deux enfants, j'ai une vie assez bourgeoise, conventionnelle, etc. Je n'ai pas une position radicale. Quand tu élèves un enfant tu te situes du côté du positivisme, de la vie, alors que la création est plutôt du côté de la mort, donc comment faire le grand écart ? Cela demande une énorme schizophrénie. Pour moi, c'est une vraie question. La plupart des grandes artistes n'ont pas d'enfant, jusqu'à Blanche Gardin. On s'est croisé une fois lors d'une remise des prix : je lui ai dit « Tu vois je fais des bébés » ; elle m'a répondu « Et moi des spectacles », et elle est allée récupérer son prix ! Est-ce que le bonheur et la vie familiale sont compatibles avec la création ? Philosophiquement, sans entrer dans les considérations matérielles. (...) Je ne parle pas d'une démarche visant à démontrer le féminisme, je pense qu'il faut être dans une pensée plus complexe... Dans le spectacle je dis que je comprends les hommes. On est dans une génération intermédiaire je crois, entre les jeunes femmes très engagées et Catherine Deneuve...

C : En mode Potiche !

L : Voilà, il y a un vrai truc avec le féminin. Moi j'ai une part masculine très forte, dans le clown poète ça m'amuse d'aller dans ces zones un peu complexes, inattendues.

C : Le personnage te permettait ça.

L : J'ai le texte du Serial killer par exemple, j'adoptais un point de vue masculin. Dans Actrice française je suis dans la voix féminine, mais je ne suis pas dans un féminisme de publicité, comme Angèle par exemple. J'espère parler à toutes les femmes. On en est encore là. (...)

C : Dans ce rapport un peu genré à la parole, j'ai vu que tu avais mis l'égalité hommes-femmes dans les thèmes abordés à l'école de l'Opéra de la parole.

L : Non c'est surtout parce que les filles parlent toujours moins que les garçons ! ça m'attriste... À l'école, on a une parité mais dans toutes les vidéos, les garçons sont tout de suite à l'aise alors que les filles sont très soucieuses de leur image face à la caméra, elles perdent 15-min avant de pouvoir entrer dedans... Elles sourient par obligation, elles minaudent. Ce ne sont pas des quiches...

C : Mais elles ont intégré tout ça !

L : Oui, même moi en tant que maman de fille je me dis « Comment je vais faire ? »... Pour les garçons, c'est tout de suite en place, PAF ! Mais pour les filles il y a un travail énorme à faire sur le body langage.

C : Avec des gestes de parasitage...

L : et de séduction. Elles veulent plaire. Le truc de l'artiste c'est aussi d'accepter de déplaire. C'est dur d'être une femme artiste. Accepter de déplaire, déranger. Voilà, ça me chiffonne, aussi parce qu'elles prennent moins la parole.

C : Malgré la parité.

L : Oui, ça s'est présenté comme ça. C'est bien mais elles ont encore des complexes. C'est difficile quand on se voit à la caméra. Ça peut être violent. Je pense à Shym B par exemple, qui a eu un accident vasculaire et qui a un problème à l'œil. C'est en train de changer, je crois, mais c'est pas encore ça. Je me pose la question de faire parfois des ateliers séparés pour pouvoir discuter de tout ça, ça peut délier la parole.

C : Oui, pourquoi pas. Ça se joue et se perçoit très tôt. On le voit avec nos filles ! Et sinon, qu'est-ce que tu dirais de l'évolution du concert de mots tel que tu qualifiais le slam vers l'opéra de la parole. Quelle est la place du slam dans ce projet ?

L : On a un autre slameur dans l'école, Grégoire Pellequer. Le slam pour moi est un des outils de l'expression. Luciole et Nico K sont intervenus. Ils ont l'expérience des ateliers et une bonne pédagogie. Le slam a une place très importante à condition de l'entendre comme prise de parole, parole libre. En tant que dispositif, concours de slam, il n'est pas présent par contre. De même avec le terme éloquence qui est à la mode. Je trouve très chouette ce qu'ils ont fait autour d'Eloquentia, mais pour moi c'est important de présenter un panel de moyens d'expression, de prise de parole. C'est un opéra de différentes paroles. On a des apprentis humoristes, on peut travailler sur l'écriture spontanée, journalistique, l'éloquence. La semaine prochaine, on a une étudiante en philosophie qui vient faire une initiation au débat. L'idée, c'est vraiment de trouver sa parole. Ça rejoint ta dernière question ; il y a une dimension politique en ce sens, juste au sens de s'inscrire dans la ville, cité, avoir un point de vue, participer au débat...

C : La démocratie.

L : j'ai eu un souci à un moment donné, ils parlaient beaucoup de vues, d'influenceurs, etc. et j'ai fait la distinction entre l'objet que tu crées et les outils, les moyens que tu mets en œuvre pour sa diffusion. Chez les jeunes, il y a souvent une confusion, mais ils comprennent bien que la diffusion et la création ne se confondent pas. Par exemple, quand on fait une vidéo de type teaser, il n'a pas grand-chose à voir avec le spectacle, finalement, c'est un autre objet. Ils ont l'impression qu'on peut gagner beaucoup d'argent mais avant que ça monnaitise... Donc je fais ma réac : le travail ! [Rires] Je leur apprend à se centrer, pour ne pas tout confondre.

C : Oui et peut être que le mot que tu proposes Eloquenslam permet de vider chacun de sa substance, des représentations associées au slam et à l'éloquence qui sont à la mode.

L : Voilà, c'est la grande mode de l'éloquence. On m'appelle pour faire des ateliers, ça fait partie de nos compétences mais ça peut devenir très démagogique. De même pour le slam, même s'il y a dans la création poétique quelque chose qui peut être plus fort, de l'ordre du désir artistique. On cherche moins à convaincre. Eloquenslam c'est vraiment un mot hybride parce que dans les ateliers je mélange les deux. Il y a 6 mois, j'ai reçu mail de Laura Sibony, tu connais ?

C : ça me dit quelque chose.

L : Elle est alsacienne comme moi et me dit que je dois changer de nom car elle a le même nom et elle a publié un livre sous ce titre de l'Opéra de la parole, c'est une machine de guerre de l'éloquence ; moi je ne me reconnais pas là-dedans. Eloquentia ce n'est pas ça non plus, je trouve que leurs livres sont bien. Mais beaucoup ont pris ce créneau-là. (...) Cette fille anime des ateliers dans les grandes écoles, là où il y a du fric. Avec l'école, on n'est pas là-dedans, d'où la gratuité. Peut-être qu'on trouvera quelque chose à faire faire aux jeunes en retour, du genre service civique, parce que le risque c'est qu'ils soient consommateurs d'activités. Il faut voir si ça peut fonctionner comme un échange.

C : Je vois. J'en arrive à une question assez centrale dans ma réflexion. Qu'est-ce que c'est pour toi qu'un atelier. J'ai remarqué que pour l'éloquence, tu parles souvent de cours, comme si l'atelier était plus relié au slam a priori... À la Bibliothèque Pompidou, tu avais animé une Master class... Quels sont les enjeux qui, d'après toi, différencierait l'atelier de ces autres dénominations ? La démarche artistique ?

