The background of the entire page is a dense, handwritten musical score on aged, yellowed paper. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'mp' and 'res'. The handwriting is fluid and somewhat sketchy, giving it a personal, artistic feel.

QUAND

Je vous le dis. Il faut avoir encore du chaos en soi pour enfanter

LES MOTS

une étoile dansante.

DANSENT.

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, présentation de P. Mathias, GF-Flammarion, 1996, p. 52

DU SLAM À L'ÉLOQUENCE

Camille VORGER

Université de Lausanne (UNIL/EFLE),
membre associée LIDILEM

QUAND LES MOTS DANSENT.

DU SLAM À L'ÉLOQUENCE

Camille VORGER

Université de Lausanne (UNIL/EFLE),
membre associée LIDILEM

LA VOIX LITTÉRAIRE

Aux frontières du genre : slam, chanson, performance, oralité

1. « **Du rap au slam le flow ne se tarit pas** » (avec D. Abry, 2011)
2. « **De la page au partage. Du livre au live. Les blocs-notes de slameurs ou la petite fabrique d'oralité** » (2012)
3. « **Le slam, poésie clamée. De la chanson à la performance** » (2013)
4. « **Hydroslam. Pour une approche médiopoétique des poésies scéniques et sonores contemporaines** » (avec J.-P. Bobillot, 2015)
5. « **Le jeu des gestes dans le slam** » (2015)
6. « **Métaphorisation et scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam** » (2015)
7. « **De slam en chanson. Entretien avec Frédéric Nechehirlian** » (2016)
8. « **Vers un théâtre graphique : les jeux de l'amour et du football dans les BD de Bégaudeau** » (2016)
9. « **Ping-pong : littératures à l'état oral. Présence, corps, postures. Oralités de la littérature : performance, physicalité, vocature** » (avec J. Meizoz, 2016)
10. « **Des lettres et des voix. La lettre dans le slam et le spoken word** » (2017)
11. « **Fauve ou le déchantement d'une génération** » (2017)
12. « **Essai de slamologie : l'exemple de Grand Corps Malade** » (2017)
13. « **Slam** » (2018)
14. « **Le slam entre jeu et joute. Naissance d'une scénopoétique** » (2018)
15. « **La chanson de Renaud ou l'émergence d'un flow nouveau** » (2020)
16. « **Slam et rap : des poésies « urbaines » au poème « chOral »** » (à paraître en 2021)

LA VOIX LINGUISTIQUE

Des mots nouveaux aux jeux de mots : néologie, phraséologie, poésologie

17. « **Le slam est-il néologène ?** » (2011)
18. « **Poésie slamoureuse. Expression du désir et explosion néologique dans le slam français** » (2012)
19. « **Slamicalement vôtre : le slam ou l'art du détournement** » (2013)
20. « **Du slam américain au slam français. Les pérégrinations du mot slam** » (avec S. Reynolds, 2014)
21. « **Argot et néologie chez Gaétan Soucy** » (2014)
22. « **Anthropole, Unithèque, Nespresso et autres mots composites dans l'espace universitaire et urbain de Lausanne** » (2015)
23. « **À la recherche de l'argot perdu. Le slam et ses néostyles** » (2015)
24. « **La néologie en chantant. Quand la chanson ouvre la voie (la voix) à la néologie** » (2016)
25. « **Méli-mélotit des mots dans le slam. Une étude multilingue** » (2018)
26. « **Pour le meilleur et pour le pour. L'art de tourner autour du mot** » (2020)
27. « **Entre ludicité et lucidité. Rap, slam et fonction colludique** » (à paraître en 2021)

LA VOIX DIDACTIQUE

Du cœur et du corps à l'ouvrage

28. « **Vous récitez ? Eh bien slamez maintenant !** » (2012)
29. « **Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie** » (2012)
30. « **Quand la voix de l'album touche aux marges de la langue** » (avec A. Clémenson, 2013)
31. « **Dessine-moi ton plurilinguisme** » (avec C. Bemporad, 2014)
32. « **Le slam ou l'écriture partagée. De l'atelier à la toile en passant par les manuels scolaires** » (2015)
33. « **Du slam lyrique aux formulettes de volubilité** » (avec D. Abry, 2015)
34. « **Lectures et écriture partagées sur la toile** » (avec C. Bemporad, 2016)
35. « **Quand le slam se conjugue au féminin. Portraits et postures de slameuses** » (2019)
36. « **Slam entre les langues : de nouveaux chemins poétiques pour l'appropriation...** » (2019)
37. « **S'y atteler en atelier. Écriture, slam, éloquence : les langages à l'ouvrage** »
(avec A. Fabulet, à paraître en 2021)
38. « **Un atelier d'écriture pour rester en lien. Ce que la distance fait à la créativité.** » (à paraître en 2021)

D'AUTRES VOIX QUE LA MIENNE

Chroniques, entretiens, notes de lecture, etc.

39. « **Fauve ou pas Fauve ?** », interview publiée en ligne sur Cris-et-poésie.com suite à un entretien avec le groupe Fauve en coulisse d'un concert, le 12 juillet 2014
40. « **Infirmières et courants d'air : quand l'hôpital se livre** », critique du roman de F. Bégaudeau, « *Le Moindre mal* », en dialogue avec un poème de K. Bouhoueva, publiée sur le site de l'auteur <https://begaudeau.info/2014/10/03/moindre-mal-les-chiffres-du-triomphe>
41. « **L'Odyssée d'un plantigrade** », critique d'un roman de J. Sorman, « *La Peau de l'ours* », dans *Le Courrier du* 10 octobre 2014 : <https://lecourrier.ch/2014/10/10/lodysee-dun-plantigrade>
42. « **Rire comme un zèbre** » dans *Le Courrier du* 26 juillet 2014
43. « **Pour danser dans ses chaînes** » dans *Le Courrier du* 5 novembre 2020 <https://lecourrier.ch/2020/11/05/pourdanser-dans-les-chaines>
44. Interview pour le journal *Le Matin* sur « **Les émoticônes** », avril 2015 <https://www.lematin.ch/societe/retour-hieroglyphes/story/15235954>
45. Interview pour *Femina* « **Le mot, un univers en expansion** », 2020 <https://www.femina.ch/societe/actu-societe/le-mot-un-univers-en-expansion>
46. Interview pour *Heidi news* « **Quand l'épidémie change notre manière de parler** », 2020 <https://www.heidi.news/sante/coronavirus-quand-l-epidemie-change-notre-maniere-de-parler>
47. **Ateliers « écrire et dire » en classe de langue**, entretien avec C. Vorger sur la poésie « vive » <https://atelit.hypotheses.org/1595>
48. Note de lecture pour *Lidil* de l'ouvrage *Didactique de la littérature*
49. Notes de lecture pour *Lidil* de l'ouvrage *Emotissages*
50. Notes de lecture pour *Fabula* de l'ouvrage *Partition(s)*

LA VOIX LITTÉRAIRE : AUX FRON- TIÈRES

On danse nos solitudes sur des rythmes binaires
Tous par terre, le cerveau dans la brume
DU GENRE
Y a de l'humour dans l'air

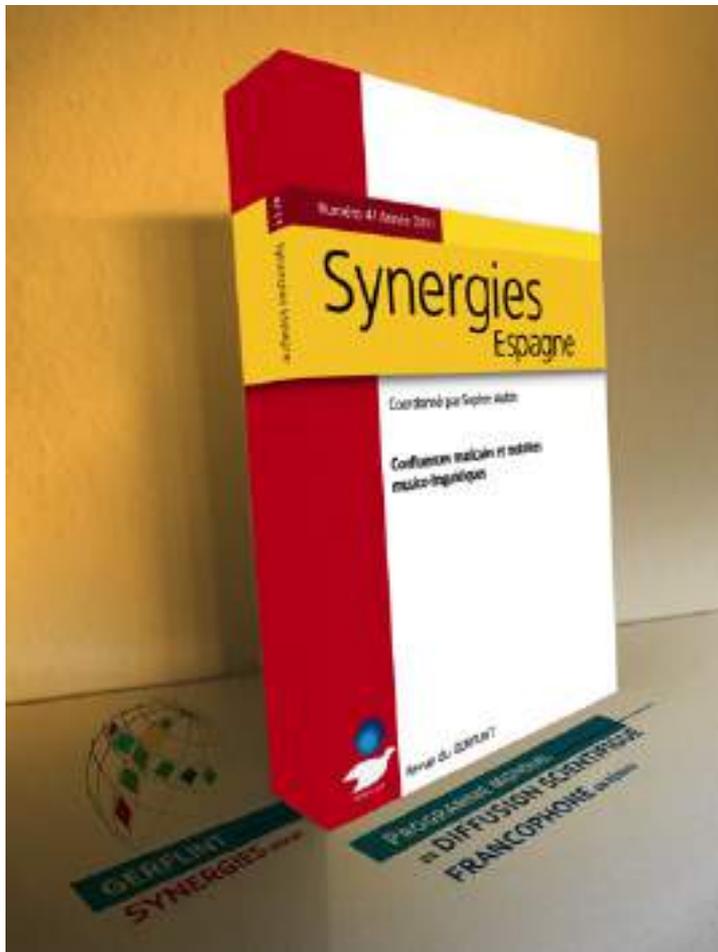
Dans ces instants brefs
C'est le temps qu'on déjoue donc
Dis-moi à quoi on joue avant les lueurs du jours

Gaël Faye, « Balade brésilienne », Des Fleurs, 2018

RÉFÉRENCE :

« Du rap au slam le flow ne se tarit pas »

avec D. Abry, dans *Synergies Espagne* n°4, 2011, pp.63-76.



MOTS-CLÉS :

**SLAM, RAP,
POÉSIE, FLOW,
VOIX.**

Du rap au slam, le *flow* ne se tarit pas...

Camille Vorger
Doctorante, LIDILEM, Université Stendhal Grenoble 3
Dominique Abry
Université Stendhal Grenoble 3, France
camille.vorger@wanadoo.fr, dominique.abry@u-grenoble3.fr



Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 63-76

Reçu le 01-10-2010/Accepté le 18-01-2011

Résumé : Nouvelle forme de poésie urbaine, le slam rejoint le rap par certains aspects mais s'en démarque par d'autres : il se révèle en effet plus poétique que polémique, plus mélodique que parodique, fondamentalement lyrique. Dans un afflux de mots, le flow se désolidarise d'un rythme musical prégnant et la recherche harmonique porte alors sur le texte lui-même. S'il se définit originellement comme un texte déclamé a capella, le « slam » contient en germe - dans la musique du mot - toute l'expressivité inhérente à cette forme de poésie vivante. Musique des lettres et des mots, il repose aussi sur la musique des voix qui, même nues, ne sont jamais dénuées d'expressivité. Cette dernière est d'ailleurs portée par le corps tout entier d'un slameur qui est à la fois auteur, interprète, animateur de son propre texte et compositeur d'une partition mélodique induite par son style vocal, ses choix poétiques et prosodiques. En outre, la musique des langues se fait parfois entendre dans des textes emblématiques d'un métissage musical et culturel fondamental. Ainsi le slam ne se laisse-t-il enfermer dans aucun style musical mais se déploie-t-il au-delà des frontières dans un flow indéfinissable - mais intarissable - qui nous ramène aux sources de la poésie lyrique.

Mots-clés : slam, rap, poésie, flow, voix

Del rap al slam, el flow no cesa...

Resumen: Nueva forma de poesía urbana, el slam tiene algunos parecidos con el rap pero se distingue del mismo por los elementos siguientes: es más poético que polémico, más melódico que paródico, en esencia lírico. Inmerso en una afluencia de palabras, el flow se deshace de un ritmo musical pegadizo, y la búsqueda armónica se centra entonces sobre el mismo texto. El slam se caracteriza en primer lugar como un texto declamado a capela, pero contiene el germen -en la música de la palabra- de toda la expresividad inherente a este tipo de poesía viva. Música de letras y palabras, se basa también en la música de las voces que, incluso sin acompañamiento, nunca están exentas de expresividad. Esta última se vehicula además con el cuerpo del cantante de slam, que es a la vez autor, intérprete, animador de su propio texto y compositor de una partitura melódica caracterizada por su estilo musical, sus elecciones poéticas y prosódicas. Además, la música de las lenguas se deja a veces oír en textos emblemáticos de un mestizaje musical y cultural fundamental. El slam no se deja pues reducir a ningún estilo musical sino que se despliega más allá de las fronteras en un flow indefinible -pero inagotable- que nos devuelve a las fuentes de la poesía lírica

Palabras clave: slam, rap, poesía, flow, voz

From rap to slam, an incessant flow

Abstract: *As a new form of urban poetry, slam is similar to rap. However, they also have some differences: slam is more poetic than polemic, more melodic than parodic, and lyrical in essence. Immerse in the fluency of words, the flow gets rid of the catchy rhythm to search for musical effects in the text itself. As a form of declaimed poem (a capella), slam contains the seeds of the expressivity inherent to this kind of live poetry. Slam is also based on the musicality of the voices, which, even unaccompanied, never lack expressivity. The latter is also conveyed by the body of the slammer, who is not only an author but also the one who "animates" its own text and composes the lyrical partition by choosing vocal, poetic and prosodic style. Besides, the music of the languages is present in emblematic texts of a fundamental musical and cultural miscegenation.*

Keywords: *slam, rap, poetry, flow, voice*

« Le poème n'est accompli que s'il se fait chant,
parole et musique en même temps »

(L.S.Senghor)

Musique du verbe et musique du vers, du flot au *flow*

Dans *Contrepoints, musique et littérature*, Françoise Escal (1989 : 8-9) nous invite à explorer « *les points et lieux de rencontre, voire de ressemblance, entre ces deux langages, qu'il s'agisse d'influence à proprement parler ou de simple confluence ; d'emprunt ou de recoupement* ». Dès lors, il semble opportun d'explorer « *la musique du verbe et, plus encore (à) la musique du vers* », car non seulement « *la musique habite la langue d'une manière générale (attentionnellement)* », mais elle hante la poésie « *d'une façon plus particulière (intentionnellement)* » (Escal, 1989 : 338). Si aux sources du lyrisme, musique et poésie se confondaient, la slam n'est-il pas le lieu contemporain d'une réactivation de ce lien indissoluble ?

Voilà déjà quelques années que la *vague du slam*, dérivée des Etats-Unis, a gagné la France. Nombreux sont ceux qui se sont laissés - se laissent, se laisseront - emporter par ce « Tsunami » des mots, pour reprendre le nom de scène d'un slameur qui figure parmi les pionniers¹. Dans le slam, les mots sont travaillés dans leur matérialité et leur musicalité, se succédant comme *enchantés* en une cascade de rimes ou autres formes d'échos sonores. Or ce flot de mots n'est endigué par aucun rythme préétabli, à la différence du rap : ce dernier répond en effet au cadre rythmique imposé par le *beat* sur lequel le rappeur pose ses mots et déploie son *flow*² à travers une scansion qui lui est propre tout en étant conditionnée par ce format. Il en résulte - dans le slam déclamé *a capella* - une recherche harmonique qui porte sur le texte-même : la musique tend à sourdre des mots, de leurs sonorités et de leur succession, de leur rythme et de leurs intonations, mais aussi des langues, des voix et des corps qui sont impliqués dans l'interprétation. Certes, le slam apparaît comme un art de la confluence, en tant que lieu ouvert à des traditions³, modalités et influences diverses, mais n'y a-t-il pas là un point de diffluence fondamental entre slam et rap ?

Afin de rendre compte de ces différents aspects qui concourent à une « *Musique des lettres* »⁴, nous nous appuyons sur un corpus issu de cinq slameurs et rappeurs

francophones qui se distinguent tant par leurs *phonostyles* (Léon, 1993) que par les choix poétiques révélés par leurs textes : Ivy (québécois), Narcisse (suisse), Ysae (marseillais), Souleymane Diamanka (qui se définit comme « peul bordelais ») en duo avec John Banzaï (d'origine polonaise), et Abd al Malik (alsacien d'origine congolaise)⁵.

Une poésie sonore : musique du mot, musique des lettres

Jean-Pierre Bobillot, qui se présente lui-même comme « poète bruyant », reconnaît à la poésie sonore le mérite de « *préférer le face-à-face live au tête à tête avec le Livre* » (2009 : 19). Le slam s'inscrit plus précisément dans la lignée des poésies *scéniques*, voire de la *poésie-action* : appellation proposée par Heidsieck dans les années 60, s'agissant de « *lectures/diffusions/actions où le poète est physiquement impliqué dans la concrétisation du poème, en présence d'auditeurs/spectateurs* » (Bobillot, 2009 : 31). Il semble alors relever non seulement de l'*orature* d'un Hagège (1987 : 110), mais plutôt de l'*auditure* voire de la *musiture* d'un Jean-Pierre Bobillot (2009 : 66-68)⁶. De fait, le slameur Souleymane Diamanka définit sa poésie comme de l'*oralité*, en tant qu'elle se construit à la lisière de l'oral et de l'écrit : ce dernier terme - en forme de mot-valise⁷ - détermine l'appartenance à un champ là où les précédents faisaient référence à une activité.

En premier lieu, notons la forme sonore du mot *slam* lui-même qui se distingue du mot *poésie* par sa structure consonantique : monosyllabique, il comporte en effet trois consonnes pour une seule voyelle, là où le second contient, à l'inverse, trois voyelles - et deux consonnes - pour trois syllabes. D'où une expressivité inhérente au signifiant, le mot étant répertorié comme onomatopée (Tournier, 1988). Or le signifié renvoie précisément à un claquement bruyant, voire à une collision ou une chute⁸. On sait d'ailleurs que la voyelle « a » est la plus ouverte du système phonétique du français. Tout se passe alors comme si le lexème *slam* - à travers son expressivité sonore - était emblématique de la forme d'expression poétique qu'il tend à désigner : une poésie certes lyrique, mais néanmoins concise et expressive, voire incisive, efficace comme un coup de feu ou un coup de poing, et ouverte par essence à la diversité. Pour ses fondateurs, le slam représentait l'art de la *parole libre* et la voie (la voix) d'une démocratisation de la poésie.

Un premier extrait du slameur Ivy (A) reflète cette définition du slam comme art du *dire* tout en illustrant la prégnance des consonnes *occlusives orales* dites *explosives* - notamment à l'initiale - et des mots qui *claquent* d'autant plus qu'ils sont monosyllabiques :

« *DIRE qu'on s'endort en plein après-mi...DIRE*
Qu'on travaille trop, c'est pas nouveau à DIRE
Qu'on cherche encore un coin de para...DIRE »

Notons la valeur fondamentale de la répétition, mise en valeur par la typographie : elle engendre ici des néologismes qui sont autant de *mots-valises* ou *amalgames* (Tournier, 1988 : 82). Sur le plan rythmique, cette répétition est d'autant plus déterminante qu'elle est mise en relief par des effets d'allitération en [d] (5 occurrences), [k] (5 occurrences) et [p] (4 occurrences). La suite de ce même texte révèle une forme d'*harmonie imitative*, que le Littré définit comme « *un arrangement de mots par le son desquels on cherche à imiter un bruit naturel* », se rapprochant du babil enfantin. Sur un plan sonore - mais

aussi visuel si l'on admet la présence d'un rythme visuel (Meschonnic, 2005 : 109) - le texte se fait mimétique de son contenu si bien que les effets phonétiques tendent à la logorrhée ou à la *musication*⁹:

« DIRE le petit enfant combien il va gran...DIRE
La belle balle apprendre à rebon...DIRE
Qu'il était pas plus grand que mon bras
Et que bientôt il m'arrivera là ou là
La la la human step by step bye bye bébé »

La déclamation permet ainsi d'actualiser - et sans doute de *gestualiser* sur scène - cette *mimesis* : « Libérant l'énergie des sons qui constituent les mots, le poète complète le texte par une *mimesis* sonore. » (Fonagy, 1983 : 319)

Dans cet autre texte du slameur suisse Narcisse, on observe la récurrence des consonnes dites *liquides*¹⁰ pour évoquer la pluie. Le mimétisme sonore est alors remarquable :

« Coule coule petite pluie
Plic plac applique-toi implacable
Accomplis ton cycle au complet
C'est cool
Coule des jours durant
Noie tout dans ta colère tranquille
Que tout coule se décolle
En désastre écol-
ogique sans logique »

La transcription de cet extrait en caractères SAMPA¹¹ (voir l'extrait B en annexe) traduit la prégnance de certains phonèmes, notamment consonantiques, à commencer par les *liquides* que sont [R] et [l]. De fait : « les vibrantes [l] et [R] sont propres à exprimer une impression de fluidité révélée par leur nom impressionniste de liquides. » (Léon, 1993 : 47) Notons que la fréquence d'occurrence du [l] dans le passage transcrit est de 13,4% contre 5,6% de fréquence habituelle en discours (Wioland, 1991 : 30). Cela nous semble d'autant plus significatif que ce phonème apparaît essentiellement dans les syllabes accentuées, qu'il soit placé en fin de vers ou contenu dans la syllabe support de l'accent tonique, en fin de groupe rythmique. En position finale - en fin de mot et/ou en fin de vers - et par le recours à un rejet interne au mot « écol/ogique », son allongement se fait ainsi mimétique de la pluie qui s'écoule paisiblement (« cool », « tranquille », « décolle »...). Notons d'ailleurs la rupture à partir du vers 4 (« C'est cool ») : l'arrivée des trois constrictives continues [s], [z], [R] traduit l'écoulement anarchique de l'eau, par contraste avec les trois premiers vers où la présence d'occlusives et de groupes consonantiques complexes tels que [pl] (7 occurrences en 3 vers) exprime la chute régulière des gouttes sur le sol. A l'instar des onomatopées « plic plac ploc », la structure même de ce groupe consonantique mime le mouvement de la goutte d'eau, l'impact ([p]) étant suivi d'un ruissellement ([l]) : cette *métaphore mélodique* (Fonagy, 1983 : 242) s'étend de manière *filée* à l'ensemble de la strophe. Lors d'une enquête écrite à laquelle le slameur a accepté de répondre (en date du 15/05/10), Narcisse confirme l'importance de cette recherche de musicalité dans sa poésie. A la question « Les effets de *musication* sont-ils recherchés en tant que tels dans tes textes ? », le slameur - qui plus est musicologue de formation - répond : « Oui, clairement. Et la musique est

avant tout pour moi l'art d'organiser le temps, donc je joue principalement sur l'aspect rythmique des sons et des mots... »

Effectivement, outre les effets d'écho sonore, c'est la structure métrique et prosodique qui impulse une *musique des lettres*. Dans ce texte du rappeur marseillais Ysae (extrait C), la structure anaphorique s'ajoute aux rimes suivies dites *équivoquées* - fondées sur l'homophonie de deux mots ou groupes de mots (Aquièn & Molinié, 2002 : 646) - parfois doublées de rimes internes - pour renforcer la régularité d'un rythme fondamentalement binaire, avec une césure classique à l'hémistiche (6/6) selon la règle propre aux alexandrins :

*Lorsqu'à travers cette vitre // j'aperçois leurs regards,
Lorsqu'ils me tendent leurs mains // quand je descends du car,
J'ai l'impression d'un être // qui ne laisse rien paraître,
Sentiment de mal être, // envie de disparaître.
Quand je quitte mon pays, // j'suis alter-mondialiste,
Quand j'arrive sur leur terre, // nanti-capitaliste ¹².*

Il s'agit là d'une cadence très régulière qui semble indiquer la prégnance du carcan métrique, intériorisé et reproduit par le phrasé en l'absence de *beat box*. Ces procédés métriques - soulignés par une allitération en [R] - corroborent l'impression de régularité d'un *flow* qui se caractérise aussi par un accent méridional. Ainsi rappeurs et slameurs sont-ils en quête de musicalité : « *Le poète quand il écrit son poème, a généralement déjà une mélodie, un rythme, il cherche un texte, il construit son texte à partir d'une mélodie, d'une vision mélodique de l'ensemble.* » (Fonagy, 1983 : 320)

Une poésie métissée : musique des voix, musique des langues

Dans son article « *La chanson comme métissage* », Louis-Jean Calvet analyse les difficultés - notamment rythmiques - qui peuvent surgir dans la rencontre entre langue et musique. Au delà de ces « *zones de conflit potentiel* », il définit « *le produit chanson* » comme « *résultat de la convergence de deux ordres différents (l'ordre musical, l'ordre linguistique)* » (Calvet, 1985 : 74). S'agissant du slam, la voix n'est pas nécessairement soumise au carcan métrique si bien que : « *Le slam permet d'aller plus loin que la chanson, qui reste coincée dans le carcan de la structure musicale. Plutôt que d'écrire en octosyllabes ou en alexandrins, j'accentue des assonances ou des allitérations pour créer une structure rythmique qui n'est pas forcément synchronisée avec la structure rythmique de la musique qui accompagne mes textes.* » (Narcisse, enquête citée)

Dans ces conditions, le slam apparaît comme le lieu d'une « *voix réinventée* » et d'une « *langue revenante* », « *avec toutes les ressources poétiques propres à l'auditure et à ce jeu des coupes et des souffles, des silences et des suspens, qu'elle seule permet de donner à entendre, on est selon toute vraisemblance passé au-delà du vers et de la prose* » (Bobillot, 2006). Dans le slam, la voix semble tantôt *chantée*, tantôt *parlée* ou *scandée*, tantôt *chantante* : nous proposons cette dernière qualification pour rendre compte d'une voix intermédiaire entre le parlé et le chanté, qui « *chante malgré elle* », c'est-à-dire indépendamment d'un choix délibéré qui serait celui d'un chanteur proprement dit. A ce propos, Louis-Jean Calvet nous rappelle que « *nous avons trop l'habitude de raisonner à partir de catégories distinctes comme la parole et le chant par exemple pour percevoir le continuum dans lequel ces deux termes se trouvent insérés* »

(1979 : 47). Il fait alors référence à la « *voix chantonnée* » définie par Fonagy. Quant à Paul Zumthor, dans son *Introduction à la poésie orale*, il évoque le « *récitatif scandé* » (1983 : 161) qui n'est pas sans rapport avec la déclamation du slam contemporain.

Le *flow* des rappeurs/slameurs peut être mis en relation avec la notion de *style oral* telle que la définit Claude Hagège : « *Le style oral est un véritable genre littéraire.* » (1985 : 84). Pierre Léon, dans son *Précis de phonostylistique* (1993 : 5) revient sur ce concept et définit la notion de *phonostyle* en la distinguant du *style oral* que Claude Hagège envisageait dans sa littérarité. Force est de constater, nous dit Léon, « *que toute parole proférée comporte des significations qui vont bien au-delà des sens véhiculés par les mots et la syntaxe.* » Quant à la notion de *flow*, elle s'applique, dans le rap, au type de scansion propre à chaque slameur, en tant que lieu de stylisation. Julien Barret (2008 : 167-177) la décline autour des quatre traits fondamentaux que sont le rythme (*tempo*, débit), l'articulation des sons, les intonations (accents et variations de hauteur) et la voix (modulation du timbre). Notons que l'articulation et les intonations sont sujettes à variations selon les accents régionaux, ce qui engendre des différences notoires de *phonostyle* au sein de notre corpus. D'une manière générale, le *flow* est beaucoup plus libre dans le slam que dans le rap, où il tend à rester enfermé dans le carcan métrique imposé par la *beat* : il se traduit par un flot de mots intarissable, marqué par une extraordinaire densité. En outre, les textes de slam sont fréquemment polyphoniques, composés de duos ou d'une alternance de voix qui fusent. A cet égard, le duo « *Soleil Jaune* » (2007) de Souleymane Diamanka et John Banzai (extrait D), est éloquent. Il commence par ces mots :

« *On s'connait non ?
Paraît qu'on nous compare
Certains disent qu'on est la
Même personne...
Faut qu'on parle !
Souley - John
Soleil - Jaune
Le vœu exaucé - le vent divin
L'âme - hurle - une - larme -
A - la - lune »*

Les caractères gras indiquent ici l'intervention du second slameur, visualisant l'alternance des voix - ou jeu d'*intervocalité* (Zumthor, 1987 : 151) - dont les effets, en termes d'expressivité et de poéticité, sont décuplés. Il s'ensuit une cascade de paronomases, dont la première est contenue dans le titre et induite par les prénoms des deux slameurs : « *soleil* » (pour Souley-mane) et « *jaune* » (pour John). Alain Frontier (1992 : 266) parle à ce sujet d'*écriture paronomastique* : « *Le tissu signifiant peut être produit, ou porté, par une série d'échos successifs que se renvoient les mots à l'intérieur du vers, de la strophe ou du poème* ». En outre, le texte est porté par une métrique très régulière, d'où un *flow* particulièrement fluide, dont ce vers nous donne la clé : « *Désert de cinq pieds* » est une métaphore qui expose le cadre rythmique propre à ce texte. D'où une succession de mesures de cinq *pieds* avec une série de rejets internes et externes qui contribuent à la fluidité des enchaînements¹³(spn) :

« *Désert de cinq pieds / Désir le long des (5/5)
Œuvres que lisent les âmes / Errantes au fond du (5/5)
Puits de nuit qui pleure / Sur une terre aride » (5/5)*

Dans d'autres textes issus de l'album *L'Hiver peul* (2007) de ce slameur d'origine sénégalaise, la musicalité procède de micro-alternances en langue peule. Dans la lignée des griots africains, c'est alors la musique des noms qui se déploie dès les premiers mots de ce texte éponyme :

« Je m'appelle Souleymane Diamanka dit Duajaabi Jeneba
Fils de Boubacar Diamanka dit Kanta Lombi
Petit-fils de Maakaly Diamanka dit Mamadou Tenen
Arrière-petit fils de Demba Diamanka dit Lenngel Nyaama
Etc etc »

Au cours d'un entretien qu'il nous a accordé en date du 25/09/10, Souleymane Diamanka nous a expliqué son intuition phonético-poétique en ces termes : « *J'ai travaillé avec un collègue d'origine polonaise et lui, dans son lexique français, tu ressens toutes les sonorités liées à sa langue. Les Polonais, c'est des gens qui parlent la bouche fermée à cause du froid, c'est beaucoup de « ch », de « tch »... Des sonorités les dents serrées. En Afrique, il fait chaud, c'est que des « a », des « o » ...* ». En effet, Souleymane s'est livré à un « *échange de langues* » avec son ami d'origine polonaise John Banzai au sein d'un duo intitulé « *Le Meilleur ami des mots* », où les deux slameurs conjuguent leurs poésies et leurs langues maternelles respectives : « *Je m'adresse à lui en peul, il me répond en polonais, puis on inverse, je parle polonais et il parle peul. Après, on parle en même temps sauf que la phrase commence en peul et se termine en polonais. Les deux trucs se fondent, les deux langues se fondent l'une dans l'autre et les gens ne savent plus ce qu'ils sont en train d'entendre. Des fois, t'as des sonorités qui sont proches. Le mot « leki » en polonais, ça veut dire médicament et en peul aussi. Il y a des magies comme ça...* ».

De fait, nombreuses sont les alternances codiques en langues étrangères - voire en langues régionales - dans le slam. Elles peuvent apparaître au sein de refrains chantés - les couplets étant scandés - comme dans le texte « *Fleurs de lune* » issu du premier album d'Abd al Malik (2004) dont le refrain était chanté en arabe par Souad el Massi. Plus récemment (2009), le rappeur/slameur/chanteur¹⁴ a intégré une macro-alternance en alsacien sous la forme d'un refrain bilingue :

« On dirait l'Alsace de Brazza à Kinshasa.
On dirait l'Alsace d'Oujda à Tlemsen.
On dirait l'Alsace partout où les cœurs se terrent.
On dirait l'Alsace où la terre a un cœur.
Mr dat seye s'elsass von Brazza bis Kinshasa.
Mr dat seye s'elsass von Oujda bis Tlemsen.
Mr dat seye s'elsass do wo d'harze sich versteckle.
Mr dat seye s'elsass do wo d'ard er harz he t»

Qu'il s'agisse d'une langue d'origine ou d'une langue régionale du pays d'accueil, cette musique des langues traduit des résonances identitaires : langue et identité se trouvent étroitement entrelacées (Billiez, 1996).

Une poésie vivante : musique des corps ou musique décor ?

Le texte de Léo Ferré « *Poètes vos papiers* » (1973) résonne comme un *manifeste* pour les slameurs :

« La poésie est une clameur. Elle doit être entendue comme la musique. Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie. Elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale tout comme le violon prend le sien avec l'archet qui le touche. (...) A l'école de la poésie, on n'apprend pas, on se bat ! »

En remontant plus loin vers les origines, c'est à l'*Actio de la Rhétorique* que le slam renvoie, soit à l'« *ensemble de recettes propres à permettre l'extériorisation corporelle du discours* » (Barthes, 1982 : 88). D'une manière générale, on observe chez les slameurs - à l'instar des rappeurs même si le geste est moins codifié que chez ces derniers - une rythmisation par un *beat* du bras qui souligne la scansion, le *flow*, ainsi que des effets sonores tels que des allitérations et autres formes d'échos. Tout se passe comme si ce geste venait souligner la répétition dont la double fonction mnémotechnique et rythmique apparaît évidente : « *Le style oral, nous rappelle Claude Hagège, recourt à toutes sortes de procédés de symbolique gestuelle et articulatoire qui lui assurent une étonnante efficacité mnémotechnique : refrains, syllabes de déclenchement, mots d'appel (...), rythmisation par le geste et par les mouvements de la bouche.* » (1985 : 111) En témoigne cette vidéo de Narcisse où le slameur - par ailleurs très statique dans sa posture - recourt à un mouvement de tête pour mettre en relief le rythme et les échos sonores qui structurent son texte : dans un mouvement aussi systématique que surprenant, il incline la tête à gauche à chaque occurrence de la syllabe [ka], à droite pour chaque occurrence de [ki]¹⁵. Interrogé à ce sujet (enquête du 15/05/10), le slameur explicite la genèse du texte et la gestuelle associée en ces termes :

« *En général, le sens précède le son, je cherche des mots qui sonnent bien pour exprimer une idée préexistante, mais pour Kathy Niki Nikita, j'ai fait l'inverse : je suis parti de l'idée d'une strophe en « ca », une en « qui », une en « cu » et une en « co », puis j'ai inventé l'histoire à mesure que je plaçais les mots. (...) 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.* »

De fait, c'est le corps tout entier qui est en jeu dans l'interprétation, participant au *dire*. Le slameur habite, habille et anime son texte : il en est l'auteur et le compositeur, mais aussi l'interprète et l'*animateur* (Goffmann, 1987). Si les gestes paraverbaux, et autres marqueurs d'accents et de rythme, jouent un rôle important dans la déclamation, la gestualité assure aussi, sur un plan pragmatique, une fonction phatique (Cosnier, 1982 : 269) : elle peut contribuer à impliquer le public, à « l'enrôler » dans la déclamation, par exemple en le sollicitant pour compléter le texte dans une démarche *colludique*¹⁶. Dans le slam comme dans le rap, la performance suppose en effet « *une sorte de co-production interactive des œuvres orales des auteurs et des auditeurs.* » (Lapassade, Rousselot, 1998 : 15). Ainsi le public sera-t-il invité, par un geste manuel, à formuler la chute dans le texte « Niki Nikita » ou encore à accompagner un slam en recourant par exemple à des percussions corporelles. Cette variante ludique et collective de la *beat box* permet de porter le rythme du texte sans le trahir ou le masquer, d'en souligner au contraire la scansion et la mélodie interne.

Dans d'autres cas, le slameur souhaitant donner une couleur musicale différente à son texte invitera un musicien à composer ou à improviser sur ce même texte. Si cette pratique n'est guère conforme à la définition originelle du slam - en tant que texte déclamé *a capella* - force est de constater que ce dernier est souvent sublimé par la musique qui ne se réduit pas à un décor. Dans *Les Chants d'Orphée*, Félix J. - slameur et éditeur de slam - explique que « *la musique est un vecteur, (qu') elle a permis*

à une certaine forme de poésie de sortir des livres et de l'écrit dans lesquels elle était enfermée en créant un espace de déclamation » (Peillon, 2009 : 181). Qu'elle soit improvisée ou composée à partir du texte, corporelle ou instrumentale, acoustique ou électronique, elle contribue à préparer et à *amplifier* des effets divers. A cet égard, le choix de musiques électroniques dites « amplifiées » apparaît tout à fait adéquat à des thématiques proches de la science-fiction ou du texte d'anticipation : en témoigne celui de Bastien Mots Paumés intitulé « Apnée »¹⁷ qui traite de la pollution dans les villes et dont l'ambiance musicale contribue à accroître la tension dramatique. Le slameur grenoblois désigne cette alchimie entre slam poésie et musique par le mot-valise de « slaMusic », la fusion entre ces deux lexies étant réalisée autour du « M » commun mis en relief par la graphie. Dans ce texte, la musique permet précisément d'amplifier les résonances du texte, de laisser le sens se déployer dans des espaces où les jeux de mots affluent et nécessitent un temps de réflexion. Plus généralement, elle représente une voie privilégiée pour ouvrir un *horizon d'écoute* qui soit en adéquation avec le texte slamé. Comme le remarque Christian Béthune dans son analyse du rap : « *la plupart des performances, quel qu'en soit le contexte culturel, commence par un prélude non vocal, battement d'un objet, pas de danse, mesure musicale préliminaire : le cadre est ainsi exposé où va se déployer la voix.* » (1999 : 165) Il arrive pourtant que ce prélude soit vocal, mais néanmoins dissonant ou décalé par rapport au texte qui s'annonce. Ainsi le slam précédemment cité du québécois Ivy (« Dire ») comporte-t-il en guise de prélude un extrait d'opéra, alors que cet autre texte de Souleymane Diamanka est introduit par une voix peule et lointaine - celle de son père - qui nous invite au voyage.

Nous voilà donc arrivés au terme de ce voyage « *Au cœur du slam*¹⁸ » : *Odysée* éminemment mélodique si l'on considère la musicalité intrinsèque aux mots, aux langues, mais aussi aux voix et aux corps qui font toute la richesse et la magie de l'instant slam. Il en résulte, dans le slam comme dans la culture *hip-hop*, une sorte de « *danse avec les mots* » pour reprendre la formule de Julien Barret (2008 : 22). Si ce mouvement - poésie en mouvement plus que mouvement poétique à proprement parler - n'est pas sans évoquer les traditions orales des aèdes, rhapsodes, troubadours, saltimbanques et autres griots, majdoubs et zajals dont certains noms de groupes ou collectifs se font les échos (des *Fabulous Trobadors* aux *Slamtimbanques*), il n'en demeure pas moins moderne dans ses messages et dans ses formes, lieu d'hybridation et de métissage. Art de la confluence, le slam prend sa source entre musique et lettres, entre oral et écrit, pour s'écouler entre « Monde nouveau (et) monde ancien¹⁹ » et il n'est pas prêt de disparaître : « Here to stay » au dire de son fondateur Marc Smith, faisant écho à la chanson « Rock'n'roll is here to stay²⁰ ».

Annexes

Extrait A : « Dire » (Ivy)

Dire directement sans salmigou...DIRE

Avant que la mort vienne nous rai...DIRE

Ce que la vie aura voulu nous DIRE

Du tout au tout sans jamais défaillir

DIRE qu'on s'endort en plein après-mi...DIRE

Qu'on travaille trop, c'est pas nouveau à DIRE

Qu'on cherche encore un coin de para...DIRE

Rapidement, c'est bon pour le cardio

Quoiqu'au micro, c'est un peu idiot
DIRE des gros mots pour se faire applaudir
Tourner les coins ronds espérant arrondir
La fin du MOI
Et le début de NOUS-rire
Tout son soûl, surtout quand c'est pas *fake*
Ça vaut le coup
Ça vaut un steak

DIRE le petit enfant combien il va gran...DIRE
La belle balle apprendre à rebon...DIRE
Qu'il était pas plus grand que mon bras
Et que bientôt il m'arrivera là ou là
La la la human step by step bye bye bébé (...)

Extrait B : « Petite pluie » (Narcisse)

Coule coule petite pluie
Plic plac applique-toi implacable
Accomplis ton cycle au complet
C'est cool
Coule des jours durant
Noie tout dans ta colère tranquille
Que tout coule se décolle
En désastre écol-
ogique sans logique
Engloutis tout en bloc
Infiltre leurs maisons,
Inonde leurs récoltes
Coule à verse déverse cal-
mement ton déluge,
Dans une danse tropicale
En câline apocalypse (...)

kulku2tit@plHi
plikplakapliktwae-plakabl
ako-plito-sikloko-ple
sekul
kuldeZuRdyra-
nwatuda-takolERtRa-kil
k2tukuls2dekOl
a-dezastRekOl
oZiksa-loZik
a-glutituta-blOk
e-filtRl9Rmezo-
ino-dl9RRekOlt
kulavERsdevERskal
m2ma-to-delyZ
da-zynda-stRopikal
a-kalinapokalips

Extrait C : « Enfant sauvage » (Ysae)

Lorsqu'à travers cette vitre j'aperçois leurs regards,
Lorsqu'ils me tendent leurs mains quand je descends du car,
J'ai l'impression d'un être qui ne laisse rien paraître,
Sentiment de mal être, envie de disparaître.

Quand je quitte mon pays, j'suis alter-mondialiste,
Quand j'arrive sur leur terre, nanti-capitaliste.
Pour eux, je suis un noir venu de l'occident.
Un blanc pouvant s'offrir leur tout dernier vêtement.
Dès lors, je veux comprendre pourquoi tant de différences.
Alors, je les écoute et observe leur silence.
Tant de regards expressifs que je ne peux oublier.
Un devoir de mémoire pour ceux qui sont restés.
Enfant sauvage (...)

Extrait D : « Soleil jaune » (SD/JB)

On s'connait non ?
Paraît qu'on nous compare
Certains disent qu'on est la
Même personne...
Faut qu'on parle !
Souley - *John*
Soleil - *Jaune*
Le vœu exaucé - *le vent divin*
L'âme - *hurle* - une - *larme* -
A - la - *lune*

Quand le miracle devient évident...
Désert de cinq pieds
Désir le long des
Œuvres que lisent les âmes
Errantes au fond du
Puits de nuit qui pleure
Sur une terre aride
Et la pente est raide
Autant d'heures que d'air
Autant d'or qui dort
Que de livre à dire
Que de lèvres à taire
Que le mot soit perle
La saveur d'une sève
Le savoir d'un sage
Le visage d'un rêve
Le rivage d'une vie
L'encre devient divine
Que deviennent les vagues ?

Extrait E : « Conte alsacien » (AAM)

C'est l'histoire d'un jeune homme et d'une jeune femme qui se partagent un cœur et qu'ont des rêves plein la tête. Ils se parlent du regard, du bonheur qu'ils auront, de leur vie à deux qui sera une fête. C'est cette Afrique qu'est pourtant un beau et grand continent qu'ils s'apprennent à quitter à la fois par contrainte et par innocence. C'est au café Nono dans le quartier de Poto Poto où ils échangèrent devant un verre leur premier je t'aime qu'il lui dédia cette danse. Oui... Celle-là...

C'est bête, c'est beau de jeunes amoureux, c'est beau,
c'est bête de jeunes amoureux qui dansent.
On dirait l'Alsace de Brazza à Kinshasa.
On dirait l'Alsace d'Oujda à Tlemsen.
On dirait l'Alsace partout où les cœurs se terrent.

On dirait l'Alsace où la terre a un cœur.
Mr dat seye s'elsass von Brazza bis Kinshasa.
Mr dat seye s'elsass von Uujda bis Tlemsen.
Mr dat seye s'elsass do wo d'harze sich versteckle.
Mr dat seye s'elsass do wo d'ard er harz het.

Bibliographie

- Aquien et Molinie. 2002. *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*. La pochothèque.
- Barret, J. 2008. *Le rap ou l'artisanat de la rime*. L'Harmattan, coll. « Langue et parole ».
- Barthes, R. 1982. *Le plaisir du texte*. Points, coll. « Essais ».
- Beaumont-James, C. 1999. *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*. L'Harmattan.
- Bobillot, J.-P. 2006. « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck ». *Histoires littéraires* n°28, Paris / Tusson.
- Bobillot, J.P. 2009. *Poésie sonore, Eléments de typologie historique*. Le clou dans le fer, coll. « Eléments ».
- Boucher, M. 1999. *Rap, expression des lascars. Signification et enjeux dans la société française*. L'Harmattan.
- Billiez, J. 1996. Poésie musicale urbaine : langue et identité entrelacées. In : Julliard, C. *Les politiques linguistiques, mythes et réalités*. Dakar, pp.359-365.
- Calvet, L.-J. 1979. *Langue, corps, société*. Payot.
- Calvet, L.-J. 1985. « La chanson comme métissage ». *Vibrations*, 1, pp.71-80.
- Cosnier, J. 1982. *Les voies du langage*. Bordas, Dunod.
- Escal, F. 1989. *Contrepoints, Musique et littérature*. Méridiens Klincksieck.
- Ferre, L. 1956. *Poètes vos papiers*. Gallimard, coll.« Folio ».
- Fonagy, I. 1983. *La vive voix, Essai de psycho-phonétique*. Payot.
- Frontier, A. 1992. *La poésie*. Belin, coll. « Sujets ».
- Goffman, E. 1987. *Façons de parler*. Les Editions de Minuit.
- Guay de bellissen. 2009. *Au cœur du slam, Grand Corps Malade et les nouveaux poètes*, Editions Alphée/Jean-Paul Bertrand.
- Hagège, C. 1987. *L'Homme de parole. Contribution linguistique aux sciences humaines*. Fayard, Folio essais.
- Lapassade, G., Rousselot, P. 1998. *Le rap ou la fureur de dire*. Ed. Loris Talmart.
- Leon, P. 1993. *Précis de phonostylistique, Parole et expressivité*, Nathan Université, série « Linguistique ».
- Mazaleyrat, J. 1974. *Eléments de métrique française*. Armand Colin, U2.
- Meschonnic, H., Dessons, G. 2005. *Traité du rythme des vers et des proses*. Armand Colin.

Peillon, C. 2009. *Les Chants d'Orphée, musique et poésie*. Actes Sud.

Tournier, J. 1988. *Précis de lexicologie anglaise*. Nathan université.

Zumthor, P. 1987. *La lettre et la voix*. Editions du Seuil, coll. « Poétique ».

Discographie

Abd al malik. 2004. *Le Face à face des cœurs*. Atmosphériques.

Abd al malik, 2008. *Dante*. Universal music.

Ivy, 2008. *Slamérica*. Les Editions Ad litteram/HoTune musique/Editions le lézard amoureux.

Mots paumés Trio. 2009. *Slamusic, Songes déments*.

Nevchehrlan. 2009. *Monde nouveau monde ancien*.

Rouda, 2007. *Musique des lettres*. Harmonia Mundi.

Souleymane diamanka. 2007. *L'Hiver Peul*. Universal music.

Ysae. 2010. *Pop Art Lyrical*.

Notes

¹ Fondateur du site www.planeteslam.com/ (consulté le 14-01-2011)

² Ce terme s'applique, d'après Julien BARRET (*Le rap ou l'artisanat de la rime*, 2008 : 178), au débit vocal, à la prosodie, à la scansion du chanteur de rap. Nous en étendrons l'usage au mode déclamatoire des slameurs, à leur façon de scander leurs slams. (voir notre point 2)

³ La poésie orale en général et la poésie sonore en particulier, la chanson mais aussi les traditions diverses et variées abordées par Catherine Peillon sous le titre *Les Chants d'Orphée* (2009) : depuis les aèdes ou les rhapsodes de la Grèce Antique jusqu'aux joutes oratoires (Zajal) libanaises, en passant par les troubadours occitans...

⁴ Titre de l'album du slameur Rouda (2007)

⁵ Les noms sont ici présentés dans l'ordre d'apparition au sein de l'article. Voir les extraits en annexe.

⁶ « C'est précisément ce qui m'a conduit à proposer le terme d'auditure pour désigner l'ensemble des caractéristiques, esthétiques, aussi bien que techniques, propres à une poésie intégrant, dans sa conception-même, l'appareillage et les procédures technologiques et compositionnelles électro-acoustiques, ainsi que les modes de divulgation et de publication qui y sont liés. (...) elle se distingue radicalement de l'*orature*, c'est-à-dire de l'ensemble des caractères spécifiques à la poésie marquée par les procédures compositionnelles et les modes de divulgation liés à l'oralité traditionnelle. Le pseudo-suffixe *-ture*, commun aux trois, suggère qu'il s'agit là d'un véritable paradigme, déclinant trois grands modes historiques (et médiologiques) d'« écriture » au sens large et poéticien de ce mot. (...) A cette triade, il conviendrait d'ajouter encore - sur un autre plan - la *musiture*, qui consiste en un recours plus ou moins généralisé à des procédés de « musication » du signifiant... » (Bobillot, 2009 : 66-68).

⁷ *Orallittérature* apparaît plus clairement comme la fusion des mots « oralité » et « littérature » autour du segment commun [tE], ce qui nous semble traduire la reconnaissance d'une littérarité propre à la poésie orale.

⁸ D'après le *Longman Dictionary of Contemporary English*

⁹ J.B. (2008 : 180) la définit comme « effet de récurrence phonétique tellement marqué qu'il éclipse le sens des mots prononcés ». Françoise Escal (1990 : 9) explique qu'il s'agit d'un néologisme « inventé pour désigner la priorité donnée à l'aspect sonore du texte sur les autres aspects, notamment sur le sens ».

¹⁰ [l] et [R] sont appelées « liquides » en vertu de l'impression auditive et « constrictives » (latérale pour [l], vibrante pour [R]) selon le mode d'articulation). Les liquides sont « continues » par opposition aux explosives qui sont dites « momentanées ».

¹¹ SAMPA (acronyme pour Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet) est un jeu de caractères phonétiques inspiré de l'API et développé à la fin des années 1980 pour 6 langues européennes par le programme de recherche et de développement de la technologie de l'information ESPRIT de la CEE. Autant de symboles que possible ont été repris de l'API et, quand cela était impossible, d'autres symboles disponibles ont été utilisés, par exemple [ə]

pour [ə], [2] pour le son voyelle dans le français *deux* et [9] pour le son voyelle dans le français *neuf*.

¹² Nous avons souligné les échos sonores de type anaphores et rimes externes ou internes.

¹³ Pour Mazaleyrat (1974 : 119) il y a rejet quand « un élément verbal bref, placé au début d'un vers ou d'un hémistiche, se trouve étroitement lié par la construction au vers ou à l'hémistiche précédent, et prend de par sa position une valeur particulière. » Le rejet peut être *interne* ou *externe* selon que la limite métrique ainsi outrepassée est la césure ou la fin de vers.

¹⁴ Abd al Malik est tantôt étiqueté comme *slameur*, tantôt comme *rappeur*, tantôt comme *chanteur*. Pour sa part, il se pose plutôt en rappeur (*Télérama* n° 3010 du 19 septembre 2007): « *Un rappeur qui utilise le slam comme il utilise la chanson ou le jazz.* » (p.16) Plus récemment, Olivier Nuc, journaliste du *Figaro*, a titré « Abd al Malik, chanteur français » (4/11/08).

¹⁵http://www.dailymotion.com/video/xcozduk_narcisse-au-mans-cite-chanson-slam_webcam (consulté le 14-01-2011)

¹⁶ Nous proposons ce terme (*de colludere*, « jouer ensemble ») pour évoquer ce mode de relation au public qui se définit à mi-chemin entre le conniventiel et le ludique, s'agissant de jouer ensemble avec les mots et les sonorités.

¹⁷ *Songes déments* (2009). Voir aussi <http://www.myspace.com/lesmotspaumes> (consulté le 14-01-2011)

¹⁸ Titre de l'ouvrage d'Héloïse Guay de Bellissen, Editions Alphée/Jean-Paul Bertrand, 2009.

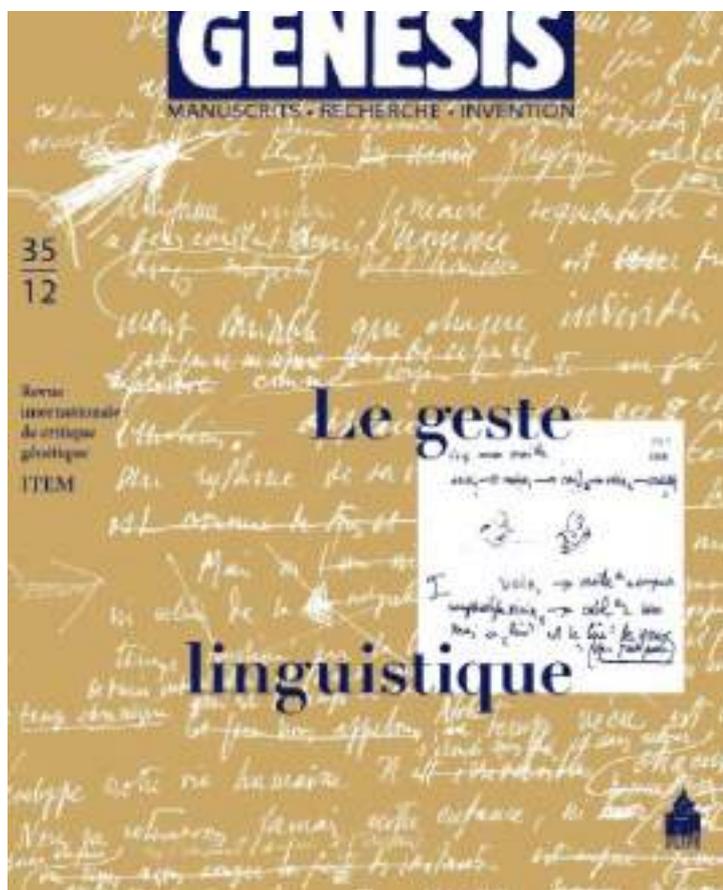
¹⁹ Titre de l'album de Frédéric Nevechirlian (2009).

²⁰ Enquête écrite du 1/01/11. A notre dernière question "If you were supposed to say one word about slam, it would be...", Marc Smith a répondu par cette formule : "Here to stay."

RÉFÉRENCE :

« De la page au partage. Du livre au *live*.
Les blocs-notes de slameurs
ou la petite fabrique d'oralité »

dans « Le geste linguistique », *Genesis. Manuscrits. Recherche. Invention*,
Revue internationale de critique génétique, n°35, 2012, ITEM, Presses Universitaires
de Paris-Sorbonne, pp. 235-246.



MOTS-CLÉS :

**BROUILLONS,
POÈME,
ORALITÉ, JEUX
D'ÉCRITURE,
RATURE.**



Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

35 | 2012

Le geste linguistique

De la page au partage, du livre au live

Les blocs-notes de slameurs ou la petite fabrique d'oralité

Camille Vorger



Édition électronique

URL : <http://genesis.revues.org/1118>

DOI : 10.4000/genesis.1118

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2012

Pagination : 235-246

ISBN : 978-2-84050-869-4

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Camille Vorger, « De la page au partage, du livre au *live* », *Genesis* [En ligne], 35 | 2012, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://genesis.revues.org/1118> ; DOI : 10.4000/genesis.1118

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

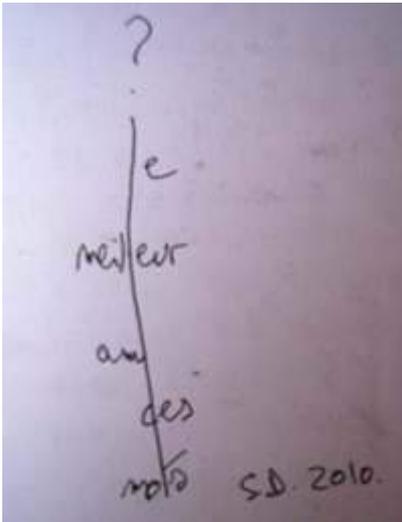
Tous droits réservés

De la page au partage, du livre au live

Les blocs-notes de slameurs ou la petite fabrique d'oralité

Camille Vorger

Je suis le meilleur ami des mots
Papier à lettre hybride mi-homme mi-encre¹



- ¹ Se présentant comme *néonomades*², les slameurs s'inscrivent dans la lignée des lointains aèdes, rhapsodes et autres troubadours : ils écrivent pour dire, visent à être entendus et l'œuvre n'advient pleinement que dans le contexte d'une *performance* (Zumthor, 1983). D'après la citation que nous avons choisi de mettre en exergue, le slameur se dit non seulement « meilleur ami des mots » mais aussi « mi-homme mi-encre », signifiant par là que sa performance, pour être vivante et mouvante, n'en est pas moins *encre*³. Aussi, et si l'on se réfère à la définition par Almuth Grésillon de la critique génétique, le slam tel que nous l'allons explorer dans cet article en est l'objet idéal :

[la] critique génétique instaure un nouveau regard sur la littérature. Son objet : les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir. Sa méthode : la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales.

Sa visée : la littérature comme un faire, comme activité, comme mouvement (1994, p. 7).

- 2 Assurément, c'est d'une littérature comme d'un faire, d'un ποιειν (« *poiein* ») réactivé dans son sens original et sa connotation artisanale (d'où le terme d'*atelier*, que l'on retrouve à travers la formule semi-figée d'*ateliers d'écriture*) qu'il s'agit. D'un texte en devenir scénique, à l'instar du théâtre qui a déjà fait l'objet d'analyses génétiques⁴, appelé à être incarné et porté par la voix du poète lors d'une déclamation publique. D'une dynamique langagière qui tend vers la créativité, l'innovation lexicale, comme l'ont montré nos précédentes études (2011). D'une écriture condensée, qui court sur le papier avant d'être dansée sur scène, d'une danse avec les mots et d'un flot intarissable qui se traduit précisément par la notion de *flow*, emprunté au technolècte du rap (Abry et Vorger, 2011).
- 3 Notre voyage au pays du slam nous a conduit à rencontrer de nombreux poètes-slameurs et, à l'occasion d'entretiens, à découvrir certains de leurs écrits préparatoires, nous initiant par là même à cette « chasse au trésor » que représente l'aventure génétique :

La génétique des textes nous fait pénétrer dans le *laboratoire secret de l'écrivain*, dans l'espace intime d'une écriture qui se cherche. [...] c'est une recherche sur des indices matériels, une véritable *enquête au cœur de l'écriture* (de Biasi, 2000, p. 8, nous soulignons).
- 4 Parmi ces prémices d'un *écrire pour dire* définitoire du slam, nous pouvons distinguer ceux qui relèvent d'une phase préréactionnelle (nous les appellerons « brouillons », à la suite d'Almuth Grésillon, 1994), ceux qui s'inscrivent dans une phase proprement rédactionnelle – la rédaction pouvant être, en l'occurrence, partagée voire collective – et ceux, plus rares, qui rendraient compte d'une ultime « mise au point » : ces derniers, répondant à l'appellation de « manuscrits » *stricto sensu* (voir *infra*, Nevchehirlian : « La mer »), ne sont guère représentatifs du slam qui désigne une forme de poésie orale en acte, et par conséquent, en *mouvance* perpétuelle. De fait, la forme actualisée que revêt un texte de slam lors d'une performance n'est jamais « ni tout à fait (la) même, ni tout à fait une autre » (Verlaine), même si la plupart des textes sont relativement stables et ont une trace écrite. Appréhendé *dans tous ses états*⁵, le slam a quelque chose de wharolien, tel un éternel avant-texte : « l'un est arrêté, l'autre en marche », écrit Jean Bellemin-Noël, opposant en ces termes le Texte et l'avant-texte (1979, p. 116)⁶.
- 5 Après avoir apporté quelque éclairage et points d'ancrage de cette forme d'expression moderne – d'autant plus insaisissable qu'elle est fondamentalement plurielle – appelée « oralité » par le slameur qui se trouve au cœur du présent article, nous envisagerons ce que nous qualifions d'écriture *palimpseste*, à travers l'exemple illustré et commenté des blocs-notes de Souleymane Diamanka⁷. Enfin, nous aborderons les traces *webuscrives* de ce poète qui rendent compte d'un phénomène d'écriture *partagée* potentiellement emblématique du slam et de sa genèse. Au fil de cet article, nous croiserons des documents relevant de la genèse interne et des éléments de genèse externe abordés en entretien.

Le slam ou l'art de l'oralité manuscrite : éléments de définition et méthodologie

- 6 À l'appellation d'« orature » proposée par Claude Hagège (1987, p. 110), à l'« oraliture » de Confiand et Chamoiseau (1999), nous préférons le concept d'*oralité* énoncé par le poète Souleymane Diamanka. Lors de l'entretien que ce dernier nous a accordé, il nous l'a

explicité comme un entre-deux : « j'ai vraiment grandi avec les deux cultures aussi présentes l'une que l'autre : une éducation en peul et l'autre éducation en français. L'*oralité*, c'est l'oralité des contes, de mes parents, des proverbes, et tout ça. La littérature, c'est un peu ce que j'ai croisé à l'école⁸ ». Dans *L'Hiver peul*, il évoque « l'oralité manuscrite » chère à ses ancêtres, inhérente à la culture de ses origines et à l'art griotique :

Haal Pulaar peuple migrateur d'orateurs
Dont Amadou Hampaté Bâ a été l'ambassadeur
On passe à l'heure de l'oralité manuscrite... (2007)

- 7 Ces deux formules, que le slameur Grand Corps Malade résumera en un titre phare (« J'écris à l'oral », 2008), nous apparaissent emblématiques d'un slam où règne l'« écrire pour dire » et dont le principal trait définitoire est celui d'une poésie orale et publique, répondant à l'ambition première de son fondateur américain⁹ : celle de démocratiser et de moderniser la parole poétique. Pour autant, l'écriture n'est ni sacrifiée ni précipitée dans le slam français, même si une certaine condensation est généralement de mise¹⁰ : longuement travaillée, lentement mûrie, et parfois mise en abyme dans les textes comme dans le slam de Grand Corps Malade cité ou encore dans cette autre formule du slameur de Saint-Denis : « La nuit, tous les stylos sont pris » (2008). Les entretiens que nous avons menés avec une vingtaine de slameurs français, suisse, québécois, espagnol et allemand, révèlent que pour la plupart d'entre eux, l'écriture demeure manuscrite, du moins lors de la phase prérédactionnelle. Le rapport au stylo, au bloc-notes, au carnet ou au cahier, au papier dans sa matérialité et son espace délimité par la page, s'avère fondamental et rares sont ceux qui s'adonnent d'emblée à une écriture *tapuscrite* :

C'est l'automne des *blocs-notes*. Beaucoup de feuilles sont mortes
J'ai trop de mots
Poésie trompe-l'œil... (Souleymane Diamanka, 2007, nous soulignons)

- 8 Le choix du terme de « blocs-notes » – retenu comme formule titulaire – par le poète ne rend pas compte de la réalité matérielle de l'objet réel (s'agissant plutôt de carnets) mais bien d'une dimension idéale : à la différence du cahier ou du carnet, les feuilles du bloc-notes sont « volantes » et peuvent être détachées du support. D'où cet autre titre désignant le poème à travers la métaphore d'un « Papillon en papier » (voir *infra*). Poésie orale et aurale – volant de *bouche à oreille* –, portée par la voix, mais aussi poésie pour l'œil. En effet, la mise en espace du poème sur la page, et en amont, la mise en mots qui s'élabore progressivement et prend forme sur le blanc du papier, sur la trame d'un cahier d'écolier dont il tend précisément à s'échapper¹¹, constitue un point d'appui, une aide à la représentation mentale voire à la mémorisation d'un texte destiné à être performé et parfois écrit dans cette seule perspective : texte qui doit, au dire des slameurs, « fonctionner » sur scène et dans le rapport à l'*auditure* (Bobillot, 2012). On assiste ainsi, naturellement, à une forme de projection de la voix dans certains manuscrits, dont témoigne le Marseillais Frédéric Nevchehirlian : « Regarde, il y a une construction, tout ça, c'est des dessins. Tu vois l'écriture explosée qui correspond à quelque chose. Parce que je peux écrire correctement, hein ! », nous assure-t-il¹². « Mots en liberté » chers aux Futuristes comme aux slameurs¹³.
- 9 Ce dernier manuscrit relève d'une forme quasi aboutie – et d'ailleurs « publiée » au sens premier de ce terme –, de la mise au point du poème, à la différence des avant-textes de Souleymane Diamanka analysés ci-après. De ce dernier, nous disposons de six extraits et

échantillons préparatoires issus de blocs-notes, d'une double page qui rend compte d'un texte inédit, ainsi que d'une page de manuscrit résultant d'une écriture à deux mains (avec John Banzaï) : à la différence des autres documents cités et analysés dans cet article relevant d'une forme d'*épitexte* (Genette) – ils nous ont été révélés à l'occasion de l'entretien –, ce manuscrit est intégré au *péritexte* d'un recueil au titre éloquent : *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007). Dans cet article, il nous faut donc « prendre en compte une poétique de l'écriture tout autant qu'une poétique du texte » (Debray-Genette, 1988), envisager le processus *provisionnel* en amont de la textualisation, tout en considérant les différents statuts conférés à ces écrits : qu'ils soient le fruit d'une écriture « en gestation », la trace d'un poème nouveau-né et prêt à être oralisé, « baptisé sur scène¹⁴ », ou le support d'une écriture dialoguée/dialogique qui tend à intégrer l'autre¹⁵.

Des mots tissés et métissés : des brouillons aux manuscrits

« Grifouillis » ou les prémices d'une écriture palimpseste

- 10 Ces blocs-notes sont autant de traces de la genèse interne de l'œuvre de Souleymane Diamanka, œuvre-bijou en devenir puisque seule une partie infime en a été publiée à ce jour¹⁶. Ces « grifouillis » – selon le mot d'Aragon¹⁷ ou de Prévert¹⁸ – témoignent de jeux d'écriture auxquels le slameur se livre avec sérieux et assiduité, comme un musicien fait ses gammes, un chanteur ses vocalises et un danseur ses exercices d'assouplissement (d'après l'entretien cité). Ils révèlent une conception artisanale de l'écriture que partagent la plupart des slameurs. Slalomant entre des mots qu'elle tisse savamment, l'écriture s'élabore peu à peu, *traits portraits*¹⁹, *pas à page*, évoluant d'un « état sauvage » (Grésillon) à l'état scénique. La géographie du poème s'établit ainsi progressivement, les mots gagnant du terrain sur le blanc de la page où le *dessein* du poète prend forme :

C'est comme une peinture en fait, c'est-à-dire une première couche où j'écris vachement espacé, en me disant que je peux rajouter mes mots entre, au fur et à mesure, le temps passe et je vois où je rajoute des trucs. À la fin, visuellement ça dessine quelque chose (entretien cité).

- 11 Le slameur a été danseur et reste amateur de cultures urbaines. À la manière d'un graffeur, il aime à jouer avec le pouvoir magique de son pseudonyme (Billiez), de sa signature « Souley » qu'il rapproche du paronyme « soleil²⁰ », comme l'atteste la figure 1.

Fig. 1



Fig. 1 : JEUX GRAPHIQUES AUTOUR DE LA SIGNATURE

- 12 Les lettres enchevêtrées traduisent la recherche d'effets visuels d'équivoque (Solex ?) qui sont le pendant de la paronomase (Souley/soleil). Appréhendés dans leur matérialité, qu'elle soit sonore ou graphique, les mots font l'objet de jeux perpétuels dont ces « mots croisés » (fig. 2), qui reflètent incidemment l'une des acceptions hors-champ du mot « slam²¹ ». Au dire de l'un des activistes et pionniers du slam français, celui-là se définit comme *Musique des lettres* (Rouda). L'écriture se trouve ici délinéarisée et tend à devenir tabulaire :

L'espace manuscrit est délié de toute contrainte, l'écriture y évolue en toute liberté, la ligne horizontale y perd bien souvent ses droits, tant la vectorisation des graphismes peut être multiple (Grésillon, 1994, p. 51).

Fig. 2



Fig. 2 : MOTS CROISÉS

- 13 Comme l'illustre la figure 3, la recherche d'anagrammes est une constante chez cet artiste qui se dit d'ailleurs « métaphoriste », ce qui ne manque pas d'attirer notre attention sur l'importance de la métaphore ainsi que des aphorismes qu'il aime à détourner. De ce travail sur la texture sonore et sur l'architecture du texte naît cet autre néologisme : « architextural » (voir *infra*, fig. 5) traduit une écriture réflexive et créative en amont du texte, s'agissant en l'occurrence d'un mot composite obtenu par insertion de « texture » au formant directeur « architectural », en écho à l'*architexte* de Genette.

Fig. 3



Fig. 3 : ANAGRAMMES

- 14 Outre les rayures (fig. 2) visant le noircissement de certaines cases à la manière des mots croisés, l'importance accordée à la rature (fig. 4) est une autre caractéristique majeure des brouillons²² de Souleymane Diamanka : « Je raye les mots pour qu'on les voie davantage », disait Jean-Michel Basquiat auquel le poète aime à se référer²³. De même, le slameur nous a avoué son souci de « raturer lisible » à l'aide d'un simple trait de biffure permettant de conserver les différentes strates de son texte, tel un graffiti qui se superpose à d'anciennes traces²⁴. « Je respecte beaucoup les mots qu'il y a sous les ratures [...]. Les mots sous la rature sont super importants et souvent, quand on revient dessus, c'est qu'il y avait une puissance qui nous gênait peut-être, et qu'il faut laisser » (entretien cité). Pleinement conscient du potentiel de la rature comme « trésor de possibles²⁵ », le poète est à ce point *littératurien*²⁶ qu'il lui arrive de mettre en scène la rature au cœur de son écriture (fig. 4).

Fig. 4

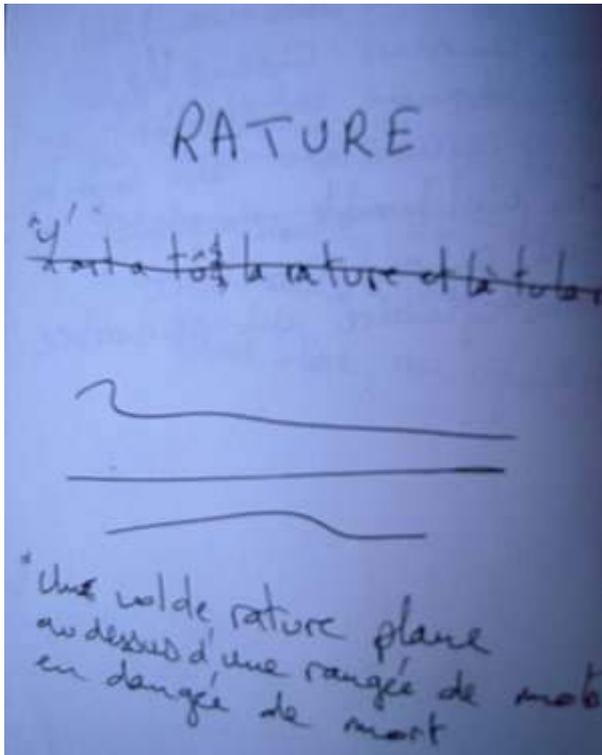


FIG. 4 : RATURE

- 15 Sa recherche d'holorimes et de palindromes (fig. 5 et 6) révèle une écriture mimétique : la rose des vents (suggérée lexicalement par la locution « aux quatre vents ») matérialise ici le palindrome « rêver ». Il s'agit d'un motif récurrent qui court sur plusieurs pages du bloc-notes. Une fois encore, le texte s'avère autotélique, se référant aux mots (« Ose ce mot »), ou encore à l'art urbain, relié à la culture hip-hop dont le poète est issu en tant qu'ex-rappeur. Il se reconnaît volontiers dans la formule d'« art ignare » emprunté à J.-M. Basquiat et reprise comme titre d'un texte sur son album : « J'ai toujours fait ce rêve et je remercie la rue. Tout ce que j'ai pu écrire, c'est sur ses lèvres que je l'ai lu... » (2007).

Fig. 5

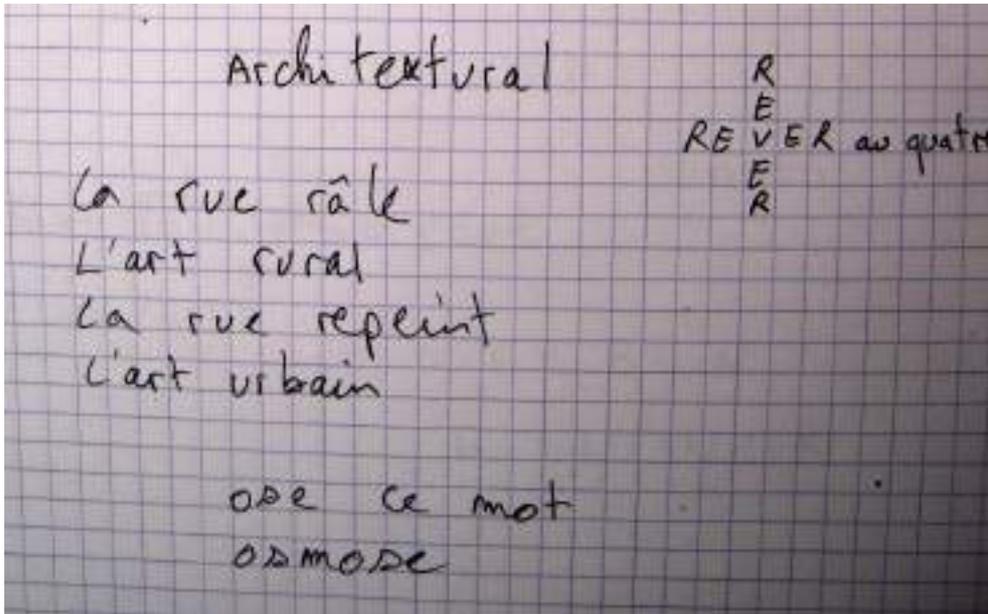
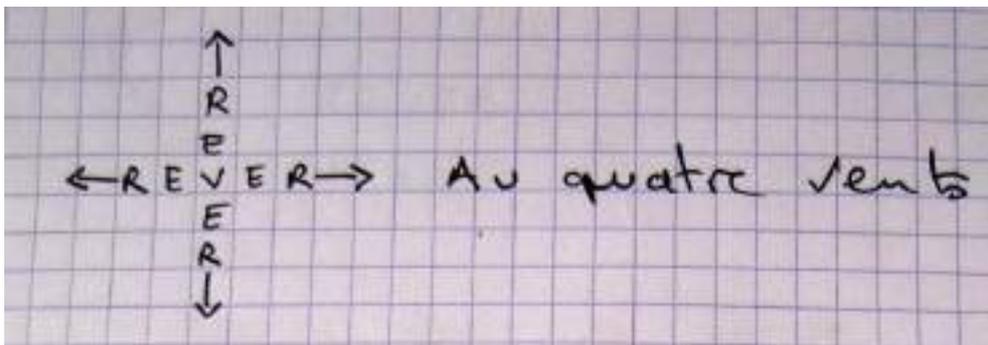


Fig. 5 : Architextural

Fig. 6



16 Fig. 6 : RÊVER au quatre vents

« Je t'aime, Ndeysaan » ou l'écriture à voix haute

- 17 Oralitt rature ou LittORAL²⁷, l'écriture qui se répand sur la page est d'ores et déjà portée – voire canalisée – par le *flow* du poète, par un rythme régulier et binaire. En témoigne le titre de ce poème doublé d'une micro-alternance en langue peule : « Je t'aime, *Ndeysaan*²⁸ ». Si les vers oscillent de quatre à six syllabes, les rimes sont riches, parfois équivoquées : il s'agit d'une écriture *paronomastique* (Frontier) au sein de laquelle « femme des cités » se retrouve en filigrane et en écho dans « femme décidée », écriture pour l'œil comme pour l'oreille si l'on observe les anagrammes (« voil e »/« violée »). Cette écriture marquée par la paronomase l'est aussi par un *formulisme* caractéristique de la poésie orale : « Le formulisme en poésie est donc redondance fortement fonctionnalisée, et formellement stylisée », conclut Zumthor (1987, p. 221).

- 18 Notons que ce manuscrit (fig. 7) constitue la trame de la version enregistrée et diffusée en ligne sur la page Myspace du slameur. Les quelques annotations rendent compte d'inversions entre deux vers – matérialisées par des flèches – visant le respect des rimes alternées. Cependant, ces inversions ne sont pas effectives dans la version oralisée de ce poème-liste, qui reste conforme à l'ordre initialement déterminé. Les croix correspondent aux ajouts de la formule peule « Ndeysaan », tandis que « je t'aime » s'ajoute aux autres vers. Quant au « a » de « famille », superposé à « femm- », il nous semble potentiellement révélateur d'un lapsus ou d'un néologisme (femmille) qui affleure ici (par insertion de « femme » à « famille »). Ce poète se distingue donc par une créativité aux multiples facettes : « Mère noire » (Mer noire) pourra-t-on entendre dans la suite d'un slam fleuve qui nous mènera jusqu'aux rivages d'un univers poétique foisonnant...

Fig. 7

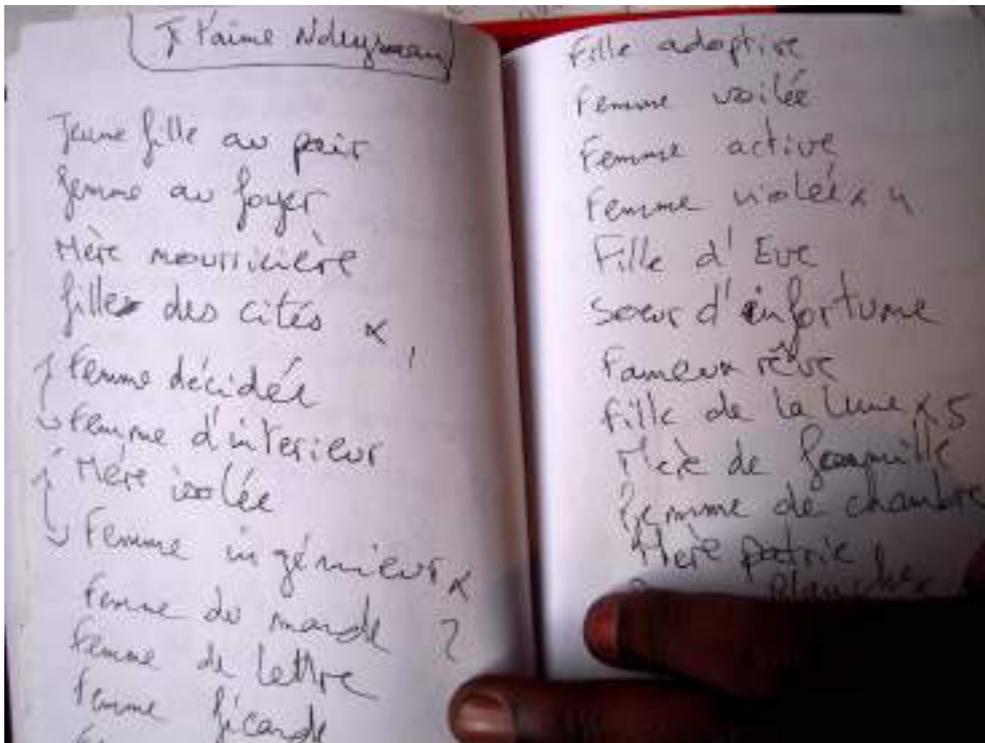


Fig. 7 : Ndeysaan

« Désert de cinq pieds » ou l'écriture à deux voix

- 19 Cet autre échantillon procède d'une écriture à deux mains ou à deux voix (Souleymane Diamanka et John Banzai), initialement destinée à être oralisée lors d'une émission de radio diffusée sur France Culture. Les pages de manuscrit ont été publiées par Chantal Vieuille pour les éditions Complicités en guise de prologue et d'épilogue au recueil (2007). De fait, une forte complicité unit « le Peul aux yeux bleus et le polonais à la peau noire » qui se plaisent à mêler leurs encres, leurs voix et leurs langues²⁹. Il en résulte « deux écritures (qui) peuvent se conjuguer pour n'en faire qu'une », au dire de l'éditrice et sous la plume de nos poètes : « Les jumeaux impossibles/Diseurs de jeux de mots impensables/Réaniment les ratures mortes » (2007, p. 42). Notons que le palimpseste de « nature morte » fait encore référence à l'art pictural et que c'est un manuscrit peu raturé mais

bien coloré qui s'offre à nos yeux : si l'encre noire matérialise la voix de SD, l'encre bleue reflète celle de son « frère de slam ».

- 20 Le poème correspondant excède le manuscrit ; il a d'ailleurs fait l'objet d'une réécriture qui vient corroborer notre hypothèse initiale d'une *mouvance* inhérente aux textes de slam comme à toute poésie « performée » : « Le texte à performance libre [...] n'est jamais deux fois le même : sa surface est comparable à celle d'un lac sous le vent » (Zumthor, 1983, p. 148)³⁰. « J'ai nommé *la mouvance*, désignant ainsi l'instabilité radicale du poème », ajoute le médiéviste (1983, p. 252, nous soulignons).
- 21 À travers une telle écriture se conjuguent deux styles, s'agissant d'une écriture-jeu, d'une expérience duelle conçue comme « une partie d'échecs » selon Souleymane Diamanka³¹. En témoigne ce vers biffé : « la partie s'est tue ». Deux types de ratures coexistent ici : la biffure et la « tache » ou « pâte d'encre » (Grésillon, 2006), qui demeure minoritaire. Si l'on considère la formule « Dansons sous l'empreinte », notons que la biffure attire l'œil et laisse apparaître ces mots qui « dansent » précisément sur la page et sous l'empreinte du stylo. La *formule*³² a d'ailleurs été partiellement reprise comme titre d'un texte-chanson interprété en duo avec Bertrand Cantat : « Danser sous la tempête³³ ». Cette écriture évolutive et palimpsestuelle, faite de strates successives, ballottée « au gré des vents musicaux », tend à devenir collective à la faveur des moyens modernes de communication et de partage, d'une dynamique que nous qualifions de *colludique*.

Des mots ouverts et offerts en partage sur la toile : vers une écriture *colludique*

Des manuscrits révélés et diffusés sur la toile

- 22 Certains manuscrits publiés sur la toile (voir *supra* l'exemple de Nevchehirlian) traduisent l'enjeu d'associer le récepteur, de l'enrôler dans le processus même de la genèse comme dans un jeu auquel on voudrait l'initier. Par là même, il s'agit de le faire pénétrer dans « la petite fabrique de slam », dans une écriture désacralisée et démocratisée. De fait, tout slameur se définit aussi en tant qu'animateur de scènes slam et/ou d'ateliers d'écriture : le slam apparaît ainsi comme l'art et la manière d'une écriture *partagée*. S'il ne diffuse pas ses manuscrits en dehors du recueil cité, Souleymane Diamanka aime à mettre en scène l'écriture au sein de ses clips. En témoigne celui du poème « Papillon en papier³⁴ » où l'on voit d'abord le poète en posture d'écrivain, puis les pages de son bloc-notes apparaissant en arrière-plan tandis que ledit « papillon » s'envole jusqu'à ses destinataires :

Même s'il est né de ma plume, si tu l'as aimé et qu'il t'a plu, ce n'est plus mon poème mais un papillon en papier (2007).

Du manuscrit au webuscrit³⁵ : des jeux d'écriture partagés sur la toile

- 23 Souleymane Diamanka s'adonne régulièrement à des jeux d'écriture sur la toile, et ce faisant, le « meilleur ami des mots » stimule la créativité de ses amis facebookiens. À titre d'exemple, voici deux reproductions de *blocs-notes virtuels*³⁶ consistant en « exercices de style » proposés par le slameur sur sa page (fig. 8).

Fig. 8



Fig. 8 : Jeux d'écriture proposés sur Facebook (relevés le 25 avril 2011)

- 24 Le nombre de commentaires ajoutés par les internautes (dix-huit pour le premier, trente pour le second) qui se prennent au jeu des anagrammes et palindromes est remarquable. C'est à ce que nous traduisons en termes de fonction *colludique* – s'agissant de « jouer ensemble avec les mots » – que le slameur initie ses amis virtuels, en leur montrant les rouages de son écriture et en leur ouvrant ainsi la porte (alors même que le verbe *to slam* peut signifier « claquer la porte ») de son atelier de poète. Il n'a de cesse d'offrir ses mots en partage, comme s'il cherchait à tester ses vers, aussitôt formulés, allant jusqu'à inciter ses lecteurs-auditeurs à les « mettre en bouche » pour goûter pleinement à la saveur de ses holorimes (fig. 9).

Fig. 9



Fig. 9 : L'écriture offerte

- 25 Dès lors, le slam serait-il l'art d'offrir les mots en partage et d'impliquer l'*auditor in poema* ?
- 26 Dans cette forme de poésie moderne, les « ratures mortes » sont destinées à s'évader du livre, à prendre corps, « encre vivante³⁷ » réanimée sur scène par la voix des slameurs... À la suite de Queneau et du verbe « littératurer³⁸ », pourquoi ne pas proposer celui d'« oralittératurer » (mot-monstre à trois têtes !) appliqué au slam ? Ce dernier témoigne d'une littérature orale actuelle et en devenir, toujours en marche, de textes à mi-chemin entre l'écriture de leur genèse et l'oralité de leur dessein, poèmes vivants où l'on s'autorise enfin la rature, le retour sur un texte nouveau-né : déjà-là mais toujours mouvant et d'autant plus é-mouvant qu'il s'agit d'un *poein* en acte, mis en mots et marchant « mots dans la main³⁹ », mais aussi mis en bouche, en voix, en corps et en scène. Cet art parfois qualifié de « poésie urbaine » s'avère délibérément moderne dans ses

modes de diffusion et de partage au-delà des caractéristiques *médiopoétiques* (Bobillot, 2012) premières qui renvoient à des traditions plus ou moins ancestrales. Aux cassettes enregistrées en langue peule par son père⁴⁰, le poète répond par une abondance de notes et de mots-perles qu'il parle et offre à l'envi sur ses blocs, carnets bien réels et autres pages virtuelles destinées au partage. Il nous ouvre alors, à travers ces traces d'une écriture *palimpseste*⁴¹, une fenêtre sur un processus de création dont le slam révèle et emblématise la dynamique contemporaine « qui aboutit à faire du processus créatif le concept même de l'œuvre, son centre de gravité mobile, [...] conçue en termes d'intentionnalité, d'inachèvement et de virtualité » (de Biasi, 2000, p. 124). Fenêtre qui ouvre un véritable horizon en matière de didactique de l'écriture.

Références bibliographiques

- 27 ABRY D. et VORGER C., 2011, « Du rap au slam, le *flow* ne se tarit pas », *Synergie Espagne*, n° 4, p. 63-76.
- 28 AQUIEN M. et MOLINIÉ G., 2002, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Le livre de poche, coll. « La pochothèque ».
- 29 BAZIN H., 1995, *La Culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- 30 BELLEMIN-NOËL J., 1979, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion.
- 31 BIASI P.-M. de, 2000, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 ».
- 32 BILLIEZ J., 1998, « Littérature de murailles urbaines : signes interdits vus du tram », dans V. Lucci (dir.), *Des écrits dans la ville. Sociolinguistique d'écrits urbains*, Paris, L'Harmattan, p. 99-164.
- 33 BOBILLOT J.-P., 2012, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », dans *Poésie & Médias, Actes du colloque de Paris IV-Sorbonne*, Paris, éd. du Nouveau Monde, p. 155-173.
- 34 CONFIAANT R. et CHAMOISEAU P., 1999, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard.
- 35 DEBRAY-GENETTE R., 1988, *Métamorphoses du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- 36 FRONTIER A., 1992, *La Poésie*, Paris, Belin.
- 37 GENETTE G., 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- 38 GRÉSILLON A., 1994, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF.
- 39 – 2006, « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier », article en ligne : < www.item.ens.fr/index.php?id=13973>.
- 40 GRÉSILLON A., MERVANT-ROUX M.-M. et BUDOR D. (dir.), 2010, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions.
- 41 HAGÈGE C., 1987, *L'Homme de parole. Contribution linguistique aux sciences-humaines*, Paris, Fayard.
- 42 LÉGER N. et GRÉSILLON A. (dir.), 2005, *Genesis*, n° 26, « Théâtre ».
- 43 VORGER C., 2011, « Le slam est-il néologène ? », *Neologica*, n° 5, p. 73-90.
- 44 ZUMTHOR P., 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.
- 45 – 1987, *La Lettre et la voix*, Paris, Éditions du Seuil.

Slamographie

- 46 BANZAÏ J. et DIAMANKA S., 2007, *J'écris en français dans une langue étrangère* [recueil], Paris, Les éditions Complicités.
- 47 DIAMANKA S., 2007, *L'Hiver peul*, Universal music [album CD].
- 48 GRAND CORPS MALADE, 2008, *Enfant de la ville* [CD], Éditions Raoul Breton/Anouche productions.
- 49 NEVCHEHIRLIAN, 2005, *Vibrion* [CD], Autoproduit.
- 50 ROUDA, 2007, *Musique des Lettres* [CD], Harmonia Mundi.

Sitographie

- 51 <<http://souleymanediamanka.fr/>>
- 52 <<http://nevchehirlian.over-blog.fr/>>

NOTES

1. J. Banzaï et S. Diamanka, 2007, « L'homme en question », p. 64.
2. Nous nous référons ici au titre, néologique, du dernier album du slameur allemand Bas Böttcher (*Neonomad*, 2009) qui se présente comme poète nomade, à l'instar des aèdes, mais jouissant cependant des nouveaux modes de communication et d'écriture (entretien du 14 octobre 2010).
3. Contrairement à la tradition américaine, l'improvisation est rare dans le slam français.
4. Voir à ce sujet *Genesis*, n° 26, « Théâtre », 2005, et aussi : A. Grésillon *et al.* (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
5. C'est en termes de « changement d'états » que le slameur Bas Böttcher décrit le slam : le bloc de glace représente la fixité du texte écrit ; l'état liquide traduit le *flow* oral, l'état gazeux la performance.
6. Les entretiens que nous avons réalisés convergent vers l'idée que seule la publication sous la forme d'un CD commercialisé tend à figer le texte, alors que sa « publication » sur une scène slam autorise *a contrario* des réécritures selon le *feed-back* de l'auditoire, une rythmique qui se cherche et se trouve dans la mise en voix.
7. Les manuscrits reproduits sont issus de la collection privée du slameur, avec son aimable autorisation.
8. Propos recueillis le 24 septembre 2010.
9. Marc Smith, ancien ouvrier du bâtiment et poète à ses heures, a créé le concept dans le Chicago des années quatre-vingt.
10. L'une des règles inhérentes à ce dispositif implique que le poème soit « performé » dans une durée variant de trois à cinq minutes : la concision est donc de mise, pour permettre le partage de la scène.

11. Un slameur grenoblois (le bien nommé « Mots Paumés ») nous a confié écrire « par post-it », soit par bribes, et le plus souvent en mouvement, dans des lieux divers imposés par le statut de « poète nomade ».
12. Entretien du 22 novembre 2009. Le livret accompagnant la première édition de l'album de son groupe Vibrion (2005) présentait une véritable architecture visuelle, mise en espace qui n'a pas été maintenue dans la seconde édition. Les pages de carnet visualisées pendant l'entretien matérialisent une certaine dispersion (une phrase = une page). On peut émettre l'hypothèse que l'écriture – en l'occurrence, une écriture-fleuve emblématique du *flow* du poète – permet d'anticiper sur les effets de mise en voix, la densité étant corrélée au rythme ou à l'intensité. Voir par exemple « La mer », dont le manuscrit est disponible sur son blog : <http://nevchehirlian.over-blog.fr/>.
13. Nous faisons ici référence au titre de Marinetti et aux manifestes futuristes proclamant l'avènement d'une poésie où les mots se suivent comme autant de flash visuels, se dispersent ou s'enchevêtrent sur la surface de la page, libérés de toutes contraintes syntaxiques et même de toute successivité.
14. Selon la formule du slameur parisien Rouda (collectif 129H).
15. D'après son fondateur, le slam se veut inclusif (« *inclusive* »), ce qui n'est pas sans effet sur ses caractéristiques lexico-poético-stylistiques et discursives (voir notre article dans *Neologica*, 2011).
16. Il est l'auteur d'un album (2007) et d'un recueil écrit avec John Banzaï (voir *infra* et citation mise en exergue).
17. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 12.
18. « GRIFOUILLIS dans le fouillis gris... », dans *Soleil de nuit*, Paris, Gallimard, 1980.
19. Nous reprenons ici le titre d'un documentaire (Jérôme Thomas, 2009) consacré à ces formes d'écriture modernes que représentent le rap, le slam, le graffiti : <www.youtube.com/watch?v=2xbRy_JUTc>.
20. D'où le slam « Soleil Jaune », dont le titre fait écho à Souley(mane) et John (Banzaï).
21. Le jeu télévisé « Slam » (créé à l'été 2009) consiste en une grille de mots croisés à remplir à l'antenne : le candidat qui s'engage à « slamer » doit remplir toute la grille sans qu'aucune définition ne lui soit donnée. Quant au jeu « Boogle slam », il s'agit d'un jeu de cartes-lettres que les participants doivent mettre à profit pour créer le plus possible de mots à partir de celles d'un mot initial (« mare » devenant « mari, tari, tard », etc.).
22. Nous utilisons ici ce terme en l'opposant au « manuscrit » pour désigner une écriture ébullition : « C'est le brouillon, avec ce que l'étymologie du terme évoque à la fois de boue et d'ébullition » (Grésillon, 1994).
23. D'après *The Radiant Child*, documentaire de Tamara Davis, 2010.
24. « Les fresques murales peuvent être comparées à des pages d'écriture » (Bazin, 1995, p. 181).
25. « Paradoxalement, la rature est à la fois perte et gain [...] son geste négatif se transforme pour le généticien en un trésor de possibles, sa fonction d'effacement donne accès à ce qui aurait pu devenir texte » (Grésillon, 1994, p. 67).
26. Nous proposons ce néologisme en référence au verbe énoncé par Queneau « littératurer » (voir *infra*).
27. Tel sera le titre du prochain album de Souleymane Diamanka (entretien cité), qui resémantise ainsi, à travers cette néographie visant à faire ressortir le morphème « oral », le lexème attesté « Littoral ».
28. Poème conçu pour la journée des femmes et dont l'enregistrement figure sur la page Myspace du slameur (<www.myspace.com/souleymanediamanka>), mais n'a fait l'objet d'aucune publication écrite à ce jour.
29. Le concept du « Meilleur ami des mots » consiste précisément en un duo où les slameurs tendent à dépasser les frontières des langues : « Je m'adresse à lui en peul, il me répond en polonais, puis on inverse, je parle polonais et il parle peul. Après, on parle en même temps sauf

que la phrase commence en peul et se termine en polonais. Les deux trucs se fondent, les deux langues se fondent l'une dans l'autre... » (entretien cité).

30. De fait, ce poème a été publié sous deux formes et deux titres : « Désert de cinq pieds » (version ici présentée et publiée dans le cadre du recueil *J'écris en français dans une langue étrangère*, 2007) a été réécrit pour l'album *L'Hiver peul* (2007) sous le titre « Soleil Jaune ».

31. Entretien cité : « On met une feuille sur la table, j'écris une phrase, tu en écris une autre... »

32. Nous faisons ici référence à ce que Zumthor qualifie de « formulisme » (voir *supra*).

33. Clip accessible sur <<http://souleymanediamanka.fr/>>. Notons la parenté sonore entre ces deux mots : empreinte/tempête.

34. Clip accessible sur <<http://souleymanediamanka.fr/>>.

35. Nous n'utilisons pas ce terme dans son sens le plus courant de « manuscrit provisoirement publié sur la toile, dans l'attente d'un éditeur », mais au sens plus large de « manuscrit ou brouillon empruntant le canal d'Internet (réseaux sociaux de type Facebook) et exploitant les potentialités qui s'y rattachent ».

36. Le fait que le slameur manipule ici son téléphone portable et non le clavier d'ordinateur nous conforte dans cette idée qu'il s'agit là, en quelque sorte, d'une forme moderne et interactive de carnet ou « bloc-notes ».

37. Titre d'un autre poème du recueil cité (John Banzai et Souleymane Diamanka, 2007).

38. Queneau, *Le Chiendent*, Paris, Gallimard, 1956, p. 295.

39. Expression utilisée par le slameur Rouda, qui renvoie aussi à la *constellation médiologique* (Bobillot, 2012) propre au slam et qui le distingue de la poésie médiévale ou de l'improvisation pure : la triade main-bouche-oreille.

40. Voir à ce sujet l'émission « Les objets », diffusée sur France Culture, où le poète a rappelé l'importance de ces enregistrements paternels (diffusée le 25 juillet 2011).

41. Nous avons d'ailleurs montré que le « palimpseste », en termes galissonniens, soit le détournement d'une unité phraséologique longue et plus ou moins complexe, était l'un des traits majeurs de cette écriture (2011).

RÉSUMÉS

Le slam se définit comme une forme moderne d'*oralité*. Ancré dans des traditions ancestrales liées à l'oralité, destiné à être déclamé en public, il est d'abord « encre » sur le papier, les mots courant sur la page avant d'être offerts en partage. Or les slameurs sont à ce point dans l'écriture *partagée* que certains d'entre eux nous ont donné à voir, lors d'entretiens menés dans le cadre de notre recherche, leurs manuscrits, carnets et autres blocs-notes, à commencer par le poète Souleymane Diamanka dont les écrits préparatoires se trouvent au cœur du présent article. Autant de « grifouillis » (Aragon) qui sont le lieu de jeux graphiques, jeux de lettres et exercices de styles témoignant d'une écriture en gestation. Cette écriture que l'on pourrait qualifier de « vocale », tant la finalité scénique est prégnante, est aussi une écriture *palimpseste* faite de réécritures successives. Encre vivante, mouvement « colludique » dont l'un des prolongements et mode de publication est la diffusion de ces jeux d'écriture sur la toile. Ainsi le slameur nous a-t-il laissé entrevoir son atelier, lieu d'un *poiein* en acte et d'un acte qui tend à intégrer le destinataire, l'*auditor in poema*.

Slam defines itself as a modern form of *Oraliterature*. Rooted in ancestral traditions linked to Orality, meant to be declaimed in public, it is first of all “inked” on the paper, the words flowing on the page before being shared. In fact slammers are so involved in *shared* writing that during the interviews for our research some of them showed us their manuscripts, notebooks and writing pads, to begin with, the poet Souleymane Diamanka whose preparatory writings are the crux of the present article. So many “grifouillis” (Aragon’s playful deformation of *gribouillis*, meaning scribbles) with graphic games, plays on letters and stylistic exercises showing a writing in gestation. This writing, that might be called “vocal” because the performance finality is so obvious, is also a palimpsest writing made of successive writings. Live ink, “co-ludic” movement of which one of the extensions and means of publication is the diffusion of these writing games on the Net. In this way the slammer gave us a glimpse of his studio, the place of a *poiein* in actuality and an act that tends to integrate its addressee, the *auditor in poema*.

El Slam se define como una forma moderna de *oraliteratura*. Arraigado en tradiciones ancestrales vinculadas a la oralidad, destinado a ser declamado en público, es inicialmente “entintado” en papel; las palabras desfilan en las páginas antes de ser compartidas. Ahora bien, los *slamadores* practican hasta tal punto la escritura *compartida* que algunos de ellos nos han dejado ver, durante las entrevistas realizadas en el marco de nuestra investigación, sus manuscritos, cuadernos y otras libretas de notas; en particular, el poeta Souleymane Diamanka cuyos escritos preparatorios constituyen el núcleo de este artículo. Todos estos “grifouillis” (Aragon) constituyen un campo de juegos gráficos, juegos con letras y ejercicios de estilo qui dan testimonio de una escritura en gestación. Esta escritura, que podríamos calificar de “vocal” dada la importancia de su finalidad escénica, constituye también una escritura *palimpsesto* hecha de reescrituras sucesivas. Tinta viva, movimiento cuya prolongación y modo de publicación es la difusión de esos juegos de escritura en la red. Así, el *eslamador* nos ha dejado entrever su taller, lugar de un *poiein* en acto y de un acto que tiende a integrar al destinatario, al *auditor in poema*.

Die Slam-Poesie wird hier als eine Form moderner Sprechdichtung definiert. Slam-Texte sind in den Traditionen mündlicher Kulturen verwurzelt und werden für mündliche Performance-Akte verfasst. Sie werden auf Papier konzipiert, bevor sie auf der Bühne mit dem Publikum geteilt werden. Slam-Poeten visieren dermaßen die (mit-)geteilte Literatur, dass uns einige von ihnen anlässlich von Interviews Einblick in ihre handschriftlichen Aufzeichnungen und Notizblöcke gaben. So z.B. Souleymane Diamanka, dessen Vorarbeiten hier im Zentrum stehen. Es sind oft die von Aragon als „griffouillis“ bezeichneten visuellen und akustischen Wortspiele, die Zeugnis ablegen von schöpferischer Schreibearbeit. Slam-Poesie könnte als „Stimme“ verstanden werden, die erst auf der Bühne ihre eigentliche Bestimmung findet. Sie unterliegt ständigen Neubearbeitungen und Veränderungen – lebendig gewordene Tinte, die bis hin zur Performance und zur „Veröffentlichung“ im Internet reicht. So geben uns die Slam-Poeten Einblick in ihre Werkstatt, jenen Ort des *poiein*, das den Rezipienten als „auditor in poema“ in den Schaffensprozess integriert.

O *slam* define-se como uma forma moderna de oratura. Ancorado em tradições ancestrais da oralidade e destinado a ser declamado em público, é primeiro escrito sobre papel, as palavras correndo sobre a página antes de serem partilhadas. Os poetas de slam acreditam a tal ponto na escrita partilhada que alguns deles nos revelaram os seus manuscritos, cadernos e blocos, a começar pelo poeta Souleymane Diamanka, cujos escritos preparatórios fundamentam o presente artigo. Aproximam-se dos *grifouillis* de Aragon, espaço de jogos gráficos, jogos de letras e exercícios estilísticos que testemunham a gestação da escrita. Esta escrita, que poderia ser qualificada de “vocal”, tamanha é a sua vocação cénica, é também uma escrita em palimpsesto, que sucessivas reescritas constroem. Tinta viva, movimento “co-lúdico” que tem por

prolongamento e modo de publicação a divulgação de tais jogos de escrita sobre a tela. Assim, o poeta de slam deixa-nos entrever o seu atelier, espaço de um *poiein* em acto e de um acto que tende a integrar o destinatário, o *auditor in poema*.

Lo *slam* si definisce come una forma moderna di “letteratura orale”. Ancorato nelle tradizioni ancestrali legate all’oralità, destinato a essere declamato in pubblico, è “inchiostrato” sulla carta e le parole corrono sulla pagina prima di essere condivise. Gli *slamers* sono a tal punto legati alla scrittura condivisa che alcuni, nel corso delle interviste condotte nell’ambito della ricerca, ci hanno mostrato i loro manoscritti, quaderni e bloc-notes, a cominciare dal poeta Souleymane Diamanka, i cui scritti preparatori sono il cuore di questo articolo. Così come i *grifouillis* (Aragon), che sono il luogo di giochi grafici, di lettere e esercizi di stile, testimoniano una scrittura in gestazione. Questa scrittura, che si potrebbe qualificare come “vocale”, tanto la finalità scenica è pregnante, è anche una scrittura a palinsesto, fatta di riscritture successive. Inchiostro vivente, movimento “co(l)ludico”, del quale uno dei prolungamenti e modi di pubblicazione è la diffusione di questi giochi di scrittura sulla tela. Così lo *slamer* ci lascia intravedere il suo atelier, luogo di un *poiein* in atto, e di un atto che tende a integrare il destinatario, l’*auditor in poema*.