L : Pour moi, la Master class dont je rêve c'est celle où il y a une transmission mais il y a aussi la place pour l'histoire personnelle de chacun, pour les parcours individuels. Les élèves sont très friands de ça, parce qu'ils peuvent se situer par rapport à ce qu'on leur raconte. La dernière fois, j'ai fait une Master Class avec un formateur en gestion du stress qui travailler avec des sportifs de haut niveau, et les élèves auraient aimé qu'il parle plus de lui, qu'il donne des exemples tirés de sa propre expérience. Dans la Master class, il y a cette exigence et il y a aussi une partie pratique comme tu as pu le voir à Pompidou. La démarche demande une mise en pratique, pour moi c'est nécessaire parce qu'on comprend par le corps, par le faire : Just do it ! Les ateliers, par exemple quand Luciole et Nico K sont venus à l'école, c'est vraiment théorie, exemples, pratique, mais on rajoute ce qu'il y a dans la Master class : on voit la sauce de l'artiste. Luciole a raconté

comment elle construit ses spectacles, ce qui a été très intéressant pour deux élèves qui sont chanteurs et ne savaient pas par quel bout prendre la création. Est-ce qu'il faut écrire de façon linéaire ? Luciole nous a raconté qu'elle écrit par petits bouts, qu'elle essaie, qu'elle reprend, qu'elle rassemble. Ils n'imaginaient pas ça, je pense. Dans les ateliers, on va mettre les mains dans le cambouis, avec un artiste qui nous montre sa façon de faire, sa façon de travailler, ses modus operandi. Quand je dis « cours », c'est qu'il y a plus de notions théoriques qui sont transmises en début de séance, par exemple quand l'étudiante en philo va venir. On a fait un programme pédagogique à l'école avec des objectifs par séance. Chloé la pédagogue a conçu une structure de cours type. Avec le public qu'on a à l'école, il faut vite passer à la pratique...

C : Du coup, c'est aussi des ateliers non ?

L : Oui. Pareil pour le mot « élève », on ne voulait pas dire ça au début, mais on n'a pas trouvé de mot plus adéquat. « Participant », c'est moche ! Par contre, je tenais à avoir le mot « école ».

C : D'autant que ça fait écho à Parole...

L : Oui, en plus il y a ce jeu. L'idée c'est aussi que les élèves soient assez autonomes par rapport à leurs projets, qu'ils ne soient pas pris en charge comme dans un cours de théâtre « classique » où je serais prestataire de services. Là, il faut qu'ils prennent la main. Il y a aussi un suivi de projet en aval, on est financés d'ailleurs par rapport à des enjeux d'insertion professionnelle. C'est nécessaire de les initier à l'entrepreneuriat dans le milieu artistique, même si les gens pensent encore qu'il y a un agent producteur qui vient te chercher dans le caniveau, qui te maquille et qui te met sur scène, mais ça ne marche plus comme ça aujourd'hui !

C : Et je me demandais si c'est pour décentrer d'une parole magistrale que tu précises qu'il y a toujours deux intervenant·e·s pour les ateliers à l'école de l'Opéra de la parole ?

L : Complètement, idéalement ce serait trois ! Pour pouvoir travailler vraiment en atelier, autour des différents modules : se connaître, travailler/créer, produire et organiser. Ils vont pouvoir réaliser les vidéos « éclats de rire » avec le réalisateur par exemple. Ils auront tout le matériel pour créer puis organiser un évènement hybride autour de leur création, pour porter leur projet. Du coup, au début j'avais toujours le réalisateur avec moi, mais par rapport aux filles, je me dis que des fois ce serait mieux qu'il ne soit pas là ! Pour peu qu'il y ait une caméra extérieure, par exemple des journalistes, c'est très dur. Néanmoins on travaille beaucoup avec l'image et c'est très important pour pouvoir leur donner un retour individuel. On travaille aussi la confiance. Pour l'instant, c'est moi qui porte mais à terme j'aimerais que ce soit les acteurs

qui portent l'école, qu'ils s'autonomisent. Et quand il y a une troisième personne, c'est un interlocuteur à qui ils peuvent parler pour celles/ceux qui en ont besoin. Moi je ne rentre pas trop dans les discussions psychologiques.

C : Il faut une tierce personne.

L : Oui il y a aussi Nicolas Bienvenue qui vient faire des retours d'expériences. Il les reçoit individuellement, ce que je ne veux pas faire. Si je mets un doigt dans l'engrenage du psychologique, je suis morte ! (...)

C : En visionnant la Master class à la BPI, j'ai entendu que tu insistais sur le potentiel créatif des erreurs, par exemple ce que tu appelles les « à-peu-près », des formules figées qu'on défige... Est-ce que ça t'arrive d'inviter les élèves en ateliers à se jouer de leurs erreurs, à déjouer les formules ?

L : Complètement, mais ils ont beaucoup de mal à l'accepter. Pour eux, écrire bien français, c'est écrire bien français. Mais le postulat de base dans ces ateliers, c'est que tout est permis ! Même « si j'aurais su » (Rires)... Par exemple, Mourad dont je te parlais a créé une vidéo qu'il a intitulée « Ils croient que je suis fou ». Je trouve ça trop beau par rapport à son personnage, ça le raconte, ça fonctionne vraiment bien. Après, je me pose la question quand je fais ce type de jeux de mots avec de très jeunes élèves par exemple si ça ne va pas fixer des erreurs, les induire en erreur voire les enduire d'erreurs ! Je le vois avec mes enfants, celui qui a 8 ans comprend que c'est le lieu de la poésie, du jeu, ça fonctionne, mais avant il faut voir...

C : Oui, je ne sais pas si tu connais Armand le poète ?

L : Non !

C : Je t'envoierai des liens, tu vas adorer !

L : Oui ! Pour moi, ça a été la base de mon écriture cette histoire d'erreurs. Pour Dixlesic, je me suis inspirée de ma colocataire qui faisait ce type de détournement involontairement. Moi j'en fais peu à l'oral mais maintenant ça m'arrive dans les SMS, quand j'écris vite. C'est nouveau. Après on ne peut pas tout accepter en atelier. J'insiste par exemple sur la concordance des temps, c'est important. En termes de jeu, s'ils ne sont pas dans la concordance des temps ça ne fonctionne pas. Ils passent d'un temps à l'autre et là pour moi il y a un problème. C'est discordant, donc je rectifie, mais par contre, je ne rectifierai pas une erreur qui propose un nouveau sens, qui offre un monde.

C : Oui, qui ouvre à quelque chose.

L : Oui, parce que le mot est un monde et si tu l'associes à un autre, ça devient deux mondes en collusion et c'est génial ! Par contre, les temps j'aime pas. Je te parle là en tant que comédienne, tu ne peux pas jouer en sautant du présent au passé. Tu es là ou pas là. C'est quelque chose à élucider et c'est difficile pour tout le monde, quelque soit le milieu

C : Justement, ce sera l'objet de ma dernière question. Dans la Master class, tu soulignais que la mixité contribue à créer une écoute spécifique et aussi une créativité originale. Ce sont mes dadas à moi, la créativité et l'écoute. Comment créer en atelier une écoute qui soit bienveillante et respectueuse de chacun, e qui ne soit pas normative ?

L : J'essaie de ne pas l'être mais c'est compliqué parce que c'est quand même une école, après comment tu fais pour gérer les retards, les absences, etc. Après, je les laisse consulter leur téléphone par exemple.

C : Oui moi aussi je fais ça, j'ai d'ailleurs des étudiants qui l'utilisent comme outil de travail.