INDEX

Mots-clés : Slam, manuscrits, critique génétique, carnet, bloc-notes, oral, Diamanka Souleymane, poésie, rature

AUTEUR

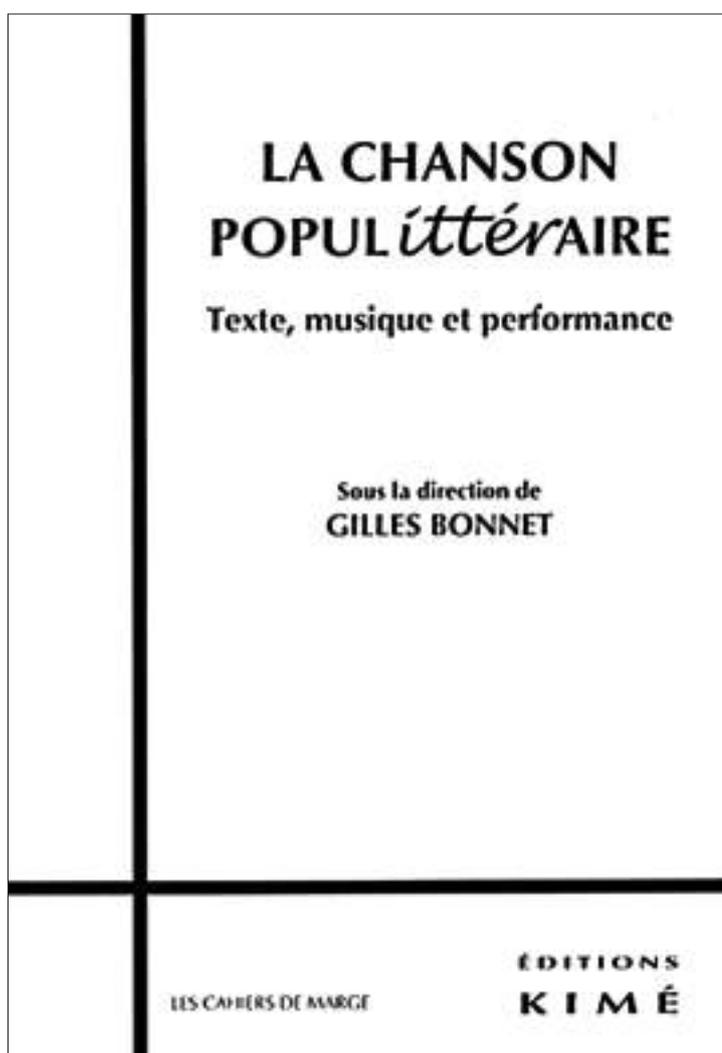
CAMILLE VORGER

CAMILLE VORGER est docteure ès Linguistique et didactique, auteure d’une thèse intitulée « Poétique du slam : de la scène à l’école » et sous-titrée « Néologie, néostyles et créativité lexicale » (2011) : première thèse en France consacrée à cette forme de poésie contemporaine, envisagée selon une perspective poético-lexicale et didactique, s’agissant d’analyser la créativité à l’œuvre dans et autour du slam et la façon dont elle stylisée dans les textes. Elle est Maître d’Enseignement et de Recherche à l’École de français langue étrangère de la faculté des lettres de l’université de Lausanne.
camille.vorger[arobase]gmail.com

RÉFÉRENCE :

« Le slam, poésie clamée.
De la chanson à la performance »

dans Bonnet G. (dir.), *La chanson populittéraire*, Les cahiers de Marge,
éd. Kimé, pp.309-324.



MOTS-CLÉS :

**PERFORMANCE,
POÉTIQUE,
VOIX, RYTHME,
MULTI-
MODALITÉ.**

LE SLAM POÉSIE CLAMÉE : DE LA CHANSON À LA PERFORMANCE

CAMILLE VORGER
Université de Lausanne / EFLE

*La poésie est une clameur. Elle doit être entendue comme la musique.
Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie
n'est pas finie.
(Léo Ferré)*

Vers une poétique de la voix et du rythme

Je me souviens d'une slam session où un habitué des scènes grenobloises sortit son Iphone pour lire ce texte de Ferré : « Poète, vos papiers ». Je me souviens d'avoir reçu ce texte en pleine face et de l'avoir dès lors considéré comme une sorte de manifeste du slam. Par la suite, les témoignages de slameurs rencontrés au fil de ma recherche n'ont fait que me conforter dans cette certitude¹. Le slam aurait donc deux grands-pères : l'un américain, son fondateur ; l'autre français, son précurseur. Si l'on examine de plus près la citation mise en exergue, on observe qu'une seule lettre sépare les verbes « slamer » et « clamer ». De fait, le slam est bien, par nature, clameur. Force est de constater le divorce entre chanson et poésie : « Couple tumultueux, qui se reconnaît, s'aime, se jalouse, s'ignore. Que dire de leur relation ? » (Marielle-Tréhouart, 2004²). Que dire, sinon que le slam pourrait être le lieu d'une réconciliation... De retrouvailles que nous nous attachons à analyser dans cette contribution. Des retrouvailles manifestes sous une forme que l'on serait tenté de nommer « performance ». La notion semble en effet adéquate à rendre compte de cette forme hybride qu'est le slam, mais encore faut-il, et nous y veillerons, s'accorder sur le sens attribué à ce terme de « performance ». Une chose est sûre : l'étude du slam, objet de notre recherche en thèse, nous conduit inexorablement vers une poétique

de la voix et du rythme. Une poétique des corps qui clament et déclament leurs poèmes à qui veut les entendre, préférant la vive voix, la présence ou re-présentation *live* à la lettre morte enfermée dans le livre. Pour autant, ces paroles potentiellement fugitives et volatiles ne sont pas exemptes des possibilités de médiatisation. Afin de mieux cerner la complexité et l'originalité de l'objet « slam » – *objet poétique à identifier* –, nous interrogerons son hybridité en déclinant les différents types de relations qu'il entretient : avec le rap d'abord – auquel il est souvent et spontanément apparenté –, avec la chanson ensuite – ce que nous décrirons en termes de « concubinage » –, avec la performance enfin, consacrée comme « mariage » entre texte, voix et corps.

1. Slam et rap : du cousinage au copinage

1.1. Il était une fois le slam

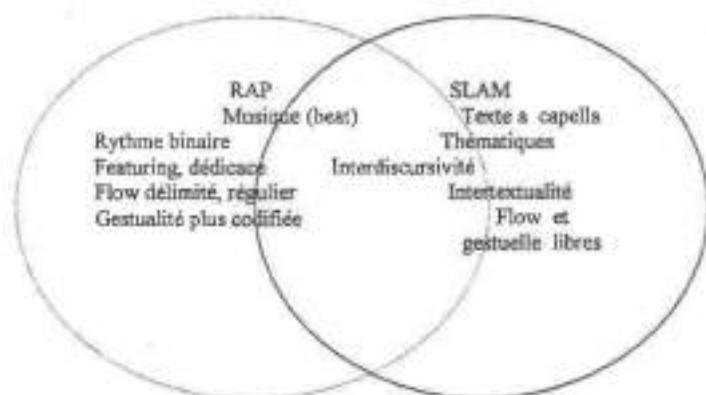
Dès la fin des années 70, Jérôme Salla et Elaine Equi, animant des lectures poétiques dans des bars et clubs de Chicago, font figure de précurseurs. Ce sont ensuite les performances de Ted Berrigan et Ann Waldam, mises en scène à la manière de matches de boxe : les poètes s'affrontent, tels des boxeurs, les mots étant brandis comme des armes pour vaincre l'adversaire. L'idée de joute oratoire ou *pugilat* – au sens fort de ce terme, dérivé de « poing » – peut d'ailleurs être mise en relation avec l'un des sens du verbe *to slam*, « écraser » ou encore avec le « grand chelem » qui signifie une victoire « écrasante », consacrée par une succession de tournois remportés³. Dès lors : « De nouveaux *gladiateurs du verbe* font leur apparition et, en faisant descendre la poésie de sa tour d'ivoire, conquièrent un nouveau public. »⁴ Le concept de *slamming* est créé par Marc Smith, ancien ouvrier du bâtiment et poète-écrivain à ses heures – *outsider* de la scène littéraire selon ses propres termes⁵ –, au milieu des années 80. Se sentant investi d'une mission, il ambitionne de faire descendre la poésie de sa tour d'ivoire – des cercles académiques et autres salons – pour la démocratiser et la rendre plus vivante, plus « spectaculaire » : « The audience would come in expecting a poetry reading and all this stuff would happen, costumes, and multi-voice stuff... » (interview citée). Pour ce faire, il entreprend d'organiser des tournois de poésie dans des bars comme le *Get me high* et le *Green Mill Tavern*,

Lors d'un premier slam, Jean Howard et Anna Brown endossent des tenues de combat cloutées pour s'affronter: « C'est la bataille des mots. Les tranchées, c'est là où le public se tient, en attente. La bataille, elle, se passe sur scène. Les deux poètes se font face, comme pour un duel. » (Guay de B., 2009 : 47) De fait, il s'agit de tournois d'exhibition où le jury, choisi dans le public, attribue aux concurrents des notes de 1 à 10 à l'aide de petits cartons, scores qui sont ensuite additionnés pour déterminer le vainqueur. Le slam est né et sa forme originale est bien celle d'une *performance*: « The result was incongruous to say the least. The *performant* artist Jean Howard described this early *performance* poetry scene as a barely controlled chaos. »⁶

Quand le film *Slam* de Marc Levin arrive en France et obtient la caméra d'or à Cannes en 1998, le slam français s'éveille à peine, mais sa formule est déjà apparue en marge des cercles de poésie traditionnelle dans un bar de Pigalle: le « Club club ». Nada, MC Clean, Pilote le Hot sont autant de pionniers qui s'y réunissent tous les mardis depuis 1995: ils se sentent reconnus et nommés avec la sortie du film. « Le jour se lève » écrira Grand Corps Malade... En attendant la consécration de son premier album, c'est Pilote le Hot, fondateur de « Slam production », qui reprendra à son compte l'idée de démocratiser la poésie et exercera jusqu'en 2000 un monopole institutionnel et médiatique: « 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 » affirmera-t-il⁷. Parallèlement aux compétitions centralisées par la Fédération Française de Slam Poésie, des collectifs et individualités issus de la scène slam poursuivent une démarche de création, à commencer par Grand Corps Malade: à *Midi 20* de sa vie (2006), il propulse le slam sur le devant de la scène. Dès lors et dans toute la France, événements et manifestations fleurissent, avec par exemple les soirées « Bouchazoreill » qui s'inscrivent dans la lignée du slam américain, sous la forme d'un ring où les slameurs s'affrontent deux à deux devant un public en liesse. Peu à peu, de bouches à oreilles, de stylos en micros, le slam français va se forger une identité en se démarquant du modèle américain. À ce jour, les « scènes ouvertes » prolifèrent, lieu d'une expression libre et ludique et même *colludique*⁸, tant la recherche de connivence avec le public est prégnante:

As I've said before, explique Marc Smith, the slams in France are more akin to the early years of slam in Chicago than many of the American slams. They are freer, more playful, more imaginative, and possess a healthy dose of anarchy...⁹

À la question récurrente sur la parenté entre rap et slam, le slameur Rouda (collectif 129H) nous a répondu qu'il s'agissait de « cousinage ». Si l'on examine de plus près cette association spontanée dans les représentations, on peut noter d'une part que rap et slam sont distincts historiquement et culturellement, le rap relevant de la culture hip-hop à la différence du slam, d'autre part, que slameurs et rappeurs ont de nombreux points communs et se confondent dans certains cas (Abry & Vorger, 2011). Grand Corps Malade ne cache pas son « copinage » avec le rap : « J viens de là où on aime le rap, cette musique qui transpire / Qui sent le vrai, qui transmet, qui témoigne, qui respire » (2008). Souleymane Diamanka a quant à lui évolué d'une sphère à l'autre, ayant longuement cherché un style adéquat à son *flow* pour finalement *trouver sa voix* dans le slam. Une étude des caractéristiques thématiques, (phono)stylistiques et discursives des textes relevant du rap et du slam révèle des zones de confluence et des lignes de démarcation que nous avons schématisées ainsi :



L'interdiscursivité se manifeste dans l'un et l'autre cas, sous des formes sensiblement différentes : il s'agit souvent de *featuring* ou de dédicace dans le rap, d'interpellations stylistiquement intégrées au texte (au refrain notamment) dans le slam. En outre, le rythme et le flow sont plus codifiés dans le rap même si ce dernier tend à évoluer. *A capella* dans sa forme originale, le slam ne se laisse enfermer dans aucun rythme pré-établi. Les rappeurs ont des gestes et des « styles » plus codifiés, et pour cause : ils sont étroitement liés à la culture hip-hop.

1.2. Tous les chemins mènent au slam

Nos enquêtes et entretiens avec une vingtaine de slameurs français et francophones (suisse, québécois), allemand et espagnol, nous ont permis de mieux saisir l'essence du slam tel qu'ils le voient et le dévoient, le vivent et le dérivent. C'est d'abord la diversité de parcours qui ressort de cette enquête. Si plusieurs d'entre eux sont effectivement issus du rap, d'autres ont fait leurs débuts dans la chanson ou le théâtre. Pour certains, leur cœur balance encore, telle Lauréline Kuntz qui s'essaie au « One slam show » ou Luciole qui entremêle slam et chanson sur son premier album (2007) en attendant le second (à paraître). Or c'est précisément cette diversité qui fait la richesse du mouvement : « The slam is open to anybody who walks in the door » *dixit* Marc Smith (interview citée). De cette pluralité, il résulte de multiples influences et sources d'inspiration :

The Doors, Brigitte Fontaine, Zebda, Tryø, Léo Ferré, Walt Whitman, Philip Glass et Alan Ginsberg, les mouvements littéraires du xx^e siècle (Futurisme, dadaïsme, surréalisme, automatisme, *beat generation*), Claude Gauvreau, la poétique d'Aristote, le langage de la poésie gymnique africaine, les rapports entre magie et poésie, et tant d'autres choses.¹⁹

Léo Ferré apparaît comme la référence centrale sinon incontournable des slameurs français. En témoigne Hocine Ben qui, interviewé dans le documentaire *Slam, ce qui nous brûle* (Thomas, 2008), cite le chansonnier aux côtés de Céline : « La grande leçon, c'est que la poésie peut être racontée avec les mots de tout le monde, de tous les jours, et même les mots de tout en bas, les mots de la terre et de la rue. » On pense aussi à Gainsbourg et au « parlé chanté », plus connu en Allemagne sous l'appellation « Sprechge-

sang ». Aux États-Unis, c'est le « Spoken word » mais Marc Smith et Susan Somers Willett distinguent cependant le slam de ce dernier en termes d'enjeux commerciaux qui lui seraient étrangers : « the commercial genre of spoken word poetry (which I separate from slam poetry because of its noncompetitive and commercial focus) » (Somers Willett, 2009 : 9)

1.3. Indefinislam ?

Tel est l'un des mots proposés par les internautes en réponse à notre enquête menée sur la toile et sous l'intitulé « le slam en un mot ». Est-ce à dire que le slam tend vers l'indéfinition ? Avant d'apporter quelques éléments permettant de réduire ce flou générique, nous nous sommes interrogée sur le sens du mot lui-même. Là encore, plusieurs définitions sont possibles car le terme est très polysémique en américain où il comporte de nombreuses acceptions argotiques. Pour résumer, le sème principal du verbe *to slam* est celui d'une claque assénée, au propre ou au figuré, ou de quelque chose qui claque (par exemple une porte). Selon le collectif 129H, il s'agit donc de « monter sur scène pour projeter des mots qui claquent » (27). Il va de soi que ladite « claque » peut renvoyer à l'effet produit, aux plans sonore et émotionnel : « Claquer parce qu'entendre ou écouter un slam, c'est ressentir un impact intérieur » (GdB, 2009 : 45). D'aucuns rattachent le mot *slam* à « schelem », en référence à la locution « Grand Chelem » désignant le fait de remporter plusieurs victoires consécutives au bridge ou dans une discipline sportive.

Le sème de liberté est le plus prégnant à travers les définitions que nous avons collectées et analysées. Aussi le slam français se définit-il essentiellement comme art du verbe libre, tribune de libre expression : « L'objectif est de donner un espace d'expression à tous ceux qui souhaitent l'occuper. [...] Faire claquer les mots et claquer la porte aux symboles multiples de l'oppression » (Mots Paumés¹¹). La Fédération Française de Slam Poésie ou FFSP¹² le décrit comme « un outil de démocratisation et un art de la performance scénique », un lien établi entre écriture et performance. Ainsi le slam est scénique par nature mais existe aussi – exception faite de l'improvisation – sur la page : « All of this is to say that slam poetry lives on both the page and the stage » (Somers Willett, 2009 : 18). Il ne va pas sans un certain flou générique, qui peut d'ailleurs être appréhendé comme « fu-

sion des genres » (Somers Willett). Rouda aime à se jouer de ce brouillage des frontières : « Appelle ça du rap de la soupe du spectacle ou du slam... » slame-t-il, non sans humour (2007).

2. Slam et chanson : le concubinage

Susan Somers Willett regrette qu'aucune étude n'aborde les traditions auxquelles le slam peut être relié, lacune que nous nous attachons à pallier : « No one has yet considered slam poetry from the full range of disciplines and traditions it engages » (2009 : 14). Des slameurs revendiquent la filiation des aèdes ou rhapsodes, ce dernier terme désignant étymologiquement « celui qui coud les chants ». La question, réitérée par le constat que plusieurs d'entre eux flirtent avec la chanson, se pose en ces termes : quelles sont les zones de confluence et de diffluence entre ces deux formes de poésie orale ?

2.1. Zones de confluence

D'un point de vue musicologique, la chanson peut être décrite comme une « composition brève de texte et de musique » (Fabbri, 2003), ce que le linguiste Calvet reformule en termes de *métissage* (1985) : il entend par là « le résultat de la convergence de deux ordres différents : l'ordre musical, l'ordre linguistique, les deux pouvant bien sûr se conjuguer avec des effets ludiques et de musicalité. La rencontre entre la musique et la langue peut ainsi faire apparaître des effets de sens que le texte écrit ne révèle pas » (Calvet, 2011). Assurément, le texte reçu n'est pas le même s'il est lu ou s'il est écouté et en cela, le slam se rapproche de la chanson : « Parce qu'en six ans ouais j'en ai fait des soirées *slam* / Dans ces cafés à savourer tous ces instants qui caressent l'âme » (Rouda, 2007). Il s'y apparente en outre du fait de l'exigence de brièveté, même si les raisons diffèrent : pour la chanson, ce sont les supports d'enregistrement (33 tours) qui ont imposé une relative concision, tandis que pour le slam, une règle explicite impose la limite de 3 ou 5 minutes. Dans un cas comme dans l'autre, la recherche de concision a pour conséquence une densité accrue, qui se trouve cependant diluée au profit de la musique dans la chanson : les paroles *se fondent* dans la musique, d'où « la dilatation dans la concision » (Hirschi, 2008 : 84). Enfin, la structure peut être similaire : si la présence d'un refrain

n'est pas la règle dans le slam, elle est pourtant indicative d'une poésie *mémorielle* (Pelletier, 1977), fondée sur la répétition de structures. On trouve, notamment chez Grand Corps Malade, des refrains évolutifs intégrant une variante et structurant de ce fait la progression. Ainsi la célèbre citation pascalienne sera détournée à travers cinq formulations successives, formant autant de refrains qui balisent l'histoire des amants de Vérone : « L'amour a ses saisons que la raison ignore [...] / L'amour a ses maisons que les darons ignorent » (GCM, 2010). Manifestant une adresse fondamentale, le refrain peut être le lieu de ce que Zumthor nomme « intervention circonstancielle » : le poète ancre sa performance dans un lieu et un moment, enrôle le public, par exemple en s'adressant nommément à quelqu'un. En témoigne cet exemple de Souleymane Diamanka où nous avons souligné la zone de mouance :

« Les poètes se cachent pour écrire, *John Banzai*, regarde-nous »

« Les poètes se cachent pour écrire, *mon ami*, regarde-nous »

2.2. Zones de diffluence

Une différence fondamentale demeure néanmoins : dans sa forme originale, le slam est *a capella*, première règle imposée sur la plupart des scènes slam, qu'il s'agisse de tournois ou de scènes ouvertes. Aussi la musique est-elle secondaire par rapport au texte qui impulse son propre rythme, sa musicalité devant sourdre au cœur des mots. Si la chanson relève d'une union entre musique, texte et performance, alors le slam doit être appréhendé *a priori* comme reposant exclusivement sur ces deux derniers pôles, le troisième étant relégué au rang de complément éventuel et contingent. Le métissage – si métissage il y a – est donc autre dans le slam tandis que la chanson métisse texte et musique. C'est au sein même du texte que le slameur tisse et métisse, mêlant les mots et leurs sonorités, métissant les registres et les images. Il se plaît aussi à tisser des liens interdiscursifs avec d'autres slameurs qu'il interpelle ou avec d'autres textes : en témoigne la relecture du mythe shakespearien par le slameur de Saint-Denis.

Slam et chanson se distinguent en outre par le type de réception qu'ils impliquent. En effet, la chanson est fréquemment enregistrée, radiodiffusée ou webdiffusée, et se trouve alors inévitablement associée à des ac-

tivités quotidiennes, ce qui influe inexorablement sur la qualité d'écoute. D'où une écoute flottante, avec des degrés d'attention variables (Beaumont-James, 1999). En ce qui concerne le slam français, ce type d'écoute est plutôt rare : les textes sont peu médiatisés et rarement diffusés dans un contexte où l'attention n'est pas focalisée sur l'écoute¹⁷. Avant d'être médiatisés le cas échéant, ils sont d'abord oralisés lors d'une scène qui constitue leur acte de naissance en même temps qu'une épreuve initiatique. Or la qualité d'écoute manifestée lors des *slam sessions* nous a paru remarquable, d'où notre concept d'*horizon d'écoute* : appliqué au slam, cette notion permet de rendre compte d'une focalisation sur l'action *orale-aurale* (Zumthor, 1987 : 248). Cet horizon nous paraît donc fondamentalement ouvert, adéquat à ce que Marc Martinez qualifie d'écoute « discursive », centrée sur le texte-même. Une telle écoute découle d'un pacte reposant sur un présupposé esthétique : « Est poésie, est littérature, tout ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel » (Zumthor, 1983 : 38).

2.3. Entre voix chantée et voix parlée : la voix slamée

Qu'il s'agisse de chanson ou de poème déclamé à l'occasion d'une scène slam, le texte est porté, animé par la vive voix :

- La voix est une énergie vitale qui trouve sa source dans un élan intérieur lié aux émotions fondamentales.
- La voix est une fonction neuromusculaire complexe qui met en jeu le corps dans sa totalité.
- La voix est un message sonore que l'on projette dans l'espace avec l'intention d'avoir un impact sur l'auditeur. (Cornut, 1983 : 111)

D'après Cornut, l'allongement syllabique est l'un des traits définitoires majeurs de la voix chantée (1983) : « Le chant, de syllabique, tend à devenir vocalique. » (151) *A contrario* nous émettons l'hypothèse que la voix *slamée* se distingue de la voix chantée par une structure essentiellement consonantique. C'est aussi le mode d'accentuation qui diffère du parlé au chanté, et le slam, parole rythmée, se caractérise par la présence de nombreux accents visant la recherche d'expressivité. Il s'apparente alors à ce que Zumthor (1983) nomme « récitatif scandé » :

Empiriquement, on admettra l'existence, non de deux, mais de trois modalités : 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. (178)

Le médiéviste décrit un *continuum* où il nous est difficile de situer le slam, tant les modalités adoptées par les slameurs et slameuses peuvent varier. Il arrive d'ailleurs qu'ils passent de l'une à l'autre au sein d'un même texte, tels Abd al Malik ou Luciole.

3. Slam et performance : le mariage

Si le slam voisine, cousine ou copine avec le rap, flirte avec la chanson, de plus ou moins près selon les auteurs, c'est la notion de *performance* qui nous semble la plus apte à en rendre compte, car elle emblématise le « mariage » entre la voix, le corps du poète et le texte qu'il déclame. Poésie scénique, le slam peut alors être analysé plus précisément en termes de *médiopoétique* (Bobillot, 2012).

3.1. La performance au sens zumthorien

À la suite de Zumthor, nous entendons la performance au sens anglo-saxon :

C'est pourquoi, tout au long de ce livre, j'articulerai ma réflexion sur l'idée de performance, prenant ce terme dans son acception anglo-saxonne : terme-clé auquel je ne cesserai de revenir comme à la pierre de touche. La performance, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. (1983 : 32)

Il l'explicitera en termes d'« action orale-aurale complexe » (1987 : 248) : telle est bien notre approche de l'œuvre slamée, conçue et perçue comme « ce qui est communiqué poétiquement, ici et maintenant » (1983 : 81). En tant que telle, cette œuvre performantielle est nécessairement mouvante – « sa surface est comparable à celle d'un lac sous le vent » (148) – et essen-

tiellement vivante : « C'est par le corps que nous sommes temps et lieu : la voix le proclame, émanation du nous. » (149). Finalement, la performance est jeu, au sens théâtral voire sacré : « La performance est jeu, dans le sens le plus grave, sinon le plus sacré, de ce terme. » (1987 : 269)

3.2. Une performance multimodale

De son propre aveu – rapporté par Somers-Willett (2009 : 4) –, Jean Howard, premier slameur identifié comme tel, décrit cette expérience comme physique, sollicitant l'ensemble des sens : « a physical/full sensory experience ». Des effets performatifs sont alors repérables, complémentaires des effets proprement textuels. Le corps tout entier est en jeu, le *grain de la voix* émanant du « corps dans la voix qui chante » (Barthes, 1981). Aussi, la performance vocale est-elle doublée d'une performance physique : « L'alchimie du verbe est concurrencée par l'ensorcellement du corps tout entier » (Marc Martinez, 2011). Ce dernier peut même être décuplé par l'apport d'autres arts scéniques, tels que la danse¹⁴ ou le cirque¹⁵. Plus généralement, la gestualité du slameur pourra contribuer à appuyer son *flow*, voire à asseoir la fonction *phatique* ou *colludique*, soit la connivence avec le public.

3.3. Éléments de médiopoétique appliqués au slam

Si l'on se réfère au concept de *médiopoétique* proposé par Jean-Pierre Bobillot (2012), on observe d'emblée une authentique « constellation médiologique » en jeu dans la performance : la voix, l'oreille, la main, le corps dans son entièreté. Outre ce *biomedium*, le slam est marqué par une double exigence de brièveté et d'expressivité, à la faveur d'un *chronomedium* restreint, d'un *topomedium* et d'un *sociomedium* ouverts : il fait feu de tous lieux et de tous publics mais demeure limité dans le temps, d'où un effet de condensation. Il mue – et se meut – à travers différents états, nous dit le slameur allemand Bas Böttcher¹⁶ : solide quand il demeure enfermé dans l'écrit, liquide quand déclamé, il s'écoule à travers le *flow* du poète, gazeux quand, aérien, il est enfin performé sur scène. Il évolue ainsi de la page au partage, « from the page to the stage, from composition to performance » : « Its native venue is live performance, but also is created and appreciated in print, through audio recording, on video, and in broadcasts. » (Somers-Willett, 2009 : 14)

4. L'avènement d'un nouveau genre ?

Si le rap a été pendant longtemps stigmatisé comme « mauvais genre », le slam semble d'ores et déjà jouir d'une légitimité que son cousin s'est toujours vu refuser. Pour autant, peut-on dire qu'il s'agit d'un nouveau genre ? Ouvert par essence, il apparaît comme fusion des genres, art de la confluence qui émerge à la croisée de différents courants. Il est l'art de construire des ponts plutôt que des cloisons : « slam poetry might be, in the end, about building bridges, not walls, between these two audience of poetry. This book is one step in this direction. » (Somers-Willett, 2009 : 15) À l'instar de Susan Somers-Willett, nous espérons que notre recherche permettra un pas en avant dans cette direction, visant à valoriser le slam, lieu d'émergence et d'innovation : « in their fusion of poetry and performance, poets also innovate in both fields » (19). Distinct de la chanson et du rap, il consiste assurément en une *performance* au sens premier de « représentation » qui est celui employé par Hugo dans *L'Homme qui rit*. Le slameur fait le pari de la présence, d'une poésie qui se vit, qui se clame, se proclame, s'exclame, ce qui nous renvoie à la célèbre définition du lyrisme par Valéry : « le développement d'une exclamation ». En ce sens, le slam s'avère résolument lyrique, au double sens de ce terme : au sens premier, car il est éminemment mélodique, fût-ce au travers du seul texte ; au sens second, car il traite bien souvent du registre des sentiments (Vogler, 2012). Poésie porteuse d'un lyrisme contemporain, forme hybride¹⁷ qui tend parfois vers la dissonance (Pinson, 2008) :

Sa princesse est tout près mais retenue sous son toit
 Car l'amour a ses prisons que la raison déshonore
 Mais Juliette et Roméo changent l'histoire et se tirent
 À croire qu'ils s'aiment plus à la vie qu'à la mort. (GCM, 2010)

Tribuns ou troubadours des temps modernes, certains slameurs se tournent vers la chanson ou l'interprétation de poèmes d'auteurs qui ne relèvent pas du slam *stricto sensu*. À cet égard, l'exemple de Nevchehirlian est édifiant puisqu'il a récemment mis en voix et en musique des inédits de Prévert (2011). D'une manière générale, les slameurs se posent en « parleurs » plus qu'en simples paroliers, voire en « littérateurs » (Mots Paumés) : et pour cause, ils ont trouvé leur voix dans cette « oralittérature »

(Diamanka) que d'autres ont nommée « orature » (Hagège, 1883). Ils ne sont jamais à court de mots nouveaux pour se dire et nous offrir leurs poèmes en partage :

Scandeurs sans candeurs des clameurs du siècle
Naissant
Déclameurs évanescents qui sans cœur vanent
Blessants [...]
Bavards bavardeurs braves hardeurs
Alittérophiens dont rien n'altère l'ardeur...¹⁸

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abry D. & Vörger C., « Du rap au slam, le flow ne se tarit pas », in *Synergies Espagne* n° 4, « Confluences musicales et mobilités musico-linguistiques », 2011, p. 63-76.
- Barthes R., *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.
- Beaumont-James C., *Le Français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Bobillot J-P., « Naissance d'une notion : la médiopoétique », *Poésie & Médias*, Actes du colloque de Paris IV/Sorbonne, Paris, éd. du Nouveau Monde, 2011, p. 155-173.
- Calvet, L.-J., « La chanson comme métissage », in *Vibrations* n° 1, 1985, p. 71-80.
- « La musique et la langue : quelques notes sur la sémiologie de la chanson », in *Synergies Espagne* n° 4, 2011, p. 45-50.
- Cornut G., *La Voix*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- Fabbri F., « La chanson », in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, éd. J.-J. Nattiez et al., vol. I, Arles, Actes Sud, 2003, p. 674-702.
- Guay de Bellissen H., *Au cœur du slam*, Monaco, éditions Alphée/J-P. Bertrand, 2009.
- Hagège C., *L'Homme de parole*, Paris, Fayard, 1987.
- Hirschi S., *Chanson : l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- Marc Martinez I., « De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées », in *Synergies Espagne* n° 4, 2011, p. 51-61.
- Pelletier, A.-M., *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Pinson, J.-C., « Voix dans la jungle des sons », in « Poètes d'aujourd'hui », *TDC* n° 963, 2008, p. 22-24.

Somers-Willett, S.B.A, *The Cultural Politics of Slam Poetry, Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*, University of Michigan Press, 2009.

Vorger C., « Poésie slamoureuse : explosion néologique et expression néologique dans le slam français », in *Nouvelle Revue d'esthétique*, Paris, PUF, à paraître.

Zumthor P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

– *La Lettre et la voix, de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

RÉFÉRENCES SLAMOGRAPHIQUES

Collectif, (2007) *Bouchazoreilles. Slam expérience* [CD-DVD], Wagram Music.

Collectif 129H, *Écrire et dire. Guide pour l'animation d'ateliers slam*, Ville de Paris.

Grand Corps Malade (2008), *Enfant de la ville* [CD], éditions Raoul Breton/Anouche productions.

– (2010), *Troisième temps* [CD], Anouche productions/Jean-Rachid/Universal music.

Marco DSL (2006), *Allons à l'essentiel, décrochons la lune!* [CD], La Chaudière production.

Prévert-Nevchehirlan (2011), *Le Soleil brille pour tout le monde?* [CD], Internexterne.

Rouda (2007), *Musique des lettres* [CD], Harmonia Mundi.

Souleymane Diamanka (2007), *L'Hiver Peu* [CD], Universal Music.

FILMS

Slam, Marc Levin, avec Lawrence Wilson, Saul Williams, Bonz Malone. Long-métrage. États-Unis: Mars Film. 1h40 + 35 min. 1997 (1998 pour la VF).

Slam ce qui nous brûle, Pascal Tessaud avec Luciole, Neggus, Hocine Ben, Julien Delmaire, Souleymane Diamanka, Grand Corps Malade. Documentaire. Production Temps Noir, France Télévision distribution, 52 min + 74 min, 2008.

NOTES

¹ Voir le documentaire *Slam, ce qui nous brûle* où Léo Ferré est cité comme « le grand père du slam ».

² Laurent Marielle-Tréhouart : Édito de la revue *Bacchanales*, n° 35, Maison de la poésie Rhône-Alpes (2004 : 5).

³ Voir *infra* notre développement à ce sujet.

⁴ 129H : 16, nous soulignons.

⁵ Interview sur le site d'Arte.tv.

⁶ Somers-Willett, 2009 : 5, nous soulignons.

⁷ Article du *Nouvel Observateur* du 29/03/2001, « Rythme et rime : la poésie sans naphtaline ».

⁸ Voir nos articles pour un développement de ce concept, s'agissant de « jouer ensemble avec les mots ».

⁹ Enquête écrite du 1/01/2011.

¹⁰ Enquête écrite du 15/09/10. Voir aussi le blog du slameur : <http://www.ivycontact.com/bio/>.

¹¹ Voir le blog du slameur grenoblois : <http://motspaumes.com/>.

¹² Fédération Française de Slam Poésie (voir *supra*).

¹³ Cela étant, si l'on se réfère aux origines du slam, rappelons que le slameur se doit de captiver l'écoute des auditeurs et ce, dans une atmosphère bruyante comme cela peut être le cas par exemple lors de salons du livre. Le concept de Text Box développé dans ce contexte par Bas Böttcher permet d'explorer un autre type d'écoute permettant une forme de « connection » avec des auditeurs accédant ainsi à une relation « directe » et « interindividuelle » avec le slameur, d'après notre entretien du 14/10/10.

¹⁴ Voir le clip de « Roméo kiffe Juliette » : <http://www.youtube.com/watch?v=RcxRMikZrbY>.

¹⁵ Voir par exemple un « conte slam acrobatique » intitulé *Tetraktys* : http://www.cnac.fr/media/documents/21e_D_Droin_TetraKTyS.pdf.

¹⁶ D'après notre enquête du 14/10/10.

¹⁷ D'après Somers-Willett : « its own hybrid genre of verse, one that negotiates the possibilities and problems of text, performance, orality, and politics ».

¹⁸ Marco DSL & Barbie tue Rick, (2006), *Allons à l'essentiel!*, La Chaudière production.

RÉFÉRENCE :

« Hydroslam. Pour une approche médiopoétique des poésies scéniques et sonores contemporaines »

avec J.-P. Bobillot, dans Vorger C. (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, éditions d'en bas/La passe du vent, 2015, pp. 119-143.



MOTS-CLÉS :

**CABARET,
POÉSIE
SONORE,
ORATURE,
SCÉNITURE,
PERFORMANCE.**

HYDROSLAM :
POUR UNE APPROCHE MÉDIOPOÉTIQUE DES POÉSIES
SCÉNIQUES ET SONORES CONTEMPORAINES

Jean-Pierre Bobillot et Camille Vorger

*La vocation des mots,
c'est leur vocalise même.*
(Michel Seuphor)

1. *Des hydropathes au slam*

À qui n'a pas suivi de cours sur l'histoire des poésies sonores et scéniques, le terme d'*Hydropathes* peut paraître énigmatique : de quelle étrange espèce de poètes s'agit-il et de quelle étrange maladie étaient-ils atteints ? Nul doute que ces poètes, réunis autour d'Émile Goudeau (dont le nom prête déjà, par homophonie, à *confusion...*), rejetaient unanimement l'eau au profit d'autres breuvages lors des séances du vendredi soir au cours desquelles ils déclamaient eux-mêmes leurs vers : « Hydropathes, chantons en chœur / La noble chanson des liqueurs » (Charles Cros).

Prenant le relais, le Chat noir de Rodolphe Salis contribua efficacement à implanter et à diffuser la vogue de la « poésie de cabaret », à Paris d'abord, puis en France et en Europe... Quelque cent ans plus tard, les précurseurs du slam français se réunissent à leur tour dans un bar de Pigalle, le Club Club. Ils ont pour noms Nada, Joël Baratzter, MC Clean, Pilote le Hot et ignorent encore, jusqu'en 1998, ce qu'est le slam... autant que ce qu'avaient été les Hydropathes (1878-80), le Chat noir (1881-97) ou le Cabaret Voltaire (Zurich, 1916). Nada, qui se définit comme « ex-punk-toxicomane violemment introverti », en explique l'enjeu en ces termes :

Essayez d'aller cracher vos états d'âme aux oreilles d'un auditoire qui vous applaudira quoi qu'il advienne et quoi que vous éructiez, et dites-moi après qu'il n'est pas réconfortant, dans la salle enfumée de ce bar malodorant, de mêler votre esseulement à la solitude de vos semblables.

Créer une grande famille de poètes, potentiellement internationale, tel était l'un des enjeux du slam. Et les slameurs, cela va de soi, ne boivent pas beaucoup d'eau : sur les scènes slam, la règle du « verre offert à qui déclame ses vers » est incontournable... Ainsi, des hydropathes au slam, le lien est-il patent, d'où notre intitulé-valise, « Hydroslam » : les mots à la bouche, un flot de mots qui ne se tarit pas et s'écoule en une poésie incarnée, animée, rythmée, « organique », m'a dit un slameur. « Plaisir poétique, plaisir musculaire », dirait André Spire.

Dans cette contribution, nous nous proposons de situer l'émergence du slam dans la longue lignée des pratiques de poésie sonore et/ou scénique, et d'appliquer les notions et outils de la *médiopoétique*, conceptualisée par Jean-Pierre Bobillot, à ce *flow* nouveau encore en mal d'approches théoriques. À nouveau mouvement, nouveaux concepts susceptibles d'ouvrir de beaux horizons...

2. De la poésie sonore à la médiopoétique

Éléments de typologie historique

Lorsqu'au fil des années 1980, de l'autre côté de l'Atlantique, vagit, près des Grands Lacs, puis se développe et essaime à travers toute l'Amérique du Nord, ce virus inconnu bientôt baptisé *slam*, il ne manque pas – sans, peut-être, qu'il en soit conscient – d'entrer en interaction, voire en concurrence, avec un vaste champ de pratiques langagières, les unes traditionnelles, les autres plus ou moins radicalement novatrices, préalablement constitué, et diversifié, qui en constitue bon gré mal gré l'« horizon d'attente » (ou non) : *oral poetry*, *spoken words* (y compris, en particulier, les lectures *beat*), *sound poetry*...

Semblablement (quoique selon des voies et des modalités spécifiques et de plus en plus diversifiées), lorsqu'au fil des années 1990, de ce côté-ci de l'Atlantique, s'implante, d'abord à Berlin, puis se propage à travers l'Europe tout entière, le même virus sous son appellation d'origine, ne manque-t-il pas non plus – sans en être davantage conscient – d'entrer en interaction, et en concurrence, avec un ensemble préexistant de pratiques langagières, novatrices voire expérimentales (l'oralité traditionnelle, singulièrement en France, y étant de loin minoritaire), généralement regroupées, sinon (re)connues, sous l'étiquette restrictive et controversée de *poésie sonore*, *poesia sonora*, *Lautpoesie*, etc.¹

Apparues discrètement, d'abord à Paris, au cours des années 1950 et 1960, elles se caractérisent par le recours constitutif à la voix propre du poète proférant et, selon les cas, à un outillage électro-acoustique allant du simple microphone, lors d'improvisations publiques et/ou enregistrées sur bande magnétique (François Dufrêne : *Cri-rhythmes*), à l'utilisation créatrice du magnétophone avec manipulations à même la bande et/ou diffusion de bandes préenregistrées, lors des prestations scéniques (Henri Chopin : *Audio-poèmes*; Bernard Heidsieck : *Poèmes-partitions*), voire à l'informatique (Brion Gysin et Ian Sommerville : *Permutations*).

Mais à qui ne se laisse pas fallacieusement enfermer dans une défi-

1 Sur l'histoire des poésies scéniques et/ou enregistrées, je me permets de renvoyer à mon bref essai, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Bruxelles, Le Clou dans le fer, 2009.

nition étroitement technolâtre (pour ne pas dire technolatrique...) de ces poésies, hélas encore trop répandue², il apparaît clairement qu'elles constituent, par-delà une longue et quasi complète éclipse d'environ quinze années, la reprise et le développement – à la faveur (non exclusive) des progrès décisifs accomplis dans le domaine des technologies du son – d'une première série d'œuvres, déjà fort différenciées et souvent radicales, plus ou moins reconnues ou ignorées comme telles, réalisées (avec ou sans le recours à l'enregistrement) à partir des années 1910 – voire, comme il a été suggéré ci-dessus, bien plus tôt (et, par la force des choses, sans enregistrement du tout).

Ainsi, d'abord strictement scéniques, les poésies généralement qualifiées de « phonétiques », se situant résolument en deçà du mot, voire de la syllabe (Pierre Albert-Birot : *Poème à crier et à danser*, 1916-1917 ; Raoul Hausmann : « fmsbwötözü... », 1918...), et mettant en avant le geste *vocorporel* lui-même (comme l'indique assez le titre du poème séminal d'Albert-Birot), ne manquèrent-elles pas dès qu'elles le purent de recourir au phonographe (Kurt Schwitters : *Ursonate*, 1932), puis au magnétophone, quitte à abandonner toute articulation au profit des seules manifestations sonores de la profération (Dufrêne rejetant les « lettries » d'Isidore Isou et Maurice Lemaître pour ses « crirythmes » enregistrés directement au micro sur la bande : 1953...)

De même, expérimentées d'abord sur le mode scénique (exécution à trois voix, avec grosse caisse, crécelle et sifflet, de *L'amiral cherche une maison à louer* de et par Tristan Tzara, Marcel Janco et Richard Huelsenbeck : Cabaret Voltaire, 29 ou 30 ou 31 mars 1916), voire théâtral (matinée *SIC*, avec des poèmes à plusieurs voix d'Albert-Birot : Académia, 25 février 1917 ; soirée « Art et Liberté », avec *La Montagne*, d'Henri Martin Barzun, *Exhortation à la Victoire*, de Fernand Divoire et *Le Sacre du Printemps*, de Sébastien Voirol : Comédie des Champs-Élysées, 3 juin 1917), les poésies « simultanéristes » n'allaient pas tarder à se saisir de l'enregistrement phonographique et de la diffusion radiophonique (*Naissance du Poème*, de Divoire : Radio Tour Eiffel, 23 mai 1931 ; *Le Douzième Coup de minuit*, de Carlos Larronde : Poste colonial et Paris-

2 Longtemps martelée par Chopin, elle trouva d'ardents zéloteurs et propagateurs dans les personnes et les écrits de Paul Zumthor, de Jacques Donguy, et chez tous ceux qui les croient sans s'interroger quant à la légitimité de leurs exclusives...

PTT, 27 décembre 1933), puis du magnétophone, dont l'appropriation par certains poètes (et en premier lieu, par Bernard Heidsieck, jouant dès 1962 de la simultanéité de deux «textes» enregistrés séparément sur chacune des deux pistes de la bande: *Poème-partition B2B3*) vient désormais confirmer l'impavide prophétie d'Apollinaire, selon laquelle le disque leur permettrait un jour de «lancer à travers le monde de véritables poèmes symphoniques»...

Et il se pourrait qu'aujourd'hui l'histoire de la «poésie sonore» en tant que telle fût close, ou près de l'être; mais point celle des diverses pratiques de composition et de divulgation qui, au fil de cette histoire, l'ont constituée, et qui la caractérisent: c'est précisément leur *reprise*, tout ou partie, par maints poètes des nouvelles générations, ne se définissant pas (ou, comme le signifiait naguère Cyrille Bret, «pas seulement») comme «sonores», qui scelle à plus ou moins brève échéance sa disparition, comme domaine *séparé*³. Et parmi eux, de toute évidence, d'aucuns se présentant comme «slameurs»...

Or, il est clair que, dès l'époque où ce champ de pratiques préexistantes, préalablement constitué comme tel, mais en ordre passablement dispersé (et non sans querelles internes), allait devoir accueillir le nouveau venu baptisé *slam*, qui s'avèrerait bientôt globalement beaucoup moins divisé (et beaucoup plus organisé), la situation de l'un comme de l'autre apparaît, rétrospectivement, frappée d'un déséquilibre aussi radical que contradictoire, terme à terme, de l'un à l'autre.

Résultant d'une histoire longue de plus d'un siècle, pouvant revendiquer à son actif d'incontestables chefs d'œuvre et un rôle aussi moteur que critique dans l'évolution de la poésie en général et de l'idée même de poésie, la «poésie sonore» avait déjà fait l'objet de colloques, ouvrages et travaux universitaires lui conférant, comme objet d'étude, une légitimité potentiellement égale à celle dont jouissait depuis longtemps la «poésie écrite» – ainsi menacée, comme sous-champ «dominant», à l'intérieur du champ de la poésie considérée dans son ensemble.

3 Gageons que n'est pas pour rien dans cette évolution la double dynamique à l'œuvre, ces derniers temps, en matière de medium: d'un côté, un déferlement d'innovations technologiques aussitôt mises sur le marché: enregistrement, traitement et restitution numériques du son et de l'image; de l'autre, face aux prestiges et aux vertiges du «virtuel», un besoin de «présence réelle»: oralité, gestualité, corporalité...

Pourtant, malgré un nombre toujours croissant de manifestations publiques, telles que lectures (ponctuelles ou régulières), rencontres et festivals, et la publication de CD (anthologiques ou consacrés à un seul auteur) également toujours plus nombreux, accompagnant le plus souvent un livre ou un numéro de revue, elle demeurait largement méconnue – notamment, des médias comme de l’institution scolaire, sources quasi exclusives de l’information culturelle des (futurs) jeunes slameurs – ou (si d’aventure on en connaissait l’existence) négligée voire occultée, ou méprisée voire systématiquement dénigrée⁴ : en d’autres termes, elle continuait à occuper une position « dominée » dans un champ, par ailleurs, lui-même de plus en plus dominé...

À l’inverse, ces mêmes médias ne tardèrent pas à relayer le succès vite grandissant, parmi une population très majoritairement jeune, du slam, sur lequel ne semblait peser l’invalidant fardeau de nulle histoire, fût-elle glorieuse – quitte à n’en souligner, paradoxalement et caricaturalement, que les déterminations générationnelles et sociologiques et à le présenter, tout aussi caricaturalement et fallacieusement, comme *la seule et unique forme de poésie se proférant en public, aujourd’hui* et, pour cela, destinée miraculeusement à assurer la renaissance d’un art verbal depuis longtemps frappé, censément, d’obsolescence et volontiers tenu pour un aimable ou coupable anachronisme, voire porté « disparu »... sauf à migrer ou à muter, avec rimes et éléments de langage, vers la fameuse chanson réputée « à texte » ! Double occultation, car : 1° – c’était reléguer aux oubliettes plus d’un siècle de remuantes poésies voco-scéniques, et les pratiques contemporaines qui en constituent les plus récents développements, y compris chez de jeunes auteurs/proférateurs ; 2° – cette prétendue forme unique, qu’ils avaient choisi d’imposer comme telle (et dont Grand Corps Malade leur fournissait opportunément le stéréotype autant que le prototype), n’était que l’arbre imaginaire, lourdement idéologique, cachant la forêt aux mul-

4 Ne mentionnons ici, pour mémoire, que les quelques phrases censément définitives par lesquelles Henri Meschonnic expédiait sans appel « le concret, le sonore, le spatial » : *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982 (notamment pp. 641-642) ou, plus récemment, le calamiteux article de Jacques Roubaud, qui n’épargne pas non plus le slam : « Obstruction de la poésie », *Le Monde diplomatique*, n° 670, janvier 2010...

tiples essences – «lieux et formules» – du slam tel qu’il est réellement conçu et pratiqué.

À cette occultation (qui n’était que le revers de son exposition médiatique, combinée à son manque de «capital symbolique» initial), s’en ajoutait une autre (plus complète en ce qu’elle n’était le revers de rien), de la part cette fois des poètes eux-mêmes ou des milieux et réseaux poétiques, tant côté «sonore» que côté «écrite», résultant d’une ignorance, passive ou active, et d’un mépris ou à tout le moins d’une méfiance qui, s’ils ont fini par baisser la garde, n’ont pas définitivement rendu les armes : dans un champ lui-même dominé, la bataille est particulièrement rude entre sous-champs menacés dans leurs positions relativement dominantes (liées à un capital symbolique accumulé et conservé au fil des siècles, ou plus récemment et précairement constitué) et nouveaux venus aspirant à les conquérir...

Ignorance et méfiance réciproques, donc – et d’autant plus infondées, entre poésie sonore et slam, que dans leur chatoyante diversité, les différentes variétés de l’une et de l’autre participent, au bout du compte, d’une même histoire et présentent nombre de caractéristiques communes ou similaires, sur le plan des configurations médiologiques mobilisées à des fins artistiques. Que les acteurs de ces deux sous-champs, constitutifs du champ des *poésies scéniques et/ou enregistrées* qui est lui-même un sous-champ de la poésie en général, aient tout intérêt à le reconnaître – se donnant, par là même, les moyens de repérer et de mesurer leurs effectives spécificités : c’est aussi, précisément, ce que voudraient suggérer le titre et la co-signature du présent article.

Éléments de médiopoétique

On conçoit, en effet, que ces poésies – qu’elles se qualifient de «sonores» ou se réclament du «slam» – en appellent à d’inédites (mais communes) méthodes d’investigation et d’élucidation : c’est à cette exigence théorique que tente de répondre la notion de *médiopoétique*, entendue comme *approche médiologique du poème* (et de la poésie) et comme *poétique du medium*, ou appliquée au medium.

Loin de se réduire à un «support» ou à un «vecteur», censément inertes, le *medium*, s’il ne constitue pas à proprement parler «le

message», y joue incontestablement un rôle, incitatif autant que limitatif: il le *conditionne*, il en est le *conditionnement* autant que la *condition* – et, s’agissant de poésie, le *condiment*. Il le contraint *et* le permet (le suscite même, quelquefois). Et: le *compte-tenu du médium* – en particulier, du nouveau médium – n’est pas l’acceptation de ses exigences, mais la reconnaissance de ses potentialités. Non la soumission contrainte ou volontaire à ses capacités de nuisance et de domination, mais l’appropriation raisonnée et hardie de ses ressources cognitives, inventives et émancipatrices.

Il en va ainsi des successives *mutations médiopoétiques* qui ont mené de la « poésie écrite » aux poésies scéniques et/ou enregistrées: elles répondent – sans soumission, mais par appropriations – aux différentes *mutations médiologiques* qui ont affecté la société tout entière, la menant de la *bibliosphère* (où le livre était le constituant médiologique dominant) et en particulier de la *typosphère* (temps du livre imprimé), à la *photo-phonosphère* (la photographie puis le cinéma, « muet » comme elle, combinés avec le phonographe), à l’*audio/vidéosphère*: recomposition « électronique » de l’univers symbolique (le cinéma devenu « parlant », le magnétophone, strictement « sonore », puis la vidéo qui fut d’emblée une audio/vidéo), et enfin à la *numérisphère* et à l’*intersphère*⁵ où nous continuons d’entrer: recomposition (par « dématérialisation ») de la précédente, ou commencement de tout autre chose...

Avec – des Hydropathes au Cabaret Voltaire, des soirées futuristes aux récitals lettristes ou aux scènes slam – *l’irruption de la voix propre du poète, comme composante à part entière du poème*, l’accent se déplaçait du seul *sémio-médium* (langue, modalités morpho-linguistiques propres à l’écriture poétique) au *bio-médium* (voix, organes concernés, jusqu’au corps proférant tout entier), lequel en retour influe sur la composition de poèmes qui, intégrant cette dimension, ne sauraient être ramenés à de purs *sémio-textes* (le « message » considéré sous le seul aspect syntaxico-sémantique): on parlera alors de *voco-textes* (poèmes « à dire »⁶), relevant d’une *vocature* (ensemble des procédés de composition et de divulgation propres à ce mode particulier d’« écriture ») – voire, lorsque

5 Ou: digisphère et webosphère?

6 *Poèmes à dire*: titre d’une anthologie posthume de Goudeau (1913).

le cri s'en mêle («à crier...»), d'une *vociture*...

Mieux, les nouvelles manières de faire de la poésie en public, ne pouvant rester sans effets sur les manières d'en écrire, intégraient en outre le *socio-medium* (composition et comportement de l'auditoire, mode d'organisation des lectures), lequel en retour influe, non seulement sur le mode de divulgation, mais sur la composition de véritables *scéno-textes* («... et à danser») qui ne sauraient décidément se laisser réduire à de simples voco-textes : ils relèvent en effet, cette fois, d'une *scéniture*.