L : Typiquement, moi je peux faire trois choses à la fois. En cours, je séchais les cours car on m'avait diagnostiqué une mononucléose. J'étais très bonne élève mais je choisisais mes cours, j'ai fait le lycée comme on fait la fac. C'est comme ça que je veux construire l'école, avec une certaine liberté... En même temps, c'est très ingrat la formation de formateurs. Je répète 100 fois les mêmes choses – des trucs très concrets, par exemple un lieu de rendez-vous - mais quand ils sont en phase c'est génial. Ça demande des antennes qui sont branchées sur tout le monde en même temps. Je ne peux rien dire si un étudiant est en retard s'il est vraiment là après. Ce qui m'importe le plus, c'est qu'ils aient conscience de l'investissement dans la formation.

C : Et par rapport à ce qui peut favoriser l'écoute dans un groupe hétérogène comme tu le décris ?

L : La différence, je crois, favorise l'écoute. Si tu mets quelqu'un de différent dans un groupe, par exemple quelqu'un qui a un handicap, cela crée une ambiance particulière. (...) J'ai une surdouée aussi, Fanny, qui habite dans le sixième, et qui travaille avec Mourad, qui a un téléphone de dealer et qui change de numéro toutes les demi-heures. Quand on les met ensemble, ça fait des étincelles. Cette différence oblige, force le respect. Et puis ça évite la ségrégation pour les gens des quartiers.

C : Oui la parole est une voie royale.

L : Voilà, et en ayant des publics mélangés, ils s'y prennent à deux fois avant de parler, ils font attention aux autres. C'est moins normalisé. Mettre un vieux, très vieux, qui marche doucement, dans un groupe.

Mettre en avant des différences d'engagement corporel. Une année on avait une dame qui avait la sclérose en plaques.

C : Oui, on s'ouvre à des rythmes différents, un peu comme on dit « ouvrir l'oreille ».

L : Oui et d'ailleurs je fais attention à choisir parmi les intervenants des gens qui parlent beaucoup plus lentement que moi, pour équilibrer un peu ce feu d'énergie que j'ai en moi. Par exemple, Luciole qui arrondit, enrobe ses mots. J'ai pas cette douceur là et je cherche aussi d'autres rythmes, d'autres énergies. On a besoin de se reposer de ma voix ! Ma metteure en scène me disait que mes spectacles ne doivent pas dépasser une heure.

C : Si tes enfants ne ressentent pas ça, ça va encore...

L : Non ils adorent. Mon fils est à fond dans les jeux de mots, et lit beaucoup aussi.

C : Est-ce qu'il y a quelque chose que tu voudrais ajouter ?

L : Pour moi, tout ce travail pédagogique autour de la création de l'école, je le perçois dans la continuité du travail artistique. C'est une utopie...

C : Mais il y a néanmoins un ancrage avec l'école...

L : Oui, car je crois en l'école gratuite, laïque et obligatoire !

*Il ne faut jamais faire de littérature,
il faut écrire et ce n'est pas pareil. (Bobin 1996)*

Pour conclure sans clore... Semer pour voir éclore

Je serais tentée de conclure ici par un laconique « Ceci n'est pas une conclusion (mais une éclosion) », pour me soustraire à cet exercice – celui de rédiger une synthèse de synthèse en forme de conclusion – que j'ai toujours trouvé (très) difficile, tant il est frustrant de mettre un point final à une réflexion encore en cours, alors qu'il y aurait tant encore à écrire : « même si l'exercice est hasardeux, glissant, inépuisable, parce qu'on risque de s'y perdre, il faut y aller et tenter l'aventure » (Moïse, 2009 : 177). J'avais déjà tenté celle de la réécriture de ma thèse grâce au *compagnonnage* – pour le dire avec les mots, rassurants, de Claudine au sujet de l'HDR – de Stéphane Hirschi pour sa collection « Cantologie ». J'avais clos l'ouvrage par une pirouette un peu similaire avec le « Déambule » (la voix de Katia Bouchoueva) conclusif suggéré par Stéphane, symétrique au « Préambule » introductif (celle de Frédéric Nevchehirlian). C'est dire l'importance de ces voix qui se tissent au fil de la présente synthèse.

Relier les langues et les corps : bilan de notre enquête

Si les dialogues ont rythmé ce travail de synthèse, c'est aussi dans un format dialogué que nous avons conçu, avec Katia Bouchoueva, une enquête sur les Ateliers³⁸². Elle a donné lieu à 64 réponses (en date du 10 mai 2021) qui ont apporté de l'eau à notre moulin... et du flow à nos ateliers ! L'enquête menée a en effet montré que le rapport à la création et à l'évaluation les distingue d'autres dispositifs de type « TP » : il s'agit, dans le cas (et non le cadre !) de l'atelier, de « créer ensemble, en liberté, en dehors du cadre ». *Sortir du cadre* semble ici nodal, comme nous l'avions entrevu au travers de plusieurs entretiens [7] : s'évader du cadre de la feuille, s'échapper du livre pour accéder au vivre, sortir les mots de leurs gonds pour mieux renouveler les représentations et « dégripper » les mécanismes de l'écrire (voir ci-après). Une personne évoque la volonté de « rupture » par rapport aux cours habituels, le besoin d'une « respiration pour les élèves » auquel répondent les ateliers. La question des postures apparaît essentielle, situant la relation sur un plan horizontal : il n'y aurait « pas le même rapport entre « sachant et passifs », l'enseignant n'étant pas « au-dessus » ; les

³⁸²https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfq2Pzbd4JBnAskvSS0DJ1tK5VpA7X5_XcBygkd4472fmzrtA/view_form

participants seraient ainsi « acteurs (et non spectateurs) », au fil des interactions. Il est aussi question d'engagement : participation, expérimentation, collaboration, collectif, création, créativité, bienveillance, plaisir, partage, pratique sont les mots-clés les plus récurrents.

On pourrait ainsi résumer les réponses à cette enquête, en écho à notre règle des « 4 F » [17], celle des « 4 P » : Pratique, Participation, Partage, Plaisir sonnent comme les maîtres-mots de ce qui ne se confond pas, précisément, avec une Master class. Il s'agit de faire œuvre commune, autour d'une pratique créative horizontale qui implique un moment de partage et d'expérimentation. Des mots comme « bidouillage », cités dans l'enquête, témoignent de l'aspect artisanal : il s'agit de « bricoler » une matière d'une certaine manière, de « fabriquer » (le terme est cité aussi) ensemble, de manipuler, ce qui rejoint notre vision initiale de l'atelier comme un lieu où l'(inter)agir, le faire sont mis en avant. Il est aussi question d'une temporalité différente, d'un nouvel espace ouvrant à un nouveau rythme, d'un « laboratoire » où expérimenter, explorer les possibles. La démarche ludique, le plaisir apparaissent comme prioritaires dans cette démarche (73%) ainsi que « l'ouverture à la créativité » (71%) et la « bienveillance supposée » qui permet l'expression libre des participants (63%). Le changement de posture s'avère nécessaire, pour 90% des répondants concernant l'enseignant, 80% concernant les apprenants. La désacralisation est évoquée à plusieurs reprises, pour dépasser « la peur de ne pas être à la (h)auteur » : « Par l'expérimentation de l'écriture, désacralisation du lien au livre. L'écrivain, c'est celui qui écrit avec nous, qui a l'air comme nous. » Le *Nous* qui émerge résume l'essentiel : la communauté de création rendue possible par le dispositif Atelier. Au fil de l'enquête, le slam se distingue de la poésie dans la représentation – plus accessible – que l'on s'en fait, notamment pour les jeunes apprenants. Le recours au corps apparaît en outre comme un moyen de rendre la poésie plus tangible, « à portée de main » pour ainsi dire, et moins soumises aux attentes : « Peut-être que dans poésie, il y a une attente de la perfection, de la beauté ...un peu trop de sacralisation, qui peuvent parfois effrayer. On peut penser " ce n'est pas pour moi". J'ai l'impression que dès qu'on engage le corps, les sensations (...), on sort de l'intellect et on se fait plaisir, donc on a envie. » Sortir de l'intellect, de l'exigence de perfection, pour ouvrir la voie (la voix) au plaisir d'écrire, donc. Bref, la Poésie fait peur, « souffre de ses majuscules », pour le dire avec les mots de Cécile Coulon. Il nous faut construire des passerelles : « un pont, un viaduc entre différents supports qui sont la scène, le livre, le virtuel, la vidéo, l'audio, le podcast, d'essayer d'enlever la majuscule et de créer des lettres attachées... ».