Enfin, des poètes tels que Dufrené, Heidsieck, Chopin, et bien d'autres – tels Anne-James Chaton, se disant «sonore», ou Narcisse, «slameur» –, n'hésitant pas à se saisir de toutes les ressources de la technologie du son, dès la conception ou l'élaboration même de l'œuvre, y ont intégré le *techno-medium* (dispositifs d'enregistrement, de traitement et de diffusion du son), lequel influe, d'une manière plus ou moins déterminante, sur les procédures compositionnelles de véritables *audio-textes* (voire, le plus souvent, d'*audio-scéno-textes* ou même, par inclusion de la dimension visuelle, d'*audio-vidéo-scéno-textes*⁷), qu'il serait dommageable de considérer comme de simples voco- (ou scéno-) textes, en négligeant cette dimension, manifestement irréductible : celle, précisément, d'une *auditure* (qui est donc, le plus souvent, une *audio-scéniture* ou même une *audio-vidéo-scéniture*).

Autant que de l'«écriture» au sens strict du terme ou *scripture* (y compris l'imprimé), qui relève de la *grapho-technè*, l'auditure, qui relève de l'*audio-technè*, se distingue radicalement de l'*orature* (ensemble des caractères spécifiques à la poésie orale traditionnelle). Le slam relèverait plutôt, à la base, d'une *néo-orature* ou d'une *scénorature* : du moins, tant que le recours à l'audio-technè s'y borne – ce qui n'est, certes pas toujours, le cas – à des fins d'amplification et de conservation/divulgation de la prestation scénique.

Le pseudo-suffixe *-ture* suggère un paradigme, déclinant plusieurs grands modes historiques (et médiologiques) d'«écriture» au sens large, et poéticien, de ce mot : le *medium* «sonore» ou «voco-scénique» mais aussi le *medium* «scriptural» font partie intégrante de la conception, de

7 C'est le cas, à plus d'un titre, de *La femme mécanique* de Narcisse, qu'il faudrait même qualifier d'audio-vidéo-webo-scéno-texte (voir § 5 ci-après).

la composition et de la divulgation des œuvres «sonores», «phonétiques» ou «scéniques» et «écrites», et il en est de même des œuvres «orales» et de leur médium. La proximité «-ture/-teur» suggère qu'au dispositif: page + lecteur (livre), se substitue le dispositif: poète proférant et/ou appareillage sonore + auditeurs/spectateurs (*live* ou audio/vidéo) ou auditeur (audio)⁸.

Insistons encore sur les *socio-media*, à travers lesquels les différentes strates médiopoétiques ainsi activées peuvent s'inscrire (se manifester), diversement, dans l'espace public. Liée au *bio-médium*, la durée est un paramètre dont les répercussions sont plus ou moins sensibles selon les textes et leurs lectures, aux différents niveaux de leur composition et de leur exécution (on peut parler de *chrono-médium*): qu'elle soit limitée comme dans les *Respirations et brèves rencontres* de Heidsieck et, en règle générale, sur les scènes slam, ou très longue comme dans l'*Hommage à Carl von Linné* de Paul-Armand Gette⁹.

Le lieu relève du *géo-* (lieux naturels) et du *techno-médium* (lieux construits); mais si l'on prend en compte les caractéristiques sociales, idéologiques, culturelles, de l'auditoire, le nombre d'individus qui le composent, son degré d'assiduité, le mode d'organisation des lectures, leur régularité ou non, leur statut plus ou moins institutionnel (avec ou sans droit d'entrée), les habitudes qui s'y établissent, les autres activités qui s'y déroulent en même temps (consommations, etc.) ou en alternance (concerts, débats publics...), on est conduit à y voir un authentique socio-médium, dont l'influence ne saurait être négligeable sur la composition et l'exécution des textes (on peut parler de *topo-médium*):

8 Il faudrait également prendre en compte les occurrences du dispositif, tant scénique que compositionnel, poète/proférateur + musicien, dont la légitimité ne semble aller de soi, ni côté «sonore», ni côté «slam», et s'y voit quelquefois encore contestée: c'est le cas, par exemple et respectivement, d'Anne-James Chaton «en concert» avec le guitariste Andy Moore (faisant œuvre de la juxtaposition, façon collage, de deux pratiques artistiques radicalement hétérogènes) ou, dans le duo Double Hapax, de Jikabo avec le guitariste et pluri-instrumentiste B.Naz (entre lesquels une empathique interaction vient manifestement contrebalancer l'autonomie tout aussi manifestement préservée des pratiques de chacun). Historiquement, on aimerait en savoir plus sur la récitation que fit Michel Seuphor de son poème, «Erreur brevetée», avec Luigi Russolo au russolophone, dans le cadre de l'exposition «Cercle et Carré», à la Galerie 23, le 30 avril 1930...

9 7 heures de lecture quasi ininterrompue des 5945 noms de plantes du *Species plantarum* de Linné à l'Université de Nanterre, le 29/11/1975...

selon, bien sûr, la capacité de prise en compte du medium, chez tel ou tel poète/lecteur, et les modalités d'intégration de cette prise en compte aux différents stades du processus créatif. La notion de « scène ouverte » avec sa composante démocratique, voire égalitaire, est en soi un catalyseur de créativité; plus généralement, le slam, poésie vocale et « adressée », plus ou moins fortement ritualisée et organisée en réseaux, est particulièrement marqué par les différentes composantes d'un socio-medium, souvent explicitement revendiqué dans les tentatives de définition qui en sont faites...

L'assistance, dans le cas des prestations scéniques, est une composante particulièrement déterminante du socio-medium (qui ne s'y limite pas¹⁰), et il semble que le poète/lecteur ait intérêt, pour donner à son poème l'impact recherché, à l'intégrer résolument à sa lecture – à sa conception, même: or, la composition et le comportement du public sont chaque fois différents (et plus ou moins imprévisibles). Même en dehors de toute réaction massive, le simple fait de proférer un texte en présence d'auditeurs/spectateurs est un test décisif qui peut amener, non seulement le poète/lecteur à modifier plus ou moins en profondeur sa lecture, mais le poète/auteur à retravailler plus ou moins significativement son texte: celui-ci restant « ouvert », et chacune de ses versions apparaissant comme *provisoirement définitive*. Il est également possible de prévoir une participation plus ou moins importante (et plus ou moins

10 Difficile en effet, dans bien des cas (et plus ou moins contraire à l'esprit de la chose), de poser une séparation de principe entre poètes proférateurs et auditeurs/spectateurs: rôles, évidemment, échangeables, dès lors qu'à chaque intervention de l'un d'entre eux, les autres poètes se font ses auditeurs/spectateurs et que, parmi l'assistance, il ne manque pas de candidats, déclarés ou non, à l'estrade. Et il se pourrait que, d'Hydropathes en Cabaret Voltaire, de Polyphonix et autres festivals en scènes slam, on ait affaire à de véritables agencements collectifs de profération, et de co-énonciation, que lient et que fidélisent, au fil du temps (et les consommations autant que les conversations aidant), diverses références et pratiques partagées – scies, plaisanteries, marques de connivence, bre : toute une ambiance et un cérémonial – un mode de fonctionnement définissant l'« air de famille » de telle ou telle variété (ou occurrence singulière) de socio-medium –, les auditeurs/spectateurs n'hésitant pas à faire connaître volontiers bruyamment leurs goûts et leurs attentes, et les poètes proférateurs s'astreignant de plus ou moins bonne grâce à s'y conformer, ou se plaisant à les bousculer. Ce qui ne va pas sans certaines remises en cause, touchant à de supposés fondamentaux en ces matières...

aléatoire) du « public » – un public, cette fois, d’auditeurs/spectateurs/proférateurs –, à la création du scéno-texte, non sans répercussions sur sa composition, qui peut – programmiquement ou après-coup – intégrer certains éléments dus à cette participation...

3. Slam !

Le slam en 4 « P » – Présence, Présent, Proximité, Participation – et quelques règles

Avant d’énoncer les règles du dispositif, en voici quelques principes fondamentaux et définitoires. Non seulement le slam est *présence*, poésie du *présent* (« Here and now! », intime le fondateur, Marc Smith) et re-présentation, mais il est *près*, proximité avec le public. Il est un moment de partage et d’enrôlement du public dans le jeu. Il est adresse, appel à la *participation* du spectateur qui devient pour l’occasion *spectateur*¹¹. Participation poussée à son paroxysme dans le « concert dont vous êtes l’auteur » d’Arthur Ribo¹², improvisateur qui part de mots proposés par l’audience, usant à cet effet de différents dispositifs plus ou moins techniques tels un simple tableau ou un épiscopes lui permettant de projeter sur un écran les petits papiers issus du public, pour construire ses slams. En effet, si les improvisateurs sont rares dans le slam francophone, la participation de l’auditoire est par contre une constante, induite par les règles originales du tournoi, à savoir :

- Le public fait office de jury (note les performances sur de petits cartons/ardoises) ;
- La performance est chronométrée (de trois à cinq minutes, avec possibilité de sanction en cas de dépassement) ;
- Il n’y a ni musique (déclamation *a cappella*), ni *déguisement*, ni

11 Mot-valise qui nous semble approprié à notre objet et que l’on retrouve appliqué au champ du cinéma :

www.revue-cinemas.info/revue/revue%20no3/04-dumouchel.htm

12 Voir cette vidéo où le slameur-improvisateur explicite le principe de base de son spectacle, s’appuyant sur des mots lancés par le public :

www.youtube.com/watch?v=BVIYQjGLyAE

accessoire (« l'organisateur ne sera, par exemple, pas tenu légalement responsable de votre corps nu sur scène. »¹³);

- Il ne s'agit pas d'une lecture mais de déclamer des textes « de son propre cru.

Au vu de ces quelques règles, il apparaît que le slam en tant que dispositif est un *format* et un art de la *formule* – du *formulisme*, dirait Zumthor – plus qu'une *forme* esthétiquement définie.

Il était une fois le slam...

Le concept de *slamming* est né Outre-Atlantique et même si la mouvance française tend aujourd'hui à se singulariser et à se démarquer de la tradition américaine, il faut néanmoins rappeler les origines du mouvement pour mieux en saisir l'essence et les enjeux :

- À Chicago, dans les années 1980, Marc Smith, *outsider* de la scène littéraire, entreprend de rendre la poésie plus vivante, plus spectaculaire, moins conventionnelle que dans les lieux réservés aux initiés. Il rêve d'une poésie qui prenne corps, tende à l'affrontement, au duel : ainsi, les premiers slameurs (Ted Berrigan, Ann Waldam), montent sur scène équipés comme des boxeurs. Ils se saisissent de l'arme des mots et la bataille poétique fait rage dans les bars. Pour Bonz Malone, co-scénariste du film *Slam* (Levin, 1998), il s'agit d'une « sorte de kung-fu verbal, d'une forme lyrique d'aïkido » : c'est une joute oratoire dont l'intensité nous laisse sonnés, *claqués* pour ainsi dire (*to slam*).

- avec le film cité, le mot slam fait son apparition en France dès la fin du xx^e siècle, mais c'est surtout avec le succès de Grand Corps Malade (2006) qu'il se diffuse tous azimuts, recouvrant des formes diverses. Aux yeux de son créateur, le slam francophone se distingue par une vigueur et une créativité qui sont en partie imputables à cette diversité¹⁴ car il ne se réduit pas aux tournois.

13 D'après le site de la Fédération Française de Slam Poésie.

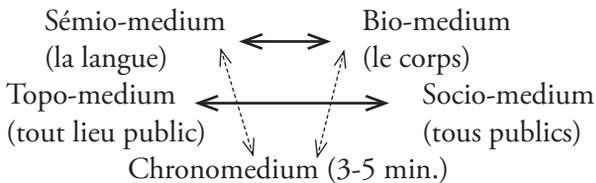
14 Enquête écrite (par courriel) du 1/01/11.

4. Éléments de médiopoétique appliquée au slam

Le slam est total, « totexte » au sens où l'entend Jacques Cosnier :

*Texte total, dynamique, constitué par la combinaison des éléments verbaux, vocaux et mimo-gestuels, texte qui s'appuie ou littéralement s'articule sur le contexte (statique) en référence auquel il peut être interprété par le processus de contextualisation.*¹⁵

On peut aussi le définir plus simplement comme une « action orale-aurale » complexe selon la formule de Zumthor¹⁶. Cependant (nous y reviendrons), le « bouche à oreille » ou *Bouchazoreilles*¹⁷ ne saurait suffire à rendre compte de la complexité de cette poésie scénique, ne serait-ce que parce que le corps tout entier y est impliqué. Il nous faut alors convoquer au moins cinq des concepts constitutifs de la constellation médiopoétique :



Avant d'aborder le *sémio-medium*, intéressons-nous d'abord aux aspects qui relèvent du dispositif scénique. D'abord, le slam se veut circonscrit par des règles induisant un *chrono-medium* restreint à trois ou cinq minutes. Il en résulte un *afflux*, une densité de mots, portée par le *flow*¹⁸. Celui-ci peut varier fondamentalement d'un slameur à l'autre : le

¹⁵ « Éthologie du dialogue », in *Décrire la conversation*, 1987, p. 305-306.

¹⁶ *La Lettre et la voix*, Seuil, 1987, p. 248.

¹⁷ Lors des soirées Bouchazoreill', à Paris, des slameurs s'affrontaient deux à deux sur un ring. Un album en témoigne, dont le titre insiste d'ores et déjà sur le bio- et sur le socio-medium : Wagram music, 2007.

¹⁸ Cette notion, empruntée au technolècte du rap, synthétise des caractéristiques phonostylistiques, prosodiques et rythmiques liées à une recherche d'expressivité sonore inhérente au slam.

genre, si genre il y a, n'est aucunement lié à un style musical qui pourrait induire des contraintes métriques. En revanche, la restriction du chrono-medium semble interdire les textes-fleuves et induire une certaine condensation – voire une condensation certaine – du sémio-medium. À cet égard, le *flow* de la slameuse Lauréline Kuntz qui, de son propre aveu, parle « comme une mitrailleuse », est révélateur : son slam « Dixlesic », véritable prouesse verbale, lui a d'ailleurs valu de remporter le championnat de France de slam par équipe en 2007.

Au contraire du chrono-medium, *topo-medium* et *socio-medium* sont foncièrement ouverts.

Le slam fait feu de tout lieu : métro sous-marin de San Francisco, métros parisien et lausannois se prêtent à des « attentats verbaux » conformes à l'idée originale de Marc Smith.

Dans « Attentat verbal », Grand Corps Malade évoque ces irruptions poétiques (2006)¹⁹ :

*Claquer des mots un peu partout et que ça pète comme un attentat
Dans des salles ou en plein air, laisser des traces, faire des ravages
Va demander au 129H ce qu'on appelle le slam sauvage*

Une scène slam peut donc être improvisée en tout lieu public : il n'y a pas de « scène » qui vaille, au sens originel du terme²⁰ ; tout espace est *scénisable*. Le « quatrième mur » cher à Diderot (séparant les comédiens du public) semble dès lors voler en éclats²¹. Selon le principe du « micro ouvert », tout slameur peut devenir spectateur et inversement. Les frontières entre slameurs et slamophiles s'affouissent au profit d'un espace créatif commun.²² Si *to slam* signifie « claquer » (entre autres, la porte),

19 Album, *Midi 20*.

20 Du grec σκηνή, skènè, « tente, lieu couvert », désignant le bâtiment situé derrière l'endroit où jouaient les acteurs – aire de jeu et coulisses –, par opposition à l'espace où étaient les spectateurs.

21 « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » (*Discours sur la poésie dramatique*, chap. 11, « De l'intérêt »)

22 Un « slam » est aussi un plongeon dans le public, lors d'un concert punk : de fait, les lectures de Salla et d'Equi, considérés comme précurseurs, s'inspiraient du punk. Voir le « manifeste du slam » :

le *slamming* se veut, à l'inverse, une porte ouverte: à quiconque souhaite s'y confronter, quelle que soit la forme que prendra sa prestation, du moment qu'elle se conforme aux règles élémentaires. Aux yeux de Mots Paumés, slameur grenoblois, il s'agit essentiellement de donner la parole aux sans-voix: « Faire claquer les mots et claquer la porte aux symboles multiples de l'oppression. »²³

Le mouvement répond donc à la volonté de démocratiser la poésie, d'en faire une action collective, suivant la formule d'Isidore Ducasse: « La poésie doit être faite par tous. Non par un. »²⁴ Le slam offre ainsi un moment de partage²⁵ fédéré par le plaisir des mots.²⁶ Il suppose ce que nous appelons un *horizon d'écoute* particulièrement ouvert, tolérant, accueillant à une grande liberté de styles, de formats et de formules. Dans cette ouverture fondamentale, le socio-medium apparaît comme un catalyseur de créativité car dès lors que l'on prête au slam un effet de miroir, une scène se doit de prendre en compte, voire d'intégrer cette diversité au sémio-medium. Autrement dit, le slam fait feu de tous mots.

Comme nous l'avons évoqué, le mot réfère aussi au domaine sportif. Connotation qui renvoie à l'idée originale d'une performance physique sollicitant le corps (du slameur) et les sens (du spectateur)²⁷. De fait, le *bio-medium* est ici essentiel voire définitoire: « C'est une bouche qui donne et des oreilles qui prennent », explique Grand Corps Malade... Certes, mais pas seulement! À l'image du papy américain du slam,

www.slameur.com/rencontres/manifeste4.htm

23 Flyer écrit. Voir aussi le site de ce slameur:

<http://motspaumes.com/> (le 20/05/13)

24 *Poésies II* (1870).

25 C'est l'un des mots récurrents dans les réponses à notre enquête « Le slam en un mot » (2011), soumise à des slameurs et slamophiles interrogés de vive voix et sur la toile.

26 J'ai parlé d'un pacte *colludique* contribuant à la cohésion de ce public venu d'horizons divers, incité à jouer avec (ou de) la langue, dans un climat de connivence et de tolérance propice à la créativité.

27 « A physical/full sensory experience » d'après Susan B.A. Somers-Willet (citant Howard), *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2009, p. 4.

de nombreux slameurs usent d'une gestualité riche et diversifiée²⁸ aux fonctions variées : mémorielle, illustrative, rythmique, phatique, cataphorique, etc.

De l'orature à la scéniture, la scénorature

Le slam, c'est la poésie « clameur » chère à Léo Ferré. Force est de constater qu'une seule lettre sépare en français les verbes « slamer » et « clamer ». Naviguant entre écrit et oral, il est orature (Hagège) ou *oralité* (Souleymane Diamanka). Il est un art de l'instantané et il n'est pas rare de voir des slameurs griffonner (« grifouiller », pour reprendre le mot d'Aragon²⁹) sur un coin de table avant de passer sur scène, si bien que, d'une certaine façon, le topo-medium peut aussi être une source d'inspiration. En un sens, c'est le « but du jeu » que d'arriver à obtenir une vraie simultanéité entre l'acte de poser son stylo sur la feuille et l'acte de dire. C'est un aller retour permanent entre les deux », conclut Felix J.³⁰ Et le slameur d'expliquer que « ça passe par le sonore en premier », avant de faire référence à Flaubert dans son « gueuloir ». D'après nos entretiens et enquêtes, la plupart des slameurs et slameuses écrivent sur des carnets³¹ qu'ils préfèrent au clavier dans un premier temps, mais ils s'en affranchissent en mémorisant leurs textes, ce qui libère d'autant leur gestuelle sur scène. Quelques-uns comme Frédéric Nevchehirlian réservent la liasse, et le geste scénique de lancer les feuilles en l'air, aux lectures de textes dont ils ne sont pas auteurs, ce qui déroge aux règles du genre.

Dans son dernier spectacle, « Slameurs publics », le collectif parisien 129H se propose d'écrire et de performer sur scène des « lettres sur mesure », à la demande des spectateurs, ce qui questionne, bien sûr, notre rapport à l'écrit et nos modes de communication. Le nom de ce collectif pionnier « 129H » souligne d'ailleurs la volonté de faire sonner la lettre « H ». ³² Des lettres aux voix, le jeu entre oral et écrit est patent et un *flow*

28 Voir le cahier photos intégré au présent volume et notre article sur la gestuelle de ce slameur.

29 « Grifouillis » in Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, Genève, Skira, « Les chemins de la création », 1969, p. 12.

30 C. Peillon, *op. cit.*, p. 180.

31 De ce point de vue, Narcisse fait exception à la règle.

32 Entretien du 27/10/08 : le nom du collectif fait sonner le h, « seule lettre muette

naît de ces *fluctuations*, le slam se faisant *Musique des lettres*³³: « Parce qu'on écrit un peu partout pour que nos paroles restent fugitives / Et qu'on ira jusqu'au bout, jusqu'à ce que poème s'ensuive » (Rouda, 2007).

Il y a là un paradoxe évident qui confirme l'hybridité du slam conçu au travers d'écrits volants et volatiles (*Scripta volant!*), dans la perspective scénique, et donc orale. Dans le slam de Rouda, les jeux d'homophonie montrent bien les limites de la transcription: « Tous ces instants qui caressent l'âme » (slam) / « Ce cri sans gorge et sans glotte » (s'engorge et sanglote). En d'autres termes, c'est donc la finalité orale (*aurale*) et scénique qui justifie les moyens sémiotiques mis en œuvre. La langue est conditionnée par l'hybridation entre oral et écrit, et prise dans des effets de condensation du fait du chrono-medium restreint, tandis que d'autres éléments de la constellation médiopoétique sont aussi susceptibles d'influer sur le *totexte*.

De la scéniture à l'écranture

Nombreuses sont les formes et formats que peut prendre le slam sur scène: concours, mais aussi scènes ouvertes, concerts et spectacles totaux... Faisant feu de tout bois, de tous lieux et de tous mots, il se décline au pluriel et peut se conjuguer avec d'autres formes d'arts de la scène ou de *scéniture*:

- slam et cabaret (Grand Corps Malade et son « cabaret urbain »);
- slam et cirque, avec un jeu sur le rythme, « gardien du corps dans le langage » selon Meschonnic, le caractère volatile, aérien des mots et autres acrobaties verbales³⁴;
- slam et théâtre (Lauréline Kuntz, comédienne), slam et *stand-up*;
- slam et musique, dont témoigne Narcisse;
- slam et arts numériques (voir ci-après Narcisse et son clip « Annick la femme mécanique »³⁵).

de l'alphabet » (i.e. sans répondant phonologique).

33 Titre du premier album de Rouda, membre de 129H (2007).

34 Voir par exemple Frédéric Nevchehirlan avec la Compagnie Cirquons flex: www.youtube.com/watch?v=7R14ZlmoULc&feature=plcp

35 Voir: www.femmemeccanique.com/ (20/05/13)

Poésie du réel et du quotidien, le slam peut ainsi intégrer le virtuel : le *webslam* a d'ailleurs fait son apparition sur le site d'Arte, laissant entrevoir l'idée de scène virtuelle³⁶. D'abord poésie *live*, il peut se prêter à des formes dérivées donnant lieu à d'autres types d'interactions, quitte à mettre en jeu ce que Jean-Pierre Bobillot nomme, à la suite de la *claviture* (qui développait les potentialités créatrices de la machine à écrire), *clavécranture* (développant celles de l'ordinateur, associé ou non à internet). Ainsi, le webdocumentaire « Le Bruit des mots » et le dispositif numérique « L'arbre à mots » qui l'accompagne (et que nous vous invitons à découvrir sur la Toile)³⁷ illustre la volonté d'intégrer l'autre, de l'enrôler dans le jeu, fût-il virtuel.

Auditor in poema

Il apparaît donc que le slam s'inscrit bien dans la lignée des pratiques de « poésie action », au demeurant ignorées de la plupart des slameurs. Poésie scénique, il a néanmoins sa propre histoire qui en accentue la fonction sociale et se construit sur la base d'origines hétéroclites. Il se veut rassembleur, constituant une famille internationale de poètes héritiers des traditions orales qui ont traversé les époques et les frontières. Des pratiques ancestrales comme le *zajal* libanais, ou encore les concours de *virelangues* en Chine nous montrent la prégnance et la vivacité de la poésie orale. Émergeant à la confluence des arts et des cultures, la scène slam représente un espace d'autant plus créatif qu'elle est ouverte et diverse. En prenant soin de ne pas en réduire l'éclectisme qui en fait la richesse, le slam peut être approché et balisé par les concepts de la *médiopoétique* qui permettent de mieux en saisir la visée. Il vise en effet à susciter *é-motion*, mouvement (*motion*), par les mots, à toucher tous les spectateurs (c'est la « claque »), à élargir l'audience de la poésie en faisant évoluer le rapport entre artiste et public. Il tend ainsi à réinventer le rapport au public en impliquant *l'auditor in poema*, ce qui nous paraît riche de potentialités pédagogiques, s'agissant de faire entrer dans

36 Voir le site d'Arte (20/05/13) : www.arte.tv/fr/arte-web-slam-9eme-tour/1765212, CmC=4009142.html

37 Voir le webdocumentaire : <http://lebruitdesmots.radio-canada.ca/mots.html> (20/05/13)

le jeu (voire dans la langue, et dans la part de *jeu* qui lui est inhérente) élèves et étudiants de tous âges :

*Vous tenez entre vos mains un livre et un CD. [...] Vous n'êtes en rien tenu d'écouter le disque; le livre seul suffit. Rien ne vous force à continuer de lire le livre, le disque est un objet en soi. [...] Toutefois, si vous faites les deux – lire le livre en écoutant le disque –, vous découvrirez un troisième objet artistique: VOUS. Et c'est de loin le plus important. Sans VOUS, le livre reste lettre morte, le disque un vulgaire objet circulaire.*³⁸

5. De « Regardez-vous » à « Cliquez sur J'aime » : Narcisse ou l'art d'enrôler le public dans une performance multimédiale

Les titres des spectacles de Narcisse sont tout à fait révélateurs de cette adresse fondamentale et de ce désir d'impliquer activement le public : si « Regardez-vous » était bien sûr un clin d'œil à son « blase » et au mythe associé, « Cliquez sur J'aime » fait référence aux réseaux sociaux, voie privilégiée de diffusion pour les poètes nomades et contemporains que sont les slameurs. Ainsi le nombre de « like » totalisé par un post sur un réseau comme Facebook apparaît significatif d'un succès, d'un « tube » potentiel. Narcisse se joue ainsi, au travers de ce titre qui est aussi celui de son livre-CD, de ce « likomètre » qui fait office d'applaudimètre sur la toile. De fait, cet ex-informaticien a tiré profit de ses compétences techniques pour concevoir un clip interactif jouant sur des effets de *transmédiation*. « Annick la femme mécanique » est un slam caméléon qui peut se décliner sous quatre formes distinctes :

- comme texte seul ;
- comme clip sur la toile ;
- comme texte performé avec projection du clip ;
- comme clip interactif se poursuivant dans le natel/portable lors d'un spectacle.

38 Ivy, avant-propos de l'album *Slamérica*, Le lézard amoureux, 2008, p. 5.

Certes, le texte existe seul et peut être déclamé en tant que tel, mais il prend sens sur scène avec l'appareillage technologique grâce à une projection sur un écran qui reproduit celui de l'ordinateur. En outre, Narcisse a voulu détourner cette règle explicite qui veut que l'on éteigne son téléphone portable au début d'un spectacle, demandant au contraire à ses spectateurs de l'allumer. À la faveur de ce « buzz », le public devient partie intégrante du processus de transmédiation qui est ici théâtralisé : Narcisse saute sur scène et apparaît alors dans les natels où se poursuit le clip pour tous et pour chacun. Les téléphones sont brandis comme autant de briquets lors d'un concert. En amont, le spectateur a téléchargé l'application afin de pouvoir l'exécuter le moment venu pendant le spectacle. Celui-ci est alors éminemment spectaculaire, du fait de l'effet d'attente engendré par cette préparation. Il semble qu'à travers ce procédé particulièrement inventif, le slameur repousse les murs de socio-medium ainsi que du topo-medium (la scène devient *multilocalisée*) et du chrono-medium (la durée de la représentation déborde en amont du spectacle). Enfin, du point de vue du socio-medium, tout se passe comme s'il s'adressait à chacun ainsi qu'à tous, ce qui nous semble particulièrement intéressant au vu de la vocation *démopoétique* du slam.

Références bibliographiques

- Bobillot, Jean-Pierre, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Bruxelles, Le Clou dans le fer, 2009.
- Bobillot, Jean-Pierre, « Naissance d'une notion : la médiopoétique » : *Poésie & Médias*, Paris, Nouveau Monde Éditions [pp. 155-173], 2012.
- Cosnier, Jacques et Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1991), *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Peillon, Catherine (2009), *Les Chants d'Orphée, Musique et poésie*, Arles, Actes Sud/La pensée de midi.
- Somers-Willet, Susan (2009), *The Cultural Politics of slam poetry, Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

- VORGER, Camille, « Le slam poésie clamée, de la chanson à la performance », in Bonnet Gilles (dir.), *La Chanson populittéraire*, Paris, Éditions Kimé, « Les cahiers de marge », 2013.
- Zumthor, Paul, *La lettre et la Voix*, Paris, Seuil, 1987.
- Grans Corps Malade, *Midi 20*, Paris, Universal Music, 2006.
- Ivy, *Slamérica*, Montréal, Montréal, Les éditions Ad litteram/Ho Tune musique/Le lézard amoureux, 2008.
- Narcisse, *Cliquez sur J'aime*, Lausanne, Éditions d'en bas, 2014.
- Rouda, *Musique des lettres*, Arles, Harmonia Mundi, 2007.

Annexe

Enquête écrite (courriel du 16/04/14)

Camille Vorger. Comment as-tu conçu la genèse de ce clip ? Dans quel ordre as-tu procédé ?

Narcisse. Le sujet du texte « Annick la femme mécanique » étant un mélange entre le monde réel et le monde virtuel, j'ai eu rapidement l'idée de ce clip qui ferait évoluer les acteurs dans le monde d'Internet, comme si celui-ci existait vraiment. J'avais envie de représenter les sites les plus connus : Wikipédia, YouTube, Facebook, iTunes, etc. et de faire croire au spectateur que la femme mécanique et moi avons pris le contrôle de son ordinateur. Pour compléter, j'ai créé des sites qui n'existent pas : le magasin de design (mon salon et ma chambre à coucher, en fait...), le site de coiffure. Au début, les images collent au texte, mais j'ai eu envie aussi que par la suite, les deux narrations se séparent, pour se rejoindre à la fin.

CV. Est-ce qu'il t'est arrivé sur scène de performer ce texte « nu », indépendamment de l'appareillage multimédia du clip ?

N. Oui, je l'ai dit de nombreuses fois a cappella. Je l'ai aussi joué en musique à la radio, sans le film ça va de soi.

CV. Comment t'est venue l'idée du clip qui se poursuit dans le natel ?

N. Je me suis dit : après avoir fait apparaître mon personnage dans le monde d'Internet, quelle pourrait être la suite ? J'ai pensé que l'étape

suivante serait qu'il apparaisse dans les téléphones. Et plutôt que de faire un clip à télécharger sur smartphone, j'ai pensé que ce serait intéressant que le spectacle s'arrête sur scène et qu'il se prolonge dans les téléphones des spectateurs, d'une part pour conserver cette idée que j'aime bien de « prise de contrôle » sur les machines, d'autre part parce que le concert est un des derniers moments où en principe les participants sont priés de ne pas utiliser leur portable.

CV. Quelles traces (brouillon, partition, schéma?) t'ont permis de concevoir cette version scénique?

N. Pour le clip de « Annick la femme mécanique », j'avais fait un prototype, avec ma fille comme actrice. Ça m'a permis de voir ce qui marchait bien et ce qu'il fallait changer (surtout pour une question de rythme). Ça a permis aussi à l'actrice de comprendre ce que j'attendais d'elle, car nous avons joué la majorité des scènes sur un écran vert, sans décor: c'était très abstrait. J'avais fait une version de la musique avec ma voix par dessus qui disait : « entrée Narcisse, 1-2-3, cliquer menu, 1-2-3 » et nous avons appris les gestes comme une chorégraphie. Cela dit, il n'y a pas eu de mise par écrit, j'avais le scénario en tête.

CV. En quoi ce clip est-il emblématique (s'il l'est) de ta conception du slam dans le rapport spécifique qu'il crée au public?

N. En créant le slam, Marc Smith a voulu inventer une poésie vivante, qui crée un contact, une interaction avec le public. Les règles (trois minutes, pas de musique, pas d'accessoire...) et la forme du tournoi ne sont que des moyens d'atteindre ce but. Marc Smith a vu mon clip et l'application iPhone et il m'a dit que pour lui, c'est toujours du slam, parce que je mets en œuvre des moyens de faire partager ma poésie. Ce compliment m'a touché. Au-delà de ça, que je fasse du slam ou pas, cela m'importe peu, mais j'aime créer en mélangeant les styles et les moyens (musique, texte, vidéo, technologies). Et l'acte artistique est pour moi toujours un acte de partage.

« Annick la femme mécanique »

*Je me suis acheté une femme mécanique
On dirait une vraie
Ils ont fait des progrès
Dans les femmes mécaniques*

*C'est une iWife Turbo Dynamic
Blu-Ray
Mais moi je l'appelle Annick*

*Elle a beaucoup d'attrait
Physique
Sa plastique est un tout
Entre Audrey Tautou et Monic-
a Bellucci et le plus chic
Lorsqu'elle secoue la tête ses cheveux volent au ralenti
Comme dans les pubs pour cosmétiques*

*Mais en dedans elle est remplie d'électronique et
Elle est très compliquée*

*On dirait une vraie
Ils ont fait des progrès
Dans les femmes mécaniques
On dirait une vraie
Comme une plante en plastique*

*Elle n'attend pas que je sois à la fois musclé et romantique
Elle change toute seule les ampoules électriques
Et quand je baisse mon slip elle a un rire discret
Et dit de sa voix lascive et numérique
Oh mon amour c'est magnifique
On dirait une vraie...*

*Je pourrais vous dresser le portrait
De son côté pratique
Pour la vaisselle la lessive les tâches domestiques
Vous n'y verriez aucun intérêt
Alors ok je vous explique
Ce qu'elle vaut au niveau érotique
C'est une bombe atomique*

*Ils ont fait des progrès
Dans les femmes mécaniques*

*Elle déteste les chats les enfants les boutiques
Elle n'est jamais au régime
Elle ne pleure pas pendant les films
Même Titanic*

*Elle fait moins de 5 minutes à la salle de bains
Elle possède un seul sac à main
Et il ne vient pas d'Amérique*

*Et si je suis distrait
Et ne l'écoute pas pas de panique
Les mecs Annick
Est une mécanique
Je n'en fais pas les frais
Je vous effraie
Mesdames vous me trouvez cynique
Eh bien si je vous déplaît
Prenez-vous un mec mécanique*

RÉFÉRENCE :

« Le jeu des gestes dans le slam »

avec J.-P. Bobillot, dans Vorger C. (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, éditions d'en bas/La passe du vent, 2015, pp. 145-164.



MOTS-CLÉS :

**RHÉTORIQUE,
MIMO-
GESTUALITÉ,
GESTES
COVERBAUX,
PERFORMANCE,
PUBLIC.**

LE JEU DES GESTES DANS LE SLAM

Camille Vorger

*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*

Conformément aux traités de rhétorique, le slam est non seulement *propositio* et *dispositio*, mais aussi *elocutio* et même *actio*, sans oublier le rôle de la *memoria*. Afin de l'analyser dans sa complétude et son accomplissement, il nous faut donc tenir compte de l'*actio* dans son ensemble, en tant qu'incarnation, extériorisation corporelle du discours. De fait, le slam s'accomplit pleinement lors d'une performance mettant *en jeu* – au sens dramatique de ce terme – le corps tout entier du poète. À l'instar du conteur, et peut-être plus encore, le slameur peut ainsi construire une véritable chorégraphie que nous nous proposons d'analyser. À cet égard, il va de soi que le « prototype » Grand Corps Malade, slameur le plus médiatisé en France,

1. D'après Eric Vuillard (Extraits de *Tohu*), mis en voix par Frédéric Nexchehurlian « J'AI DES MILLIERS DE GESTES » est un spectacle multimédia au croisement entre slam, musique répétitive et vidéo.

n'est guère représentatif puisque celui-ci se distingue par une posture très stable voire figée, entravée par une béquille, qui lui permet cependant d'imposer un *phonastyle* original, une *signature vocale forte*.

Au-delà de l'étude des textes qui permet de mettre en valeur des manifestations multiples de créativité, un corpus intégrant l'image, qu'il soit statique (photos), dynamique (vidéos) ou mixte, ouvre la voie à une analyse de la multimodalité à l'œuvre dans une performance de slam. En effet, chaque slameur accompagne sa création de stratégies originales et plus ou moins stylisées, *anant* son slam de tout son corps qui devient lieu de créativité. Dans cette contribution, notre propos est d'analyser et d'illustrer les formes et les fonctions de la mimogestualité telle qu'elle se manifeste dans le slam en général, puis au travers de trois exemples précis : le texte-sketch de Narcisse, «Kathy Nikita», le slam de Mace Smith, «Kiss it» et celui de l'artiste allemand Bas Böttcher, «Taktik». Nous poserons quelques bases théoriques et générales concernant la multimodalité avant de développer l'analyse de ces exemples, avec photos extraites de vidéos à l'appui.

7. Fondements théoriques

7.1. Style oral et poétique du geste

L' poésie vivante, le slam a quelque chose d'organique. Il est soufflé et pulsation :

Le style oral, c'est l'expression humaine pleine de gestes, pleine de mélodies, pleine de rythmes parce que pleine de pulsations organiques.
(Jousse, 1981 : 71)

Il va de soi que cette « écriture orale », évoquée par le slameur Grand Corps Malade², ne va pas sans vocalité ni corporeité : le *biomedium* (Bobillot) est impliqué dès la genèse du texte et jusqu'à sa destination, il en est l'origine et l'horizon au travers des vibrations qu'il suscite chez le récepteur. D'une poétique du rythme où le corps est déjà prégnant, nous évoluons vers une poétique de la voix et du geste :

² «l'écrit à l'oral» (2008).

L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre: fût-ce un geste muet, un regard. [...] Les mouvements du corps sont aussi intégrés à une poétique
(Zumthor, 1983 : 193)

Parole rythmée, art du verbe et des mots mis en mouvement, le slam, poésie orale et même scénique, en appelle inexorablement à la corporéité:

La fonction du geste dans la performance manifeste le lien primaire attachant au corps humain la poésie: ce qu'exprimait Jousse en parlant d'art verbe-moteur. (1983 : 196)

Dans une perspective stylistique, il en résulte que le corps entier est un lieu de stylisation, *a fortiori* dans le slam où la gestuelle est aussi libre que le *flow*, propre à chacun: tous les styles sont possibles, là où le rap est plus ancré culturellement et codifié.³ Chaque slameur accompagne sa création de stratégies visant à la mettre en valeur, en favorisant la réception et la compréhension de son texte dans ses moindres subtilités. Ainsi, la créativité dont il fait preuve se traduit non seulement sur un plan linguistique, mais aussi sur un plan communicatif avec des manifestations multimodales. La mimogestualité apparaît alors comme un mode privilégié de stylisation, au sens où elle contribue au *style oral*: elle s'ajoute aux aspects phonéro-prosodiques que nous envisageons à travers la notion de *phonostylé*.⁴

Dans une perspective didactique, les slameurs et animateurs d'ateliers initient les participants à travailler cette présence corporelle, préférant l'apprentissage *par corps* à l'apprentissage *par cœur* qui donne trop souvent lieu à la sempiternelle récitation, parfois dénuée de toute émotion.

3 Les rappeurs se distinguent par un geste caractéristique de «la main auque» peu de slameurs se conforment. Outre cette connotation quasi-identitaire (marquant l'appartenance à la communauté des rappeurs et de là, à la culture du *hip-hop*), ce geste assure une fonction essentiellement rythmique (*beat*) alors que la gestuelle dans le slam pourra prendre en charge des fonctions plus variées.

4 «La phonostylistique, telle qu'on la conçoit, s'intéresse donc à tout ce qui a été ou est susceptible d'être utilisé et qui produit un effet par rapport au discours attendu» (Léon, 1993 : 5-6)

A contrario, le slam est é-motion, *motion*, mouvement de soi vers les autres à qui l'on adresse ses textes. À la différence du théâtre, ce sont des textes de son propre cru que l'on déclame, s'agissant de donner voix et vie à ses propres mots. C'est un trajet du cœur (du slameur) au cœur (de l'auditeur) via le corps qui définit cette poésie partagée, comme l'illustre ce schéma réalisé au tableau par Karla Bouchoueva («Bouchou») lors d'un atelier slam. De fait, c'est le corps tout entier, et non le seul «bouche-à-oreilles»⁵, qui est en jeu dans l'interprétation, participant au *dire*. Le slameur habite et habille son texte : il en est l'auteur et le compositeur, mais aussi l'interprète et l'*animateur* (Goffmann, 1987).



Bouchou en atelier slam (photo Camille Vorger).

1.2. Multicanalité et mimogestualité

En tant que performance physique, le slam nous semble donc emblématique de la *multicanalité* de la communication humaine. Ainsi la verbalité essentielle du matériau est-elle portée par la vocalité du poète et *animée* – au sens premier de ce mot – par sa mimogestualité, l'*action* étant nécessaire à l'éloquence.

5 «Une bouche qui donne et des oreilles qui prennent» comme Grand Corps Malade a me à définir son art. Voir aussi les soirées parisiennes «Boucha-oreilles» qui ont donné lieu à un DVD.

Plusieurs classifications des catégories fonctionnelles de la mimogestualité ont été élaborées, dont Jacques Cosnier a proposé une synthèse :

Tableau 1: Classification des catégories fonctionnelles de la mimogestualité (Cosnier, 1982)

Gestes communicatifs	Quasi linguistiques		
	syllinguistiques	l'autogène	
		coverbaux	paraverbaux
			expressifs
synchroniseurs		illustratifs	
	phoniques		
Gestes communicatifs	Allocentrés		
	ludiques		
	de contact		

Dans la perspective qui est la nôtre, nous nous intéresserons plus particulièrement aux gestes dits *coverbaux* dont les photos de Karia Bouchoieva, intégrées au cahier photos, offrent un aperçu éloquent :

Les gestes coverbaux sont associés au discours verbal pour l'illustrer (illustratifs), le connote (expressifs) ou renforcer et/ou souligner certains traits phonétiques, syntaxiques ou idéiques (paraverbaux). (1982 : 266)

La catégorie des gestes *illustratifs* se subdivise à son tour en quatre catégories :

- les **déictiques** qui désignent le référent de la parole ;
- les **spatiographiques** qui schématisent la structure spatiale ;
- les **kinémimiques** qui miment l'action du discours ;
- les **picromimiques** qui schématisent la forme ou certaines qualités du référent.



Bouchou (Katia Bouchojeva; photo Pierre Eon)

Les *paraverbaux* sont liés aux traits phonétiques et syntaxiques alors que les *expressifs verbaux* sont essentiellement faciaux. S'agissant de « mouvements de la tête et des mains qui soulignent par exemple l'intonation ou l'emphase, ou encore scandent les moments principaux du raisonnement. » (p. 267) En outre, les *marqueurs d'accent et de rythme* se traduisent généralement par « des mouvements de la ou des mains, mais aussi de la tête ou du tronc, liés à la chaîne intonative. » (p. 269) En admettant qu'ils servent à battre la mesure – d'où le terme de *beat* –, ils jouent un rôle déterminant dans la poésie orale en général et dans le slam en particulier. S'ils peuvent exprimer l'emphase, au même titre que les intonations, ils sont surtout liés à la structure grammaticale du discours. Quant aux *synchronisateurs d'interaction*, en tant qu'« éléments pragmatiques essentiels de la stratégie de l'intercommunication », ils sont souvent convoqués dans le slam poésie, notamment dans les situations de passation de parole ou de sollicitation d'une participation du public. Lors de notre recherche en thèse, nous avons pu observer la prégnance d'une fonction que nous qualifions de *colludique*, s'agissant d'établir une connivence ludique avec le public tout en l'impliquant dans la performance, d'où l'importance des gestes phatiques. Notons en outre la valeur quasi initiatique de certains de ces gestes, favorisant l'identification à un groupe, alors que d'autres facilitent la mémorisation en faisant appel à la mémoire kinesthésique, l'apprendre *par corps*.



Frédéric Nevchehirian, *Autrans* (photo: Camille Varger)

Enfin, le geste de tenir le texte pourra marquer symboliquement l'interprétation d'un texte *autre* – dont le slameur n'est pas l'auteur⁶ – ou encore constituer un geste scénique à part entière, rejoignant en cela certaines performances de poésie sonore. Il s'agit aussi, à nos yeux, d'insister sur la matérialité du texte par sa présence en tant qu'objet, le slameur marchant « mots dans la main »⁷. La lecture apparaît alors comme une mise en scène, un artifice, un artefact dans le cas où le texte (voir ci-dessus) a été mémorisé par le poète.

7.3 Réaménagement des catégories fonctionnelles de la kinésie

Le tableau de Cosnier a été réaménagé par Jean-Marc Colletta (2004 : 159) qui a décrit les catégories fonctionnelles de la kinésie communicative enfantine en distinguant les kinèmes sociaux (rituels et discursifs) et les kinèmes associés ou *coverbaux* (interactifs, expressifs, syntaxiques et référentiels). Le tableau suivant synthétise la classification des *coverbaux*, dont nous proposons un nouvel aménagement⁸ afin de rendre compte de

6. Pratique occasionnelle dans le slam mais non conforme aux « règles » du genre : Nevchehirian (voir la photo ci-dessus) interprète « Un poème de Prévert (« Le soleil brille pour tout le monde », 2011).

7. Formule du slameur Rouca dans son album *Musique des festes* (2007).

8. Nous avons souligné les modifications apportées.

la spécificité de notre corpus. Cet aménagement est fondé sur les hypothèses suivantes :

- la limitation des déplacements et de l'ampleur de certains gestes due à la situation proxémique (scène/présence d'un micro) ;
- le rôle éventuel de gestes à valeur explicative ou illustrative (en vue d'une intercompréhension en contexte exolingue par exemple) ;
- l'importance des gestes à valeur rythmique (de type *beat*) en vue d'une scansion traduisant l'exigence d'une poésie « qui claque » ;
- le rôle-clé des gestes de type phatique ou *colludique* (interaction avec le public) ;
- le croisement possible de plusieurs fonctions, le colludique pouvant par exemple se combiner avec la fonction démarcative pour souligner une équivoque.

Tableau 2 Classification fonctionnelle de la Késie communicative d'après Colletta

Catégorie fonctionnelle	Valeur	Rôle par rapport à la parole
Kinèmes interactifs	Régulateur : signal à valeur d'annonce, d'attention ou de compréhension	Substitution ou <u>complémentarité</u>
	Phatique : signal à valeur d'appel ou de sollicitation	Substitution ou complémentarité
	<i>Colludique</i> ⁶	Focalisation sur un jeu langagier ⁶
Kinèmes expressifs	<i>Interprétatif</i> : l'expression du visage rend compte de certaines connotations	Thématisation
Kinèmes de structuration prosodique ⁷	Intensif : souligne, met en relief une unité linguistique	Accentuation
	Rythmique : accompagne ou rythme le flux parolier (le <i>flow</i>)	Accompagnement, mise en relief du <i>flow</i>
	Démarcatif : délimite une unité de l'énoncé ou en discours (<i>scansion</i>)	Segmentation, délimitation d'unités prosodiques

Kinémiques référentiels ¹¹	Déixique: désigne le référent: par seul dans le contexte immédiat ou indiquer sa direction	Canolétan
	Métaphorique ou figuratif: mime l'ac- tion ou la représente par métaphore ou métonymie	Illustration

9 10 11 12 13

En tant que performance, le slam mobilise en priorité la fonction phatique:

Dans la performance se recroisent les deux axes de la communication sociale: celui qui joint le locuteur à l'auteur; et celui sur quoi s'unissent situation et tradition. À ce niveau joue pleinement la fonction du langage que Malinowski nomma « phatique »: jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'Autre, de demande, en soi indifférent à la production d'un sens (Zumthor, 1983 : 32)

D'une manière générale, les gestes peuvent illustrer, compléter, voire remplacer la parole du slameur et aussi solliciter celle du public récepteur. Ils marquent les temps forts d'un slam, les passages-charnières où la connivence avec le public se renforce. Parmi ces « milliers de gestes », rien n'est laissé au hasard. Certains en appellent à l'attention (par exemple, dans un bar où l'écoute peut être diffuse), à l'émotion, à la bienveillance du public, et constituent ainsi une véritable mise en scène corporelle.

9 Nous pouvons définir ce concept comme fonction visant à favoriser une forme de connivence avec le public basée sur le jeu, qu'il s'agisse de jeux de mots ou de jeux de scène.

10 Certains gestes plus ou moins codifiés (comme le geste de la main droite vers la tête avec un mouvement de rotation signifiant « il faut bien réfléchir pour comprendre ») répondent à cette fonction.

11 Nous avons simplifié cette catégorie qui n'est pas la plus représentée dans notre corpus.

12 Nous proposons ici « de structuration prosodique » plutôt que « syntaxique ou de structuration », s'agissant d'un corpus de poésie orale.

13 Nous avons également simplifié cette catégorie.

2. Exemples

2.1. « Kathy Niki Nikita »¹⁴ de Narcisse

Proche du skerch, le texte « Kathy Niki Nikita » de Narcisse – dont l’initulé n’est pas sans rappeler la fameuse chanson « Ta Kathy t’a quittée » de Bobby Lapointe – est basé sur une succession de jeux de mots fondés sur les syllabes [ki], [ka], [ky] et [ko]. Durant la déclamation, le slameur exécute quelques gestes très précis, d’autant plus significatifs qu’il est peu mobile par ailleurs, à la différence d’autres slameurs. Il s’agit essentiellement ici de gestes phatiques à valeur phonologique¹⁵ dans la mesure où il incline la tête dans quatre directions différentes selon la syllabe prononcée : à gauche¹⁶ pour la syllabe [ki], à droite pour la syllabe [ka], vers l’arrière pour la syllabe [ky] et vers l’avant (en direction du micro) pour la syllabe [ko].

Lors d’un entretien écrit, le slameur est revenu sur la genèse de ce texte :

En général, le sens précède le son, je cherche des mots qui sonnent bien pour exprimer une idée préexistante, mais pour « Kathy Niki Nikita », j’ai fait l’inverse : je suis parti de l’idée d’une strophe en « ca », une en « qui », une en « cu » et une en « co », puis j’ai inventé l’histoire à mesure que je plaçais les mots. »

14 Texte transmis par son auteur (nous avons choisi d’en conserver l’orthographe et la mise en page). Voir sa transcription en annexe (p. 162-164) et le clip accessible sur You Tube (www.youtube.com/watch?v=40PSTe9Dg2M). Crédit vidéo : Patrice Meunier.

15 Pour autant, nous ne saurions parler de gestes phonogènes car ces derniers désignent « les mouvements phonatoires nécessaires à l’émission du langage parlé » (Cosnier, 1982 : 265).

16 Nous avons pris le parti d’indiquer ici la latéralité par rapport au spectateur (à gauche de l’écran).

17 Enquête écrite du 15 mai 2010.

Cette gestualité fortement codifiée et localisée (la tête en étant le principal support) permet non seulement d'accentuer l'effet d'allongement et le rythme du texte, mais aussi de produire un effet comique et de solliciter la participation du public. Pour ce faire, il a aussi recours au geste de la main gauche, dont la fonction semble clairement phatique. Au dire de l'artiste, ces effets concourent à préparer la chute :

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.

Notre analyse – sur la base d'un enregistrement vidéo dont nous avons extrait des photos – nous a permis d'identifier quelques gestes prégnants et récurrents dans l'interprétation de ce slam. Les quatre premières illustrent le rôle central des kinèmes de structuration basés sur la phonologie. Comme indiqué précédemment, à chaque syllabe impliquant le phonème [k] est associé de façon systématique un mouvement de tête. D'où quatre gestes distincts pour les syllabes [ka], [ki], [ky] et [ko].

Tableau 3 : Narcisse « Kathy Niki Nikita » en 9 gestes-clés

photo	syllabe / phrase prononcée	fonction
	[ka]	kinème de structuration

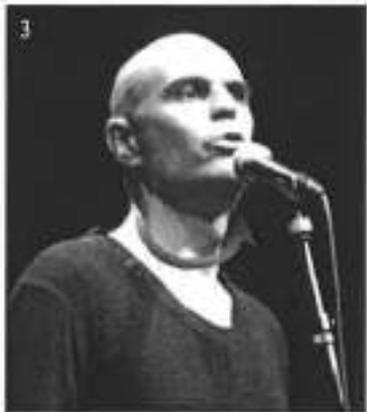
photo	syllabe / phrase phonétique	fonction
2 	[ki]	kinème de structuration
3 	[ke]	kinème de structuration
4 	[ko]	kinème de structuration

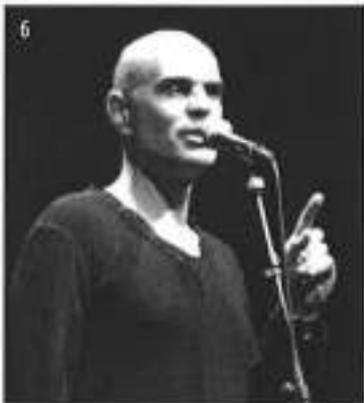
photo	syllabe/ phrase prononcée	fonction
<p>5</p> 	<p>« Au pied du lac fin... » « C'est parti man... »</p>	<p>kinème interactif</p>
<p>6</p> 	<p>« et ça devient délicat ça... »</p>	<p>kinème interactif</p>
<p>7</p> 	<p>« le corps sculpté à la main »</p>	<p>kinème référentiel, dénégatif</p>

photo	syllabe/ phrase prosodique	fonction
8 	« il l'épaula et dégomma sa cupine décolmée »	kinème référentiel, kinématique
9 	« Kathy cogna sur la curvone »	kinème expressif (mimique faciale)

Outre les kinèmes de structuration, on observe les kinèmes interactifs, quantitativement moins fréquents mais tout aussi importants dans la relation de connivence qu'ils permettent d'établir. Il s'agit soit de solliciter la parole du public pour compléter une phrase (photo 5), soit d'attirer l'attention et de souligner une étape charnière du récit tout en accentuant le suspense (photo 6). Certains kinèmes remplissent par ailleurs une fonction illustrative ou référentielle : ils miment tel ou tel passage et permettent le cas échéant de renforcer le comique de situation (photo 8). Enfin, les kinèmes expressifs se manifestent notamment par des mimiques faciales, comme l'illustre la photo 9.

2.2. « Kiss it » de Marc Smith

Dès le titre, cet exemple se veut emblématique du slam tel que son fondateur l'a conçu, et pour cause : éminemment théâtral et colludique, physique voire organique. De fait, les jeux de voix et les mimiques faciales sont largement mis à contribution pour favoriser l'intercompréhension en contexte *exolingue* (un festival de slam en France), à la faveur d'une



Marc Smith, « Kiss it » (SLAM 2011)

expressivité accrue. En l'occurrence, les coups symboliquement portés renforcent les consonnes dites explosives. Marc Smith nous rappelle que le slam est claqué, quand bien même il nous parle de baiser. Baiser sonore ou explosif, pour autant que la paronomase puisse rapprocher *kiss* et *kick*.

2.3 « Taktik » de Bas Böttcher

Dans ce slam, l'artiste allemand Bas Böttcher met à contribution le public en lui demandant de scander « tac » et « tic » simultanément à ses rimes. Les gestes sont ici stabilisés et parfaitement symétriques : le public étant divisé en deux parties, le slameur s'adresse et se tourne successivement de chaque côté. La fonction de cette gestualité très codifiée est double : à la fois phatique (contact et sollicitation du public, voire régulation à la façon d'un « chef d'orchestre ») et rythmique (le geste de *bata* étant cependant stylisé et modulé avec la main ascendante pour susciter une intensité croissante). Notons l'absence de gestes à caractères illustratifs qui auraient pu se justifier dans un contexte exolingue comme chez Marc Smith. Il semble que le sens tende à être relégué au second plan ici, ou que ce soit les sons qui fassent sens.

*Wir sind verrACKt
auf dieser Party nach meinet GIG
Meine Begleitung ist geuehmACKvoll
ein gekleidet ohne schmUCK...*



Bas Bötcher, Université Stendhal - Grenoble (photos Camille Vorges).

3. Un vaste champ à l'horizon

Dans le slam, le champ des gestes est vaste et fécond, à tel point que des slams en langue des signes ont été conçus et signés¹⁸, tandis que nous avons pu assister à une performance bilingue par Kariz Bouchnueva et Agnès Miller¹⁹. Si le slam est le lieu de tous les possibles, se pose ici la question de la *mouvance* ou « instabilité radicale » du texte oral et de son interprétation (Zumthor, 1983 : 232), question qui interroge la ritualité des gestes : il va de soi que la performance comporte toujours une part, fût-elle infime, d'improvisation. C'est alors une autre dimension qui est convoquée : le jeu qui signifie la marge de liberté, de manœuvre, au sens où l'on dit « avoir du jeu ». En outre, le récepteur, appelé à entrer dans le jeu sinon dans la danse, se trouve ainsi, à son tour, physiquement amené à être impliqué dans la performance. Il serait alors intéressant de pouvoir rendre compte de sa participation active, verbale et physique : « Geste et voix de l'interprète stimulent chez l'auditeur une réponse de la voix et du geste, mimétique » (Zumthor, 1983 : 229). Le slam, c'est l'instantané de la communication poétique et le plaisir des mots partagé. C'est aussi une création collective, au sein de laquelle le public devient co-auteur. De la qualité de la complicité avec le public dépend le succès de la performance, *à fortiori* dans un slam où le public est jury, d'où l'importance de

18 Voir par exemple cet article : www.lexpress.fr/culture/livre/elles-slament-en-langue-des-signes_1094370.html

19 Narcisse s'est déjà prêté à cette expérience bilingue par deux fois, notamment au festival des musiques populaires de Moudon (juin 2014).

la connivence ou fonction *colludique*. Notons que Narcisse a su conquérir ce public puisqu'il a remporté plusieurs tournois dont celui de la Ligue Slam de France en 2013. Sa gestuelle, minimaliste, en est d'autant plus significative, tandis que d'autres s'adonnent à des performances éminemment théâtrales, de type *one (wo)man show*: en témoigne l'exemple de Lauréline Kuntz, qui a aussi remporté des tournois de slam, et dont la gestuelle est celle d'un comédienne, éminemment expressive comme en témoigne la photo ci-contre.



Lauréline Kuntz, Avignon (photo Camille Vorger).

Repères bibliographiques

- Barthes, Roland, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.
- Bobillot, Jean-Pierre, *Naissance d'une notion, la médiapoétique*, 2012; <http://www.poesie-arts.paris-sorbonne.fr/spip.php?article31>
- Coletta, Jean-Marc, *Le Développement de la parole chez l'enfant âgé de 6 à 12 ans*, Sprimont, Belgique, Mardaga, 2004.
- Cosnier, Jacques, *Les Voies au langage, communications verbales, gestuelles et animales*, Paris, Dunod, 1982.
- Goffmann, Erwing, *Façons de parler*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- Jousse, Marcel, *Le Style oral, rythmique et mnémotechnique*, Paris, Le Centurion, 1981.
- Ilagège, Claude, *L'Homme de paroles, Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1987.
- Léon, Pierre, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan Université, 1993.

Vorger, Camille, « Le slam poésie clamée, entre chanson et performance », in *La Chanson populitèrisme* (Gilles Bonnet éd.), Paris, Éditions Kimé, 2013.

Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

Annexe

« Kathy Niki Nikita », Narcisse

*Kathy était avocate
Dans un cabinet capitonné de la capitale
Elle était carrément calée en tout
En déclamation classique autant qu'en calcul mental
Kathy pourtant craqua pour Niki
Un karateka au caractère de bazooka
Qui avait mis KO plus d'un lascar
Cabossé plusieurs indéliçats
La caricature de l'athlète
Au QI de cacahuète
Et ce qui lui valait ricanements et sarcasmes
Il avait une voix de castrat
« Casse-toi cafard ou je te scalpe »
clamait-il d'un ton de canari roi du karaoké
Mais tous se cassaient car il était bien capable de les fricasser*

*Kathy et Niki formaient un couple bancai
Qui allait cabin-cahu
Peu de câlins, de caresses, de jeux sunailles
Juste une saccade à l'occase
En quatre trimestres
Comme le font les canavans, les casatuis*

*Mais ils firent un voyage en cadeau
Carthage les Carthés le Canada en cargo*

*Puis cap sur le Costa-Rica
et chez les Incas autour du lac Titicaca
C'est le cas*

*Pt ça devient délicat car
Lors d'une escale au Kamtschatka
Wika tomba sur Nikita
Qui
Il conquit
Esquise roquaine sous son bikini nikite
Blonde Viking au nez aquilin qui
Taquinait son whiskey au bord de la piscine
Niki se dit c'est parti mon... kiki*

*Niki niqua Nikita en catimini sans quitter Kathy
Ce fut la cata
Mais Kathy ne s'avoua pas vaincue
Acculée par le culot de cette inculte qui l'avait faite cocue
Elle accumula la rancune
Le corps sculpté à la muscul' de son concubin culturiste lui apparut
ridicule
À lui et l'autre succube sa concurrente inexorable
Elle prépara une revanche aciculaire*

*... Moi non plus je ne sais pas ce que ça veut dire aciculaire
Mais ça rend mon texte moche... cacul*

*Donc, elle prépara une revanche aciculaire
Et mit son plan à exécution
Car Niki comme un nombre colossal de ses collègues
À gros boutons et à cervelle d'artichaut vouait son culte incommensu-
rable à sa bagnole
Une Corvette de collection décorée d'auroillons multicolores
Alors
Kathy cogna sur la Corvette*

*Et comme un accroc
Qu'aurait été causé par
La sènda de Nikita
Un tacot de l'époque communiste
Garé juste à côté
Et elle plaça incognito dans le coffre de la Corvette
Une kalachnikov
Ha ha ha, dit-elle. Vous allez voir, mes... cocos*

*Lorsqu'il vit l'accroc
Niki ensm dans une coître encore inconnue
Tomitant comme par coïncidence sur la kalachnikov
Il dégomma sa copine décolorée
Pan
«Connasse» fut son seul commentaire*

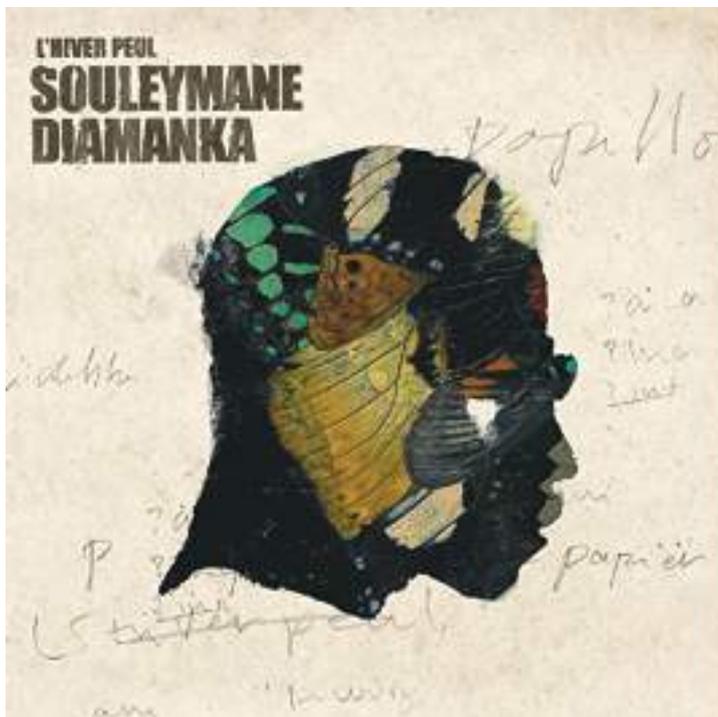
*Les flics le coffrèrent illien
Et il érapa 40 ans de trou dans un kolkhoze
Beauce on ne cause pas avec le code au pays des cocos*

*Voilà
En conclusion
Mesdames,
Un type baraque
En Cadillac
C'est de l'arnaque
Le plus chic
C'est un gars
Sans pinques de choc
Et en transports publics
Mais avec une vraie voix de mec
Même s'il a quelques tics*

RÉFÉRENCE :

« Métaphorisation et scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam »

dans « Les avatars de la métaphore », *Publifarum*, n°23 (en ligne),
Université de Gênes.



MOTS-CLÉS :

**MÉTAPHORE,
RENCONTRE,
MUSICALITÉ,
STYLISTIQUE,
RAP.**



Publif@rum 23, 2015

Les avatars de la métaphore

Camille VORGER

Métaphorisation et scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Camille VORGER, *Métaphorisation et scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam*, Les avatars de la métaphore, Publiforum, n. 23, pubblicato il 2015, consultato il 12/12/2019, url: http://publiforum.farum.it/ezine_pdf.php?id=314

Editore Publiforum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova)

<http://www.farum.it/publiforum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publiforum/ezine_articles.php?art_id=314

Document généré automatiquement le 12/12/2019.

Métaphorisation et scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam

Camille VORGER

Table

- [1. Musicalité : le règne de la paronomase](#)
 - [2. Métaphorisation : les cinq sens en émoi](#)
 - [3. Scénarisation : de métaphore en palimpseste](#)
 - [Références](#)
 - [Slamographie](#)
 - [Annexes](#)
-

Résumé

Au delà de la tradition du tournoi, le slam français se présente plutôt comme une rencontre poétique. Un espace de partage et d'expression où les slameurs laissent libre cours à leurs émotions quelles qu'elles soient, visant ainsi à toucher le public, à le claquer symboliquement (to slam). L'amour en général et la rencontre amoureuse en particulier constituent, dans le slam comme dans la poésie lyrique, un topos. Musique des mots et des vers se conjuguent pour épouser ce thème à travers une forme moderne de lyrisme. Dans cette perspective, de nombreux procédés visant la musicalité sont mis en œuvre, ainsi que diverses métaphores et mises en abyme qui aboutissent à une forme de théâtralisation. Dans cette contribution, notre propos est d'analyser ces métaphores – mélodiques et autres – ainsi que les effets de scénarisation dans le récit de la rencontre, à travers trois textes de slam.

Abstract

More than a competition, French slam poetry is a poetic encounter. As such, it creates a collective space for expressing all kinds of emotions, thus moving (slamming, symbolically) the audience. As in lyrical poetry, love, and romantic encounter in particular, are topoi in slam poetry. The music of words and verse are conjugated in the creation of a modern type of lyricism. Numerous devices are geared towards musicality while metaphors and mise en abyme produce a form of theatricality. The aim of this paper is to analyse the use that three slammers make of these metaphors and to examine the staging effects in the narrative of the romantic encounter.

« *Un livre et une petite cuillère qui fait la préface /*

De sa bouche. Lèvres lippues et inégales

La petite cuillère me nargue et se régale... »

Milk Coffee and Sugar

Souvent associé aux cultures dites « urbaines », le slam peut être approché comme un moment de partage, une rencontre poétique qui fait feu de tous lieux et sujets. C'est un espace de libre expression des émotions, lieu d'une poésie *commotive* (Bobillot, 1995 : 68). Sujet lyrique par excellence, le sentiment amoureux est souvent au cœur des textes où la rencontre se trouve mise en scène de diverses manières. De claque (*to slam*), le texte se fait caresse¹: les slameurs développent à l'envi métaphores et mises en abyme. Les jeux de rimes et échos sonores contribuent à la *Musique des lettres*² définitoire de cette poésie, ce qui évoque aussi une forme de lyrisme. Dans le présent article, notre propos est d'analyser comment la narration poétique propre au slam-poésie épouse ce sujet et revisite ce lieu commun de la rencontre amoureuse. En quoi la façon de traiter cette thématique est-elle originale et emblématique d'un lyrisme moderne, qu'il soit de la *dissonance* (Pinson, 2008) ou plutôt, en l'occurrence, de la *résonance*³?

Pour ce faire, nous analyserons et confronterons trois textes : « Un verbe » de Grand Corps Malade (2010), slameur « prototypique », « Elle(s) » de Milk Coffee and Sugar (2009), oscillant entre rap et slam⁴, et « Marchand de cendres » de Souleymane Diamanka (2007), poète d'origine peule⁵. Si ces trois artistes se distinguent par leurs styles et leurs trajectoires – détail emblématique du slam qui se veut ouvert, selon son fondateur, à « quiconque franchit la porte »⁶ – ils sont reliés par un phénomène d'interdiscursivité récurrent au sein de la *slam family*. Dans la chanson « Un peu de musique », MC⁷ évoque *L'Hiver Peul*, titre éponyme de l'album de Souleymane Diamanka (2007) : « Mais qu'est-ce que tu connais de l'Hiver Peul de Souleymane ? » De même, ce dernier interpelle le slameur de Saint-Denis dans « Les poètes se cachent pour écrire » : « C'est pas une légende Grand Corps Malade regarde nous... »

Au-delà de ces phénomènes d'adresse et d'interpellation d'un slameur à l'autre, nous chercherons d'éventuelles résonances poétiques entre leurs textes dont la structure narrative se différencie cependant. Après avoir étudié les effets de musicalité et d'expressivité inhérents au concept de slam, s'agissant de poésie orale à vocation scénique, nous envisagerons la métaphorisation à l'œuvre dans ces trois textes puis la scénarisation de la rencontre propre à chacun. Dans cette perspective, nous nous appuierons sur une analyse des poèmes ainsi que sur un épitexte constitué grâce à la collaboration active des slameurs cités à notre recherche⁸.

1. Musicalité : le règne de la paronomase

Figure reine des rappeurs, la paronomase s'avère tout aussi récurrente dans le slam, dont on peut noter d'emblée que s'il se distingue historiquement et culturellement du rap, il s'enrichit de trajectoires diverses d'artistes, certains ayant évolué d'une sphère à l'autre⁹.

Dans « Elle(s) » de MCS, les effets de paronomase sont fréquents :

*Elle traverse une fenêtre, raie de lumière, à l'eau de beauté
Paréo en bazine, et mes yeux ont un point de côté*

La rime semi-équivoquée (Aquié, 2002 : 658), intégrée à un parallélisme, est associée à des effets sémantiques :

*Je baisse les cils et lui propose un sucre dans son café
Elle répond qu'elle met pas d'riz dans son mafé*

On trouve en outre des rimes batelées :

*Je me remets de ma lecture, je l'avoue un peu déçu
Par ce livre au titre ambigu mélangeant lait-café-sucre*

Outre l'allusion au *blase* de ce collectif « Milk coffee and sugar », qui nous rappelle qu'une « esthétique des pseudonymes » règne dans le rap (Lapassade et Rousselot, 1998 : 91), les effets d'homophonie sont recherchés : dans « La belle pose l'ustensile », on entend « cils », d'où l'enchaînement sémantique du vers suivant (« Son regard me rtille »). Le rap peut

ainsi être décrit comme un « artisanat de la rime » (Barret, 2011). De fait, les jeux d'échos sonores multiples offrent une alternative à la rime localisée en fin de vers, produisant ainsi un effet de surprise qui, dans ce contexte, corrobore le caractère mystérieux de la scène : « Au caractère convenu de l'association sonore réalisée par la rime, j'oppose l'aspect mystérieux, brut et subtilement efficace de la paronomase. » (2008 : 73)

Il en résulte une musicalité intrinsèque au texte, avec des effets de dramatisation voire de scénarisation par la mise en place d'une rythmique et la mise en relief de certains mots, accentués par la déclamation. Musiques du vers et musique du verbe se conjuguent, nous rappelant que si « la musique habite la langue d'une manière générale (attentionnellement) », elle hante la poésie, bien plus encore, « intentionnellement » (Escal, 1989 : 338). Des procédés tels que les enjambements et rejets, au gré d'un *flow* qui s'écoule en une métaphore mélodique évoquant la magie de la rencontre, créent un effet d'attente et de suspens :

*La commande partie, j'en profite et demande à la belle
Si son cœur est à prendre et la belle
Me rétorque, le nez dans son recueil de nouvelles...*

Allié aux sonorités, le rythme, « gardien du corps dans le langage » (Meschonnic, 1982 : 651), exprime la fluidité et la sensualité.

Souleymane Diamanka affectionne tout autant la paronomase et la met également en œuvre sous la forme de rimes dites « semi-équivoquées » :

*C'était dans un club de jazz un soir de match en décembre
Et elle était là immobile debout en haut des marches sans descendre*

L'équivoque est patente dès les premiers vers. Notons que la plupart des rimes sont féminines et riches, parfois léonines :

*Et qui a su rendre cet instant magique
Même si l'issue reste tragique*

Au gré de rimes internes, les échos sonores se font multiples et franchissent allègrement les frontières du vers :

*Puis elle s'est évaporée elle et ses lèvres adorées
Dans le nocturne Harlem à l'heure où le soleil se lève à Gorée*

Là encore, les enjambements contribuent à un *flow* lent qui évoque la douceur, ici traduite par une allitération en [s] et métaphorisée par une resémantisation du verbe « s'endormir » :

Si nos souvenirs s'endorment c'est que nos mémoires / Sont des chambres

A la fin du poème, les rimes suivies font place aux rimes alternées, mimant l'entrecroisement en une nouvelle équivoque suggérant la promesse de retrouvailles :

*Mais pour m'en sortir je me suis promis d'œuvrer
J'arrête de fumer le jour où je recroise ma belle inconnue
Et qu'elle m'embrasse pour de vrai*

Dans « un verbe » de GCM, les assonances se font plus discrètes et la progression semble davantage fondée sur des liens sémantiques que sur des échos sonores. Au fil d'un slam qui repose sur une esthétique de la liste, on observe cependant quelques rimes riches (silence/patience) et autres formes d'analogies sonores (prochaine/promesse). L'ensemble est déclamé sur un *flow* paisible, mimétique de l'attente. L'essentiel réside dans l'ellipse, le non-dit, la succession des mots essaimés comme autant de grains de poussière : « Bien que le discours amoureux ne soit qu'une poussière de figures qui s'agitent selon un ordre imprévisible à la manière des courses d'une mouche dans une chambre, je puis assigner à l'amour, du moins rétrospectivement, imaginairement, un devenir réglé. » (Barthes, 1977)

2. Métaphorisation : les cinq sens en émoi

Dans son *Manifeste du Surréalisme*, André Breton (1924) définit la métaphore comme « le rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes éloignés », provoquant une étincelle par « la différence de potentiel entre les deux conducteurs ». De fait, dans « Elle(s) », l'image de la petite cuillère comparée à une préface se révèle originale (voir la citation en exergue) : elle annonce la chute, d'une certaine façon, la belle étant décrite dans la suite du texte « le nez dans son recueil de nouvelles ». La fameuse cuillère est d'ailleurs personnifiée puisqu'elle « nargue » le narrateur et « se régale ». Ainsi, la plupart des images touchent au corps - « mes yeux ont un point de côté » -, ainsi qu'aux sensations, *topos* de la poésie lyrique. Le goût est convoqué, ne serait-ce qu'au travers des jus de mangue commandés au café et qui font référence aux origines de l'auteur : « Pour séduire, je mise sur deux jus de mangue »¹⁰. Gaël Faye nous a d'ailleurs confié, lors d'une enquête menée par mail¹¹, que cette passante « serait l'Afrique si elle était faite femme ». Aussi, dans cette atmosphère empreinte d'éléments évoquant ce continent, les sens se mêlent et se confondent, comme dans cet exemple où l'odorat surgit dans un contexte où l'ouïe est prégnante à travers un oxymore mis en valeur par la rime :

*Quand tout à coup, comme un éclair jouant d'un turbulent silence
Me voilà chaviré par l'onde des effluves d'une fragrance*

La vue est bientôt comblée et l'ouïe intervient à nouveau, ce qui, par un effet de mise en abyme, renvoie à la chanson elle-même :

*Elle est là, elle, solennelle, sauvagerie d'Epinal
Cette femme arpégeant comme un orgue dans mon cœur cathédrale*

D'une part, le palimpseste – *sauvagerie* pour « *imagerie* d'Epinal » – accroît l'intensité visuelle du passage, en référence à des couleurs vives ; d'autre part, le toucher surgit et suscite la surprise car c'est le garçon de café qui le saisit finalement, alors que la belle lui a déjà échappé : « *Mais en quittant la terrasse, je suis saisi par le bras* ».

Dans « Marchand de cendre », l'odorat et le goût en disputent à la vue : « *Je garde en mémoire le souvenir de ce sourire / Qui a parfumé ma première cigarette* »

L'ouïe est également sollicitée, ne serait-ce qu'en raison du contexte – celui d'un club de jazz – et surtout lorsque le contact est établi via une demande formulée oralement :

*Elle entrerait ses lèvres rouges comme la braise
Pour habiller ses soupirs d'une mystérieuse fumée grise
Pour dire quelque chose je lui ai demandé une cigarette
Avant que sa conversation ne soit prise*

C'est ensuite le silence qui s'installe (« Sans dire un mot »), rendant l'instant énigmatique. Bientôt, le toucher prend le pas sur

les autres sens et se cristallise sur la cigarette :

*Et quand j'ai posé ma bouche là où elle avait posé sa bouche
J'ai eu l'impression de l'embrasser*

Notons que la rencontre amoureuse est d'emblée associée à la destruction au travers de cette image du « Marchand de cendres » : on retrouve l'*Eros* et le *Thanatos* indissolublement liés. Un match de boxe constitue d'ailleurs l'arrière-plan de cette scène de rencontre, métaphore implicite basée sur le contraste entre la légèreté aérienne et la violence des coups :

*C'était un beau combat Ali gagnait par KO à la douzième reprise
Et elle était là immobile portant une robe légère comme la brise*

C'est le narrateur, bienheureuse victime de cette rencontre magique, qui est mis KO. Notons d'ailleurs que le verbe *slam* signifie notamment « claquer » et que les premiers slameurs se présentaient sur scène équipés comme des boxeurs, s'affrontant sur un ring, forme originale reprise lors des soirées parisiennes « Bouchaz'oreilles ». De même, MCS compare la rencontre à un match de foot où les points sont comptabilisés : « *Deux zéro balle au centre* ».

Dans « Un verbe », les métaphores semblent plus convenues et les sens ne sont pas tous représentés. Seuls la vue, l'ouïe et le toucher sont convoqués, tandis que le goût et l'odorat demeurent en retrait. Le poème de GCM s'avère plus narratif, faussement erratique, que lyrique, ce qui se vérifie dans la plupart de ses textes. Chaque mot renvoie à une étape de l'histoire d'amour, qui se voit ainsi relatée – et relancée – à travers autant de mots-clés correspondant à des étapes décisives.

3. Scénarisation : de métaphore en palimpseste

Gaël Faye nous a éclairée sur la genèse de la chanson « Elle(s) »¹², écrite à deux mains avec Edgar, phénomène assez fréquent dans le slam où les collectifs s'adonnent régulièrement à des expériences d'écriture et/ou d'interprétation duelle ou collective, ce qui accroît le caractère ludique – ou *colludique*¹³ – d'une telle démarche : « L'un (Edgar) a écrit les deux premiers couplets et a demandé à l'autre (Gaël) de terminer l'histoire. » (enquête citée). De même, Souleymane Diamanka nous a décrit son expérience d'écriture duelle avec John Banzaï comme « une partie d'échecs » (Vorger, 2012). Au sujet de « Elle(s) », Gaël Faye a précisé : « Nous n'avons pas tout de suite saisi la portée cinématographique de la chanson. Elle nous ait apparue¹⁴ une fois mise en musique. »

Notons d'abord l'importance du titre dans cette perspective d'une mise en scène de la rencontre amoureuse. D'une manière générale, ce *seuil* du texte (Genette) s'avère crucial, car il en annonce la couleur, voire la teneur, la tonalité : il est ce qui apparaît *a priori* sur la jaquette du disque ou la *playlist* sur la toile le cas échéant. Il est ce qui crée la curiosité, l'attente, l'envie de franchir le pas, de dépasser ce seuil. Le titre de Souleymane Diamanka « Marchand de cendres » évoque ainsi l'univers de la nuit et du rêve : cette formule énigmatique et emblématique d'une écriture palimpseste (voir *infra*), pose d'emblée une atmosphère onirique. Le titre « Elle(s) » suscite aussi la curiosité du fait du « s » entre parenthèses : selon Gaël Faye, « Les parenthèses créent un mystère autour de cette femme. Est-elle seule ou sont-elles deux ? »¹⁵. Une autre interprétation possible serait que ce texte évoque les femmes en général, version moderne de la célèbre passante baudelairienne. « À une passante » peut être interprété comme un hypertexte – sans doute inconscient – si l'on considère les multiples résonances entre les deux textes :

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet*

Dans le texte de MCS, on retrouve l'agilité et la noblesse du port de ladite passante, l'éclair qui traverse cette vision : « Un éclair... Puis la nuit ! » On pense en outre à l'homophonie « ailes » que confirme le caractère aérien de la silhouette

décrite « légère sur l'asphalte », d'où une métaphore implicitement associée à *ladem-oiselle*. « Elle(s) » laisse son empreinte sonore sur l'ensemble du texte du fait de la prégnance des rimes en « -elle », s'opposant à un ego qui occupe une place essentielle dans le hip-hop - avec *l'egotrip* (Lapassade, 1998 : 98) - comme dans la poésie lyrique. Quant au titre « Un verbe », il crée aussi un effet d'attente car ledit verbe – le seul et unique du texte en forme d'inventaire à la Prévert – se fait attendre jusqu'à la fin. On peut remarquer ici la polysémie du lexème « verbe » et le fait que le slam soit précisément un art du verbe, d'où un effet de mise en abyme.

La mise en scène repose corolairement sur des formules-clés qui relèvent souvent de la délexicalisation, procédé récurrent parfois appelé « palimpseste » (Galisson) consistant en la déconstruction d'une locution plus ou moins figée et jouant ainsi sur l'effet de surprise par rapport à ce qui est attendu : « Elle ne marche pas comme le commun *des modèles* » fait bien sûr référence au « commun *des mortels* ». Il s'agit d'une délexicalisation avec filiation phonique (Billiez), localisée en fin de mot ainsi qu'au début, car fondée sur une paronomase, d'où un double impact. *A contrario*, le palimpseste « *Marchand de cendres* » (« *marchand de sable* »), fondé sur une filiation phonique localisée à l'initiale du mot, introduit une métaphore associant à l'endormissement une rencontre qui laisse notre narrateur – on serait tentée de le nommer, à la suite de Stéphane Hirschi, « *canteur* » (2008) – sonné, voire songeur.

Dans le poème de Souleymane Diamanka, la progression est balisée par un vers récurrent, qui s'apparente à un refrain et que l'on retrouve à trois reprises avec une légère variante pour la dernière occurrence : « (La nuit où) je suis tombé dans le piège du marchand de cendres ». Le récit est jalonné par cette phrase qui le résume tout en faisant référence à la formule-titre. Au fil du poème, le système temporel évolue du passé au présent :

*Je garde en mémoire le souvenir de ce sourire
Qui a parfumé ma première cigarette
Et qui a su rendre cet instant magique
Même si l'issue reste tragique*

Le souvenir de la rencontre et l'espoir d'une suite restent présents, voire prégnants, même si l'ensemble du récit baigne dans une atmosphère onirique. L'irruption du présent marque la chute, le retour à la réalité. Le slam, en tant que forme brève dont la déclamation ne doit pas excéder 3 minutes, peut être appréhendé comme un art de l'instantané et de la chute : « Un poème n'est jamais achevé, écrit Paul Valéry, c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public. » (1941 : 154). A cet égard, le texte de MCS est révélateur : « Je saisis donc l'addition qui indique deux jus de mangues ». Voilà qui annonce la fin de voyage, fût-il en TGV au vu de la brièveté du récit : « Le dénouement correspond à la fin d'un monde et à la fin d'un voyage » (Baroni, 2012 : 18). Le retour au réel est déterminé par l'intervention du garçon de café. Le narrateur semble hésiter entre le récit onirique, la connotation imaginaire de cette rencontre mise en abyme dans le livre qu'il est en train de lire, et la réalité sensible de cette boisson partagée. On retrouve un héros timide et subjugué : « Je suis toujours là mais je pense à m'enfuir. » Et la fuite s'ensuit en effet : « J'aurais voulu lui parler mais déjà je m'enfuis. » Notons le jeu d'homophonie visant à resémantiser l'expression « prendre son courage à *deux mains* » : « Mon courage à *demain* car trop timide aujourd'hui ». Dans un contexte où la transmission orale est privilégiée, c'est le cotexte (ici aval) qui permet de saisir cette resémantisation en réinterprétant l'expression à la faveur d'un jeu de va-et-vient dans le texte.

Chez Grand Corps Malade, le « verbe » annoncé dès le titre constitue la chute, tant attendue, introduite par la conjonction « et » relayée en fin de liste. Le rythme de la déclamation, lente et monocorde selon le *flow* propre à ce slameur, joue un rôle essentiel pour produire l'effet d'attente escompté. Ce slam est résolument tourné vers l'avenir de la rencontre, allant bien au-delà des premiers émois à la différence des deux autres poèmes : « une attente », « une suite », « un avenir »... Certes, dans « *Marchand de cendres* », le narrateur espère revoir un jour la belle inconnue, et dans « *Elle(s)* », la rencontre est suspendue jusqu'au lendemain, mais c'est bien, dans les deux cas, l'ivresse et la magie de cette première rencontre qui se révèlent essentielles.

On peut relever enfin des effets de mise en abyme. Dans le slam de GCM, au-delà du titre « Un verbe », c'est « un poème » qui constitue l'avant dernier terme de la liste. Dans « *Elle(s)* », la mise en abyme va plus loin : il est question d'un recueil de nouvelles, objet magique, initiatique, qui fait le trait d'union entre les deux personnages. En effet, la muse est décrite comme plongée dans le recueil et le narrateur se dit lui aussi pris *dans les filets* de la lecture :

*Troublé par l'épilogue de ce recueil de nouvelles
Par l'histoire d'un libraire, et d'une femme saveur cannelle*

Si la mention de l'épilogue annonce la chute, le livre apparaît alors comme le fil reliant les deux personnages. Tout se passe comme si les frontières entre fiction et réalité étaient brouillées, abolies, quand le garçon du bar interpelle le narrateur pour lui soumettre l'addition. Gaël Faye nous a écrit à ce propos : « Tout l'intérêt de l'histoire c'est de ne pas expliquer la chute et de laisser le flou en suspens, de maintenir l'auditeur entre songe et réalité. Le lecteur doit-il payer les deux jus de mangues du roman ? S'agit-il de la même femme ? Du même homme ? » (enquête citée). En d'autres termes, le mystère plane sur la réalité de cette rencontre, dont il semble qu'elle ne se soit pas concrétisée, comme dans le poème de SD, par une discussion : « j'aurais voulu lui parler ». La prise de parole est ainsi au cœur du poème, par un effet ultime de mise en abyme, le slam étant précisément l'art de la (prise de) parole poétique, du poème parlé et partagé, tourné vers l'autre, poème-relation (Martin, 2013): « Je vous raconte celui-ci comme un faux cauchemar sans défendre... »

Ainsi, les poèmes de Souleymane Diamanka et de Milk Coffee and Sugar sont pareillement empreints d'une atmosphère onirique, plongés dans un univers nocturne qui n'est pas sans rappeler l'univers baudelairien. Quant au slam de GCM, il s'apparente dans sa forme à un poème de Prévert, touchant dans sa simplicité même et son rythme paisible, son esthétique de la liste. Prévert était d'ailleurs un « slameur avant l'heure » si l'on en croit le projet de Nevchehirlan qui l'a mis en voix et en musique (2011), ainsi que ces vers du slameur québécois Ivy : « Slame, comme slamait Jacques Prévert ! »¹⁶

Les trois textes retenus pour cette étude offrent un aperçu des formes diverses que peut prendre cette poésie vocale et scénique quand elle touche au sujet de la rencontre amoureuse qui relève d'une forme de mise en scène, de théâtralité, de mise en abyme. En outre, lors d'une scène slam, le slameur doit séduire son public pour le conquérir et remporter la compétition le cas échéant. Plus généralement, il s'agit d'un art de la présence poétique, du rythme, à travers une mise en voix et en corps qui contribuent à émouvoir le public, à l'impliquer émotionnellement et même physiquement dans la performance. On peut alors émettre l'hypothèse que l'ellipse narrative, l'implicite d'un récit poétique, favorisent cette implication. Le spectateur/auditeur s'insinue ainsi dans les blancs, les espaces du texte où il trouve sa place d'*auditor in poema*. Dès lors, il participe à cette démarche ludique et même *colludique*, s'agissant de jouer ensemble, de sla(lo)mer, divaguer entre les mots. Devenant sujet lyrique à son tour, il est plongé et pris dans le *flow* de cette poésie dont l'émotion constitue l'origine ainsi que l'horizon et dont un clip pourra constituer l'une des modalités privilégiées de partage sur la toile¹⁷. Or celui de « Roméo kiffe Juliette » nous apparaît significatif du potentiel multimédial ou transmédia du slam : le mythe des amants de Vérone se trouve ici revisité par le slameur de Saint-Denis qui a fait de cette ville-mère le cadre de la tragédie¹⁸. GCM a profité de cette relecture contemporaine pour illustrer et incarner cette « danse avec les mots » qu'est le slam – selon la fameuse métaphore Valéryenne – et en revoir la chute, à la faveur d'un ultime effet de palimpseste¹⁹ :

*Mais Juliette et Roméo changent l'histoire et se tirent
À croire qu'ils s'aiment plus à la vie qu'à la mort
Pas de fiole de cyanure, n'en déplaise à Shakespeare
Car l'amour a ses horizons que les poisons ignorent*

Références

- M. AQUIEN et G. MOLINIE, *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*, Paris, La pochothèque, 2002.
R. BARONI, « Lire avant la fin... », in *Archipel* n°35, 2012, pp.11-18.
J. BARRET, *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008.
R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
J. BILIEZ, « Poésie musicale urbaine : jeux et enjeux du rap », in MARQUILLO (dir.) : *Ecritures et textes d'aujourd'hui. Cahiers du français contemporain* n°4, Paris, ENS Editions, 1997, p.135-155.
J.-P. BOBILLOT, *Bernard Heidsieck Poésie Action*, J.-M. Place, 1996.
F. ESCAL, *Contrepoints, Musique et littérature*. Méridiens Klincksieck, 1989.
R. GALISSON, « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués... », in *Cahiers du français contemporain*. La locution en discours, Paris, ENS Fontenay/Saint Cloud, CREDIF/Didier Erudition, p.41-63, 1995.
G. GENETTE, *Seuils*. Paris, Gallimard, 1987.
S. HIRSCHI, *CHANSON : l'art de fixer l'air du temps, De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, collection « Cantologie ».
G. LAPASSADE et P. ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire*, Ed. Loris Talmart, 1998.
S. MARTIN, « La voix du poème-relation entre *liberté d'allure* et *altière facilité* », in B. CONORT (dir.), *Lectures de Paul Eluara* Capitale de la douleur, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 125-141.
J.-C. PINSON, « Voix dans la jungle des sons », in *Poètes d'aujourd'hui, TDC* n°963, 2008, p.22-24.
P. VALÉRY, *Tel Quel, Choses tues - moralités – littérature – cahier B*, Paris, Gallimard, NRF, 1941.

C. VORGER, « De la page au partage, du livre au *live*. Les blocs-notes de slameurs ou la petite fabrique d'*oralité* ». », in *Genesis* n°35, 2012, p. 237-248.

Slamographie

Grand Corps Malade (2010). Troisième Temps. Anouche Production.

Milk Coffee and Sugar (2010). Autoproduit.

Souleymane Diamanka (2007). L'Hiver Peul. Universal music.

Annexes

Grand Corps Malade : « Un verbe »

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, 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, un après, une durée, une patience, un silence, un doute, un pourquoi, un regret, une distance, un retour, une surprise, un déluge, une marée, une suite, une envie, un projet, une soirée, une pleine lune, une virée, un instant, une pulsion, un frôlement, un baiser, une magie, un frisson, un accord, un avenir, une force, une destinée, une étoile, un poème et un verbe : aimer.

Souleymane Diamanka : « Marchand de cendres »

La nuit où je suis tombé dans le piège du marchand de cendres
C'était dans un club de jazz un soir de match en décembre
Et elle était là immobile debout en haut des marches sans descendre
J'ai rompu avec ma timidité comme en m'arrachant des sangles
Et j'ai flotté jusqu'à elle en marchant sur des ombres
Poésie amour même art chant des anges
Si nos souvenirs s'endorment c'est que nos mémoires
Sont des chambres
Je vous raconte celui-ci comme un faux cauchemar sans défendre
La nuit où je suis tombé dans le piège du marchand de cendres
C'était un beau combat Ali gagnait par KO à la douzième reprise
Et elle était là immobile portant une robe légère comme la brise
De temps en temps
Elle entrouvrait ses lèvres rouges comme la braise
Pour habiller ses soupirs d'une mystérieuse fumée grise
Pour dire quelque chose je lui ai demandé une cigarette
Avant que sa conversation ne soit prise
Et sans dire un mot elle m'a tendu la sienne
Imaginez ma surprise
Puis elle a souri en me voyant ainsi embarrassé
Et quand j'ai posé ma bouche là où elle avait posé sa bouche
J'ai eu l'impression de l'embrasser
Puis elle s'est évaporée elle et ses lèvres adorées
Dans le nocturne Harlem à l'heure où le soleil se lève à Gorée
Je garde en mémoire le souvenir de ce sourire
Qui a parfumé ma première cigarette
Et qui a su rendre cet instant magique
Même si l'issue reste tragique
Je suis tombé dans le piège du marchand de cendres
Depuis ma dépendance et moi on marche ensemble
Mais pour m'en sortir je me suis promis d'œuvrer
J'arrête de fumer le jour où je recroise ma belle inconnue
Et qu'elle m'embrasse pour de vrai

Milk coffee and sugar : « Elle(s) »

Elle traverse une fenêtre, raie de lumière à l'eau de beauté
Paréo en baignoire et mes yeux ont un point de côté
Dans ses sabots, ses ongles vernissent les orteils
Le mannequin ne marche pas comme le commun des modèles
Légère sur l'asphalte, la chair envoûtante
Tellement naturelle qu'elle en devient polluante
Je sors de mon échoppe avant qu'elle ne m'échappe
Derrière elle je prends des notes sur les tresses qui la nagent
Je la suis, indiscret et déjà vorace
Au carrefour, elle s'arrête à une terrasse
Je passe devant sa table, une soucoupe, une tasse
Un livre et une petite cuillère qui fait la préface
De sa bouche, lèvres lippues et inégales
La petite cuillère me nargue et se régale
Alors je m'assieds et la belle pose l'ustensile
Tranquille, son regard me mutile
J'baise les cils et lui propose un sucre dans son mafé
Elle m répond qu'elle met pas de riz dans son café
Je souris, pour effacer le blanc
Elle m'ignore pour combler l'instant
Je suis toujours là, mais je pense à m'enfuir
Deux, trois minutes qu'elle s'est remise à lire
Un fantôme, c'est comme si je n'étais pas là,
Je pourrais lui dire ce qu'elle m'inspire, elle ne me croirait pas.
Heureusement, le garçon du bar vient me servir d'offrande
Pour séduire, je mise sur deux jus de mangue
La commande partie, j'en profite et demande à la belle
Si son cœur est à prendre et la belle
Me rétorque, le nez dans son recueil de nouvelles :
« Commencez par savoir comment je m'appelle. »
Deux-zéro, balle au centre,
Je suis affamé d'une femme qui m'éventre
Les jus sont posés, elle boit sans vergogne,
Je m'attarde sur ses mains et mes envies s'additionnent
Je parle sans savoir, lui raconte
Que je fermerais boutique, si je ne pouvais la voir
Qu'elle excite les chakras des chacun de mes sens
Qu'elle me replonge dans les émois de mon adolescence
Que sans nous connaître, tous les jours à l'ouverture,
J'ai l'impression que nous sommes déjà en aventure
Troublé par l'épilogue de ce recueil de nouvelles
Par l'histoire d'un libraire et d'une femme saveur cannelle
Je me remets de ma lecture, je l'avoue un peu déçu
Par ce livre au titre ambigu, mélangeant lait-café-sucre
Perdu dans mes songes, assis sur un banc public
Après-midi, soleil bleu ciel, sur une brise un peu pudique
Quand tout à coup, comme un éclair jouant d'un turbulent silence
Me voilà chaviré par l'ombre des effluves d'une fragrance
Elle est là, solennelle, sauvagerie d'Epinal
Cette femme arpégeant comme un orgue dans mon cœur cathédrale
Je la suis, indécise, ma lascive est ma cible
A une terrasse, elle s'assigne et je la sens mal assise
J'aurais voulu lui parler mais déjà je m'enfuis
Mon courage à demain car trop timide aujourd'hui
Mais en quittant la terrasse, je suis saisi par le bras
Je me retourne, à ma surprise, il s'agit du garçon du bar
Il m'indique que le client doit payer ce qu'il consomme
Je lui rétorque, scandalisé, qu'il y a erreur sur la personne
Agacé à son tour, il me tend sèchement la commande

Je saisis donc l'addition qui indique deux jus de mangue

Notes

? 1 Voir notre article « Poésie slamoureuse » (2012b).

? 2 Titre du premier album du slameur Rouda (2007).

? 3 Nous proposons ce terme en référence aux enjeux du slam et notamment à celui de susciter une réaction, voire un écho dans le public qui se trouve impliqué, ne serait-ce qu'émotionnellement, dans la performance.

? 4 A la question « vous considérez-vous plutôt comme rappeur ou comme slameur ou les deux ? », Gaël Faye nous a 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 18/07/13)

? 5 Nous les désignerons ultérieurement par leurs initiales : GCM, MCS et SD.

? 6 « The slam is open to anybody who walks in the door. » Interview du créateur du slam Marc Smith sur le site d'Arte : <http://www.arte.tv/fr/kick-it-kiss-it-squeeze-it-now/1772016.CmC=1772020.html>

? 7 Milk coffee and Sugar (voir note 5)

? 8 Qu'ils en soient ici remerciés !

? 9 C'est le cas notamment de Souleymane Diamanka, d'après notre entretien du 24/09/10.

? 10 Notons la paronomase avec « demande ».

? 11 Mail du 18/07/13.

? 12 Notons que cet auteur, comme la plupart des slameurs rencontrés et interrogés à ce sujet dans le cadre de notre thèse (2011) écrit sur des carnets, préférant l'écriture manuscrite avant de passer au tapuscrit.

? 13 Nous avons fondé ce concept pour souligner la velléité, caractéristique du slam de notre point de vue, de « jouer ensemble avec les mots », au sein d'un collectif et surtout en connivence avec le public.

? 14 « Sic » : nous n'avons pas corrigé l'orthographe de cette réponse.

? 15 Enquête citée.

? 16 Slam à toi : <http://ivyslam.bandcamp.com/track/slam-toi> (consulté le 5/06/14)

? 17 Etonnamment, les poèmes étudiés n'ont pas fait l'objet de clips mais on peut citer ces autres exemples des auteurs cités : « Papillon en papier » (SD), « Prévu pas prévu » (MCS), « Roméo kiffe Juliette » (GCM).

? 18 Clip accessible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=RcxRMikZrbY> (le 5/06/14)

? 19 Le sous-énoncé étant en l'occurrence la pensée de Pascal : « L'amour a ses raisons que la raison ignore ».

Pour citer cet article :

Camille VORGER, *Métaphorisation et scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam*, Les avatars de la métaphore, Publifarum, n. 23, pubblicato il 2015, consultato il 12/12/2019, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=314

RÉFÉRENCE :

« De slam en chanson.
Entretien avec Frédéric Nechehirlian »

dans *Les voies contemporaines de l'oralité*, Université de Lausanne,
« Études de lettres », n°3, 2016, pp.19-34



MOTS-CLÉS :

**VOIX, CHANT,
PALIMPSESTE,
GESTE,
BROUILLON.**

De slam en chanson. Entretien avec Frédéric Nevchehirlian

Camille Vorger

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1187>

DOI : 10.4000/edl.1187

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 19-36

ISBN : 978-2-940331-49-9

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Camille Vorger, « De slam en chanson. Entretien avec Frédéric Nevchehirlian », *Études de lettres* [En ligne], 3 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 14 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1187> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1187>

DE SLAM EN CHANSON

ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC NEVCHEHIRLIAN
PAR CAMILLE VORGER

Frédéric Nevchehirlan, ex-membre du groupe « Vibrion », devenu « Nevché », était l'invité du festival genevois « Voix de fête » et il a été notre hôte dans le cadre du séminaire de Master intitulé « Du livre au *live*: poésie chantée, clamée, slamée » en mars 2015. Nous en avons profité pour lui poser quelques questions sur le parcours emblématique de ce « poète rock », qui figure parmi les pionniers du slam marseillais¹.

CV: Pourrais-tu décrire en quelques mots ton parcours depuis *Vibrion*? Quels sont les jalons du chemin qui t'a amené à ce nouvel album *Rétrovisseur*?

FN: *Vibrion*, c'était le premier album, donc évidemment j'y ai mis beaucoup, beaucoup de cœur. C'étaient mes premiers textes. Un peu un album manifeste, quoi. Je l'ai vécu comme ça, c'était presque une note d'intention: « Nous voulons être des poèmes qui se disent, des poèmes qui se lisent fort ». C'était scandé, on voulait exister, c'était un disque existentialiste! (*Rires*)

CV: Cette phrase était dans l'un des textes de l'album?

1. Voir le site officiel de l'artiste: <http://nevchehirlan.com>

FN: Oui, dans « Fusées », qui emprunte son titre à un recueil de Baudelaire et aussi à un poème d'Allen Ginsberg, « Poem Rocket »². C'était à la sortie d'une exposition de photographies autour d'Allen Ginsberg où on le voyait avec ses amis, ils faisaient les fous avec des bagnoles, la drogue... J'avais écrit un poème qui s'appelait « Fusées » en sortant de là. Parce que le mot « Fusées » s'était imposé à moi. En fond, il y avait cette référence à Baudelaire, je trouve magnifique le titre de ce recueil³. Après j'ai découvert dans une librairie d'Aix-en-Provence appelée « Vent du sud » le poème de Ginsberg: en ouvrant le *Kaddish*, le premier poème sur lequel je suis tombé c'était « Poem Rocket » – et il y avait une fusée. Et au lieu de fermer le livre de façon un peu orgueilleuse comme on peut l'être quand on est un étudiant et qu'on pense qu'on va tout révolutionner, je me suis dit: « C'est fantastique, cette image subliminale qui m'est venue avec cette exposition de photos, cette image qui est si importante pour Ginsberg. Donc j'ai décidé de retraduire le *Kaddish* ».

CV: C'était l'objet de ton travail en DEA, c'est bien ça?