Dans notre enquête, l'idée de patchwork est formulée à plusieurs reprises, en réponse à la question sur l'intégration des langues des participants : « en mêlant les différentes visions du monde que les langues véhiculent, et en enrichissant la palette sonore » ; « Un patchwork de mots et de cultures, d'émotions et de jeux de mots ». La couture et la musique s'entremêlent ici, sur fond de peinture avec cette idée de « palette sonore ». Pour rendre compte de la question – conclusive – de ce que l'atelier permet de relier (dernière question de notre enquête), je me contenterai ici de faire un patchwork de réponses éloquentes (relevé non exhaustif) :

- Les gens, autour d'une création partagée
- Une créativité scolaire à une créativité artistique
- Les gens entre eux. Créer du lien.
- Les élèves, l'école et le plaisir
- La création et l'enseignement-apprentissage des langues
- Les sensibilités !!!
- Les langues et les corps
- Les gens, les gestes et les pensées, les mots dans le corps et le corps des mots, la théorie et la pratique, l'école au dehors, le français dans la vie, l'oral et l'écrit, la feuille blanche et la scène, le trac et la jouissance, le sérieux et l'inutile, le dire et l'écrire, les moi les toi les jeux les nous, les on....
- Relier la personne à son pouvoir créatif, relier les uns aux autres, relier au pouvoir de la parole
- Langues, inter/culture et l'humanité
- Nos forces !
- Langue & corps & soi & l'autre etc.
- La langue, les corps, l'infini
- L'élève et la vraie vie

Récolter les mots pour cultiver et dégripper l'écriture

Il semble donc que les ateliers slam puissent apporter quelque chose qui permet de dépasser l'angoisse de la page blanche, le blocage que peut engendrer la confrontation à l'écriture. Partageant avec Cécile Coulon le désir de « sortir la poésie de sa niche »³⁸³, Lisette Lombé vient de publier *Brûler, brûler, brûler*³⁸⁴ dans la collection « l'Iconopop » (co-dirigée par Cécile Coulon), exprimant dès ce titre les errements d'un écrire dont elle intègre les balbutiements *in vivo*.

³⁸³ <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-poetes/la-compagnie-des-poetes-emission-du-vendredi-19-mars-2021>

³⁸⁴ Ce titre me rappelle l'habitude confiée par Gaël Faye de brûler ses manuscrits (voir notre entretien).

Ce type de performances, présentées *in absentia* ou *in praesentia* si l'artiste est invitée à l'occasion d'un atelier, contribue à désacraliser ce rapport à l'écrire, en passant par le dire et le faire. Mais aussi par : déchirer, jeter, gribouiller, faire sauter, lister, noircir, changer, ralentir... et plaisir ! Dans l'émission citée, Lisette Lombé souligne tout le plaisir qu'elle éprouve à animer des ateliers, d'initier des poètes et poétesses en puissance en les aidant à « entrer par cette petite porte à la fois magique et magistrale ». La répétition du verbe « écrire », mais aussi celle de « changer »³⁸⁵ dans son poème liminaire

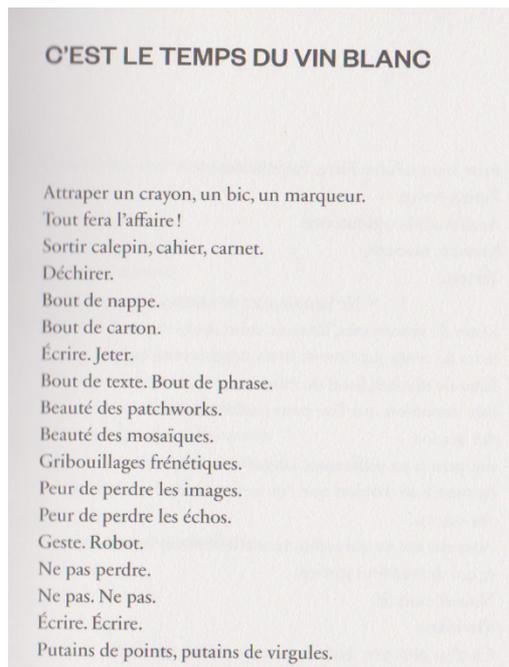
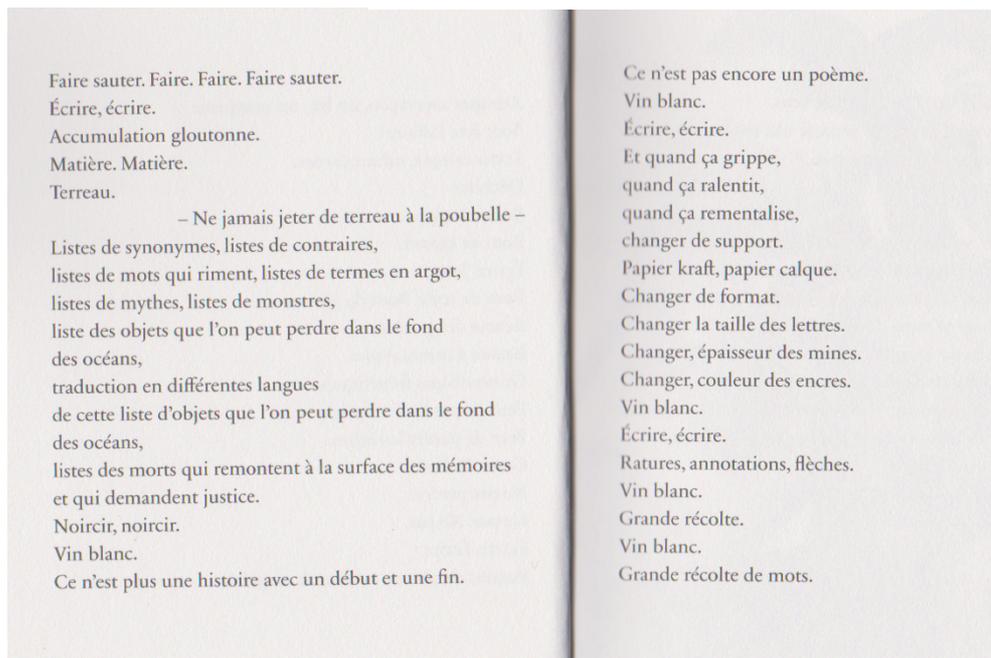


Figure 112 : "Brûler, brûler, brûler" par Lisette Lombé (2021)

qui fait entendre « la fabrique du poème »³⁸⁶, rappellent celle de « parler » dans le texte d'Alexia, exprimant un besoin viscéral d'expression associé à un



flux continu qu'il s'agit de libérer et de canaliser³⁸⁷. L'effet de liste illustre bien ce flux, cette « récolte de mots » qui repose sur un rapport à l'écriture envisagée dans sa matérialité féconde³⁸⁸, comme un « Faire » : « Matière, matière, terreau ». Ce sont les répétitions qui