FN: Oui, et tout cela est arrivé en même temps, avec *Vibrion*. Ce disque était donc super important, mais je crois que j'ai toujours imaginé, d'abord avec humour, qu'un seul disque suffirait. Je disais à mes copains: « Tout ce qu'on a à dire, on le dit ici, d'emblée... ». C'était vrai, c'est ce qui s'est passé au final, on n'a fait qu'un seul disque avec « Vibrion ». Ensuite, j'ai recommencé à écrire des choses mais j'ai bien vu qu'au sein du groupe, ce n'était plus le lieu pour l'expression de ces nouvelles choses. Alors j'ai décidé de partir dans une aventure plus personnelle. J'avais écrit des poèmes pendant la tournée de « Vibrion », notamment à Kinshasa, comme « L'Univers parmi nous », « Dans le stade », « Où vont-elles », etc. J'avais donc écrit là-bas pas mal des poèmes qui sont devenus l'album *Monde nouveau monde ancien*. Il y a eu cette étape identitaire, puisque j'ai décidé de garder mon nom de famille sur les conseils de

2. Enregistrement disponible ici: <https://diva.sfsu.edu/collections/poetrycenter/bundles/191191>

3. Charles Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées, mon cœur mis à nu*, texte réimpr. sur les manuscrits originaux avec une préface par Ad. Van Bever, Paris, 1920: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206339d>

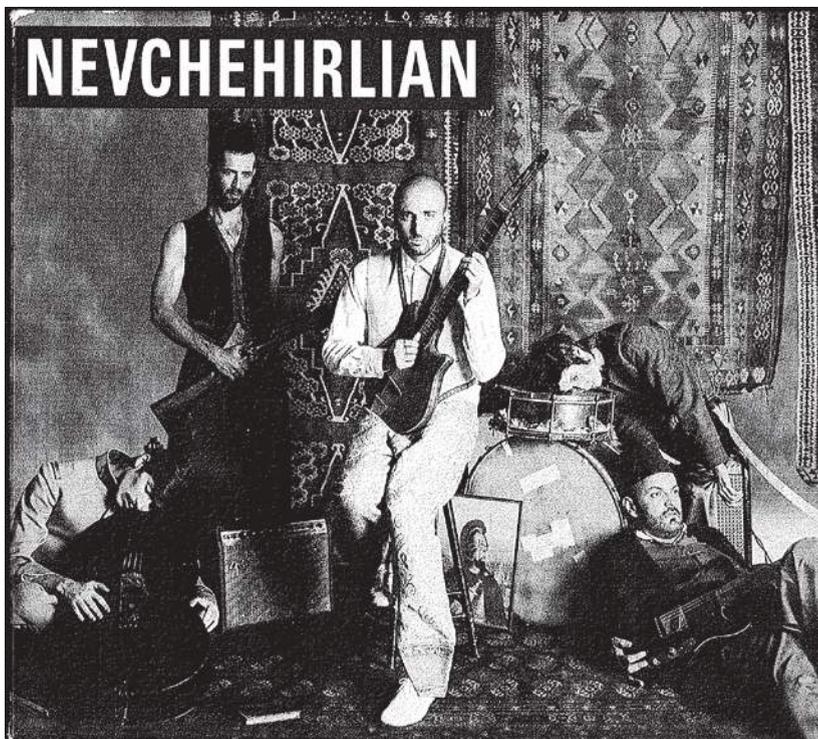


Fig. 1 — *Monde nouveau Monde ancien*, couverture.

quelques amis très proches. J'en étais content parce que je le trouvais très beau, très fort, très mystérieux et que, écrit sur une affiche, pour un groupe de rock, je trouvais ça étrange. J'aimais cette dimension d'étrangeté que pouvait porter mon nom, dans tous les sens du terme, l'étrange et l'étranger. C'est toujours ce que j'ai cherché et que je cherche dans ma façon d'écrire. C'est la langue étrangère qui est perdue en moi puisque ma mère est espagnole et mon père arménien. Et je pense, avec les années qui passent, que cette quête de la langue étrangère en moi perdure, au-delà de cette langue maternelle qu'est le français pour moi – même si ce n'est pas la langue de ma mère, je pense que c'est ça ma quête. D'aller retrouver, par la musicalité et le rythme, des étrangetés. Donc voilà, *Monde nouveau monde ancien* (fig. 1), avec cette pochette où nous sommes tous habillés en Arméniens, avec moi habillé en blanc, la dimension messianique et romantique, chevaleresque. Rimbaldienne aussi avec cette photographie où l'on voit un soldat étendu, mort, à côté

de moi. On ne sait pas s'il dort ou s'il est mort. Je suis content d'être allé au bout de mes idées... Ensuite, il y a eu la rencontre avec la petite fille de Jacques Prévert. Enfin, d'abord avec Camille Clavel qui m'a demandé de mettre un poème en musique. Et puis cette aventure incroyable, un disque enregistré en cinq jours, avec des perles. La musique coulait de nos doigts, c'était fantastique. Il y avait une énergie folle autour de ce projet. Ce disque a été une belle aventure contre toute attente. Mon environnement professionnel était plutôt opposé à ce que je travaille sur ce projet parce que c'était déjà suffisamment difficile de faire connaître un artiste comme moi dans sa singularité, vu la non commercialité de ma musique et de ma poésie, comme pour mon nom d'ailleurs. Comment faire de points faibles des points de force... Avec ce projet, j'ai eu la reconnaissance des professionnels puisque j'ai obtenu le prix Charles Cros et surtout la rencontre avec le public, grâce à France inter, FIP, des radios comme ça et aussi toutes les petites radios, toutes les associations, les petits et gros festivals. On a réussi à faire une quasi-unanimité avec ce projet qui était fantastique par la fraîcheur qu'il apportait dans le monde de la prise de parole. Avec ses propos si véhéments, si crus, si forts. Et moi j'avais tout à fait conscience... Je tiens à dire que je détestais l'écriture engagée. C'est quand même terrible pour moi qui suis devenu le chantre de la chanson engagée. Quelque chose s'est déplacé. Ce qui m'intéressait, c'est que ce n'est pas moi qui avais écrit ces textes-là.

CV : C'est cette double voix qui t'intéressait ?

FN : C'était fantastique, c'est Jacques Prévert, qui a écrit « Citroën », qui est vraiment virulent et moi je ne savais quoi répondre à ceux qui trouveraient ça trop virulent. Je me suis servi de la renommée, de la popularité de Prévert pour ce petit éclairage supplémentaire qu'on a apporté sur le personnage avec Camille Clavel. C'était vraiment quelqu'un d'engagé, en colère, violent, qui s'en prenait constamment à l'exploitation de l'homme par l'homme, à la bourgeoisie ostentatoire, etc. Tout ce que j'ai écrit dans la préface. Voilà, c'était audacieux et concevable de la part d'un grand poète, pas d'un petit poète. J'en avais conscience et ça ne m'a jamais gêné. Je n'ai pas spécialement d'ego par rapport à ça, c'était déjà assez incroyable de voir mon nom écrit à côté du sien sur un disque. Il y a des gens qui m'ont dit « Pour qui tu te prends ? » A ces gens-là, je dis : « Appelez la petite fille de Jacques Prévert, c'est elle qui m'a demandé... ».

J'ai pris énormément de soin à le respecter. C'est quand même une histoire fabuleuse pour un petit poète des quartiers nord de Marseille de se retrouver à faire un disque avec des poèmes inédits ou peu connus de Jacques Prévert. Rien que ça, c'est fantastique. Ce sont mes amis qui m'ont sensibilisé à cette dimension de patrimoine, en me disant que mon nom serait associé *ad vitam aeternam* à celui de Prévert ou au moins à un moment donné. Pour moi, ce projet était vraiment mon deuxième album, j'ai toujours estimé que c'était aux poètes qu'il revenait de rendre hommage aux poètes. Alors si j'ai pu prêter ma voix à celle d'un grand poète, j'ai fait mon devoir de poète quelque part, voire de poète soldat ! Après, il m'est venu l'envie de retrouver ma propre voix – enfin je ne l'ai jamais quittée, je l'ai retrouvée, disons l'envie de faire un disque avec mes poèmes, quoi. D'où *Rétroviseur*, et la tentation de s'aventurer sur de nouveaux territoires musicaux, et aussi avec la voix : de parler, de chanter, de déployer toute une palette autour du parlé-chanté pour essayer d'y trouver ma place au fond. Je trouve que c'est le fondement même de la langue française. Des gens comme Gainsbourg, qui fait du *talk over*, chantent très peu, ils chantonnet – ou Bashung qui a réussi lui aussi à synthétiser une forme de parlé-chanté à sa façon. Brel l'a fait aussi. J'ai l'impression que les grands chanteurs français, ceux qui ont marqué avec force l'histoire de la chanson française, se sont posé cette question-là. Le français n'est pas l'anglais, ça se parle...

CV : Ils ont exploré cette zone intermédiaire...

FN : Oui, et moi il me semblait que c'était là-dessus que je devais travailler parce que je me sentais à l'aise en déclamant des textes qui ne pouvaient pas être mélodisés. Et puis petit à petit, je me suis rendu compte qu'il y avait quand même de la mélodie derrière ces phrases, que je la faisais sourdre. On m'a beaucoup encouragé à chanter même si c'est très récent. C'est avec la tournée Prévert que les gens ont commencé à me dire que j'avais une belle voix. Avant, on ne me parlait que de mes textes !

CV : Oui, je crois qu'on est d'autant plus sensible à la matérialité de la voix qu'elle porte des textes autres, comme pour « Le Cancre » par exemple que tout le monde connaît. On l'a redécouvert à travers ta voix. D'ailleurs, les premiers mots de ton dernier album sont « Tu attendais ma voix. La voilà ». C'est une sorte de palindrome, cette formule...

FN : Oui, c'est une facétie. Ma voix en est encore au début de son aventure, je crois que c'est très relié à mon histoire ancestrale. Je suis un peu mystique en ce moment !

CV : C'est la voix de tes ancêtres ?

FN : Oui, je le crois profondément. Je me suis rendu compte à 41 ans que mon nom de famille était le nom d'un village turc, du bourreau de mes grands-parents en un sens. Et j'ai fait de ce nom celui de mon groupe. On est parfois aveuglé : quand on est dans la forêt, on ne voit pas les arbres ! Mes grands-parents se sont arrachés à la mort là-bas, ils ont donc rendu possible ma vie. Ma mère s'est aussi arrachée à l'Espagne franquiste. Je suis reconnaissant envers mes ancêtres de s'être battus pour tout ça. Ma voix s'est alors timbrée du tréfonds de mon âme. C'est pour ça qu'aujourd'hui, j'écris vraiment des chansons. J'écris des comptines et des airs traditionnels qui sortent de moi, mais dont je me demande d'où ils viennent. Des histoires de traversées, de fugitifs, d'exilés. J'essaie de me laisser aller, traverser par tout ça, c'est quelque chose de pur. Je chante comme je peux et me sens de plus en plus heureux que cette voix sorte et je sais à qui je la dois. Pour en revenir à *Rétrovisseur*, « Tu attendais ma voix, la voilà », c'est une facétie à la Gainsbourg. C'est un jeu, quand je dis ça le morceau a déjà commencé depuis 1 minute 20 !

CV : C'est aussi un clin d'œil au temps imposé dans le slam ? Au fait que les 3 minutes doivent être 3 minutes de voix, sans silence ni musique ?

FN : Oui, je m'inscris en faux par rapport à tout ça. Je suis un slameur sensément, alors tout le monde m'attendait au tournant, attendant ma prise de parole. J'ai voulu jouer avec cette attente. C'est un pied de nez. Je trouvais que l'ouverture était belle, c'est un générique.

CV : Ton répertoire se caractérise par une alternance de modalités vocales (chanté, chantonné, parlé-chanté, parlé voire scandé) selon les albums, les textes et chansons, mais aussi au sein d'une même chanson. A quel moment décides-tu qu'un texte sera chanté ou déclamé ou les deux ? Est-ce que cela se décide ? Si c'est le cas, est-ce dès la genèse ?

FN: J'écoute et je procède de façon empirique. Par exemple, pour le premier morceau, au début il y avait une mélodie, mais je ne l'ai pas assumée. Je vais te le faire vite fait (*il joue les premiers accords et chante pour me faire écouter l'autre version*). Voilà, mais je me suis dit que ça n'allait pas, que ça devait être chuchoté.

CV: Et pour d'autres textes comme « Les régimes à la mode » qui est plus scandé?

FN: Dans mes premiers albums, je m'interdisais de chanter. Cette chanson-là (« Les régimes à la mode »), je l'ai faite pour Clara (*i. e.* sa compagne), j'avais pris une voix assez féminine au début, pour mimer sa voix et me mettre dans l'esprit. Pour qu'elle comprenne bien où je voulais en venir d'une certaine façon! Et finalement, on n'a pas retenu cette version-là pour son spectacle, mais je l'ai quand même gardée. Je ne pouvais pas chanter ça, je voulais contraster entre la froideur déclamatoire des couplets et l'hyper sensualité du refrain qui est ultra chanté (*il chante le refrain*). Il fallait que ce soit dégoulinant, *too much* quoi! C'est du baroque (*Rires*).

CV: Il t'arrive d'interpréter des textes d'autres auteurs, assez variés, de Prévert à Ronan Chéneau: comment les choisis-tu? A moins qu'on ne te les offre...

FN: La seule personne qui m'ait offert un texte, c'est Marcel Kanche. Il m'a offert « L'Homme troué » et c'était magnifique. Il l'avait écrit pour M, mais finalement il ne l'a pas donné à Mathieu Chédid et je suis venu un jour chez lui, j'ai chanté cette chanson et il l'a trouvée lumineuse. Il m'a dit: « Garde-la, elle est pour toi! » C'était un cadeau magnifique, je l'ai accepté. Ronan Chéneau, ça a été une rencontre, une belle rencontre. On avait remarqué qu'on avait des phrases en commun dans nos carnets respectifs: c'était stupéfiant! Un peu comme avec Ginsberg, quand je l'ai ouvert et que je suis tombé sur ce titre. Plutôt que de fermer le livre, je suis allé à la rencontre de Ginsberg. Avec Ronan Chéneau, on a été à la rencontre l'un de l'autre et on a eu envie d'écrire ensemble. Quant au choix des textes, c'est comme quand on fait une reprise et Bashung l'a dit beaucoup mieux que moi. Il faut que quelque part, la chanson vous ait interpellé. Il faut être touché, ou plutôt qu'il y ait un problème dans la

chanson et que la résolution possible de ce problème soit de lui donner une autre direction.

CV : De lui donner voix !

FN : Oui, une autre direction en tout cas ! C'est très difficile de faire une reprise.

CV : Et pourtant, tu as bien repris « les Feuilles mortes » !

FN : Oui, mais personne n'aurait jamais dû entendre cette version. Je me suis trompé quand j'ai gravé le disque pour Eugénie, la petite fille de Jacques Prévert. Elle a entendu cette version et elle m'a dit, au téléphone, qu'elle la trouvait magnifique. J'en ai fait une reprise très personnelle. Faire une reprise, c'est tenter de faire se rejoindre la chanson écrite par quelqu'un d'autre et notre réécriture de la même chanson. J'ai repris aussi « La nuit je mens » avec L (*i. e.* la chanteuse Raphaële Lannadère) et je trouve que c'est une réussite. En tout cas, on s'est aventuré et on est sorti pas trop malheureux de cette balade (ballade) en terre inconnue ou justement en terre ultra connue !

CV : Il me semble que cela relève du palimpseste, d'un palimpseste qui serait sonore... Est-ce que cette image te parle ?

FN : Oui, c'est passionnant ! Cette idée d'aller faire apparaître une écriture plus ancienne cachée dessous. Oui, en quelque sorte, ça pourrait être une voix palimpsestique...

CV : Ou palimpsestuelle ! Par exemple, pour « Notre fuite en avant », je crois qu'il y a aussi quelque chose qui est de cet ordre.

FN : Au départ, il y avait le poème et la musique. J'ai écrit le poème sur la musique (*il chantonne et joue de la guitare pour retrouver la mélodie*). J'avais utilisé cette chanson pour un spectacle puis, sur l'album, on a mis la version instrumentale. Ce spectacle m'a un peu déstabilisé dans mon intégrité vocale, je ne savais pas chanter. Je trouvais qu'il y avait des choses fortes dans ce texte, donc j'ai trouvé judicieux de le réintégrer dans « Rétrovisseur ». J'aimais bien les images, par exemple celle des

noyaux d'abricot⁴. Pour moi, ça renvoyait au quotidien marseillais avec cette violence. Il faut savoir que je me relis énormément, je procède par relectures successives. Je passe les mots au tamis pour que le noyau de la phrase s'affermisse.

CV: C'est donc une image emblématique que celle du noyau! C'est une forme de palimpseste aussi... qui va dans le sens de l'épure.

FN: Oui, j'efface beaucoup et je numérote les différentes versions. Je passe, puis je repasse, rerepasse, etc.

CV: Tu gardes les traces⁵.

FN: Oui, c'est important pour moi. Sur l'ordinateur, c'est le seul moyen. Il n'y a plus, comme sur les carnets, la possibilité de raturer, de faire apparaître les différents états du texte. Dans l'idée de palimpseste, la dimension sacrée est importante aussi. Par exemple, dans « Khora » sur l'album *Vibrion*, il y a cette dimension spirituelle. Je pense que je tiens ça de Jacques Derrida. C'est très important pour moi ces différentes couches: ce sont mes strates ancestrales aussi...

CV: Tu as aussi interprété un texte intitulé « J'ai des milliers de gestes », pourrais-tu préciser en quoi ce choix illustre (ou pas) ton attention au geste et ton travail (le cas échéant) sur la gestuelle, bien différent selon qu'il s'agit de lecture, de déclamation ou de chanson⁶.

FN: Oui, j'avais écrit à Eric Vuillard pour lui demander l'autorisation de mettre en musique son texte pour un spectacle que j'avais fait avec Nathalie Négro.

CV: Et pourquoi ce texte-là? La déclamation-lecture que tu en faisais était particulière.

4. « C'est une fusillade de souvenirs dans les rues de Marseille / On dirait des noyaux d'abricot tellement c'est gros ces impacts d'amour en pleine poitrine ».

5. Frédéric Nevehlirlian écrit sur des carnets et de petits papiers qu'il garde précieusement. Il nous a donné accès (qu'il en soit ici remercié!) à son trésor de notes préparatoires et autres avant-textes (voir ci-après, fig. 2-3).

6. Voir l'enregistrement vidéo de sa performance: <https://vimeo.com/8231102>



Fig. 2 — « Rétroiseur », in *Rétroiseur*, 2014.

FN : Oui, il y avait un rythme effréné.

CV : Et quelques gestes, très localisés, qui fusent.

FN : Oui je me suis calmé depuis ! C'est complètement intuitif : j'ai une pratique archaïque de l'utilisation de mon corps. Je le laisse s'exprimer, j'essaie d'être à l'écoute et de me laisser traverser. La chorégraphe américaine Susan Buirge m'a expliqué cela. Elle m'avait demandé de mener un atelier sur le chœur antique avec ses danseurs. Je n'étais pas sûr d'avoir bien compris ce qu'elle attendait de moi, alors j'ai écrit des poèmes... Elle m'a dit « C'est fabuleux, vous allez nous les lire ! » J'ai lu et elle a dit à ses danseurs : « Vous voyez, c'est comme ça que vous devez danser, de la même façon qu'il lit ses poèmes, en ne faisant pas attention au fait que vous êtes en train de danser ». Du coup maintenant, je fais attention à ne

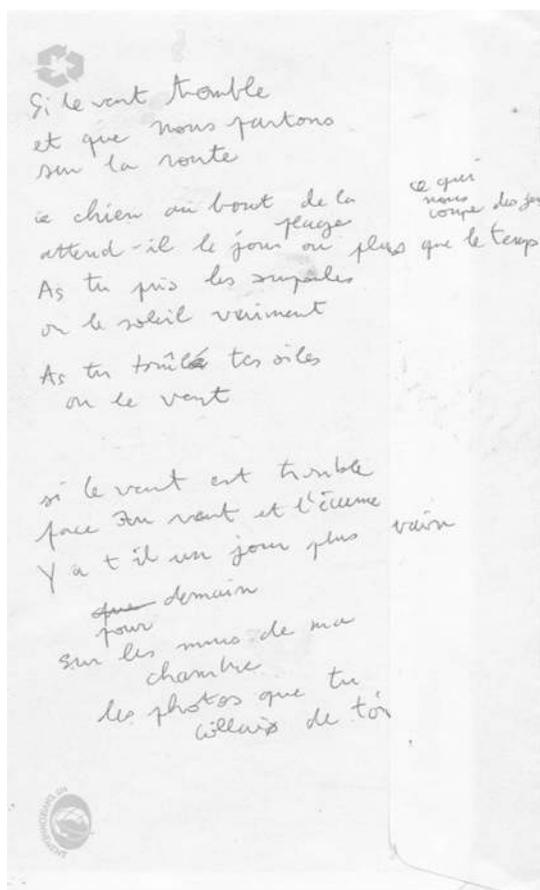


Fig. 3 — «Vas-tu freiner», in *Rétrovisseur*, 2014.

pas faire attention! Je me laisse porter, traverser par une émotion qui me semble juste, mais c'est nouveau à chaque fois.

CV: Alors, du corps, j'ai envie de passer au rythme, puisqu'on peut définir, à la suite de Meschonnic, le rythme comme la trace du corps dans le langage: comment conçois-tu les effets de rythme dans ta poésie, notamment *a capella*? Je pense par exemple à « Dans le stade »⁷. Il y a beaucoup de corps, d'énergie dans ce texte...

7. Voir le texte en annexe.

FN : Oui, il y a déjà la présence des éléments du corps (*il cite des passages*). C'est une course poursuite, une course effrénée pour traverser le stade...

CV : Mais est-ce qu'il n'y a pas aussi du corps dans le sonore ?

FN : Oui, le rebond du ballon et de la course... c'est très organique en effet.

CV : Mimétique en quelque sorte. C'est lié au rythme, ou à la rythmique.

FN : La rythmique, c'est musical, ici la batterie. Il y a du rythme partout, dans la parole aussi. Comme c'était un flux de conscience, je le lis différemment à chaque fois. J'aime bien démarrer sur un rythme nouveau qui va me permettre de retrouver un rythme haletant, le plus juste possible, en partant ailleurs pour retrouver ce rythme-là, retomber dessus un peu par hasard. Il y a là une vérité de l'instant qui tient à la rencontre du rythme des mots et du rythme de la voix, de mon rythme à moi et de celui du public qui est à l'écoute... Il faut aller en quête de cette rencontre-là, sans être sûr de son effet. Par contre, il y a des passages que je dis toujours de la même façon : « le ballon *file* (*il accentue ce mot*)⁸ devant la ligne de but ».

CV : C'est une balise !

FN : C'est musical. Peu importe que je le dise avec une voix triste ou enjouée, c'est toujours le même rythme. Par contre, au début, je m'autorise plus de liberté (*il reprend le début sur un rythme très lent et posé*). Je cherche jusqu'à ce que je trouve. C'est un ruisseau qui m'amène vers le fleuve qui est le rythme du refrain. Cela dit, j'ai composé mes *a capella* comme des chansons. L'enjeu, c'était qu'on considère ma poésie déclamée comme des chansons parce que j'estimais qu'il y avait une musicalité à l'intérieur même des mots, qu'il y avait des refrains, des accroches, des ponts... Tout était très musical.

8. Nous pouvons voir là un jeu d'homophonie, car la trajectoire du ballon et le mimétisme sonore qui restituent son rythme constituent précisément le « fil » de ce texte.

CV: Il me semble qu'il y a une prégnance de l'élément aquatique dans ton univers: j'imagine que c'est lié à ton ancrage dans une ville-port (Marseille) mais aussi, peut-être, à une recherche de musicalité, de fluidité, plus généralement liée à l'oralité?

FN: Aujourd'hui oui, c'est le cas. Avant, c'était la recherche du chaos total. Noircir la page et faire de ce noir quelque chose d'un peu apocalyptique d'où allait émerger une image. Et cette image devait être prise comme au flash à la fin. C'était un peu ça. Quand j'étais adolescent, j'avais inventé un courant littéraire – je rêvais beaucoup – que j'appelais la fulguration...

CV: La fusée, déjà.

FN: Voilà, la fulguration parce qu'il fallait que ça tombe comme un coup de tonnerre. Le poème, c'est le souvenir de l'image de l'éclair dans le ciel. Quand l'éclair lui-même a déjà disparu.

CV: La trace encore...

FN: Le souvenir de la trace de cette explosion.

CV: Dans ton album sur Prévert, c'est le soleil qui est mis en avant, un soleil symbolique... Il y aurait beaucoup à dire, mais je vais cibler sur deux questions parce qu'on a peu de temps.

FN: Ne t'inquiète pas, je réponds avec plaisir et intérêt. Cela me permet de formuler des choses que je n'avais jamais formulées. D'une certaine façon, je vis l'expérience de l'interview un peu comme une expérience poétique. Avec cette même idée d'une rencontre hasardeuse. Chaque question est une occasion, une chance de formuler quelque chose de nouveau, de faire émerger des choses... Dans la prise de parole, ce qui compte c'est d'être dans l'instant et c'est du plaisir.

CV: Parfait! Que dire de la « Lettre à Janine »? Est-ce difficile de mettre en voix/musique une lettre? C'est un écrit qui relève de la sphère de l'intime et pourtant, beaucoup de chanteurs se sont essayés à mettre en voix et en musique des lettres...

FN : Oui je faisais une blague récurrente quand je chantais cette chanson sur scène à propos de la « Lettre à Elise »... Un peu d'humour et d'autodérision sont toujours bienvenus ! Pour la « Lettre à Janine », je l'ai posée sur la table, j'avais quelques accords, une boucle (*il la joue*). Ce que je trouvais sublime dans cette lettre, c'est qu'il y a tout Prévert contenu en une seule lettre. L'amour d'abord, mais comme il est incapable de s'en tenir à ça, il parle aussi de la guerre : « Je ne peux rien faire à moi tout seul pour arranger tout cela ». Et tout à coup, il redevient l'homme en colère, engagé, même au cœur de cette lettre d'amour, de ce moment d'intimité.

CV : Il y a une forme de condensation dans cette lettre.

FN : C'est ça ! Alors j'ai pris cette lettre et je me suis laissé traverser par les choses, c'est mon intuition qui m'a guidé, là encore. La beauté de la musique m'a énormément porté aussi, la douceur de la batterie de Tatiana, l'élégance des guitares de Christophe, la justesse du violoncelle de Julien. La délicatesse de Christophe Paulin quand il a enregistré tout ça, quand il a fait respirer tous ces instruments ensemble. C'était magnifique, simple, simplement beau et désengagé, car ce n'était pas mes textes. Ça m'a servi de leçon !

CV : Alors pour finir, il me semble que tu as choisi d'ajouter un point d'interrogation au titre « Le soleil brille pour tout le monde » : quel en est le sens, la portée ? Dans le livre issu de ma thèse⁹, j'arrive à l'idée, qui fait écho à la définition du lyrisme par Valéry¹⁰, que le slam est « développement d'une interrogation » : qu'en penses-tu ? Est-ce que tu te reconnais dans cette approche ?

FN : Complètement. Pour moi, la poésie n'est qu'interrogation. Je le dis souvent quand je fais des interventions en classe. Je dis aux élèves que j'écris des poèmes pour me poser des questions, pour me formuler des questions... Et ça prend la forme de « Où vont-elles », par exemple. Avec cette cascade de questions, mais cela peut aussi prendre la forme de « Dans

9. C. Vorger, *Slam, une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*, à paraître en 2016 aux Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes.

10. Celui-ci définissait le lyrisme comme « le développement d'une exclamation » (*Tel quel*), 1941.

le stade». Au-delà du questionnement existentiel, il y a ici cette question latente qui est : comment parler du racisme ? Parce que dans le poème, il y a, au premier degré, des images ultra racistes. J'ai découvert la peur, en Afrique, enfin je l'ai vécue par procuration : ce sont mes amis qui sont allés acheter des cigarettes en traversant le stade. Quand ils sont revenus, ils étaient blancs ! Tout concourt ici à aborder cette question du racisme, à mots couverts. Dans le slam, il y a beaucoup de médiocrité parce que les choses sont souvent brutes. La médiocrité pour moi, ce serait de dire : « C'est pas bien d'être raciste ». Moi j'ai juste voulu dire : « J'ai eu peur, j'ai eu une grande frayeur, ce jour-là je me suis senti raciste ». C'est ça que raconte ce texte. Au moment même où j'ai vu ma limite et où je l'ai formulée, elle a disparu. C'est vraiment cette question qui est derrière, latente : dans les stades de foot, les rouges contre les bleus, etc., il y a énormément de racisme, surtout dans les années 80, mais encore aujourd'hui. Et puis, le stade renvoie aussi au stade mythique, c'est-à-dire aux jeux « à la vie à la mort ». La tête tranchée, cette image finale, le coup – soleil, coup, coupé, tout cela est assez violent. Ma poésie regorge d'influences (ici Apollinaire). Mon image, c'est la tête tranchée qui roule... Mais ça veut surtout dire ce que les gens veulent y voir.

CV : Oui, l'image questionne forcément l'auditeur.

FN : Oui, on parlait du point d'interrogation... Pour Prévert, je l'ai mis pour insister sur cette question purement rhétorique : « Le soleil brille pour tout le monde ? ». Evidemment non ! Prévert le dit d'ailleurs : « Le soleil brille pour tout le monde... Il ne brille pas dans les prisons... ».

CV : Oui, c'est de l'antiphrase, ce titre.

FN : Oui, et pour moi c'est une référence directe à « War is over (if you want it) » signé « John and Yoko »¹¹. Je voulais que mon affiche soit le pendant de celle-ci (fig. 4). Je voulais qu'on comprenne le message politique de cette phrase. Je me suis beaucoup inspiré du travail que je faisais avec mes élèves, et je tiens à dire combien ce travail est important, ce que je fais dans les ateliers que je mène. C'est là où je réfléchis avec d'autres gens, comme un laboratoire, même si je ne prends jamais les textes qui

11. Voir ici l'affiche et le film : <http://imaginepeace.com/archives/3587>



Fig. 4 — *Le soleil brille pour tout le monde?* (2011).

ont été écrits. Cela pourrait arriver, c'est sur le point d'arriver d'ailleurs, avec quelqu'un qui est devenu un ami et à qui je voudrais proposer de cosigner quelque chose pour mon prochain disque. Donc j'ai voulu calquer sur cette affiche : le fond blanc est devenu rouge – le rouge Prévart qu'il avait choisi pour *Paroles*, on a repris exactement ce même rouge. Bref, avec les élèves j'avais fait un travail un peu typographique, avec des phrases écrites en gros et d'autres en petit, par exemple « SILENCE » en gros, avec des contradictions. J'étais intéressé par ce jeu de contraste : « LE SOLEIL BRILLE (en gros) pour tout le monde (en petit, au-dessous) ». C'est vraiment un miroir de l'affiche « WAR IS OVER (if you want it) ».

CV : Eh bien, ce sera une belle conclusion, merci !

FN : Merci à toi.

Université de Lausanne, le 10 mars 2015

ANNEXE

« Dans le stade »

et maintenant je les vois partout dans le stade autour de nous on se tient par la main pour acheter des cigarettes il fallait s'accompagner de la main et du regard s'accompagner sous la pluie et l'obscurité ma plus belle silhouette frotte d'autres silhouettes mais à ton bras je ne crains rien traverser le stade c'est de l'autre côté je dois avoir assez d'argent dans mes poches qui ne vaut rien mais pas pour leur donner j'ai peur qu'ils me prennent tout et les cheveux mouillés dans la nuit je sens la trace et le vide m'accorde un répit promis à ceux qui n'ont pas de revenus ici décide pour nous je le sens je les sens qui sont là tout autour prêts à jaillir pour nous enlever le sang du coup le ballon file devant la ligne de but qui reprend le ballon de la tête accroché à ton bras à ta hanche tout à l'heure toi depuis tout à l'heure tu ne te méfies pas et les croire invisibles est une grande erreur ils sentent l'alcool la bière et la grive morte ils s'occupent de toi ne t'inquiète pas ils s'occupent de moi aussi c'est l'usine et ils savent les rouages la machine en plein jour des cadavres suspendus dont on confond les branches dans l'arbre et les bras et les filles qui dorment nous attendent de l'autre côté devant l'hôtel de l'autre côté du stade qui nous abordent et je les vois partout ma tête mon lit dans ma chambre pour la nuit déjà prise de rêve du coup qui reprend après moi le mélange des rêves le tout c'est de rester proche il ne se passera rien la nuit nous frôle et les vautours endormis je sens l'eau qui ruisselle de mes cheveux et se confond à la sueur sur mon front on est comme passés à la machine et non pas sur le stade c'est pas qu'on accélère c'est pas ça mais je les vois partout autour de nous nos semelles qui s'épaississent nos semelles et la boue la terre mouillée maintenant mes yeux discernent mal le ballon qui file devant la ligne de but du coup qui reprend le ballon de la tête du pied du coup qui reprend la ballon dans le stade et maintenant je les vois partout dans le stade autour tout autour de nous tout autour il y a tout tout autour il y a autour tout autour il y a et bien d'autres encore

lorsqu'elles s'habillent de blanc encore on peut les distinguer la silhouette comme des mammifères regarde elle est comme un mammifère elles veulent te détrousser elle veulent ceux qui veulent ceux

qui veulent te détrousser c'est la même chose mais toi tu es là la main humide proche de moi tu connais l'histoire tu connais la piste et les moindres recoins qui l'entourent même si elles sont gentilles on ne sait jamais j'imagine la poursuite et dans l'arbres ses seins étaient lourds et bons pas énormes tout le monde s'entasse des gueules de boxeurs des mecs qui envoient des muscles rouges au siège du monde et de la chute d'univers lavés de néons de pannes électriques dans le stade moi je les vois partout se pendre au luminaire dévastés d'une autre époque ma peur ma peur des autres a comme enveloppé d'un voile le ballon qui file devant la ligne de but du coup qui reprend le ballon de la tête du pied du coup qui reprend le ballon dans le stade et maintenant je les vois partout dans le stade autour tout autour de nous dans le stade tout autour il y a tout autour il y a autour tout autour il y a et bien d'autres encore à la périphérie de l'hôtel sur un building et plantés là entourés de militaires on ne sait pas sortir on ne sait pas marcher seuls dans la rue qui désire notre blancheur d'argent ils attendent le miracle avant qu'il ne vienne et étouffe et maintenant je les vois partout partout dans le stade autour de nous le ballon file devant la ligne de but qui reprend le ballon de la tête du pied du coup qui reprend le ballon dans le stade ma tête roule devant le ballon frappe ma tête frappe.

RÉFÉRENCE :

« Vers un théâtre graphique :
les jeux de l'amour et du football dans
les BD de Bégaudeau »

dans *Les voies contemporaines de l'oralité*, Université de Lausanne,

« Études de lettres », n°3, 2016, pp.129-151



MOTS-CLÉS :

**THÉÂTRALITÉ,
INTER-
MÉDIALITÉ,
BD, HUMOUR,
JEU.**

VERS UN THÉÂTRE GRAPHIQUE.
LES JEUX DE L'AMOUR ET DU FOOTBALL
DANS LES BD DE FRANÇOIS BÉGAUDEAU

Dans cet article, notre propos est d'étudier deux BD de l'auteur contemporain François Bégaudeau en mettant en lumière la théâtralité qui leur est inhérente. Nous parlons en ce sens de « théâtre graphique » comme pendant de l'appellation « roman graphique ». Notre approche se veut originale en ce qu'elle rapproche la BD du genre dramatique alors que la plupart des études mettent en relation le 9^e art avec le 7^e art. Dans cette perspective, nous analysons de nombreuses cases et planches des deux BD constituant notre corpus, en étayant notre propos d'un entretien avec leur scénariste et d'extraits du tapuscrit qu'il nous a transmis.

Viens petite fille dans mon comic strip
Viens faire des bulles, viens faire des WIP
Des CLIP! CRAP! des BANG! des VLOP! et des
ZIP!
SHEBAM! POW! BLOP! WIZZ!
N'aie pas peur bébé, agrippe-toi CHRACK!
Je suis là CRASH! Ferme les yeux CRACK!
Embrasse-moi SMACK!
SHEBAM! POW! GLOP! WIZZZZZ!¹

Dans la rencontre amoureuse, je rebondis sans
cesse, je suis léger².

1. Chanson créée et interprétée par Serge Gainsbourg sous le titre « Comic trip » en 1967.

2. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 235.

Tous les jeux sont permis

Le jeu, dans tous les sens de ce terme, apparaît comme un fil rouge dans l'œuvre de François Bégaudeau où tous les jeux sont permis, semble-t-il³, ce qui sied particulièrement à la BD, espace de jeu pour l'auteur comme pour le lecteur : « La page est un échiquier, un jeu de go [...]. Moi la BD, j'élabore les mouvements des corps »⁴. Notons d'emblée que l'écriture théâtrale occupe une place nodale chez cet auteur, déjà contenue dans son roman *Entre les murs* (2006) qui a fait l'objet d'une adaptation cinématographique⁵. De fait, sa façon de traiter les dialogues, ainsi que les descriptions très précises qui les accompagnent – et qui s'apparentent parfois à une voix didascalique, nous reviendrons sur cette notion –, évoquent une esthétique théâtrale. Ainsi, d'emblée et de bout en bout, cette œuvre nous apparaît traversée par la théâtralité. Même s'il est surtout connu pour ses romans, François Bégaudeau est dramaturge, journaliste, essayiste et scénariste de BD. Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que ces différentes voix/voies s'entremêlent et interagissent au sein d'une œuvre plurimédiale.

Comme en témoignent certaines convergences lexicales, le lien est patent entre théâtre et BD et l'œuvre de Bégaudeau – dont l'homophonie patronymique avec Godot ne nous a pas échappé et dont la parenté avec le théâtre de l'absurde reste à approfondir – semble représentative à cet égard, tout en étant emblématique du concept de « médiaculture »⁶, non en tant qu'auteur médiatisé mais parce qu'il passe d'un médium à un autre avec dextérité et créativité. Son œuvre se caractérise en outre par une esthétique du fragment dont les vignettes d'une BD sont éminemment révélatrices. Ainsi l'écriture (au sens Barthien) est ici fortement marquée par l'oralité et le dialogisme, ancrée dans la voix et le corps qui se traduisent par des jeux de rythme – empreintes de musicalité

3. Le jeu dramatique, mais aussi sportif : le football était au cœur de son premier roman *Jouer juste* (2003) et a fait l'objet d'un récit de littérature jeunesse récemment réédité, intitulé *L'invention du jeu* (2014).

4. Article de G. Lascaut in B. Eizykman (éd.), *Plates bandes à part*, p. 24.

5. Le film, réalisé par Laurent Cantet, a obtenu la palme d'or au festival de Cannes en 2008.

6. Nous employons ce terme au sens de E. Maigret et E. Macé dans *Penser les médiacultures* avec l'idée de « décloisonner études des médias, de la culture et des représentations ».

et de corporéité dans le langage – empruntant aussi à une esthétique cinématographique et musicale. Le 9^e art, auquel l'auteur s'est déjà adonné par deux fois⁷, apparaît donc comme l'autre face, le pendant graphique de son théâtre qu'elle rejoint par une mise en scène de la parole, une projection du vocal et du corporel dans l'espace de la page, là où le théâtre projette ces voix/corps dans le double espace, sonore et visuel, de la scène.

De fait, dans la BD *Mâle Occidental Contemporain (MOC)*, Bégaudeau semble s'inspirer de la comédie de mœurs, voire de la comédie romantique hollywoodienne : c'est une vision du jeu et du dialogue amoureux qui se dessine et s'incarne au fil des planches, celles de la BD devenant précisément le lieu où la métaphore théâtrale est filée. C'est le devenir d'une rencontre, d'un couple, qui est ici au cœur du *Problème*⁸. *MOC*, dont le titre suggère, là encore, un jeu d'homophonie⁹, met en abyme le jeu de la séduction, avec tout ce qu'il comporte de théâtralité et de potentialités comiques, de *rebondissements*. Il semble d'ailleurs que la BD ait été conçue d'emblée comme une forme de comédie, certaines planches s'apparentant clairement à une scène, au sens théâtral de ce terme. Il s'agit d'une première BD pour l'auteur qui semble avoir à cœur de déployer les possibles d'un tel dispositif :

Un dispositif n'est pas une forme qui sait, mais une forme qui essaie. A défaut de maîtriser un matériau, je le dispose. Je le pose devant moi, dans une configuration dont je gage qu'elle lancera des lignes de sens. J'entrelace deux fils comme Godard colle deux images : pour voir ce que ça fait¹⁰.

Dans cette communication, notre propos est de développer la théâtralité inhérente à cette BD. En quoi ces deux media peuvent-ils entrer en dialogue et en résonance ? Comment un troisième medium, voire un quatrième, à travers les expériences cinématographiques et musicales de l'auteur, ont-ils pu influencer sur l'écriture de la BD, sa poétique ? Nous prolongerons cette étude en abordant la deuxième BD qu'il a

7. Une nouvelle BD est parue sous le titre *Petite frappe* (2014).

8. Titre d'une autre pièce de l'auteur (2008).

9. Le verbe homonyme « moque » nous rappelle, par là-même, la vocation originellement comique voire moqueuse/parodique de la BD.

10. F. Bégaudeau, « Mort et vif », p. 8.

scénarisée. Ainsi, après avoir exploré les relations entre théâtre et BD, nous envisagerons *MOC* comme une mise en scène de la rencontre amoureuse, puis *Petite frappe* qui traite du football et met en jeu une forme de théâtralité propre à cet univers. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur un entretien avec l'auteur et sur l'étude du scénario tapuscrit de la première BD¹¹.

1. La BD, théâtre graphique ?

Les BD scénarisées par Bégaudeau s'apparentent à une forme de « romans graphiques » – tout en étant nettement distinctes de l'œuvre romanesque de cet auteur – en tant que « BD d'auteur » qui déroge aux règles de la série et se distingue par un format intermédiaire entre roman et album BD¹². Au-delà du rapprochement avec le roman graphique et avec le cinéma (cadrages, effets *travelling*, etc.), le lien avec le théâtre s'avère porteur de pistes d'analyse intéressantes et potentiellement innovantes. Aussi reprendrons-nous volontiers à notre compte, appliquée à cette œuvre, la remarque suivante de Blutch : « Contrairement à ce qu'on entend souvent, j'ai toujours trouvé la bande-dessinée plus proche du théâtre – ou du ballet – que du cinéma (...). Car la bande-dessinée, c'est l'art du dialogue – encore un point commun avec le théâtre ». ¹³ Partant, nous proposons l'appellation de « théâtre graphique » afin d'appréhender la théâtralité inhérente à ces scénarios de BD qui offrent le cadre d'une véritable dramaturgie. Nous préférons cette formule à celle d'« album-théâtre » qu'a proposée Marie Bernanoce, essentiellement appliquée au champ du théâtre jeunesse, tout en empruntant un concept développé par cette dernière, spécialiste d'études théâtrales, à savoir celui de « voix didascalique ».

11. Gracieusement transmis par l'auteur – qu'il en soit ici remercié – afin d'étayer notre propos de quelques réflexions d'ordre génétique.

12. Sur la notion de « roman graphique », voir Baetens dans E. Maigret, M. Stefanelli (éds), *La bande dessinée*.

13. Cité par J. Dürrenmat, *Bande dessinée et littérature*, p. 100.

1. 1. Liens *a priori* et rapprochements sémantiques

Si la BD a pu être mise en relation avec l'esthétique cinématographique, son rapprochement avec le théâtre a été moins étudié, à l'exception de quelques études portant par exemple sur la transposition (ou transmédiation) du théâtre de Marivaux par Yvan Pommaux¹⁴. Or de nombreux points communs nous apparaissent, à commencer par les termes « transfuges »¹⁵ qui s'appliquent à l'un et à l'autre de ces deux champs : ainsi avons-nous pu lire dans un article de presse consacré à *MOC* qu'« au fil des *planches*, la femme moderne prend corps »¹⁶. Or il va de soi que l'on retrouve ledit corps incarné « sur les planches », c'est-à-dire sur une scène théâtrale ! Voilà qui ne manque pas d'attirer notre attention sur la fausse linéarité de la BD (« au fil de ») qui confine, dans la première BD étudiée comme dans certaines pièces de théâtre de Bégaudeau (voir *infra*), à la circularité : « Dans la vie, ça tourne en rond. Faudrait toujours que ça tourne en rond, une œuvre, pour être tout à fait juste » (entretien du 18/04/14) De la case à la scène, au sein de la structure même, le parallèle se confirme, le terme de « scène » étant d'ailleurs utilisé pour regrouper les cases selon l'unité de lieu.

1. 2. Observation du tapuscrit

La structure narrative de la BD pourrait en un sens s'apparenter à celle d'une pièce de théâtre : en effet, le scénario a été composé de façon linéaire, et non avec des cases prédessinées. Notons que, dans le tapuscrit, les pages sont numérotées et les planches réparties en « mouvements », séparées par des planches-cases que l'on serait tenté de nommer « tableaux » – pour reprendre cet autre mot transfuge qui s'applique à la peinture autant qu'au théâtre – offrant une sorte de respiration visuelle à travers un espace ouvert, non compartimenté. Certains passages (les scènes de manifestations) sont d'ailleurs appelés « intermèdes » dans le tapuscrit, terme qui s'applique essentiellement au domaine des arts

14. Collection « Rue Marivaux », voir notamment les travaux de Marie Bernanoce à ce sujet.

15. Nous faisons ici référence au magazine culturel au sein duquel François Bégaudeau écrit des critiques cinéma et littéraires.

16. next.liberation.fr/sexe/2013/08/27/deboires-du-male-contemporain-ou-les-fantasmes-de-begaudeau-et-oubrerie_927480

du spectacle. L'ensemble est structuré par des séries de huit répliques destinées à être associées dans une même planche en une rythmique régulière : « J'étais très soucieux de m'adapter, de penser dans le support. C'est la forme qui pense » (entretien cité)¹⁷. Sur un plan génétique et épitextuel, il semble évident que la rédaction d'un scénario de BD étant peu codifiée, Bégaudeau – plus familier d'autres genres tels que le théâtre et reconnu en tant qu'auteur, ce qui lui confère sans doute une certaine liberté dans ses choix – a utilisé les outils méthodologiques et terminologiques à sa disposition (y compris des termes relevant du champ cinématographique dans lequel il exerce comme critique), mais l'analogie nous semble aller bien au-delà de cette seule correspondance terminologique.

Il va de soi que, sur le plan du mode de réception, le public diffère assez fondamentalement de l'un à l'autre de ces deux univers : la BD relève de la « bibliosphère » (Bobillot¹⁸) et s'adresse *a priori* à un lectorat individuel, là où le théâtre s'adresse par essence à un collectif. Cependant, l'adresse fondamentale et les multiples points de rencontre que nous développerons ci-après nous ont confortée dans l'idée de ce rapprochement :

Dans un espace abstrait, Thomas porte loveless comme dans un rock acrobatique
 Elle porte Thomas comme dans un rock acrobatique
 Lui à quatre pattes et elle debout sur son dos, salue un public imaginaire
 Elle à quatre pattes et lui debout sur son dos, salue un public imaginaire¹⁹.

Il y a là une forme de mise en scène avec une double adresse : le public imaginaire coïncide, en l'occurrence, avec le lectorat de cette BD qui revêt ici une dimension proprement spectaculaire. Or c'est bien une voix didascalique qui se développe dans les passages descriptifs, au sens où l'entend Marie Bernanoce dans ses recherches visant à montrer que le texte didascalique relève d'une forme discursive. De même que cette

17. On aura reconnu ici l'allusion à la formule emblématique de Marshall Mac Luhan : « The medium is the message » (1964).

18. Terme qui prend sens dans la réflexion de ce poète et poéticien sur poésie et medium. Voir ici [www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/B_f/BOBILLOT_F/TEXT_F/Doc\(k\)s-Bob.htm](http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/B_f/BOBILLOT_F/TEXT_F/Doc(k)s-Bob.htm)

19. Extrait du tapuscrit transmis par l'auteur, p. 78 (nous soulignons).

voix didascalique « oriente complètement la lecture et l'imaginaire de la scène »²⁰, la voix du scénariste informe la mise en images du scénario. D'une certaine façon, l'image apparaît comme une seconde voix résultant de l'appropriation et de la traduction graphique de la première²¹, d'où une polyphonie immanente à ce « théâtre graphique ».

1. 3. Scénario et mise en scène : une polyphonie en acte

Cette mise en scène finale (avec salutations du « public imaginaire ») n'a cependant pas été mise en image telle quelle. En effet, les images théâtrales que l'auteur avait en tête ne se sont pas toujours concrétisées sous cette forme au sein des planches de la BD. La parole – en l'occurrence celle du scénariste – fait voir selon un régime de sous-détermination, là où le dessin (sur)détermine et délimite dans l'espace de la case. Le dessinateur est alors l'interprète d'un scénario dont il fait jouer (au double sens de ce terme²²) les acteurs :

Un dessinateur de bandes dessinées fait jouer ses acteurs de papier à sa manière, il a sa propre rhétorique du cadre et ses propres conceptions en matière de mise en page et de couleur ; il cumule les rôles d'éclairagiste, de costumier, de décorateur et de metteur en scène ; bref, il est véritablement l'interprète, au sens le plus plein de ce terme, du scénario, il l'infléchit dans une direction où il est le seul à pouvoir aller²³.

De fait, la BD offre un spectacle autant qu'un récit, une représentation plus qu'une narration, et permet paradoxalement de « sortir du cadre », du despotisme d'un narrateur en donnant lieu à plusieurs voix/voies, ce qui va dans le sens de la vision démocratique de Bégaudeau, manifeste dans son œuvre à travers un souci constant de polyphonie exprimée sous diverses formes :

20. M. Bernanoce, « La didactique du texte de théâtre », p. 231.

21. Philippe Marion parle de « graphiation » pour désigner cette forme d'énonciation graphique : <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/1251/1101>

22. Nous pensons ici au sens d'« avoir du jeu » (*i. e.* de la marge, de la liberté).

23. T. Groensteen, *La bande dessinée mode d'emploi*, p. 87.

Il y a un truc qui me déplaît dans le roman et Dieu sait si c'est ma forme de base où j'essaie de créer des contre-pouvoirs, c'est que le narrateur est omnipotent : c'est un monarque (entretien cité).

Ainsi la BD, à l'instar du théâtre, représente-t-elle le lieu idéal pour une mise en œuvre – en discours et en images, « en scène » donc, d'une certaine façon – de cette polyphonie.

2. *MOC ou la mise en scène de la rencontre*

2. 1. La métaphore théâtrale

Comme évoqué précédemment, la BD se répartit en séquences, délimitées par des tableaux (vignettes en pleine page). Notons que l'unité de lieu est prégnante sur un certain nombre de planches. La métaphore théâtrale chère à Shakespeare est présente dès l'incipit :

A un homme qui vivait là, il ne restait qu'à se tenir en bord de scène... simple spectateur aux abois. Et s'il venait à l'homme l'idée saugrenue d'entrer en scène... d'entrer dans le jeu et dans la case... il semblait qu'il en chassait immédiatement l'actrice principale (p. 3-4)²⁴.

2. 2. La mise en espace

On observe d'emblée une opposition entre activité (acteur ou comédien) et passivité (spectateur) : qui mène le jeu/la danse ? Le narrateur se pose en spectateur, semble hors-jeu, ce qui favorise l'identification du lecteur/regardeur avec cet anti-héros au prénom neutre, « passepartout », de Thomas, sorte de Tom Pouce tel qu'il se présente sur la première de couverture (fig. 1).

24. Notons que ce texte qui correspond en fait au « récitatif » des six premières cases – réparties sur deux planches – n'est nullement délimité par un encadré mais intégré à l'image, ce qui en fait une sorte de « récitatif » au sens où l'on emploie ce terme dans l'opéra, impression qu'accroît l'usage des points de suspension soulignant la continuité.



Fig. 1 — *MOC*, première de couverture.

Cette opposition se double d'une tension entre horizontalité et verticalité, très nette à la page 3 (fig. 2) ou encore à la page 26 où Thomas est allongé sur le sol, le regard tourné vers le lecteur (« regard caméra » accentuant l'effet d'adresse) au sein d'un plan horizontal :

C'était à se demander si on était à la hauteur... ou si on était en dessous de tout ?

Au-delà du jeu sur les phrasèmes (être aux pieds de, à la hauteur...²⁵), il semble que l'horizontalité et le cadrage adopté tendent à renforcer la connivence avec le lecteur, son identification avec cet antihéros. Cyril Lepot a pu souligner la primeur de l'horizontalité dans la BD, du fait de

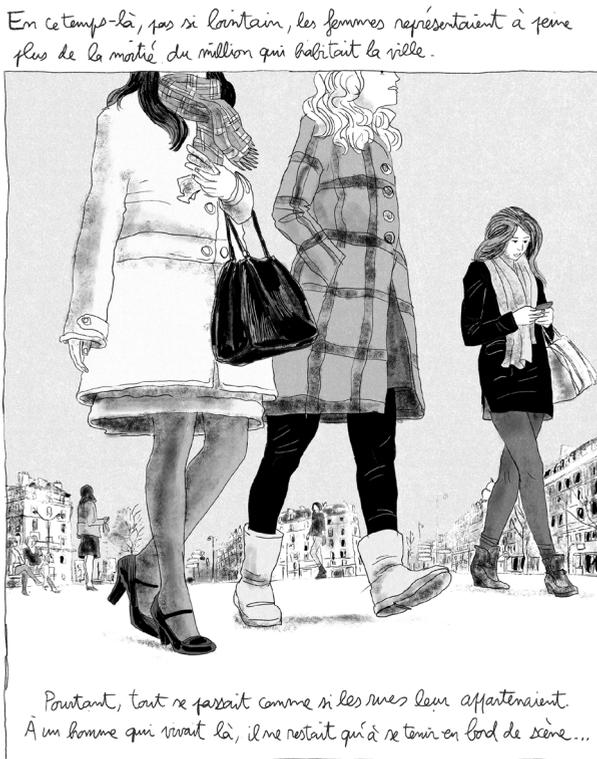


Fig. 2 — MOC, p. 3.

25. Notons en passant l'homophonie « auteur/hauteur » qui nous permet de souligner que cet auteur cherche à se mettre « à hauteur » de ses personnages et de son lectorat avec lequel il entretient un rapport horizontal et interactif.

la prégnance de la bande, traduisant un mouvement vers le lecteur dont on sollicite la participation active²⁶. Il semble que ce mouvement soit ici particulièrement – graphiquement – mis en relief.

A l'opposé, à la page 51, la Norvégienne qui escalade la Tour Montparnasse est montrée selon un plan en « radicale plongée », ce qui fait apparaître Thomas telle une fourmi au pied de la tour : « peut-être fallait-il se réjouir de n'être plus qu'un petit point du passé qui bientôt s'effacerait totalement », dit le récitatif. De même, la première de couverture montre un héros lilliputien aux pieds d'une géante et dont le regard est tourné vers celle-ci (fig. 1). La page 66 représente une chute de notre antihéros (« La question, c'est à quoi je sers ? ») – dont l'image est reprise sur la page de titre alors que le final matérialise l'envol métaphorique du couple (p. 80) en un mouvement inverse d'ascension souligné par un oiseau. Il en résulte une forme de mise en scène doublée d'une mise en espace questionnant l'équilibre des rapports homme-femme, question que l'on retrouve au cœur du théâtre de Bégaudeau : d'abord dans *Le Problème*, puis dans *Un deux un deux*²⁷.

2. 3. Les mises en abyme et citations graphiques

Dans *MOC*, le roman *Belle du seigneur* est graphiquement cité comme un appât pour séduire : échec cuisant, fin de non recevoir qui flirte avec le burlesque (fig. 3-4). Or cette œuvre magistrale de Cohen nous apparaît éminemment significative d'une mise en scène de l'histoire d'amour, de la théâtralité qui lui est inhérente dans ses différentes étapes, du jeu de la séduction à la passion qui s'ensuit. Le thème du livre-appât évoque déjà une mise en scène, un jeu. Si Bégaudeau reproche à ce roman sa vision misogyne de la relation amoureuse, il semble que son personnage masculin se situe dans un rapport de domination inversé, victime d'une mise en scène qui lui échappe. La planche suivante laisse entrevoir le titre du livre qu'elle est en train de lire et qu'elle lui conseille : il s'agit de *MOC* et Thomas découvrant l'album dans l'album semble de plus en plus abattu au fil de sa lecture. L'avant-dernière page laissera apercevoir un album intitulé *FOC* (*i. e.* « Femme Occidentale Contemporaine »).

26. G. Lascout, in B. Eizykman (éd.), *Plates bandes à part*, p. 33.

27. Pièce inédite, transmise par l'auteur : <http://www.theatredebelleville.com/prochainement/item/97-un-deux-un-deux>



Fig. 3 — MOC, p. 11, vignettes 5 et 6.

Une autre scène présente une sorte de mise en abyme : une jeune femme déguisée en soubrette aborde Thomas à la terrasse d'un café et l'embrasse de façon impromptue (voir *infra*, fig. 7). Il s'agit en fait d'une mise en scène factice et burlesque dans le cadre d'un enterrement de vie de jeune fille, comme on le comprend à la planche suivante (p. 76). Le lecteur, par identification à Thomas, se trouve ici pris dans une forme d'illusion dramatique, au sens étymologique de « jeu » (*ludus*).

2. 4. L'importance du corps ou le narcissisme amoureux

Le corps revêt une importance certaine dans l'œuvre de cet auteur (voir sa pièce intitulée *Le Foie*) qui reconnaît cependant que son théâtre est relativement dénué de gestes (entretien cité). De fait, Thomas est souvent représenté avec les mains dans les poches, ce qui illustre une difficulté à se positionner dans l'espace. Celle-ci sera verbalisée à la page 58, notre antihéros se posant en Narcisse des temps modernes face à son miroir (fig. 4) : « Je ne sais pas comment me tenir. Je ne sais pas comment me positionner. Je ne sais pas quoi faire de mon corps. Je ne sais pas où me mettre. Qu'est-ce que je vais faire de moi ? ». En un mouvement réflexif, cette scène nous invite à envisager la BD comme miroir : « Je suis un miroir à alouettes, un miroir à humains, Je multiplie les embuscades »²⁸. Une dizaine de pages plus loin, il tentera de se travestir (p. 70) : « Moi la BD, je suis un agent double. [...] Je suis toujours un autre et je suis plurielle »²⁹.

28. G. Lascault, in B. Eizykman (éd.), *Plates bandes à part*, p. 22.

29. *Ibid.*, p. 21.



Fig. 4 — *MOC*, p. 58, vignette 6.

2. 5. Les banderoles ou le comique de situation littéralisé

Les slogans des manifestations nous parlent aussi du corps : « Les machos, on en a plein les couilles » clament les féministes (p. 27). « Mon clitoris m'appartient » figure ironiquement sur une banderole que Thomas brandit. (p. 46). Les banderoles se trouvent ici mises en relief par une sorte de cadre dans le cadre, qui se substitue presque aux dialogues, révélant une ironie mordante : « Je déteste les faux féministes » / « Je suis juste venu pour draguer... » (p. 27, reprise sur la page intérieure de l'album). Il s'agit là, au sens propre, d'un dialogue de sourds matérialisé par l'écrit. C'est encore les rapports homme-femme et une forme de malentendu qui sont interrogés : « Moi je dresse un inventaire des femmes. [...] Je multiplie les déboires sentimentaux sans pathos »³⁰ (fig. 5).

2. 6. Les dialogues de sourds

Dans la BD, la plupart des dialogues – y compris en *chat* sur la toile, représentés dans des cadres roses et bleus comme de réels dialogues dont les locuteurs seraient hors-case (p. 53) – tournent court, virant au dialogue de sourds, voire au monologue (p. 18). Cela renvoie au motif de l'incommunicabilité, qu'on retrouve notamment dans la pièce *Le Foie*, ou encore du *Problème. A contrario*, dans la pièce *Un deux un deux* qui rend compte des étapes ultérieures d'une histoire amoureuse, une réelle connivence se manifestera au travers des dialogues. Il nous semble alors que la BD, du fait de sa structure conçue comme un éternel recommencement

30. *Ibid.*, p. 27.



Fig. 5 — *MOC*, p. 18, vignettes 5 et 6.

que reflète la fragmentation en planches, mette au jour ce qu'on pourrait appeler un « bégaudage » (en référence au « marivaudage ») qui se caractériserait par une entrée en matière aussi timide que directe et maladroite (« Pardon, je crois que je viens de tomber amoureux de vous »), souvent répétitive, dénuée de préciosité et convoquant un humour touchant au burlesque qui traverse les autres écrits de l'auteur : « Pardon, j'imité très bien le cri du pingouin ». Dans le tapuscrit, la répétition du « Pardon » apparaît en gras, comme un ajout, anaphore soulignant la mécanique comique. La répétition est au service de l'humour, reflétant le fameux « mécanique plaqué sur du vivant » de Bergson. Dans cet échange, la succession des lieux que permet la BD à travers la succession de cases met en relief le rebond ironique de la réplique « cool ! » :

L: Tranquille. J'ai un mec depuis six mois.

Lui: cool!

L: il veut qu'on fasse un enfant

Lui: cool!

Ascenseur

L: en plus on sera raccord sur l'éducation, on s'est rencontrés aux Jeunes socialistes.

Lui: cool.

Rue

L: on espère juste que ce sera un trisomique

Lui: cool!

Ils se quittent.

La ponctuation exprime le désarroi mutique du héros dans certaines situations, les ponctèmes remplissant parfois l'espace d'un phylactère et se substituant alors au discours, ou le précédant en une sorte de cataphore (fig. 6).



Fig. 6 — *MOC*, p. 25, vignettes 3 et 4.

Il serait donc intéressant d'appréhender la BD comme un medium adéquat à évoquer la part de jeu (et de malaise potentiel) initial dans la séduction – jeu qui donne ici à rire à la façon d'une comédie – préalable à la relation en elle-même qui pourrait trouver le cas échéant un medium privilégié dans le théâtre avec le développement d'un dialogue où les voix d'Elle et Lui se conjuguent (voir la pièce *Un deux un deux*) alors qu'elles se cherchent – et ne se trouvent pas forcément dans la BD. Dans l'entretien qu'il nous a consacré, François Bégaudeau a insisté sur sa recherche des potentialités médiopoétiques propres à une forme/ un support : « je suis relativement plastique d'un art à l'autre parce que je me demande toujours ce que cette forme induit comme mode d'énoncé ». Sémiotiquement, la BD met en relief une superposition de voix de différentes natures mais inscrites simultanément dans un même espace graphique qui entrent – ou non – en dialogue et en résonance. La fin de *MOC* donne à voir (à entendre) un perroquet moqueur allégorisant une « voix intérieure » qui tend vers l'autodérision (fig. 7). Il va de soi que cette *voix*-ci – certes allégorique mais présentée comme effectivement proférée – prend une tonalité particulière, incarnée par le détour animalier qui accentue la distanciation.



Fig. 7 — *MOC*, p. 76, vignette 4.

3. Petite frappe ou la théâtralité du foot

3. 1. Du marivaudage au bégauage, l'art de la drague

L'auteur a scénarisé une deuxième BD, récemment parue sous le titre *Petite frappe* (avec Grégory Mardon qui l'a illustrée), mettant en scène les aventures d'un jeune footballeur (fig. 8). Dans la continuité de l'album précédent, on retrouve une forme de « bégauage » à travers la mise en scène d'une opération de drague du protagoniste pour son ami. Marivaux n'est pas si loin :

- Y a mon pote Azdine, il t'a élue fille de l'année.
- J'suis contente pour lui.
- A égalité avec Leila Bekthi.
- Pourquoi il vient pas me le dire ?
- Les résultats du vote sont encore secrets.
- Pourquoi tu les dis alors ?
- Ça me fait un prétexte pour te parler (p. 27) (fig. 9).

3. 2. Théâtralité dans le monde footballistique

Ainsi, même si cette deuxième BD s'avère plus résolument narrative que la première qui se caractérise par un faible degré de narrativité, la théâtralité y est encore patente : le terrain de foot représente la scène alors



Fig. 8 — *Petite Frappe*, première de couverture.



Fig. 9 — *Petite frappe*, p. 27, vignettes 1, 2 et 3.

que les vestiaires constituent les coulisses. La première de couverture (voir fig. 8) suggère la dimension spectaculaire et scénique du football en le reliant à la scène musicale. En outre, certaines planches illustrent parfaitement la mimogestualité dont usent et abusent les footballeurs et dont la coupe du monde nous a offert un nouvel aperçu (fig. 10). Les corps sont magnifiés ainsi que les gestes techniques, l'auteur ayant d'ailleurs coordonné un ouvrage sur le sujet³¹. Les planches donnent à voir une sorte de ballet (pour le dire avec les mots de Blutch, cité précédemment), de chorégraphie autour du ballon.

Outre cette mise en lumière des corps, les cadres enchâssés dans la BD – qui illustre sémiotiquement une dialectique ordre-désordre – peuvent signifier l'autorité (voire les autorités enchâssées) à laquelle cet adolescent rétif est soumis et tend à échapper. Notons que l'auteur est aussi essayiste³², critique et journaliste sportif. Il a aussi conçu et interprété une pièce sur le foot (*Non réconciliés*), ainsi qu'une fable étiologique (*L'invention du jeu*).



Fig. 10 — *Petite frappe*, p. 7, vignette 5.

3. 3. Œil de lynx et oreille de rocker

L'une des originalités de cette BD – et sans doute l'un des foyers de littérarité – est d'accueillir en son sein un lynx aux échos mythologiques et aux traits féminins, aussi allégorique qu'énigmatique. Celui-ci est

31. Avec X. de La Porte, *Le Sport par les gestes*.

32. Il est l'auteur, avec Joy Sorman, d'un essai sur la jeunesse: *Parce que ça nous plaît. L'invention de la jeunesse*, Paris, Larousse, 2010.

d'abord entraperçu puis rencontré par Jon au cours d'une séquence dont les couleurs rosées et violacées suggèrent l'onirisme. Il vient délivrer un message, tout en délivrant précisément notre héros d'un destin tracé. Et la BD, au delà du jeu amoureux du chat et de la souris illustré par *MOC*, de se faire récit initiatique au travers de cette voix particulièrement éloquente (fig. 11).

En outre, un nouveau medium intervient ici à travers la musique dès lors que la BD est accompagnée d'une bande-son, avec des liens à suivre pour écouter les morceaux sur la toile : il s'agit de la BO de la BD. C'est l'ex-auteur et chanteur du groupe «Zabriskie point»³³ qui exprime son amour infailible pour le rock en mettant en scène cette expérience à travers un groupe de rockeuses. C'est la musique qui permet métaphoriquement l'échappée, l'envol, l'émancipation, la sortie du cadre que suggère la dernière image (fig. 12), en un mouvement métaphorique d'ascension, d'envol qui n'est pas sans rappeler celui de *MOC*.



Fig. 11 — *Petite frappe*, p. 148, vignettes 1 et 2.

Ecrire à travers les genres

Au vu de tous ces liens intermédiaires qu'éclaire le parcours polyvalent de l'auteur, l'œuvre de ce dernier nous apparaît emblématique du concept de médiaculture. De fait, il ne rechigne pas à aborder par la BD des thèmes qui lui sont chers et qu'il a traités sous d'autres formes médiales : son premier roman *Jouer juste* entremêlait déjà l'amour et le foot. Dans

33. Notons que ce nom de groupe fait encore référence au cinéma (film d'Antonioni).

ces conditions, il ne semble pas y avoir de médium privilégié chez Bégaudeau qui s'essaie à tous les médias et registres. D'une certaine façon, il œuvre ainsi, et notamment à travers la BD qui n'est pas « casable » (selon le bon mot de Dürrenmatt), à déconstruire la hiérarchie des genres, à déjouer les codes en interrogeant en permanence les frontières intermédiaires : son écriture touche à tout, à tous les genres, y compris au sens sexuel de ce terme puisqu'il n'hésite pas non plus à adopter des points de vue féminins par exemple dans *Au début* (récits sur la maternité)³⁴ ou encore à travestir son personnage comme dans *MOC*. Il lui plaît aussi d'intégrer des liens hypertextuels vers des clips musicaux, constituant par là-même une sorte de BO de ses livres (voir aussi *Deux singes ou ma vie politique*). L'intermédialité – ou plus précisément, parlons avec Jean-Pierre Bobillot, de « permédialité » avec ce que ce concept évoque de perméabilité, de porosité – apparaissent alors au cœur de son œuvre, comme en témoignent les formes multiples qu'ont pris, prennent et prendront ses travaux : théâtre, BD, films³⁵, pièce radiophonique, chroniques journalistiques... Notons que la dimension participative est ici nodale : l'auteur tient un site internet qui manifeste sa fibre essentiellement démocrate et constitue un prolongement, pour le coup « multimédial », de son œuvre écrite et dramaturgique, au travers duquel il anime et met en scène sa posture d'auteur³⁶. Une posture marquée par l'humour, la recherche d'une frappe comique qui se décline différemment selon les espaces médiologiques investis : la BD rend particulièrement lisible/visible le décalage, le malentendu voire la mésentente entre plusieurs voix qui tendent à se superposer plutôt qu'à se croiser ou à se conjuguer, le malaise et la solitude des corps engendrés par certaines situations, la répétition, mise en relief par la succession des cases, d'une même situation ou d'un même schéma dialogique qui tourne en boucle. La BD nous apparaît alors comme un lieu propre aux rebonds comiques comme aux rebondissements théâtraux, aux coups de théâtre, tout en offrant un espace de jeu et de subversion, d'échappée et de délivrance vis-à-vis des codes éprouvés dans le cadre du roman.

Camille VORGER
Université de Lausanne

34. Texte qui a fait l'objet d'une lecture à plusieurs voix au théâtre de Dax.

35. Son roman *La Blessure, la vraie* est en cours d'adaptation par Kechiche et les droits de *MOC* ont été achetés dans cette même perspective cinématographique.

36. <http://begaudeau.info/>



Fig. 12 — *Petite frappe*, p. 158.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, coll. « Tel quel », Paris, Editions du Seuil, 1977.
- BÉGAUDEAU, François, *Jouer juste*, Paris, éditions Verticales, 2003.
- , *Entre les murs*, éditions Verticales, 2006.
- , *Le Problème*, éditions Théâtre ouvert, 2008.
- , *Le Foie*, éditions Théâtre ouvert, 2012.
- , *Un deux, un deux*, pièce inédite (en duo avec Mélanie Mary).
- , *Non réconciliés*, pièce inédite.
- , « Mort et vif », *Transfuge*, 80 (septembre 2014), p. 8-10.
- BÉGAUDEAU, François, LA PORTE, Xavier de, *Le sport par les gestes*, Paris Calmann Lévy, 2007.
- BÉGAUDEAU, François, LEMAÎTRE, Pascal, *L'invention du jeu*, Paris, Hélio éditions, 2009.
- BÉGAUDEAU, François, MARDON, Grégory, *Petite frappe*, Paris, Delcourt/Mirages, 2014.
- BÉGAUDEAU, François, OUBRERIE, Clément, *Mâle Occidental Contemporain*, Paris, Delcourt/Mirages, 2013.
- BERNANOCE, Marie, « La didactique du texte de théâtre : comment penser la relation entre écriture et oralité ? La notion de voix didascalique », in Philippe Clermont, Anne Schneider (éds), *Ecoute mon papyrus. Littérature, oral et oralité*, Strasbourg, SCEREN/CRDP d'Alsace, 2006, p. 225-240.
- , « Des indications scéniques à la “voix didascalique” : contours énonciatifs de la figure de l'auteur de théâtre contemporain », *Coulisses*, 39 (2009), p. 31-42.
- DACHEUX, Eric, LE PONTOIS, Sandrine, *La BD, un miroir du lien social, Bande dessinée et solidarités*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- EIZYKMAN, Boris (éd.), *Plates bandes à part. Esthétique de la bande dessinée*, Bruxelles, La lettre volée/Université de Picardie, 2012.

- GROESTEEN, Thierry, *La bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2008.
- MAIGRET, Eric, MACÉ, Eric, *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Amrmand, Colin, 2005.
- MAIGRET, Eric, STEFANELLI, Matteo (éds), *La bande dessinée: une médiaculture*, Paris, Armand Colin/INA éditions, 2012.

Crédits iconographiques

- BÉGAUDEAU, François, OUBRERIE, Clément, *Mâle Occidental Contemporain*.
© Editions Delcourt, 2013.
- BÉGAUDEAU, François, MARDON, Grégory, *Petite frappe*.
© Editions Delcourt, 2014.

RÉFÉRENCE :

« Ping-pong : littératures à l'état oral. Présence, corps, postures. Oralités de la littérature : performance, physicalité, vocature »

avec Jérôme Meizoz, dans *Les voies contemporaines de l'oralité*, Université de Lausanne, « Études de lettres », n°3, 2016, pp.153-168



MOTS-CLÉS :

**PERFORMANCE,
ORALITÉ,
POSTURE,
CORPS, HORS-
LE-LIVRE**

PING PONG

LITTÉRATURES À L'ÉTAT ORAL: PRÉSENCE, CORPS, POSTURE.

ORALITÉS DE LA LITTÉRATURE: PERFORMANCE, PHYSICALITÉ¹, VOCATURE

Dans ce texte conclusif à quatre mains, Jérôme Meizoz et Camille Vorger se proposent de saisir les mots-balles au bond², pour mieux approfondir la réflexion autour des nouvelles formes que revêt l'oralité contemporaine, en écho à des pratiques qui ont traversé (et rebondi dans) l'histoire de la littérature orale.

Du livre au live, en passant par le CD/DVD

JM: Un marché du livre en crise et en pleine mutation, l'évolution des modes de commercialisation, l'impact des réseaux sociaux ainsi que la spectacularisation des loisirs contribuent à transformer les modes de réalisation de la littérature à l'état oral. Depuis plusieurs années, on observe de nouvelles tendances à impliquer le corps et la voix des auteurs, essaimées à partir de pratiques latérales au champ littéraire comme le rap, le slam, le *stand-up* ou la performance d'art contemporain. Dans ces types d'incarnations orales des textes, les écrivains accompagnent physiquement leurs livres et les investissent d'un effet de présence. En Suisse, le collectif plurilingue *Bern ist überall* s'est fait un nom sur la

1. Néologisme forgé par l'auteur compositeur interprète Bertrand Belin dans une interview (voir par exemple: <http://www.franceculture.fr/emission-la-revue-musicale-de-matthieu-conquet-bertrand-belin-ecrit-comme-il-chante-grave-2015-10-12>).

2. Ces mots figurent en majuscule dans le texte. Une coïncidence a voulu que ce titre « Ping pong » fasse écho au concept littéraire offert par Brigitte Giraud et Albin de la Simone, auquel Jérôme Meizoz fait allusion ci-après.

scène littéraire par l'originalité de ses performances collectives, cocasses et créatives. Plusieurs des membres du groupe publient des œuvres imprimées, mais les créations du collectif en sont distinctes (ils ne viennent pas lire leur texte sur scène, ils écrivent pour la scène). D'ailleurs, c'est sous forme de CD qu'ils pérennisent leurs activités, non sous forme de volumes imprimés. Pensons à la diversité des manifestations qui mobilisent l'oralité des auteurs : balades littéraires avec lecture de textes, entretiens publics, performances avec musiciens, festivals littéraires à thèmes (*Petites Fugues, Banquet du Livre*, etc.) mais aussi résidences d'auteur assorties de lectures publiques orientées vers des projets éducatifs et sociétaux.

CV : Ivy, qui est à l'initiative des scènes slam à Montréal et qui nous a fait le plaisir d'apporter sa plume, en ouverture du présent volume, a publié l'album *Slamérica* (2008) sous la forme d'un livre-CD, objet hybride dont le préambule attire l'attention sur cette bivalence³ :

Vous tenez entre vos mains un livre et un CD. [...] Vous n'êtes en rien tenu d'écouter le disque ; le livre seul suffit. Rien ne vous force à continuer de lire le livre, le disque est un objet en soi. En d'autres mots, livre et disque peuvent se consommer indépendamment l'un de l'autre. [...] Toutefois, si vous faites les deux – lire le livre en écoutant le disque – vous découvrirez un troisième objet artistique : VOUS. Et c'est de loin le plus important. Sans vous, le livre reste lettre morte, le disque un vulgaire objet circulaire⁴.

Il reste que ce « vulgaire objet circulaire » permet aussi de (re)donner voix à des poètes comme Prévert qui, selon Ivy, était un slameur avant l'heure : « Slame ! Comme slamait Jacques Prévert... ». L'exemple de la mise en voix et en musique de ses poèmes par Frédéric Nevechirlian s'avère emblématique d'une re-création poétique, à la façon d'un palimpseste sonore. En effet, en reprenant par exemple les « Feuilles mortes » chantées par les plus grands interprètes, le slameur marseillais conçoit la reprise comme la résolution d'un problème, d'une énigme

3. Voir aussi le récent album *Funambule* de Grand Corps Malade qui se présente aussi sous cette forme, avec un format qui accentue cependant la verticalité de la posture de « poète debout ».

4. Ivy, « Terre à l'horizon », p. 5-6, in *Slamérica*.

contenue dans la chanson. La nouvelle voix qui porte le poème s'inscrit alors dans une forêt de voix dont on perçoit le lointain écho et offre tout un éventail de modalités: de la voix chantée au «récitatif scandé» (Zumthor) en passant par la «voix chantonnée» (Fonagy), de multiples variations sont possibles au sein de la «vocature» (Bobillot). Il s'inscrit ainsi, d'une certaine façon, non seulement dans l'histoire de la chanson et dans la mouvance du slam, mais aussi dans l'esprit de la poésie sonore, dont témoignent les performances originales d'un Ghérasim Luca ou d'un Heidsieck pour ne citer que ces deux grands noms⁵.

Une littérature qui s'expose «hors-le-livre»

JM: On dispose encore de peu de travaux sur ces multiples formes de déclinaison de la littérature «hors du livre», mais la plupart impliquent directement la présence de l'auteur, dès lors support plus ou moins actif d'une posture publique⁶. A tel point qu'on a pu parler d'un «tournant festivalier» de la vie littéraire⁷. Ainsi, de nouveaux champs de recherche s'ouvrent actuellement aux phénomènes des festivals de littérature⁸, des lectures publiques et performances littéraires⁹; au genre de l'entretien avec l'auteur¹⁰, enfin aux postures des écrivains à la RADIO et à la télévision¹¹.

CV: Les créations RADIOPHONIQUES et cinématographiques ne datent pas d'hier: celles d'Angela Carter répondent à la nécessité de décliner en trois dimensions l'art de conter. Dans sa contribution, Martine Hennard Dutheil a souligné le pouvoir de métamorphose, de re-création du son. On assiste non seulement à une pluralité de voix dont la rencontre recrée une certaine magie portée par les technologies modernes, mais aussi à une pluralité de co-auteurs avec les intervenants techniques. Outre cette complexification de la notion d'auteur, la

5. G. Luca, *Sept slogans ontophoniques*; B. Heidsieck, *Poésie action*.

6. J. Meizoz, *La Littérature "en personne"*.

7. O. Rosenthal, L. Ruffel (éds), *La littérature exposée*.

8. G. Sapiro, *La sociologie de la littérature*.

9. C. Vorger (éd.), *Slam*.

10. O. Cornuz, *D'une pratique médiatique à un geste littéraire*.

11. F. Vallotton, «Voix et postures du poète».

diffusion de masse soulève la question de la hiérarchie entre les genres, ce qui rejoint notre questionnement autour du slam qui se revendique comme un art ou un dispositif « populaire ». L'apparition des « concerts littéraires » contribue aussi à une récréation et à une diffusion scénique des textes, notamment autour de la programmation de la Maison de la poésie à Paris.

JM : Ces phénomènes le mettent en évidence : un caractère scénique, littéral et métaphorique, s'attache ainsi à la vie littéraire, inhérent à sa dimension publique. Autrement dit, dans le sillage de l'*actio* de l'ancienne rhétorique, la posture d'un auteur engage au moins deux dimensions de l'activité littéraire : elle constitue un effet scénique (une *persona*) et une activité énonciative (un *ethos* : ton, oralité, corporalité).

L'art à l'état vif

On gagne d'ailleurs à différencier les pratiques et modes d'incarnation de la littérature à l'état oral¹². Ainsi faut-il distinguer une lecture publique d'une performance complexe et ritualisée, comme en propose le slam¹³. Lors d'un séminaire donné au printemps 2009 avec le linguiste Marcel Burger, nous avons recouru à l'observation ethnographique d'une soirée slam à Lausanne et comparé nos descriptions aux documents conservés sur les performances futuristes et dadaïstes¹⁴. La disposition de la salle, les règles de circulation et d'énonciation, le rôle dévolu au public, les temps de parole, tout cela y participe d'un « art à l'état vif », selon le mot de Shusterman¹⁵, qui excède largement le texte imprimé comme dans la culture RAP¹⁶.

12. Sur la notion d'activité littéraire, voir J. Meizoz, « "Ecrire, c'est entrer en scène" ». Le présent article reprend et développe quelques éléments de cet article, issu d'une leçon inaugurale à l'Université de Lausanne (19 novembre 2014).

13. Sur les implications de la performance orale, voir P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale* et du même, *Performance, réception, lecture*.

14. Pour une approche d'ensemble, voir aussi A. Barras, E. Eigenmann (éds), *Textes en performance*.

15. R. Shusterman, *L'art à l'état vif*.

16. A. Pecqueux, *Voix du rap*. Il est à peine besoin de rappeler que toutes les civilisations n'ont pas le culte du livre comme c'est le cas des trois monothéismes juif,

CV : Dans l'opus cité, Richard Shusterman a souligné la prégnance du rythme dans le RAP et la nécessité de l'éprouver physiquement : « une appréciation complète des dimensions esthétiques d'un disque de rap exigerait non seulement qu'on l'écoute, mais qu'on le danse, afin de ressentir son rythme en mouvement »¹⁷. La danse permet en effet d'être en phase, de faire corps avec le morceau, de se laisser traverser par son rythme – les rythmes des mots et de la musique. De fait, le rap est, étymologiquement, non seulement bavardage (*to rap*) mais aussi, et surtout, rythme (*Rythm and Poetry*). Art où la parole est reine, pour reprendre la formule – appliquée au conte – de Martine Hennard Dutheil, et le *beat* roi. Dans son article sur l'invectif dans le rap français, Denis Saint-Amand souligne aussi l'importance du « contrat d'écoute » fondé sur l'authenticité, la sincérité de l'artiste qui se met à nu face à son public. Nous avons parlé, en d'autres lieux, de « posture de l'impudeur »¹⁸ pour décrire ce pacte implicite qui se noue au sein d'une communauté de réception. La performance est une co-construction, un partage, un appel à l'auditure.

Des performances « multimédiales » ou « transmédiales »

JM : Dire son texte, assumer l'oralité, c'est renvoyer à l'état non imprimé de la littérature, à une tradition antérieure souvent oubliée mais dont on peut réactualiser les formes : l'écrivain François Bon performe ses textes, accompagné de musiciens, en vue de diffusion filmée sur la toile¹⁹. *Progénitures* de Pierre Guyotat a été lu en public au Centre Pompidou en 2000, et le volume qui a suivi chez Gallimard s'accompagne d'un CD afin de réaffirmer le primat de la lecture sur le texte fixé. A Montréal,

chrétien et musulman. Que le monde hindouiste, par exemple, privilégie l'oral comme mode d'expression et de transmission des savoirs, et que chaque forme artistique appelle des « agentivités » multiples, diverses, selon le dispositif qu'elle propose. A ce sujet, A. Gell, *L'art et ses agents*. Voir aussi M. Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité*.

17. R. Shusterman, *L'art à l'état vif*, p. 206.

18. C. Vorger, *Slam*.

19. Voir ici les travaux de Camille Vorger sur le slam (*Slam, une poétique*) et du poète Jean-Pierre Bobillot sur la « lecture/action » : *Poésie sonore*. Quelques photos de performances sur le site animé par Gilles Bonnet (Université de Lyon III), <http://performance-litteraire.net>, consulté le 25 janvier 2013.

Jonathan Lamy ne se contente pas de publier des recueils de poèmes, il se met en scène dans une « performance-installation », intitulée « Destruction d'un manuscrit » (2011)²⁰. La romancière Brigitte Giraud décline actuellement son écriture sous trois formes : après avoir créé une « lecture dansée » avec la chorégraphe Bernadette Gaillard (*BG/BG parce que je suis une fille*), elle en élabore un roman (*Avoir un CORPS*, 2013) et prépare un spectacle musical sur le même texte avec le musicien Albin de la Simone, donné dès janvier 2014²¹.

CV : Dans la lignée d'un Ghérasim Luca ou d'un Heidsieck, le CORPS demeure central dans la poésie sonore avec des artistes contemporains comme Sébastien Lespinasse (et ses « Bruits de bouche ») ou Vincent Barras (« Découpe ») qui mettent leur corps en jeu/en scène de diverses façons. Outre ces performances poétiques, nombreux et nombreuses sont les auteur.e.s contemporain.e.s qui donnent corps à leurs écrits sous forme de lecture-musicale, lecture performance, etc. Olivia Rosenthal a conçu, avec le musicien Pierre Avia une lecture musicale de *Mécanismes de survie en milieu hostile* (2014), ainsi qu'une lecture performance de *On n'est pas là pour disparaître* (2007) dans le cadre d'une exposition du BAL à Paris²². Maylis de Kerangal a collaboré avec le chorégraphe Sylvain Groud en vue d'une lecture chorégraphiée et dialoguée²³. Edith Azam affectionne les lectures-performances qui donnent l'occasion de « Découdre la parole », de donner à voir/à entendre des fragments d'un *work in progress*²⁴. Elle s'attache ainsi à déconstruire la cohérence et la fixité de l'écrit pour mieux en révéler la mouvance – selon le concept forgé par Zumthor – et le potentiel néologène (« je m'haribotise la tête »)

20. Jonathan Lamy, « Destruction d'un manuscrit » (performance-installation), Salon de la marginalité, Montréal, 4-5 février 2011. Voir http://www.effetsdepresence.uqam.ca/Page/jonathan_lamy.aspx, consulté le 25 janvier 2012. Plus généralement, les « performance studies », aux USA et au Canada, portent sur le théâtre et les arts vivants, mais se préoccupent peu de la dimension scénique de la vie littéraire. Je pense aux travaux de Josette Féral et de son groupe de recherche à l'UQAM de Montréal.

21. Ch. Rousseau, « Rechercher l'équilibre », p. 6.

22. Le 2 juillet 2015 (<http://www.le-bal.fr/fr/mh/le-bal-lab/rencontres-performances/lecture-performance-dolivia-rosenthal/>).

23. www.concordanse.com/Sylvain-Groud-choregraphe-Maylis-de-Kerangal-ecrivain

24. Par exemple au Centre Pompidou en novembre 2009 : www.dailymotion.com/video/xb9d2g-bruits-de-bouche-edith-azam-bouche_creation

à la faveur de la performance scénique. A travers le jeu des néologismes, l'écriture est ainsi conçue – et exposée – dans sa matérialité et sa plasticité. Elle s'inscrit dans une logique d'hybridation et s'expose « dans tous ses états ».

JM: Ces pratiques sont désormais sur le devant de la scène, en témoignent un éditorial et plusieurs articles du *Monde des Livres*, célébrant le fait de « renouer avec une longue période de l'histoire humaine (...) où les textes écrits étaient d'abord les prétextes d'une cérémonie orale »²⁵. Comme le font les artistes contemporains depuis longtemps, certains écrivains MEDIATISÉS (ou familiers des procédures médiatiques) me semblent désormais intégrer leurs apparitions littéraires publiques à l'espace même de l'œuvre. C'est le cas des lectures à haute voix de Christine Angot, des apparitions télévisées de Houellebecq, Frédéric Beigbeder ou Amélie Nothomb (Saunier, 2012). En 1925 déjà, Henri Roorda avait imaginé donner une conférence sur le suicide, à l'issue de laquelle il passerait à l'acte. Edouard Levé l'a fait, ou presque, en publiant *Suicide* (2008) juste avant de mettre fin à ses jours.

CV: Michel Houellebecq, avant de publier son recueil de poèmes *Configuration du dernier rivage* (2013) et d'en confier la mise en chanson à Jean-Louis Aubert sous le titre *Les Parages du vide* (2014), a participé à des émissions de radio au cours desquelles il a livré – délivré devrait-on dire, si l'on entend par là « libérer du livre, de l'écrit » – des poèmes inédits portés par sa propre interprétation²⁶. Expérience de mise en voix à laquelle il s'était déjà adonné dans *Présence humaine* (2000). L'écrivain hautement MEDIATISÉ – pour ne pas dire surexposé – s'est aussi confronté à de nombreuses expériences cinématographiques, comme scénariste, co-scénariste et/ou comédien²⁷ alors que ses œuvres romanesques donnent lieu à de multiples créations transmédiales :

25. J. Birnbaum, « Les noces du texte et de la voix », p. 1.

26. www.franceculture.fr/emission-ca-rime-a-quoi-michel-houellebecq-en-exclusivite-2013-01-06

27. Voir par exemple *L'enlèvement de Michel Houellebecq* de Guillaume Nicloux, 2014.

en témoigne la récente mise en scène des Particules élémentaires, déjà adapté cinématographiquement, par Julien Gosselin²⁸.

Un engagement corporel et existentiel

JM : Jacques Dubois a ainsi montré que la démarche de Christine Angot « engage intimement l'être de l'auteur », réservant à celui-ci le premier plan, avant même l'œuvre. L'engagement physique de la personne dans l'œuvre caractérise la démarche controversée de Christine Angot. Celle-ci estime que ses textes autofictifs trouvent leur pleine réalisation non dans l'ouvrage imprimé, mais au cours de la lecture publique, lorsque la voix et le corps portent le texte et assument sa charge intime. Elle en fait une condition de la force provocatrice du récit. La narratrice de *Quitter la ville* assène par exemple :

Je ne veux plus jamais entendre dire que ce n'est pas important la vie des écrivains, c'est plus important en tout cas que les livres. [...] C'est un acte quand on parle. Quand on parle c'est un acte. Et donc ça fait des choses, ça produit des effets, ça agit²⁹.

Il y a là quelque chose qui rappelle un autre engagement existentiel et corporel dans l'écriture, au ton volontiers assertif voire prophétique, celui de Marguerite Duras³⁰. Mais plus largement, et quelle que soient les controverses autour de ses autofictions, Angot pose la question d'une littérature qui serait avant tout performance, actualisation directe, communication au public par la voix de l'auteure. La performance engage la question de l'« oralité », non pas au sens de Meschonnic, mais au sens donné à ce mot dans les ultimes travaux de Paul Zumthor :

[...] la notion d'oralité met en cause un caractère remarquable de la civilisation d'origine européenne depuis deux ou trois siècles, la littérisation de la culture.

28. Avignon, juin 2013, puis en tournée au théâtre de l'Odéon et dans toute la France.

29. Ch. Angot, *Quitter la ville*, p. 13, citée par J. Dubois, *Figures du désir*.

30. M. Duras, *Ecrire*.

Radicalement sociale, autant qu'individuelle, la voix, en transmettant un message, signale en quelque façon la manière dont son émetteur se situe dans le monde et à l'égard de l'autre à qui il s'adresse. La présence, dans un même espace, des participants de cet acte de communication, les met en position de DIALOGUE (réel ou virtuel), engageant ici et maintenant, dans une action commune, leur totalité individuelle et sociale. L'écriture est inapte à produire de tels effets, sinon de façon indirecte et métaphorique³¹.

CV: Des auteurs comme Samuel Archibald cherchent à réintégrer une fonction phatique et une dimension DIALOGIQUE dans l'écrit – dans leur écriture. Marie-Hélène de La Rochelle le décrit en termes d'appel: «le sens établit la communauté de sa réception». En d'autres termes, son écriture traduit le désir de «faire dialoguer le Québec avec une Francophonie accueillante», à l'heure où le slam ambitionne précisément de créer une «famille internationale de poètes». Quand l'adresse est directe et immédiate dans le slam (qui peut parfois tendre, à l'instar du rap, à la joute), la fraternité, l'amitié sont rendues, mimées, médiatisées par des effets stylistiques de familiarité dans le discours écrit d'Arcimbald.

De nouvelles voies pour donner vie aux textes

JM: Il faut donc dépasser le «préjugé littéraire»³² qui identifie abusivement la littérature à l'écrit, en manifestant une conception étroite et historiquement circonscrite de celle-ci. Il n'est pas satisfaisant d'étudier la littérature à partir du seul objet textuel imprimé, sans y rallier un ensemble de pratiques. Car le «texte», hors situation, interlocution et ritualisation qui le constituent en *activité* complexe désignée par le terme de «littérature», n'est qu'un «objet imaginaire, purement théorique, que constitue un énoncé dépourvu d'intonation»³³. Dans une perspective pragmatique, Schaeffer notait également:

31. P. Zumthor, «Oralité» (www.erudit.org/revue/im/2008/v/n12/039239ar.html?vue=plan, §33-34).

32. P. Zumthor, *Performance, réception, lecture*, p. 12.

33. Avec le linguiste Ph. Martin, définissons le texte comme «l'objet imaginaire, purement théorique, que constitue un énoncé dépourvu d'intonation» (*Intonation du français*, p. 14).

[...] une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques³⁴.

La constitution d'un corpus écrit de textes littéraires est une opération savante qui tend à grouper en un « espace abstrait » un ensemble de textes référant à des activités très différentes. Claude Duchet le note à propos des MANUELS de littérature :

La poésie chantée du Moyen Age ou du XVI^e siècle : une page ; le théâtre du XVII^e siècle classique : un texte découpable à merci. Evacué du même mouvement tout ce qui concerne le fonctionnement des énoncés au sein de pratiques discursives hétérogènes : *Illiade* est traitée comme si elle appartenait à la même formation discursive que *Le Décaméron*, lui-même associé, sans autre forme de procès, au roman naturaliste ou au conte kabyle. Dans l'espace abstrait défini par la notion de texte littéraire, tout est « du texte », et le manuel scolaire qui présente sur ses rayons les pages immortelles de tous les temps ne fait qu'accomplir une opération de muséification dont la critique entière porte la responsabilité³⁵.

CV : Il serait peut-être temps de concevoir les MANUELS de littérature – dont la dénomination semble suggérer le besoin de matérialité, voire de corporéité – comme des espaces ouverts et interactifs offrant la possibilité, non d'une île, mais d'une rencontre potentielle avec les œuvres et leurs auteurs, en intégrant – le format numérique devrait le permettre aisément – des voix vives et corps en mouvement, soit non seulement des textes écrits mais des « totextes », selon le mot de Jacques Cosnier. De fait, le livre n'est plus le seul et unique lieu de rencontre avec le littéraire, celui-ci investissant désormais d'autres espaces, explorant d'autres modes d'existence et d'expérience³⁶, et pouvant s'exposer, à l'image de l'art contemporain, comme processus plutôt que comme résultat. Cela permettrait, à rebours d'une « muséification » voire d'une fossilisation,

34. J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 80.

35. Cl. Duchet, *Sociocritique*, p. 212.

36. Voir O. Rosenthal, L. Ruffel (éds), *La littérature exposée*.

d'ouvrir à d'autres perspectives, dès lors que le livre n'apparaît plus comme le seul et unique horizon d'écriture.

Postures et signatures

JM: On touche ici à un lieu stratégique, celui des réalisations effectives de la littérature hors du livre dans des contextes divers, d'ordinaire négligés par la critique pour qui le modèle, historiquement relatif et minoritaire, de la lecture privée et silencieuse constitue le mode privilégié d'accès au texte³⁷. La théorie littéraire demeure inféodée à l'impensé d'une culture graphocentrée, alors que la voix demeure son parent pauvre³⁸. La perspective adoptée ici se veut toute différente, centrée sur l'état oral (corporel) et non sur la forme imprimée: autant l'activité littéraire peut se décrire à partir de l'engagement corporel des auteurs, autant du côté du public, il vaut la peine d'envisager l'expérience corporelle éprouvée à partir de l'oralité (voix, rythme, vibrations, etc.)³⁹. Comme le note Jacques Derrida à propos des fameuses hésitations de Patrick Modiano à la télévision :

[...] une parole performative, qui produit un événement, devrait être une parole qui affecte l'espace qui lui est donné de telle sorte qu'à la fin l'espace ne soit plus le même. Par exemple, qu'on accepte que quelqu'un parle mal et lentement, longuement à la télévision. Il y a quelqu'un que j'admire à la télévision, si un jour j'y vais, il faudrait que je fasse comme lui, c'est Modiano. Voilà, il a réussi à faire accepter que non seulement les gens patientent quand il ne trouve pas ses mots, personne ne peut obtenir cela, mais il arrive que les gens espèrent qu'il va continuer parce que si un jour il parle vite..., ils sont là à jouir du fait qu'au fond il n'arrive pas, non le mot ne vient pas, et le temps passe, alors que d'habitude aucun, ni Anne Sinclair, ni Pivot n'accepte cela, avec lui on supporte. Alors je me dis, voilà

37. «La Lettre a tyrannisé la théorie littéraire», selon Ph. Jousset («*Le ton Stendhal*», p. 87), alors que la voix en demeure le parent pauvre.

38. Sur cette question, voir l'étude classique de W. J. Ong, *Oralité et écriture*, p. 176.

39. Dans la perspective de la «soma-esthétique» proposée par R. Shusterman.

quelqu'un qui a réussi à transformer la scène publique et à la plier à un rythme qui est le sien, il a réussi à SIGNER sa scène publique⁴⁰.

CV: A cet égard, les récitals de Ghérasim Luca sont particulièrement représentatifs d'une poétique du bégaiement tant ses balbutiements sont devenus une sorte de SIGNATURE vocale et scénique: « Et puis, il y a Luca, sa présence, sa voix. Présence fragile, en rupture, et voix au timbre roulant, venue des confins balkaniques, qui lutte à bout de chant contre une langue par trop commune, jusqu'à reprendre souffle à force d'essoufflement »⁴¹. Exemple éloquent de cette quête de résistance et d'étrangeté dans la langue dont témoignent aussi les entretiens avec Frédéric Nevchehirlian et Samuel Arcimbald. De voix qui interrogent la langue, la questionnent et la réinventent, répondant à une quête de présence – comme le suggère le très beau titre de Houellebecq « Présence humaine » –, de vie. Pour le dire avec les mots de Meschonnic: « La poésie fait vie de tout. Elle est cette forme de vie qui fait langage de tout »⁴². Elle est « un continu du corps au langage et du langage à la vie », le poème étant un acte et la poésie « activité des poèmes », opposée à la notion de produit culturel⁴³. Ainsi, non seulement « La mort de la littérature n'est pas annoncée »⁴⁴, mais je dirais même plus: la littérature est plus vive que jamais, vive la littérature!

JM: Qu'il s'agisse de performer son texte (François Bon, Christine Angot) ou simplement de s'exprimer en public dans le rôle d'écrivain (Modiano), l'auteur signe oralement « sa scène publique ». Autrement dit, l'oralisation est une « incarnation »⁴⁵, à la fois un acte énonciatif (*ethos*, vocalité, ton) et un réglage dramaturgique⁴⁶. De par son caractère

40. Jacques Derrida, in *Portrait d'un philosophe: Jacques Derrida*, in *Philosophie, philosophie*, revue de Paris VIII, 1997, soirée du 26 février 1996 au théâtre de l'Odéon.

41. G. Luca, *Héros-limite*, p. IX.

42. H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, p. 247.

43. H. Meschonnic, « Chaque réponse et une question ».

44. Dernière phrase de l'introduction à l'ouvrage cité, par O. Rosenthal, L. Ruffel, *La littérature exposée*, p. 13.

45. J.-P. Esquenazi, *Sociologie des œuvres*, p. 121-128.

46. Je réfère ici à l'interactionnisme d'E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1*, p. 238 *sq.* Sur les enjeux et limites de la métaphore dramaturgique, voir V. Stiénon, « Filer la métaphore dramaturgique ».

ritualisé et contextuel, l'oralisation connote tout un procès artistique et affirme un type de positionnement littéraire.

Camille VORGER
Université de Lausanne

Jérôme MEIZOZ
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- ANGOT, Christine, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000.
- BARRAS, Ambroise, EIGENMANN, Eric (éds), *Textes en performance. Actes du colloque CERNET (27-29 novembre 2003)*, Genève, MetisPresses, 2006.
- BIRNBAUM, Jean, « Les noces du texte et de la voix », *Le Monde des livres*, Paris, vendredi 20 juin 2014.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009.
- CORNUZ, Odile, *D'une pratique médiatique à un geste littéraire. Le livre d'entretien au XX^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 2016.
- DUBOIS, Jacques, *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impression nouvelles, 2011.
- DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- DURAS, Marguerite, *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, A. Colin, 2007.
- GELL, Alfred, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, 2009 (1998).
- GOFFMAN, Erwing, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1*, Paris, Minuit, 1977.
- HEIDSIECK, Bernard, *Poésie action : variations sur Bernard Heidsieck*, Après Productions, 2014.
- IVY, *Slamérica*, Montréal, Le lézard amoureux, 2008.
- JOUSSET, Philippe (dir.), « *Le ton Stendhal* », Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 2009 (Recherches et travaux/Université Stendhal, 74).
- LUCA, Ghérasim, *Héros-limite*, Paris, Poésie/Gallimard, préface d'André Velter, 2001.
- , *Sept slogans ontophoniques*, Editions Corti, 2008.
- MARTIN, Philippe, *Intonation du français*, Paris, Armand Colin, 2009.

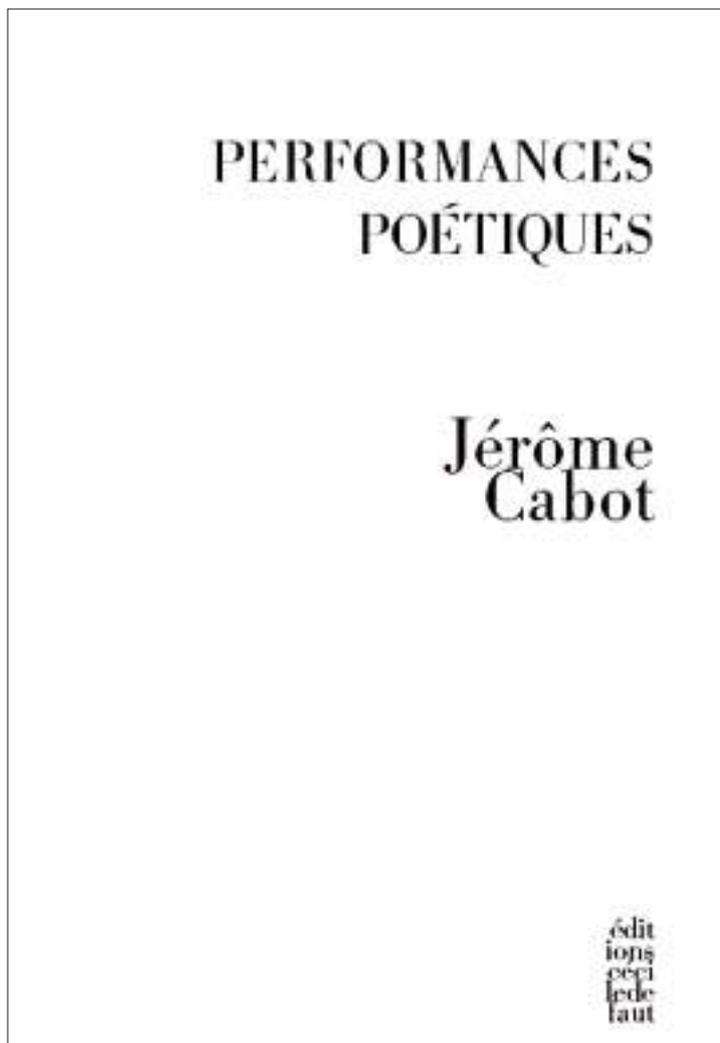
- MEIZOZ, Jérôme, « “Ecrire, c’est entrer en scène” : la littérature en personne », *CONTEXTES*, mis en ligne le 10 février 2015 (<http://contextes.revues.org/6003>).
- , *La Littérature “en personne”. Scène médiatique et formes d’incarnation*, Genève, Slatkine, « Erudition », 2016.
- MESCHONNIC, Henri, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.
- , « Chaque réponse et une question », *Temporel. Revue littéraire et artistique*, 3 (2007) (temporel.fr/Chaque-reponse-est-une-question).
- ONG, Walter J., *Oralité et écriture*, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (*Orality and Literacy*, 1982).
- PECQUEUX, Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l’action musicale*, Paris, L’Harmattan, 2007.
- ROSENTHAL, Olivia, RUFFEL, Lionel (éds), *La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre*, Paris, Larousse, 2010 (Littérature, 160).
- ROUSSEAU, Christine, « Rechercher l’équilibre », *Le Monde des livres*, Paris, 25 octobre 2013.
- SAPIRO, Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La découverte, 2014 (Repères, 641).
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, Poétique, 1989.
- SHUSTERMAN, Richard, *L’art à l’état vif. La pensée pragmatiste et l’esthétique populaire*, traduit de l’anglais par Christine Noille, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.
- STIÉNON, Valérie, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », in *La posture. Genèse, usages et limites d’un concept*, Liège, Université de Liège, 2011 (Contextes. Revue de sociologie de la littérature, 8) (contextes.revues.org/index4692.html).
- VALLOTTON, François, « Voix et postures du poète : la présence de Gustave Roud à la radio et à la télévision suisse romande », in Philippe Kaenel et Daniel Maggetti (éds), *Gustave Roud. La plume et le regard*, Gollion, Infolio, 2015, p. 257-271.
- VORGER, Camille, (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Lausanne, Editions d’en-bas, 2015.
- , *Slam, une poétique : de Grand Corps Malade à Boutchou*, Paris, Belles lettres, 2016.

- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Littérature et ritualité*, Peter Lang, 2010.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- , *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Préambule, 1990.
- , « Oralité », *Intermédialités/Intermediality*, 12 (automne 2008), p. 169-202 (www.erudit.org/revue/im/2008/v/n12/039239ar.html?vue=plan).