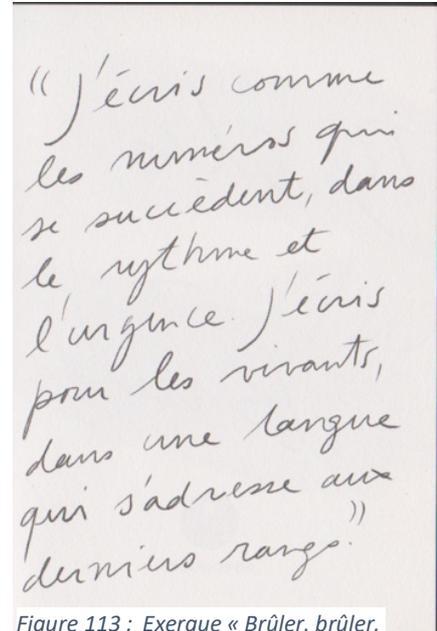
³⁸⁵ Ce verbe nous semble essentiel aussi car il donne droit à l'errance, au retour sur son texte, au remodelage, soit à la réécriture qui semble difficile à appréhender pour certain.e.s élèves [37].

³⁸⁶ Selon la formule de Manou Farine, dans l'émission citée.

³⁸⁷ L'animatrice de l'atelier d'écriture organisé à distance en mai 2020, Amélie Charcosset, nous avait proposé de recourir à la répétition pour ne pas s'arrêter d'écrire dans les exercices d'échauffement [34]. Bastien Mots Paumés parle à ce sujet d'« écriture hémorragique ».

³⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=98O66VV0fS4>

donnent corps, chair, au poème [26] en lui impulsant un rythme : « J'écris comme les numéros qui se succèdent, dans le rythme et l'urgence » précise Lisette Lombé, en avant-propos. Ces mots manuscrits, à l'image du titre, témoignent d'une écriture vive – autant que les couleurs de la première couverture – et sensorielle comme le suggère la main tendue de celle qui réalise aussi des collages (voir ci-dessus). Il y a quelque chose d'organique, un besoin de « physicalité » comme je l'avais évoqué, avec ce mot de Bertrand Belin, dans l'ouvrage issu de ma thèse et paru dans la direction dirigée par Stéphane Hirschi (2016). Pour Cécile Coulon, la poésie est « une sorte d'organe supplémentaire qui (m') l'aide à vivre », « une vivacité qui n'en finit pas ». Aux yeux de cette poétesse, les réseaux sociaux s'apparentent à une scène qui lui permet d'avoir un feedback instantané sur ses poèmes, à l'image des slameuses et slameurs rencontrés qui vont immédiatement – dans la mesure du possible – tester leurs slams dans un café pour le confronter à un public : « On a une sorte de commentaire direct, spontané, sur le moment, ce qui n'existe pas avec le texte, où le commentaire est différé. Les réseaux sociaux permettent d'avoir des réactions sur le vif. » Ils apparaissent ainsi comme un formidable lieu d'expérimentation littéraire voire de dialogue et de collaborations, ce que nous ont montré les slams et autres concerts du confinement. La poésie, ainsi appréhendée, est un art de l'écoute – et de l'écho, et les réseaux, comme la scène inhérente à la performance, lui offrent une respiration.



« J'écris comme les numéros qui se succèdent, dans le rythme et l'urgence. J'écris pour les vivants, dans une langue qui s'adresse aux derniers rangs. »

Figure 113 : Exergue « Brûler, brûler, brûler » (2020)

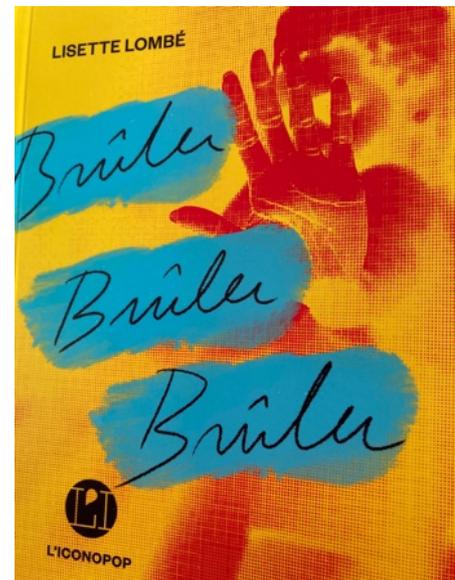


Figure 114 : Couverture (Lisette Lombé 2020)

Semer des graines pour voir éclore une littérature vive

Atelier d'art, de couture, de menuiserie, de mécanique ou de jardinage... En ce printemps porteur d'espoirs, j'opterai volontiers pour cette dernière option. J'espère donc, au travers de ce travail, avoir semé quelques graines visant à dégripper le rapport à l'écrire via le recours au dire et au faire ; délier les langues et la créativité qu'elles contiennent en germe ; dévier la poésie d'un chemin trop étroit, trop droit ou trop escarpé. Cheminons vers une extension du

domaine de la littérature, de la poésie, de la performance : celle-ci peut donner vie à des voix qui se sont éteintes et ranimer chez les « publics éloignés » a priori de la littérature, un vif intérêt à travers une adresse, une audace, un dialogue... Pour l'anecdote (mais pas seulement), j'ai eu la chance de recevoir il y a quelques jours un appel d'Agota Kristof, via la Comédie de Genève, performance imaginée par Julie Gilbert³⁸⁹. Cette performance téléphonique m'était spécifiquement adressée, ainsi qu'à ma fille, et m'a confortée dans la conviction qu'il est essentiel d'offrir à nos étudiants (à nos enfants) une littérature et une poésie vives, au travers d'une écriture « plus que vive ».

³⁸⁹ <https://www.comedie.ch/fr/programme/bibliotheque-sonore-des-femmes>

Le projet rappelle, d'une certaine façon, l'anthologie de la poésie suisse romande qui a donné lieu à de magnifiques performances de Narcisse et Vincent Barras, entre autres, à l'initiative d'Antonio Rodriguez et de Nadejda Magnenat, dans le cadre du Printemps de la poésie 2018 :
https://www.youtube.com/playlist?list=PLbRC1vU4JY_NC80mq1bCbplECyIVgA1

Références

- Aden, J. (2009). « La Créativité artistique à l'école : refonder l'acte d'apprendre ». In : *Synergie Europ* n°4, pp. 173-180.
- Aden, J. (2013). « Apprendre les langues par corps ». In : *POUR UN THÉÂTRE-MONDE. Plurilinguisme, interculturalité et transmission*. Presses Universitaires de Bordeaux.
- Aden, J. (2017). « Langues et langage dans un paradigme enactif ». In : *Recherches en didactique des langues et des cultures. Les Cahiers de l'Acedle*, 14-1 |
- Aquien, M. (1997). *L'Autre versant du langage*. Paris : José Corti.
- Aquien, M. (2020). « Au commencement est la répétition ». In : Magri, V. et Wahl, Ph. (dir.), *Répétition et signifiante. L'invention poétique*. Éd. Lambert Lucas.
- Auzéau, F. (2016). « Le corps. Un allié de l'enseignant souvent oublié ». In : *Synergies France* n° 10, pp. 83-90. URL : <https://gerflint.fr/Base/France10/auzeau.pdf>
- Azam, E. (2018). « Réponse ». In : *Pratiques* n°179-180, « Poésie et langue ». URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/4539>
- Baroni, R. & Rodriguez, A. (2014, dir.). *Les Passions en littérature. De la théorie à l'enseignement*. Lausanne : Études de lettres n°295.
- Barthes, R. (1981). *Le Grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris : Seuil.
- Beaulieu, J. (2017). « Geste et voix : le rituel de l'événement de poésie ». In : Cabot, J. (dir.), *Performances poétiques*. Éditions Cécile Defaut, pp. 69-76.
- Berdal-Masuy, F. (2018). *Émotissages. Les émotions dans l'apprentissage des langues*. Presses universitaires de Louvain.
- Billiez, J. (1996). « Poésie musicale urbaine : langues et identités entrelacées ». In : *Les politiques linguistiques, mythe et réalités*. Paris : Aupelf-Uref, pp. 61-66.
- Billiez, J. (1998). « L'alternance des langues en chantant ». In : *Alternance des langues et enjeux identitaires, Lidil*. Grenoble : Université Stendhal, 18, pp. 125-140.
- Bing, E. (1993). *Et je nageai jusqu'à la page*. Éd. Des Femmes.
- Bonhomme, M. (2018). « Entre créativité et motivation. Les jeux de mots chez Rabelais ». In : Bettina Full and Michelle Lecolle (dir.), *Jeux de mots et créativité*. Éditions De Gruyter.
- Billiez, J. (1998). « L'Alternance des langues en chantant, Alternance des langues et enjeux identitaires ». *Lidil*, 18, Grenoble : Université Stendhal, pp. 125-140.

- Bréant, F. (2014). *Écrire en atelier. Pour une clinique poétique de la reconnaissance*. Paris : L'Harmattan.
- Brunet, J. « Le travail en ateliers ». In : *La Brèche. Second degré* : <https://www.icem-freinet.fr/archives/educ/74-75/2/25-31.pdf>
- Bourassa, L. (2014). « Il n'y a pas de mots » et « Ma langue est pleine de mots ». Continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos. In : *Études françaises*, vol. 49, n° 3, pp. 143–166. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2013-v49-n3-etudfr01062/1021208ar/>
- Bucheton, D. (2014, dir.). *Refonder l'enseignement de l'écriture. Vers des gestes professionnels plus ajustés de la primaire au lycée*. Paris : Retz.
- Cabot, J. (2017, dir.). *Performances poétiques*. Éd. Cécile Defaut.
- Calbris, G. (1985). « Geste et parole ». In : *Langue française*, n°68, pp. 66-84.
- Calvet, L.-J. (1982). *Chanson et société*. Paris : Armand Colin.
- Calvet, L.-J. (1985). « La chanson comme métissage ». In : *Vibrations, Musiques, médias, société*, vol. 1, pp.71-80.
- Chabot-Canet, C. (2013). *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*. Thèse sous la dir. de P. Saby, Université Lyon 2.
- Coletta, J.-M. (2004). *Le développement de la parole chez l'enfant âgé de 6 à 11 ans, Corps, langage et cognition*. Sprimont : Mardaga.
- Collot, M. (1997). *La Matière-émotion*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Cyrulnik, B. (1993). *Les Nourritures affectives*. Paris : éditions Odile Jacob.
- De Pietro, J.-F., Fisher, C. & Gagnon, R. (2017, dir.). *L'Oral aujourd'hui. Perspectives didactiques*. Presses universitaires de Namur.
- Dessons, G. & Meschonnic, H. (2005). *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris : Armand Colin, coll. « Lettres sup. ».
- Domp martin, C. (2016) « Écrivains plurilingues et étudiants de FLE. Rencontres et résonances ». In *Carnets : revue électronique d'études françaises*, série II, n°7, pp. 234-250. URL : <https://journals.openedition.org/carnets/1070>
- Domp martin, C. et Le Groignec, A. (2015). « Un atelier d'écriture créative en FLE. Tissages et apprentissages plurilingues ». In : *Éducation et sociétés plurilingues*, n°38, Varia, pp. 59-71. URL : <https://journals.openedition.org/esp/539?lang=en>
- Doucey, B. (2007). *Le Prof et le poète*. Éditions Entrelacs.

- Dufays, J.-M. & Meunier, D. (2015). « Cachez cette erreur que je ne saurais voir ». In : *Pratiques*, 167-168.
- Fabulet, A. (2015). « Slam et émotions. La voix du corps ». In : Vorger, C. (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Lausanne : éditions d'en bas & La passe du vent, pp. 243-262.
- Galisson, R. (1993). « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués ». In : *Repères*, n°8, pp. 41-62.
- Gendron, C. (2017). « L'atelier slam comme exemple de collaboration entre le français langue maternelle et l'anglais langue étrangère. In : *Recherches* n°67. Interdisciplinarité.
URL : https://revue-recherches.fr/wp-content/uploads/2019/12/093-107_R67_Gendron.pdf
- Godard, A. (dir., 2015). *La littérature dans l'enseignement du FLE*. Paris : Didier, coll. « Langues et didactique ».
- Goudaillier, J.-P. (1997). « La Langue des cités ». In : *Communication & Langages* 112, pp. 96-110.
- Gréco, L. (2017). « La performance au carrefour des arts et des sciences sociales : quelles questions pour la sociolinguistique ? ». In : *Langage et société* · 2017/2-3 (N° 160-161).
- Grésillon, A. (2008). « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », Paris : ITEM.
URL : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/raturer-rater-rayer-eradiquer-radier-irradier/>
- Hagège, C. (1985). *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*. Paris : Fayard.
- Heidsieck, B. (1967). « Qui je suis en une minute ». In : *Biopsie* n°8. URL : <https://soundcloud.com/performance-art/bernard-heidsieck-biopsie-n8-qui-je-suis-en-une-minute-1967>
- Hirschi, S. (1995). *Jacques Brel : chant contre silence*. Paris : librairie Nizet.
- Hirschi, S. (2008). *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*. Paris : les Belles lettres, coll. « Cantologie ».
- Hirschi, S. (2016). *La Chanson française depuis 1980. De Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*. Paris : Les Belles lettres, coll. « Cantologie ».
- Jouvenet, M. (2014). *Rap, techno, électro : le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- July, J. (2016). « Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines ». In : *Musurgia*, vol. XXIII, pp.87-104.

Krumm, H.-J. (2008). « Plurilinguisme et subjectivité. Portraits de langues par des élèves plurilingues. » In : Kramsch, C., Lévy, D. & Zarate, G. (dir.), *Précis de plurilinguisme et de pluriculturalisme*, Paris : éditions des archives contemporaines.

URL : <https://lewebpedagogique.com/alterite/files/2020/10/Krumm-portrait-de-langue.pdf>

Lempen, O. (2016). « Les écrits en scène. Le slam, au carrefour du corps et du langage ». In : *Cliniques n°12*, pp. 112-126. URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-2016-2-page-112.htm>

Martin, S. (2014). « Ghérasim Luca : des réénonciations à trouver avec tous ».

URL : <https://ver.hypotheses.org/1050>

Martin, S. (2015). « Essayer dire : performances du poème avec Ghérasim Luca ».

URL : <https://ver.hypotheses.org/1448>

Martin, S. (2017). *Voix et relation : une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Marie Delarbre éditions.

Martin, S. (2018). « Un petit caillou dans la chaussure didactique : le poème ». In : *Pratiques*. « Poésie et langue : aspects théoriques et didactiques », pp. 179-80.

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/4710?lang=en>

Mathis, N. (2014). « Pratiques de littératies multiples en atelier d'écriture plurielle : une fenêtre ouverte à l'expression d'identités plurilingues ». In : *Spirale – Revue de recherches en éducation n°53*, pp.73-85.

Mathis, N. (2016). « Écrire (entre) ses langues en atelier d'écriture. Une approche plurilingue des textes de Driss Chaïb, Wajdi Mouawad et Nancy Huston ». In *Carnets* [Online], Deuxième série – 7, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/1080>

Maurer, B. (2003). « Introduction ». In : *Didactiques de l'oral*. Actes de la DESCO, Scéren/CRDP Basse Normandie.

Meizoz, J. (non daté). « Postures d'auteur et poétique ». In : *Vox poetica*.

URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>

Meizoz, J. (2016). « Ce que slamer veut dire. Échange avec Camille Vorger ». *La Littérature en personne*, Genève : Slatkine, pp.157-168.

Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard.

Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.

- Métail, M. (2018). « Accomplir le texte ». In : Penot-Lacassagne & Théval, G., *Poésie & Performance*. Paris : éditions nouvelles Cécile Defaut.
- Michellod, P. (2015). « Les droits de l'élève slameur : le slam comme alter-pédagogie poétique ». In : Vorger, C. (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Lausanne : éditions d'en bas & La passe du vent, pp. 243-262.
- Mitsubayashi, A. (2013). *Une langue venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard.
- Moïse, C. (2004). *Danse hip hop. Respect !* Montpellier : Indigènes édition.
- Moïse, C. (2007). « Variations et créations ou d'inévitables rencontres interculturelles ». In : *Éla, Études de linguistique appliquée*, n°147, pp. 307-316.
- Moïse, C. & Catherine Sélimanovski. « Comment habiter l'inhabitable ? Entre langues et territoires » (document de travail dans le cadre de l'ANR).
- Mouginot, O. (2015). *Atelier du dire (lectures, écritures, littératures) : enjeux et expériences de la voix en langue(s) étrangère(s)*, thèse sous la dir. De Serge Martin, Sorbonne Paris cité.
- Carnets de thèse en ligne : <https://atelit.hypotheses.org/947>
- Mouginot, O. (2018). « Deux ateliers du poème pour « essayer dire » en français langue étrangère ». In : *Pratiques* 179-180. URL : [<http://journals.openedition.org/pratiques/5254>
- Pahud S. & Jeanneret, T. (éds, 2013). *Se vivre entre les langues. La biographie langagière : approches discursives et didactiques* Neuchâtel : Arttésia.
- Paveau, M.-A. (2008). « Les non-linguistes font-ils de la linguistique ? ». In : *Pratiques*, 139-140, pp. 93-109. URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/1200>
- Picardo, E. (2013). « Évolution épistémologique de la didactique des langues : la face cachée des émotions ». In : *L'émotion et l'apprentissage des langues, Lidil* n°48, pp. 17-36.
- Pierra, G. (2003). « Le poème entre les langues : le corps, la voix, le texte ». In : *Éla. Études de linguistique appliquée* · 2003/3, n°131.
- Prieur, J.-M. (2006). « Des écrivains en contact de langues ». In : *Éla. Études de linguistique appliquée* · 2006/4, n° 144.
- Pruvost, J. et Sablayrolles, J.-F. (2019). *Les Néologismes*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- Rabatel, A. (2011). « Pour une analyse pragma-énonciative des figures de l'à-peu-près. » In : *Le Français Moderne - Revue de linguistique Française, CILF*, 79 (1), pp.1-9.
URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00806105/document>
- Rancière, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. La fabrique éditions.

- Ricardou, J. (1992). « Pluriel de l'écriture ». In : Oriol-Boyer, C. (dir.), *Ateliers d'écriture*, L'Atelier du texte, 1992.
- Rifaterre, M. (1973). « Poétique du néologisme ». In : *Cahiers de l'AIEF* 25, pp. 59-76.
- Rispail, M. (2020). « La posture littéracique : une école de modestie et d'étonnement ». In : Forum lecture.ch. Plate-forme sur la littératie. URL : https://www.forumlecture.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/700/2020_2_fr_rispail.pdf
- Rodari, G. (2010). *Grammaire de l'imagination*. Paris : Rue du Monde.
- Rodari, G. & Munari, B. (2020). *Le livre des erreurs*. Paris : éditions Ymagier/ypsilon.
- Rodriguez, A. (2003). *Le Pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*. Bruxelles : éditions Mardaga.
- Rodriguez, A., (2017). Portrait dans le journal *Le Temps* par Lisbeth Koutchoumoff Arman. URL : <https://www.letemps.ch/culture/antonio-rodriguez-vivre-poesie>
- Sablayrolles, J.-F. (2006). « La néologie aujourd'hui ». In : Gruaz, C. (dir.) *À la recherche du mot. De la langue au discours*. Limoges : Lambert-Lucas, pp. 141-157.
- Sablayrolles, J.-F. (2006). « Terminologie de la néologie : lacunes, flottements et trop pleins ». *Syntaxe et Sémantique*, Presses Universitaires de Caen, pp.79-89. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00154401/document>
- Sablayrolles, J.-F. (2015a). « Néologismes ludiques : études morphologique et énonciativo-pragmatique ». In : Winter-Froemel, E. and Zirker, A. (dir.), *Enjeux du jeu de mots*. De Gruyter.
- Sablayrolles, (2015b), « Quelques remarques sur une typologie des néologismes (...) et un tableau hiérarchisé des matrices ». Actes de CINEO II, São Paulo, 5-8 décembre 2011, *Neologia das linguas romanicas*, Ieda maria Alves et Eliane Simões Pereira éd., São paulo, Humanitas, pp. 187-218.
- Schneuwly, B. (2002). « L'écriture et son apprentissage : le point de vue de la didactique ». In : *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, 26-27, pp. 317-329.
- Siméon, J.-P. (2017). « La poésie sauvera le monde ». Le Passeur éditeur.
- Siouffi, G. (2007). « Du sentiment de la langue aux arts du langage ». In : *Éla. Études de linguistique appliquée* 2007/3, n°147, pp. 265-276.
- Smati, N. & Fiévet, A.-C. (2017). « À la radio, la voix donne à écouter et à voir ». In : *La Revue des médias*. URL : <https://larevuedesmedias.ina.fr/la-radio-la-voix-donne-ecouter-et-voir>
- Somers-Willet, S.-A. (2009). *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. University of Michigan Press.

Steuckardt, A. & Thorel, M. (2017). *Le jugement de l'oreille (XVI^e-XVI^e siècles)*, Paris : Champion, coll. Linguistique historique.

Tellier, M. (2008). « Dire avec des gestes ». In : *Le Français dans le monde. Recherches et applications*. Paris : CLE International / Français dans le monde, pp.40-50.

Tellier, M. (2013). « Je gestualise, donc j'enseigne. La place du geste pédagogique en classe de langue ». In : *Québec français* n°170, pp.62-63.

URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2013-n170-qf0918/70511ac/>

Tellier, M. & K. D. Yerian (2018). « Mettre du corps à l'ouvrage : travailler sur la mise en scène du corps du jeune enseignant en formation universitaire ». In : *Cahiers de l'APIUT* vol.37, n°2.

URL : <https://journals.openedition.org/apliut/6079>

Valéry, P. (1941/1960). *Œuvres II*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Winnicott, D.W. (2016). « Le destin de l'objet transitionnel ». In : *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, 1/2016 (Vol. 6), pp. 17-24. URL : <https://www.cairn.info/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2016-1-page-17.htm>

Zumthor, P. (1981). « Intertextualité et mouvance ». In : *Littérature*, n°41, Intertextualité et roman en France au Moyen Âge, pp. 8-16.

Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

Zumthor, P. (1987). *La Lettre et la voix*. Paris : Seuil.

Zumthor, P. (2008). « Oralité ». In : *Intermédialité*, n°12, pp. 169-202.

URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>

Références poétiques, slamographiques et discographiques

Armand le poète (2000). *Mes plus beaux poèmes d'amour*. Éditions Gros Textes.

Armand le poète (2016). *Nouveaux poèmes d'amour*. Éditions la Rumeur libre.

Armand le poète (2019). *Traité d'orthographe et d'étymologie*. Éd. La Boucherie littéraire.

Banzaï, J. & Diamanka, S. (2007). *J'écris en français dans une langue étrangère*. Paris : éd. Complicité.

Bobin, C. (1996). *La Plus que vive*. Paris : Gallimard.

Boutchou, K. (2009). *C'est qui le capitaine ?* Paris : L'Harmattan.

Bouchoueva, K. (2020). *DouceMENT (!)*. Éditions Publie.net.

Char, R. (1983). *Fureur et mystère*, Feuilles d'Hypnos (35). Paris : La Pléiade.

Charlebois, R. (1976). *Je reviendrai à Montréal*. Kébec disc.

Diamanka, S. (2007). *L'Hiver Peul*, Disques Barclay.

Diamanka, S. (2016). *Être humain autrement*. Music Please.

Diamanka, S. (2021). *Habitant de nulle part, originaire de partout*. Paris : Points, coll. « Poésie ».

Faye, G. & Senkloka, E. (2009). *Milk coffee and sugar*, autoproduit.

Faye, G. (2013). *Pili pili sur un croissant au beurre*, 6D Production.

Faye, G. (2018). *Des Fleurs*, EP/album digital, All points.

Faye, G. (2020). *Lundi méchant*, Excuse My French.

Grand Corps Malade (2013). *Funambule*. Anouche productions.

Grand Corps Malade (2015). *Il nous restera ça*. Believe Recordings.

Grand Corps Malade (2018). *Plan B*. Caroline Records.

Grand Corps Malade (2020). *Mesdames*. Anouche productions.

Guillevic, E. (2004). *Terre à bonheur*. Paris : Seghers.

Le Men, Y. & Weissenbacher, H. (2019). *Vers son chant*. Coop Breizh.

Lombé, L. (2020). *Brûler, brûler, brûler*, Paris : éd. Iconoclaste, coll. « l'Iconopop ».

Mallarmé, S. (1893). *Vers et Prose*, Perrin et Cie, pp. 172-194.

Morin, E. (2004). *La Méthode*, VI. « Éthique ». Paris : Le Seuil.

Narcisse (2015). « Partager la poésie : l'animation d'ateliers de slam ». In Vorger, C. (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Lausanne : éditions d'en bas & La passe du vent, pp. 195-206.

Narcisse (2018). *Toi tu te tais*. Lausanne : éditions d'en bas.

Nevché, F. (2018). *Décibel*. Éd. Les dits sont de là.

Novarina, V. (1989). « Lettre aux acteurs ». In : *Le Théâtre des paroles*. Paris : P.O.L.

Novarina, V. (2006). *Lumière des corps*. Paris : P.O.L.

Novarina, V. (2011). *Le Vrai Sang*. Paris : P.O.L.

Prigent, C. (1989), *La Langue et ses monstres*. Paris : P.O.L.

Ponge, F. (1961). *Méthodes*. Paris : Gallimard.

Rouda (2007). *Musique des lettres*. Harmonia Mundi.

Rouda (2012). *À l'ombre des brindilles*. EP/album digital.

Sourdillon, J.-M. (2020). « Parents ». *L'Unique réponse*. Paris : Gallimard.

URL : <https://www.printempsdespoetes.com/Sur-le-ton-exact-du-desir-12665>

Tarkos, C. (1997). *Processe*. Éditions Ulysse Fin de siècle.

Trouillot, L. (2007). *L'Amour avant que j'oublie*. Paris : Actes Sud.

Résumé

Dans la lignée de mes recherches autour des performances poétiques, du slam, de la chanson, et des multiples formes de créativité qui se manifestent dans ces contextes, j'aborde dans ma synthèse d'HDR les enjeux didactiques et les modalités de mise en œuvre des Ateliers, terme que j'envisage avec un grand « A » et dont j'explore les différentes acceptions : depuis l'Atelier des artistes que ma démarche de recherche m'a amenée à visiter en analysant notamment les différents états d'un poème, d'un slam, d'une chanson, au fil des créations et des interprétations, jusqu'aux Ateliers slam et autres dispositifs qui nous conduisent à revisiter les Ateliers d'écritures mis en lumière dès les années 80. En quoi ce terme est-il révélateur d'un travail artisanal de la langue (des langues) comme matière ? Induit-il une dimension collaborative à travers un engagement conjoint des apprenant·es, des enseignant·es et de l'animateur·trice/auteur·trice ? Dans quelle mesure les ateliers amènent-ils à faire interagir l'écrire, le dire, et le faire, soit le corps ? Quels en sont les principes, les piliers ? À quoi, à qui *s'attelle-t-on* ? Quels sont les appuis, les étayages utiles ? *Quid des postures* adoptées et des « *émotissages* » en jeu (Berdal-Masuy 2018) ? Que fait l'atelier à la créativité ? Que fait le pacte *colludique*, tel que j'ai pu le conceptualiser, à l'atelier ? Dans le contexte actuel, que fait la distance à l'atelier ? Dans la continuité des « Ateliers du dire » (Mouginot), j'accorde une place nodale non seulement au dire mais surtout au corps en jeu dans le dire et dans l'écrire, ainsi qu'au *faire corps*, à la dynamique créativo-collective qui émerge alors : à l'incarnation de l'acte « *langager* » (Aden 2017), de s'engager dans/par le langage, d'*écrire* entre ses langues. Sous le néologisme « écrire », j'explore ainsi les allers-retours entre le dire et l'écrire, avec le partage des textes pour origine et horizon. De fait, le slam, la chanson, et plus largement les performances poétiques, se situent à la confluence, au cœur de cet espace de *je(u)*, donnant lieu à une expression lyrique autant que ludique. Au gré de ces enjeux, l'Atelier apparaît comme un espace ouvert à tous les possibles – grâce à *l'horizon d'écoute* qui s'y déploie –, offrant une expérience de « *reliance* » (Morin 2004 : 239) *poétique active*.

Dans une première partie, j'aborde les dynamiques collectives, les univers et la créativité singulière à l'œuvre dans le répertoire de plusieurs artistes de la parole, ainsi que certaines créations immanentes au contexte covidien : autant d'aspects que j'associe aux racines de mon travail³⁹⁰, puisqu'il s'agit d'analyser la fécondité d'un terrain et l'ancrage génétique de ces œuvres performancielles. Dans un second temps, je m'intéresse aux aspects génériques, aux caractéristiques stylistiques qui traduisent les jeux avec/entre/oltre les mots, ainsi qu'aux diverses formes de performances au travers desquelles ces artistes diffusent leur art du verbe : il s'agit là de ce que je qualifierais de ramifications ou de branchages. Enfin, j'envisage les enjeux didactiques comme les fruits de ce travail visant à semer des graines. *Quid* du tronc ? C'est autour de *l'écrire* que je le conçois – de cet entre-deux qui permet d'ouvrir un espace fécond – et du corps d'où naît le geste.

³⁹⁰ Pour filer la métaphore choisie par Richard Powers dans *L'Arbre-monde* (2018).