RÉFÉRENCE :

« Des lettres et des voix. La lettre dans le slam et le spoken word »

dans Cabot, J., *Performances poétiques*, éditions Cécile Defauf, 2017, pp. 161-175.



MOTS-CLÉS :

**LETTRES, SLAM,
SPOKENWORD,
CHANSON,
PERFORMANCE.**

DES LETTRES ET DES VOIX.
LA LETTRE DANS LE SLAM ET LE *SPOKENWORD*

Camille Vorger

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
Abd al Malik

UNE LETTRE, DES VOIX

En palimpseste sous le titre de cette contribution, vous aurez sans doute reconnu celui du médiéviste Zumthor, référence incontournable pour qui travaille sur la poésie orale : *La Lettre et la voix* (1987). Vous aurez peut-être compris qu'il s'agit ici de jouer sur le sens de ladite « lettre », après avoir développé une approche du slam comme musique des lettres et des voix, visant à faire claquer des mots sur scène, *in vivo* et le plus souvent *a capella*, là où le *spokenword* est plutôt musical, dans la lignée d'un parlé-chanté incarné par un Léo Ferré ou un Gainsbourg. Précisons d'emblée que le slam relève d'un dispositif scénique, soit de ce que nous nommons *scénopoétique*, quand le *spokenword* a pour visée la diffusion d'albums qui se rapprochent du domaine de la chanson.

Le projet d'étudier à présent la *lettre* – au sens épistolaire de ce terme – est né de l'idée d'un spectacle monté par 129H, collectif pionnier du slam parisien – dont le nom est fondé sur l'idée que la *lettre* « H » est trop souvent muette en français, et dont le premier album de l'un des

membres s'intitulait précisément *Musique des lettres* (Rouda, 2007). En une sorte d'écho à ce titre programmatique, le trio a récemment monté un spectacle intitulé « Slameurs publics, des lettres sur mesure », s'agissant de créer et de performer des lettres à la façon des écrivains publics d'antan. De tout temps, chanteurs et poètes se sont essayés à oraliser des missives. De là à dire que la lettre peut s'avérer propice à l'interprétation, il n'y a qu'un pas, du moins un lien que nous essaierons d'approfondir. Comment passe-t-on de la lettre au slam, de la scène slam à la lettre ? En quoi la visée *transmédiale* (en l'occurrence la perspective *scénopoétique* ou *a minima* orale) influe-t-elle sur l'architecture (voire *l'architexture*⁸²) de la lettre ?

Afin de développer notre réflexion dans cette direction, nous nous appuyerons sur un corpus de lettres relevant du slam (1) et du spokenword (2, 4), mais aussi de la poésie oralisée (3)⁸³. La première est une lettre de Grand Corps Malade adressée au président qui ne se présente pas comme une lettre en son seuil (« Mai 2012 »), mais en porte cependant les marques ; la seconde est une lettre intitulée « Lettre à mon père » d'Abd al Malik ; la troisième ne relève pas du slam à proprement parler puisqu'il s'agit d'une missive de Prévert mise en musique et en voix par Frédéric Nevechirlian (« Lettre à Janine ») ; la dernière – et la plus récente – est signée par le groupe Fauve et s'inscrit dans un registre amoureux (« Lettre à Zoé »). Au vu de ces quatre textes de slam, poèmes et chansons, nous étudierons ce qui, au sein de genres discursifs proches⁸⁴, relève d'une même adresse fondamentale, actualisée à travers différents registres. Trois de ces lettres ressortissent à l'intime, à une relation duelle ici exposée à l'écoute de tous, alors que celle de Grand Corps Malade s'apparente plutôt à une lettre ouverte, dans la tradition des chansons engagées et dans la lignée du « Déserteur » de Boris Vian. Nous interrogerons le passage des marques écrites à

82. Nous proposons ce néologisme non seulement en référence à *l'architexte* genettien (1979) mais aussi pour ce qu'il évoque de *texture*, de trame sonore d'un texte.

83. Les références discographiques figurent à la fin de l'article.

84. À cette nuance près que nous pouvons définir le slam comme genre discursif « situationnel » (Charaudeau, voir Vorger, 2011) en tant que dispositif.

la performance orale, notamment à travers la lettre d'Abd al Malik. Après avoir analysé les lettres de Grand Corps Malade (« façon slam ») et d'Abd al Malik (« façon rap »)⁸⁵, nous évoquerons les deux lettres d'amour relevant de la poésie oralisée et du *spoken-word*, puis nous synthétiserons les traits stylistiques – ou plutôt *cantostylistiques*⁸⁶ – mis au jour avant de conclure sur la conjugaison du slam avec l'épistolaire en commentant l'exemple des « lettres sur mesure » du collectif 129H.

UNE LETTRE OUVERTE FAÇON SLAM :
« MAI 2012 » (GRAND CORPS MALADE)

Dans la lignée du rap dit « conscient », Grand Corps Malade se plaît à réagir « à chaud » à l'actualité, comme il l'a montré en publiant sur la toile un slam intitulé « Je suis Charlie » au lendemain de l'attentat de *Charlie Hebdo*. Trois ans plus tôt, il avait rédigé un slam à l'occasion de l'élection présidentielle de 2012, pour exprimer les attentes d'un peuple et souhaiter « bonne chance » au futur (à la future) président(e). Notons que le titre fait mention de cette date clef, ce qui est assez fréquent dans son répertoire, soulignant par là que le slam est rapport au temps, ancré dans le présent, le quotidien, *l'hic et nunc*, ce qui le rapproche de la lettre, datée et ancrée dans un lieu. « Mai 2012 » est introduit par un prélude vocal et musical, environnement lyrique contribuant à une dramatisation propre à rendre compte de la solennité de l'instant – « à l'heure où je vous écris d'une main impatiente » – ainsi qu'à la brièveté inhérente aux règles du slam (la durée d'une performance ne devant pas excéder trois minutes) : « Ça ne prendra pas longtemps » précise le slameur à l'orée de son texte, toujours soucieux d'efficacité.

85. Nous fondons cette distinction sur le *phonostyle* (ou *flow*) respectif de ces deux auteurs et interprètes ainsi que sur leurs postures, l'un s'inscrivant résolument dans le mouvement slam alors que l'autre revendique la filiation du hip-hop, qui plus est perceptible dans son phrasé.

86. Nous faisons ici référence à la notion de *cantologie* telle que l'a définie Stéphane Hirschi (2008).

L'écriture de cette lettre se caractérise par une forme de réflexivité – « Écrire au président ça pourrait paraître pompeux » – doublée d'une circularité marquée par des répétitions avec variantes : « Si je vous écris cette lettre d'une main *exigeante*. » L'adresse est réitérée – « Monsieur le président ou Madame la présidente » – et la lettre balisée par diverses formes de répétitions, telles l'anaphore et la paronomase, procédés caractéristiques de la littérature orale : « *Croire que ça peut* marcher même si souvent on a des *doutes* / *Croire que ça peut* changer parce que là on fait fausse *route*. » Il s'agit d'une lettre sonore et résolument tournée vers l'avenir, les promesses à tenir, porteuse d'un idéal humaniste comme le soulignent ces deux octosyllabes qui se répondent par une rime brisée : « *Ayez la culture de l'humain* / plutôt que la culture du chiffre / *Ayez la culture de demain* / en misant sur l'altruisme. » Le slameur se pose ici en simple citoyen et rappelle le pacte de sincérité inhérent au slam : « Quoi qu'il en soit moi je suis sincère dans ces remarques que je vous lance. » Le slam, c'est la balle qu'on lance au public, au travers d'une esthétique du rebond. Interpellant son destinataire, le « je » du slameur s'efface bientôt au profit du « on » ouvrant un horizon commun ; Grand Corps Malade se fait alors tribun : « On vous demande aussi de la franchise et un peu de sincérité. »

Cette lettre s'inscrit dans la lignée de la chanson engagée, mais à rebours du « Déserteur » d'un Boris Vian ou d'un Renaud : c'est d'un tout autre contexte qu'il s'agit ici puisque le slameur appelle précisément le futur président à ne pas désertier, à tenir ses engagements. Le ton demeure solennel, à l'inverse de la chanson de Renaud. Le slam est présent et présence, engagement physique dont la voix nous offre un échantillon, une trace. Grand Corps Malade fait allusion à l'éducation, aux valeurs de la République qui lui sont chères et dont le slam est porteur, illustrant par là même la vocation que nous qualifions de « démopoétique » (Vorger & Bouchoueva, 2016) du slam. À travers cette lettre ouverte qui n'adopte pas les caractéristiques formelles de l'art épistolaire – hormis la formule d'adresse initiale –, il répond, comme souvent chez lui, à un modèle rhétorique (Vorger, 2016a) : c'est d'une lettre-discours qu'il s'agit. Soucieux d'*elocutio* et de *dispositio*, le

slameur tourne autour de l'alexandrin, osant quelques octosyllabes : « De ceux qui souffrent, de ceux qui luttent. De tous ces gens qu'on n'entend pas ». Donner voix à tous, et en particulier aux sans voix, tel est bien l'un des enjeux originaux du slam.

UNE LETTRE INTIME FAÇON RAP :

« LETTRE À MON PÈRE » (ABD AL MALIK, 2004)⁸⁷

Ce titre est issu du premier album d'un artiste qui se situe plutôt du côté du rap ou de la chanson et qui ne se définit pas comme slameur dans sa posture, même si certains de ses textes s'apparentent à des slams, au sens où ce terme est parfois employé par extension métonymique pour « texte de slam ». Nous parlerons plutôt de *spokenword* dans son cas, la musique étant prégnante dans sa démarche.

Le texte est composé de plusieurs parties : la première qui s'apparente à une lettre est scandée, alors que la suite – en forme de refrain – sera chantée. Il se poursuit par des couplets qui constituent la suite de la lettre sans être structurés comme tels : seule est maintenue l'adresse, réitérée. L'alternance des modalités et des voix permet de bien structurer la progression argumentative. Les références à la lettre et plus généralement à l'écriture dans sa matérialité sont nombreuses dans la première partie, jalonnée de termes relevant de cette isotopie : « Cette *lettre* le prouve », « ma *plume* », « lis cette *lettre* », etc. En fin de première partie, l'oralisation d'un signe de ponctuation (*virgule*) s'avère originale, de même que le « P.S. » qui fait sonner ces lettres d'ordinaire réservées au code écrit, tout en faisant rimer ce *Post-scriptum* avec « tendresse » (voir la citation en exergue). Nous ne sommes pas loin d'un Gainsbourg : « C'est ridicule, C majuscule » (« En relisant ta lettre »). Dans la suite de la lettre d'Abd al Malik, celle-ci se fait de plus en plus orale : « J'vais te *parler* avec mon cœur », concrétisant le *Face-à-face des cœurs*, titre de l'album. L'auteur a recours à des procédés comme la

87. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=1_FdvHJ2Q2c

répétition anaphorique pour rythmer, *donner du corps* à son texte si l'on considère, avec Meschonnic, que le rythme est gardien du corps dans le langage (1982 : 651). En témoigne par exemple la structure de cet alexandrin, souligné par la scansion : « Fallait pas partir, fallait pas quitter le navire. »

Le procédé, en l'occurrence celui d'oraliser une lettre au père dans un album de *spokenword*, évoque une thématique assez récurrente (l'absence d'un père), comme si l'écriture et par-delà, la mise en voix, s'avérait réparatrice, quasi-thérapeutique : « Pourquoi t'es pas là papa ? » On retrouve ce *topos* chez Rouda dans « Merci Maman » (2007) qui se présente comme une lettre adressée à la mère (et au père indirectement) :

La vie est faite de choix difficiles à assumer
Tu es parti laissant tes deux fils ici assommés

La psychanalyste Corinne Tyzler a pu démontrer « comment le souffle à l'œuvre dans le rap et le slam peut véhiculer quelque chose du père symbolique » (Tyzler, 2009). Il est d'ailleurs significatif qu'Abd al Malik ait écrit cette lettre au moment où lui-même devenait père : « Maintenant que je suis père à mon tour, à mon fils je donne de l'amour. » Regret et reproche se trouvent donc sublimés dans cette lettre d'amour à mesure qu'elle se *lyricise*⁸⁸ : « J't'aime dans chacun de mes mots. » Le refrain insiste sur ce pardon qui devient *leitmotiv* : « Malgré l'absence de mon père / J'ai quand même grandi / Y'a pas de chance ni de malchance c'est juste la vie / Et si j'ai écrit cette lettre c'est pour te le dire / L'amour et pas la haine pour reconstruire. » Le refrain montre, d'une certaine façon, la pérennité du lien, la présence symboliquement réitérée par la lettre, contredisant cette phrase sur la fuite du temps : « Sur le temps inéluctable nul n'a le pouvoir du retour. » *A contrario*, le refrain est retour.

88. Nous proposons ce néologisme basé sur l'anglicisme *lyrics* qui désigne, dans le technoclecte du rap, les paroles d'une chanson.

UNE LETTRE D'AMOUR FAÇON PRÉVERT :
« LETTRE À JANINE » (NEVCHEHIRLIAN, 2011)⁸⁹

Au seuil de cette lettre originale de Jacques Prévert à son épouse Janine, un long prélude musical permet d'ouvrir un horizon d'écoute empreint de solennité, propice au registre qui s'y déploie. Le manuscrit reproduit ici (ill. 10) illustre la façon dont le slameur Nevchehirlian s'est réapproprié ce texte à travers une écriture manuscrite au sein de laquelle il projette le souffle, la voix : il témoigne d'une certaine façon de ce que Stéphane Hirschi a appelé – appliqué à la performance de Guidoni – « double voix » (2013). Au dire du slameur, le détour par Prévert lui a permis de mieux dissocier la voix de l'auteur et celle de l'interprète en lui. Dans la lignée de nos analyses qui montrent la tendance *palimpsestuelle* propre aux textes de slam, sujets à réécritures et créations multiples au fil des interprétations, nous pouvons appréhender cette lettre comme une forme de *palimpseste sonore* : la voix du slameur et interprète contemporain se superpose à celle de Prévert et la recrée. Le manuscrit montre qu'il en a fait une lecture attentive anticipant sur la perspective scénique : en recopiant le texte pour mieux se l'approprier, il a délimité par des barres obliques les groupes de souffle et par un retour à la ligne le passage qui deviendrait refrain (la fleur), *bis repetita*, ce qui délinéarise la lettre et la *lyricise*. Le refrain apparaît alors comme un écrin délicat qui s'ouvre pour offrir la fleur contenue au cœur de la lettre. Lors d'un entretien (Vorger, 2016b), Nevchehirlian a précisé qu'il s'était permis cette licence sans qu'Eugénie⁹⁰ ne s'aperçoive de cette reconfiguration discrète de la lettre en chanson. Dans la version musicale, la batterie accentue les groupes de souffle et le refrain, ainsi que les trois mots « goutte de sang » qui se distinguent par une résonance particulière dans le contexte de la guerre. La formule finale contient une forme de palimpseste subtil : « joli corps »

89. Accessible ici : www.deezer.com/track/60595401

90. Eugénie Bachelot-Prévert, petite-fille du poète, qui a ouvert à Nevchehirlian les archives de celui-ci.

pour « joli cœur. » La signature se détache enfin, quasiment *a capella*, sur les derniers échos de l'accompagnement. L'émotion concentrée, condensée dans cette lettre nous révèle, par la voix du slameur et la double voix conjuguant l'interprète et l'auteur, quelque chose qui relève de l'intime d'une relation. En choisissant d'*évoquer* littéralement cette voix amoureuse comme un havre de douceur au sein d'un album qui donne voix à un Prévert révolté, Nevchehirlian adopte cette posture de *confidence publique* que nous avons analysée comme caractéristique du slam (Vorger, 2016a).

UNE LETTRE D'AMOUR FAÇON SPOKENWORD :
« LETTRE À ZOÉ » (FAUVE, 2014)⁹¹

Un long prélude musical permet, là aussi, d'ouvrir un espace privilégié – que nous appelons « horizon d'écoute » (Vorger, 2012) –, propice à la confidence. On observe la répétition du prénom dont la brièveté accentue la valeur incantatoire. L'ancrage circonstanciel s'avère prégnant : on suit le « chanteur⁹² » dans le train, image emblématique d'un *transport* amoureux et *topos* du slam qui ne se conçoit qu'en mouvement, en rythme. Les images qui défilent servent de toile de fond à la lettre. L'anaphore souligne la régularité du *flow* : « *C'est beau l'été / C'est beau le mois de juin / C'était beau hier / C'était beau ce matin...* »

91. Disponible ici : www.youtube.com/watch?v=hWVnpLe_MbQ

92. Dans le cadre de la « cantologie », le « chanteur » est défini comme l'équivalent du narrateur dans un roman, distinct du chanteur ou interprète qui lui prête son corps et sa voix le temps d'une chanson (Hirschi, 2008 : 281).

jeudi

(P)

FINNE: Fini

Janine,
c'est le soir, il pleut, j'ai travaillé et
je suis fatigué / mais je pense à toi et j'ai
envie de te caresser, de t'embrasser oui
j'ai envie de toi / et je voudrais qu'il
fasse beau, que cette guerre s'arrête, que
tu sois heureuse et comme je ne peux
rien faire à moi tout seul / pour manger
tout cela / si t'envoie une fleur pour te
porter bonheur.

c'est la fleur que je préfère, elle est
très petite mais c'est la plus rouge
de toutes les fleurs et les ^{marchandes} fleurs
l'appellent goutte de sang

je pense que si vois bientôt te revoir et
qu'à nouveau quelque part me parle
d'avenir et se reformera en vous

si t'embrasse, j'ai espoir, embrasse
moi

Jacques

Les embrayeurs (« Hier », « Ce matin », « aujourd'hui », etc.) actualisent l'ancrage dans un éternel présent, appel au *Carpe diem* ajoutant à la concrétude dans l'évocation des sensations : les mots sont vifs, autant que les souvenirs contés (*cantés*). Ce *flow* nous plonge dans une forme de chaos, au gré d'une esthétique de la liste qui caractérise le répertoire de Fauve (Vorger, 2016a), à l'instar de la poésie orale : « L'œuvre fonctionne par addition plutôt que par subordination, par totalisation plutôt que par analyse, par référence à la situation plutôt que par abstraction. » (Zumthor, 1987 : 213)

Le refrain s'accélère et introduit une nouvelle modalité vocale – chantée ou *chantonnée* : « Et moi qui croyais [...] qu'il fallait que je tire une croix » ; « Alors d'accord on tire un trait ». Au sein d'une esthétique cinématographique, ce recours à des métaphores graphiques⁹³ prend sens dans une lettre : « Je me suis enfin senti reprendre des couleurs. » La formule finale « On commence à s'apprivoiser » laisse entendre « voisé », nous révélant que la voix inonde bel et bien cette écriture : « Je te revois / Il faut qu'on se revoie... ». En l'absence de signature, on a affaire ici à une *chanson-lettre* plutôt qu'à une *lettre-chanson*. Il semble en effet que la forme épistolaire ne soit qu'un artifice, une sorte de détour générique offrant un cadre à l'expression du lyrisme amoureux, alors que la voix est bien le principal medium ici.

LE SPECTACLE « SLAMEURS PUBLICS » ET AUTRES PERSPECTIVES *SLAMÉPISTOLAIRES*

Ajouté au corpus que nous venons d'analyser, le spectacle « Slameurs publics » nous invite à approfondir le lien entre slam et lettre⁹⁴. De fait, ce projet donne lieu à un spectacle multimédial mêlant slam, théâtre, musique, vidéo, qui vise à interroger nos modes de communication,

93. Notons en passant que le groupe a apposé le signe « différent » (≠) à son nom, que l'on peut donc voir en filigrane à travers cette double image.

94. Voir le teaser : www.dailymotion.com/video/xpxipg_129h-slameurs-publics-sujet-france-3-magazine-espace-francophone-du-28-mars-2012_music

notre rapport à l'écriture et à la parole. L'écriture collective et improvisée de « lettres sur mesure », à la façon des écrivains publics d'antan – à cette différence près que lesdites missives ont pour *vocation* d'être oralisées et potentiellement fantaisistes – s'appuie sur les demandes des spectateurs. À l'heure des *tweets* et autres *posts*, le propos est de renouer avec une pratique épistolaire traditionnelle – néanmoins détournée dans son registre, souvent satirique, et ses modalités – à travers ce qu'elle comporte d'oralité, de matérialité, et à rebours d'une communication moderne dématérialisée, tout en jouant sur le principe d'immédiateté inhérent au slam :

Notre envie est de renouer avec la pratique épistolaire, dans tout ce qu'elle a de précieux et d'affectif. La mise en oralité des lettres nous permet d'en dépeussier les codes, tout en créant un espace moderne de parole partagée.

À l'instar du spectacle de l'improvisateur Arthur Ribo (« Le concert dont vous êtes l'auteur⁹⁵ ») ou de celui du slameur suisse romand Narcisse (« Cliquez sur j'aime⁹⁶ »), un tel projet a le mérite d'être pleinement interactif, intégrant dans son principe même le public comme moteur du spectacle, afin de questionner la frontière traditionnellement établie entre la scène et le public et ce faisant, d'interroger la dimension potentiellement consumériste de la culture. Au cours d'un spectacle éminemment vivant, les trois slameurs se jouent d'une multiplicité de rôles, écrivains publics, bonimenteurs et vendeurs mélomanes de métaphores. En outre, la performance est mise en scène à partir de choix dramaturgiques qui vont dans le sens d'une théâtralité accrue par rapport à une scène slam : il s'ensuit une véritable *scénographie de l'écriture*. Espace de jeu et d'anachronismes, le décor voit ainsi cohabiter pupitres en bois et minitel, réparti en trois espaces qui matérialisent

95. Celui-ci s'appuie sur des mots proposés par les spectateurs pour construire ses textes. Voir le teaser : www.youtube.com/watch?v=NDpR5N6tDM4

96. Spectacle multimédia basé sur un procédé qui permet à son clip de se poursuivre dans le téléphone portable de chaque spectateur, sous réserve qu'il ait téléchargé l'application.

les différents temps de cette *écriture orale* : un guichet-comptoir où les spectateurs-*spectateurs* formulent leurs demandes et récupèrent leurs lettres, un bureau où les slameurs écrivent en direct avant d'investir un espace de prise de parole où se succèdent lettres et interludes slamés. La musique ponctue les prises de parole ; elle est ce qui crée du lien et rassemble les fils tendus au gré de thématiques variées et insolites : lettres à un nouveau-né, lettres d'amour ou de reconquête, de motivation (ou démotivation)... Tous les délires épistolaires sont alors autorisés et encouragés :

Madame, Monsieur,
Vivant actuellement une situation de sévices,
Je n'ai d'autre choix que de me tourner vers vos services. [...]
Ainsi Mr Ronald, tout clown que vous soyez,
Je ne rirai qu'à moitié si vous m'employez...

Un tel projet fait sens dans l'idée de relier le slam, poésie *adressée*, à la pratique épistolaire qui se trouve modernisée et mise en scène en une forme de double énonciation faisant des spectateurs les véritables destinataires de ces courriers imaginaires dont ils ont aussi les instigateurs, confidents et complices. On peut y voir une sorte de mise en abyme du slam dont le public est à la fois l'origine et l'horizon (Vorger, 2015). Au gré d'une performance polyphonique, on assiste à une dissociation à travers le « double jeu » de l'écriture et de l'interprétation, laissant place à l'humour.

Les slameurs travaillent sur l'adéquation du registre à la situation, aux enjeux de la communication, d'où un savant mélange de registres. La lettre présente d'ailleurs deux traits qui la rapprochent de l'esprit et des règles du slam, l'une relevant du *sociomedium* et l'autre du *chronomedium*, pour reprendre les termes de la *médiopoétique* forgée par Jean-Pierre Bobillot : la popularité et la brièveté. D'où une esthétique de la concision. Force est de constater que la lettre a ceci de commun avec le slam qu'elle est adressée et destinée à communiquer, là où le slam est précisément entreprise de communication poétique, à cette diffé-

rence près inhérente aux codes que la lettre est *a priori* destinée à une réception différée et individuelle, là où le slam implique l'immédiateté et la réception collective. On assiste alors à un phénomène de double adresse comme au théâtre, au travers de cette double voix contenue dans la performance : d'une part le sujet / chanteur (Hirschi, 2008) qui s'adresse au destinataire invoqué, d'autre part l'interprète s'adressant à son public. Cette adresse est bien sûr actualisée et souvent réitérée en vertu de la fonction phatique induite par l'oralisation et la perspective scénique : on notera ainsi le rôle incantatoire du prénom dans les lettres d'amour, ou encore celui du mot « papa » chez Abd al Malik.

Au fil de ces lettres, nous avons noté que l'idée de circularité s'avérait récurrente, sinon prégnante : la lettre est ainsi circonscrite par les formules d'usage que l'on retrouve chez Abd al Malik et Prévert / Nevchehirlian, comme si l'expéditeur cherchait à enclore son destinataire, à l'entourer de ses mots ; la chanson est circulaire de par la récurrence d'un refrain comme chez Abd al Malik dont la Lettre au père est un objet hybride. À ce stade, nous serions tentés d'opérer une distinction entre *lettre-chanson* (ou lettre *lyricisée*) et *chanson-lettre* selon la prédominance de l'une ou de l'autre, dans la structure et l'*architexture* plus que dans les modalités vocales. L'alternance de ces modalités est une constante, sauf chez Grand Corps Malade : le plus souvent c'est le refrain qui accueille la voix chantée ou chantonnée, laissant libre cours au *flow* lyrique.

PAPILLONS EN PAPIER

Ainsi la lettre induit-elle l'introduction d'un lyrisme des corps. Se prêtant à une esthétique de la liste, elle représente un lieu de fragmentarité – « le corps qui écrit est un corps morcelé », nous rappelle Meschonnic (1982) – qui permet néanmoins de mettre de l'ordre dans le chaos des sensations et sentiments : « Et toi qui attends terrorisée, au milieu du chaos / Et puis tes joues et puis ta peau » (Fauve). Elle vise à pallier l'absence du destinataire supposé par la présence et l'écoute d'un

public qui prête, à l'occasion de la performance, une oreille compatissante. Elle autorise et concrétise la confiance publique, en nous faisant témoin-écoutateur d'un échange duel, intime, qu'il relève de la fiction ou d'un échange authentique auquel la recreation donne vie et voix. Elle restitue la présence par la voix en *in-voquant* l'autre dans la lettre, le rythme étant trait d'union et la voix appel : « La voix est ce qui appelle. Elle inclut l'interlocution, l'autre » (Meschonnic, 2006 : 54).

La lettre offre en outre un cadre privilégié en tant qu'espace hybride – et comme tel, propre à une connivence ludique que nous qualifions de « colludique » – fluctuant entre écriture et oralité, solennité et familiarité, légèreté et gravité, humour et lyrisme. La musique peut insuffler une légèreté aux émotions en permettant aux mots de prendre leur envol, à l'image du poème lui-même : « Si tu l'as aimé et qu'il t'a plu, ce n'est plus mon poème, mais un papillon en papier » (Souleymane Diamanka).

Action orale-aurale (Zumthor, 1987 : 248), trajet de bouche à oreille *via* les corps tout entiers, le poème, le slam se font missives, et il se pourrait bien que la lettre oralisée, qu'elle soit slamée, rappée ou chantée, plus généralement *lyricisée*, offre une sorte de précipité du slam tel que nous avons pu l'appréhender :

Les poèmes qui font comme la poésie ne sont pas ce que j'appelle le poème. [...] Le poème ne fait son travail que s'il s'en détourne. Alors au lieu d'avoir des lettres, il commence une oralité. L'oralité est dans l'air qu'il respire et qui dans son récit devient son récitatif. (Meschonnic, 2006 : 19)

Références discographiques

ABD AL MALIK, *Le Face à face des cœurs*, Atmosphériques, 2004.

FAUVE, *Vieux frères*, partie 1, Fauve Corp / Warner, 2014.

GRAND CORPS MALADE, *Troisième temps*, AZ/Universal music, 2011.

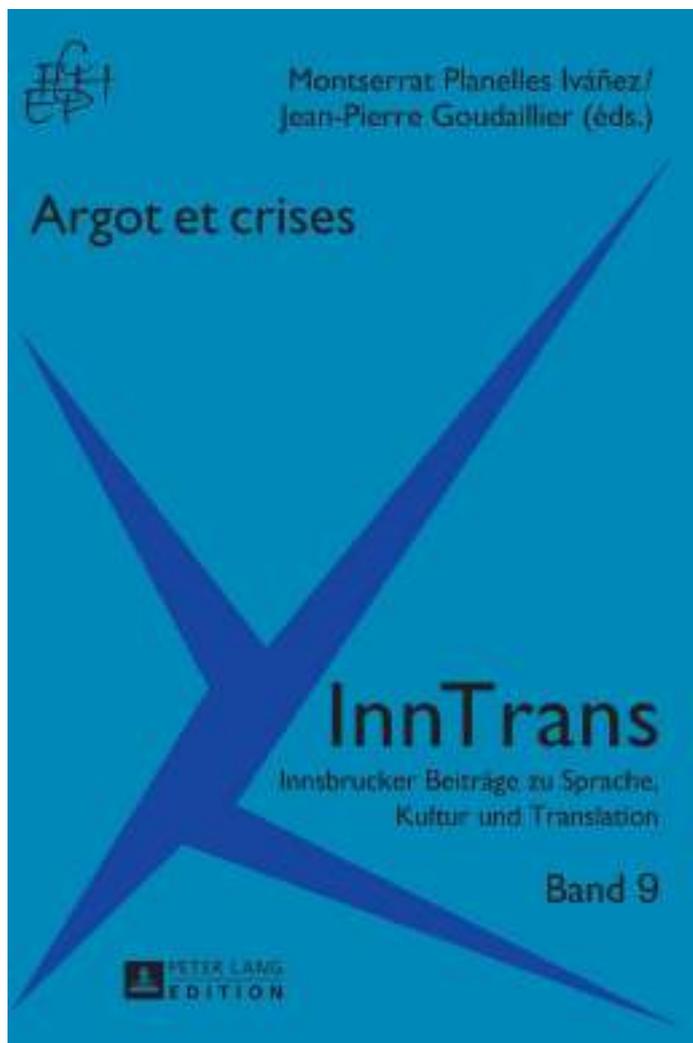
NEVCHEIRLIAN Frédéric & PRÉVERT Jacques, *Le Soleil brille pour tout le monde ?*, Interne externe, 2011.

ROUDA, *Musique des lettres*, Harmonia Mundi, 2007.

RÉFÉRENCE :

« Fauve ou le déchantement d'une génération »

dans Montserrat, P. & Goudaillier, J.-P-. (éd.), *Argot et crises*,
éd. Peter Lang, 2017, pp 53-64.



MOTS-CLÉS :

**FLOW, VOIX,
ARGOT, MAUX,
CHANSON.**

Camille VORGER

(Université de Lausanne)

FAUVE ou le « déchantement » d'une génération

On a passé tant d'années à attendre
à chercher dans le noir / comme des galériens
à marcher sans savoir où aller / à se faire du mal pour rien
Hors de question de flancher ou, de revenir en arrière
Je sais que je peux compter sur toi / Vieux frère
Combien d'étés / de levers / de poèmes ?
Combien d'orages / de crises / de chrysanthèmes ?
On en aura / par centaines / par milliers
On en aura / des amours / des baisers...¹

Le *flow* de Fauve, une déferlante

Nos recherches antérieures, dans la lignée de notre thèse (1) ont porté sur le slam, plus généralement sur la chanson, et sur la créativité polymorphe à laquelle ce dispositif moderne donne libre cours. D'abord lexicale -comme en témoignent par exemple les usages originaux du verlan par Grand Corps Malade, figure emblématique du slam en France-, cette créativité peut s'avérer multimodale au sein d'une poésie non seulement orale mais plus généralement scénique, qui s'incarne et se concrétise au travers d'une performance rythmique, vocale, physique, le slam étant projection de la voix sur scène. À cet égard, le *flow*² d'un artiste joue un rôle crucial, dans la façon dont sa voix porte et anime son texte ou sa chanson.

Si le collectif Fauve -dont nous avons la chance de rencontrer et d'interviewer les membres- ne revendique aucun lien avec le slam et évolue dans des circuits qui sont plus clairement ceux du *Spoken word*³, leurs textes peuvent néanmoins s'y apparenter, tant par leurs *flows* qu'à travers les sujets abordés -à commencer par

1 *Vieux frères*, Partie 2, 2015.

2 Nous définirons cette notion comme la part phonostylistique d'un idiolecte, soit les variations vocales résultant des choix de l'artiste qui se déclinent en termes de rythme, de ton et d'intensité.

3 Nous distinguons en effet le slam en tant que dispositif donnant lieu à une poésie scénique et d'abord « immédiate » -qui pourra être transposée le cas échéant sous

ce besoin vital de dire les maux d'une génération- et la recherche d'une synergie avec le public. Au sein de ce groupe marqué par « l'esprit de corps », ils sont cinq comme les cinq doigts de la main et les cinq lettres de ce *blase*⁴ qu'ils ont choisi, bouclier derrière lequel protéger leur anonymat. De ce mot emblème, on retiendra la sauvagerie de ce qui s'apparente parfois au cri d'une génération désenchantée dont le film *Les Nuits Fauves* nous donnait déjà un aperçu éloquent. Leur force -et de là, leur succès- tient sans doute à l'écho, à la résonance que ce cri suscite en nous, même s'ils sont les premiers à s'étonner qu'on prête des oreilles attentives et compatissantes à leurs confidences publiques, à leurs rugissements lyriques traduisant une esthétique du vrai, une dialectique qui oppose la prison d'un monde oppressant aux rêves d'évasion. Cette dialectique se traduit par des textes aux tonalités contrastées, portés par des voix qui jouent sur différentes modalités vocales pour mieux déployer l'éventail des registres et des émotions é-voquées.

Dans cette communication, nous mettrons en relation la teneur de leur propos avec le *flow* qui le porte, avec les modalités de leur interprétation qui reflète une tendance au désenchantement voire au « déchantement » : néologisme que nous proposons à la croisée du « déchant » -style vocal et polyphonique dans la musique médiévale- et du désenchantement manifeste qui les amène à déconstruire le lyrisme du chant pour mieux exprimer et exorciser la crise identitaire qu'ils traversent -ou qui les traverse- et dont ils se font les porte-voix. Dans cette perspective, nous nous appuyerons sur une analyse des deux parties de l'album *Vieux frères* (2014, 2015) ainsi que sur un entretien avec les membres du collectif⁵.

1. Une esthétique du cri et du vrai : le désenchantement

1.1. Une voix de voyou

Premier écho de cette esthétique du cri lancé comme un appel au secours dans la chanson « Voyous » offerte en *incipit* de l'album *Vieux Frères*, entrée en matière pour le moins abrupte et inhospitalière traduisant la violence latente d'un monde qui pousse à la névrose : « Barre-toi ! Casse-toi, je t'ai dit / Qu'est-ce qu'il te faut de

une autre forme médiatique, potentiellement musicale et « médiatisée »- du *Spoken word* qui s'inscrit dans la lignée du parler-chanter d'un Léo Ferré ou d'un Gainsbourg.

4 Attesté par J.-P. Goudaillier (2) pour « surnom » en référence au roman *Crame pas les blases* (Seguin, 1994), ce mot serait issu de « blason » ou d'un croisement entre « blair » et « naze » (3).

5 Entretien réalisé le 11 juillet 2014, <<http://www.cris-et-poesie.com/fauve/>>. [Consulté : 23/05/2016].

plus ? » Le *topos* de la querelle décrit par Denis Saint-Amand en termes d'*invectif*⁶ (4) se trouve ici parfaitement illustré. Dès lors, le cri se déclinera en une succession de modalités vocales (voix criée, parlée, puis scandée voire rappée) pour mieux décrire une gradation dans cette violence explosive : « Mes tentatives désespérées de me faire passer pour un mec que je suis pas / Et que je serai probablement jamais... De hurler / mon absence de courage / ma cruauté / ma politesse maladroite / mon optimisme débile / mon zèle dangereux... » Ouverture éclatante, *fauve* pour le coup, que traduit un rythme haché et s'accéléralant dans l'enchaînement de mots *lâchés* sinon comme des bombes du moins comme autant de poids dont on se débarrasse, de chaînes dont on se libère : « Mes névroses / mes obsessions / mes méta-obsessions. Ma phobie de la douleur de la perte / du suicide / de la dépression... » Ce prologue nous plonge ainsi dans un univers foisonnant de paradoxes que restitue la diversité de *flows* auquel recourt le chanteur principal. Or cette « recherche phonétique d'attention » (*sic*) fait parfois appel à d'autres voix afin de démultiplier un cri qui tend vers le collectif : celle du rappeur Georgio dans « Voyous », dont le scandé accentué systématiquement la dernière syllabe façon rap, tranche avec le parler-chanter du début pour marquer la rupture. S'il décrit sa propre voix comme celle d'un adolescent qui n'a jamais mué, le chanteur de Fauve avoue que le parler des *Pixies*⁷ l'a beaucoup inspiré dans sa recherche d'un « dire vrai », d'un « parler juste » et authentique, qui exprime le flux et le reflux des pensées :

Ce qui est sûr, c'est qu'on aime avoir le plus de liberté possible dans le parler, mais après y a plein de façons différentes de parler avec de la musique : y a le parler Pixies, avec beaucoup d'onomatopées, de types de langages et un côté hyper conversationnel, trivial dans la forme, y a le parler Noir Désir, genre locomotive, y a le parler Gainsbourg qui est en fait du chant sans note, y a le parler Dylanien qui est un peu pareil. Enfin, y a plein de parlers différents et ça fait partie des trucs qui nous intéressent formellement⁸

De fait, il va chanter et parler mais aussi chantonner, parler, scander, éructer, rugir, hurler afin de donner libre cours à ces émotions qui affleurent, affluent et le (nous) submergent. C'est aussi à tous les mots, y compris les argotismes, que recourt Fauve, dans un mélange parfois incongru où les précautions oratoires de bon élève en disputent aux argotismes les plus crus : « Sauf ton respect / Mets-toi au cul tes scénarios bidons ».

6 En référence aux travaux de Marie-Hélène Larochelle : « Une invective s'avère une parole intentionnellement agressive et/ou une parole entendue comme une agression. »

7 Groupe de rock alternatif américain des années 80 dont le phrasé se caractérise notamment par le contraste entre des couplets plutôt calmes et un refrain plus punk.

8 Entretien cité, du 11/07/14.

1.2. La captivité

Si la *fauvitude* nous a été décrite par lesdits *fauves* comme une aspiration à l'authenticité, à la sincérité, elle évoque aussi l'idée d'enfermement, la violence inhérente à la captivité d'un lion qui se rêve papillon. D'où la voix du « Requin-tigre » qui fait suite à celle du voyou

Vous savez que les requins, quand ils avancent plus, ils crèvent ? Et le requin-tigre, c'est le plus agressif... Quand il est immobilisé, il défonce tout ce qui passe... C'est la même chose avec les loups quand tu les coinces... Moi je me servais de l'écriture pour avancer... pour progresser à travers l'existence...

C'est aussi une dialectique de la prison et de l'évasion qui se trouve mise en images dans « Saint Anne » à travers le clip qui se résume à un plan fixe sur la porte d'entrée automatique de l'hôpital Saint-Anne⁹. La fixité suggère le vide -en une sorte d'allégorie de la dépression- alors que les allées et venues, entrées et sorties, mouvements d'ouverture et de fermeture de la porte automatique miment une respiration, un souffle régulier, évoquant le rythme de la vie, sa pulsation. Le texte de la chanson décrit une forme de mal être et traduit le pacte autobiographique que nous avons qualifié de « posture de l'impudeur », ici poussée à son paroxysme puisque le public se trouve convié à assister à une pseudo-séance de psy. Il s'ensuit une sorte de journal intime porté par une voix chancelante au travers de formules emblématiques d'un « parler jeune » qui favorise la connivence

Je sais même pas par où commencer en fait. En même temps c'est la première fois que je fais ça, donc vous m'excuserez si ça part un peu dans tous les sens ou si je suis un peu trop confus. Faut dire qu'en ce moment j'ai bien du mal à mettre mes idées au clair quand même. J'ai bien du mal à trouver mes mots. Enfin voilà, j'vous dresse le tableau vite fait (Nous soulignons).

Très vite, la chanson s'emballe et tourne à l'appel au secours :

Docteur j'rigole pas, faut que vous fassiez quelque chose pour moi, n'importe quoi, prenez un marteau et pétez-moi les doigts, je sais pas, parce que là je peux vraiment plus. *J'peux plus* sortir dans la rue, *j'peux plus* mettre les pieds dans des bureaux. De toute façon je suis devenu incapable de prendre le métro. Ça pue la mort, ça pue la pisser, ça me rend claustro et agressif. *Et puis* j'ai vraiment l'air d'un gland dans mon costard trop grand et mal taillé (...) *Et puis* tous ces gens *qui* cherchent absolument à s'entasser, *qui* poussent, *qui* suent, *qui* sifflent entre leurs dents comme des serpents.

9 Clip, <<https://www.youtube.com/watch?v=WDGMXjUMSKg>>. [Consulté 23/05/2016].

Les anaphores et analogies sonores soulignent la violence d'un contexte qui se fait oppressant. Elles traduisent le poids, l'enfermement et la détresse qui gagne celui pour qui les autres deviennent « serpents qui sifflent sur nos (leurs) têtes », allitération aux accents raciniens mimant l'angoisse qui s'insinue dans le quotidien urbain. C'est le manque d'espace, et de là, la nécessité de respirer un autre air qui se fait jour, au travers d'un phrasé qui devient haletant, pris dans une sorte de chaos que restitue le recours à des procédés argotiques : notons que la troncation en forme d'apocope sert non seulement la rime (claustro / métro) mais aussi la prosodie, au profit des mono- et bisyllabiques qui soulignent une scansion évocatrice d'angoisse.

1.3. Le *blues* d'une génération désabusée

Dans « Jeunesse talking blues », c'est la récurrence dudit *blues* qui traduit, de façon pulsatile, quasi obsessionnelle, la mélancolie sournoise et invasive, à l'instar de ce mot qui envahit le texte entier, tel un adjectif se fauflant entre les mots : « *Blues* partout / *blues* tout le temps / Nécropole *blues* / Monde moderne *blues* / Pantin / Virage / Ravin / Dérapage *blues* ». Au travers de ces phrases elliptiques dont les groupes rythmiques se réduisent peu à peu jusqu'à un rythme binaire, l'emploi paratactique et réitéré de *blues* souligne le poids de ce mot et au-delà le poids des mots, de chaque mot : c'est ce que semble nous dire ce phrasé laconique qui nous livre bruts, sans fards. C'est aussi la duplicité, le double tranchant, qui ressort des nombreuses oppositions, oxymores ou antithèses : « Dans les joies / Dans les peines / Toujours en cercle serré / Toujours debout / Espoir *blues* ».

L'esthétique de la liste traduit cette accumulation, ce trop-plein d'émotions qu'exprime l'afflux de mots. Dans « De ceux », la liste soutenue par l'anaphore commence par l'énumération des fragilités, des failles : « Nous sommes de ceux qui ne savent pas dire non / qui ne connaissent pas la rébellion / qui ne soutiennent pas les regards / Nous sommes de ceux qui sont à bout... » Au fil d'un texte sans tabous (ce que nous dit précisément la liaison soulignée), on arrive néanmoins « au bout » de la liste dont la suite qui s'étend sur la page suivante du livret prend le contre-pied systématique : « Et pourtant... Nous sommes de ceux qui ne renoncent pas / Des chiens enragés / Des teigneux / des acharnés (...) Nous sommes de ceux qui cherchent à rejoindre les rangs des lions des maquisards / Des résistants des sentiments... » Ainsi amorcée, la révolution, la rébellion, la *belle*¹⁰ aura bien lieu, et la musique est là pour en souligner l'ampleur, l'explosion.

10 Au sens argotique d'évasion, de fuite et de « revanche » attesté par Delvau in *Dictionnaire de la langue verte*, 1866, p. 28, <<http://www.cnrtl.fr/definition/belle>>. [Consulté : 23/05/2016].

2. Sur la voie(x) du réenchantement : des mots et des images

2.1. Exutoire et imaginaire

Ancrée dans le concret, la poésie de Fauve allie au scandé des mots la force des images. Les membres de ce collectif à géométrie variable -dont l'un est réalisateur / vidéaste, mixant des images sur un écran dressé en fond de scène- qualifient leur art de « Spoken word visuel ». L'iconographie de l'album reflète la dialectique évoquée, balançant entre le rouge sanguin et le bleu turquoise de l'échappée belle, matérialisant l'opposition entre souffrance et espérance, entre *blues* et bleu azur. Le bleu du ciel et de la mer ne sont jamais bien loin même si certaines images tendent vers le macabre.

Le mouvement de déliquescence semble s'inverser dans certaines chansons, renversant la tonalité en une forme d'alchimie qui pose les bases d'un manifeste poétique :

Heureusement ce matin c'est un peu différent. C'est grâce à ce qu'il s'est passé hier soir /
 Quand on était ensemble / Quand on était ensemble avec les autres vieux frères / Dans
 les mots / Dans les bruits / Les tambours / Les échos et les images / Et qu'on a avancé /
 Sans baisser la tête / Qu'on a pu transpirer et crier sans contraintes / Sans retenue / Sans
 crainte / C'était impensable de vivre ça...

Et le rêve, celui de se dire sans tabous mais avec force tambours, avec tout l'élan lyrique qu'impulse la musique, devient réalité, à la faveur d'une *catharsis* salvatrice, dont s'ensuit le soulagement : « D'avoir le droit de sortir ce qu'on avait dans nos têtes depuis tout ce temps / Ces choses dont on pensait que tout le monde se foutait / ça m'a fait du bien / ça m'a fait du bien / Parce que c'était vrai / Parce que c'était sincère / Parce que c'était nous / Vieux frère... »

L'imaginaire permet ainsi de réenchanter des propos désabusés, en apportant la fraîcheur et les couleurs d'images prises sur le vif. Premier clip du groupe, « Kané » est considéré comme un déclic pour les artistes, filmé « caméra au poing » sur un lieu de vacances qui leur est cher¹¹. Fenêtre ouverte sur l'horizon, les « 4000 îles » consacrent le rêve d'une folle échappée, la *possibilité d'une île* d'un Michel Houellebecq ici démultipliée en autant de lieux offrant des pistes d'envol, aboutissement de la fugue tant espérée :

Emmène-moi revoir juste pour un soir
 Le vert fluo des rizières
 Qui triomphèrent de ma colère
 Et consolèrent mon désespoir

11 <<https://www.youtube.com/watch?v=kb1Nu75l1vA>>. [Consulté : 23/05/2016].

En une sorte de prélude musico-visuel, la voix se fait attendre, la musique se fait allègre, les images du clip dansantes et aériennes pour nous faire profiter de cette envolée lyrique. Les 4000 îles métaphorisent la victoire de la candeur, d'un optimisme naïf sur le cynisme ambiant : « On va gagner la belle », telle est bien la promesse de *Vieux frères*.

2.2. La solidarité et l'amitié pour sortir du tunnel (du blizzard)

Le titre de l'album décliné en deux parties est déjà éloquent : tout un chacun se reconnaîtra dans ce « Vieux frère » confident et allié de cœur, de courage, et entendra résonner en lui cet écho criant de sincérité.

Comme chez Grand Corps Malade¹², la solidarité, l'amitié apparaissent comme des valeurs refuges qui permettent la sortie de l'impasse, le calme après la tempête. Dès leur single intitulé *Blizzard*¹³, ce collectif entrevoit que ledit blizzard est un fléau qui touche et fragilise toute une génération. Le texte se fait alors exutoire, consolateur et rassembleur, rassurant et entraînant, jouant sur l'écho paronomastique *blizzard / bizarre* et sur la prosopopée puisque le *Blizzard* et d'autres concepts abstraits (la dignité, l'amour, etc.) s'invitent au fil de la chanson, jusqu'à interpeller le public :

Si tu nous entends souviens toi que t'es pas tout seul. Jamais
On est tellement nombreux à être un peu bancals un peu bizarres
Et dans nos têtes il y a un blizzard (...)
Il faut qu'on sonne l'alarme, qu'on se retrouve, qu'on se rejoigne
Qu'on s'embrasse, qu'on soit des milliards de mains sur des milliards d'épaules

De fait, le public se trouve bel et bien enrôlé dans ce nous, au profit d'un élan solidaire. Un petit mot de remerciement, au cœur du premier album, est d'ailleurs adressé à chacun, carte de visite manuscrite glissée dans le livret comme une note laissée par un proche. L'écriture, adressée à tous et à tout un chacun, se veut donc collective, intégrant parfois à la volée des textes envoyés par des fans. Une reconnaissance adressée au public qui a consacré son succès, succès de scène avant tout, en quoi le collectif se rapproche du slam :

≠ On était dans le blizzard, on en est sortis, entre vieux frères. Grâce à notre périmètre et grâce à Fauve. Grâce à celles et ceux qui nous soutiennent. Peut-être qu'un jour on repartira dans les bois. Mais on compte bien ne plus jamais mettre les genoux à terre ≠ (*sic*)

12 On retrouve d'ailleurs chez ce slameur ce même *topos* du tunnel, récemment mis en image dans un clip.

13 <https://www.youtube.com/watch?v=519_pOvP9xs>. [Consulté : 23/05/2016].

La différence ici érigée en symbole (≠), en ponctuation, permet d'ouvrir un espace de parole, d'échange, de connivence. L'argot, distillé par petites touches impressionnistes, se fait rassembleur. C'est une poésie miroir que nous offre Fauve, sorte de *psyché* ou plutôt de boule à facettes qui nous tend le reflet de notre pluralité, de la richesse des différences, cette diversité étant visualisée par le symbole et vocalisée par les différentes modalités auxquelles recourt l'interprète :

Tu te demandes si tu es une bête féroce ou bien un saint
 Mais tu es l'un, et l'autre. Et tellement de choses encore
 Tu es infiniment nombreux
 Celui qui méprise, celui qui blesse, celui qui aime, celui qui cherche.

2.3. Le coup de foudre salvateur ou l'amour réenchanteur

Cette autre chanson de l'EP (i.e. « album digital ») « Nuits Fauves » met en abyme l'aventure poético-musicale du groupe comme un coup de foudre symbolique (et oxymorique) qui permet de sortir de la grisaille, de la médiocrité ambiante :

Mais il faut pas que tu désespères
 Perds pas espoir
 Promis juré qu'on la vivra *notre putain de belle histoire*
 Ce sera plus des mensonges
 Quelque chose de grand
 Qui sauve la vie qui trompe la mort qui dégingue enfin le blizzard

Au cœur de l'album, c'est une voix féminine qui nous livre en douceur et sur un ton confidentiel le texte que l'on retrouve sous le titre « Tunnel » :

On a parfois le cœur soulevé par la sauvagerie du monde (...). On se sent déchiré, mis en pièces et en morceaux. On comprend alors avec terreur que si on ne peut pas s'asseoir pour réunir ces morceaux et les assembler à nouveau, on va devenir fou. Mais parfois se produit pourtant une manière d'événement mystérieux et éblouissant, qu'on contemple encore longtemps après avec un émerveillement mêlé du respect qu'impose le sacré¹⁴.

C'est donc à la faveur de cet événement-émerveillement métaphorisé en termes d'« épiphanie » que la reconstruction peut avoir lieu pour ces « ahuris (ces) ébahis qui guettent les comètes les planètes et les épiphanies ». Nous en serons les témoins et écouteurs au fil des chansons appelées « Rag≠3 » et 4. Notons en passant que l'anglicisme *Rag* fait référence à un style de musique américaine qui remonte aux années 20 et se caractérise par un rythme syncopé, allégorique de cette renaissance, tout en signifiant « lambeau » ou « haillon » : « Ce sont des interludes, ont

14 <https://www.youtube.com/watch?v=IYSYUpX_IDI>. [Consulté : 23/05/2016].

précisé les membres du groupe dans une interview, des respirations »¹⁵. Voilà donc notre anti-héros de *Fauve* délivré de l'ombre du « Voyou » qu'il aurait pu devenir s'il n'avait rencontré la vertu libératoire de cette parole vive, certes désenchantée dans son propos mais bel et bien *réenchantée* par la musique : le *Spoken word*.

Dans la « Lettre à Zoé », sorte de monologue intime doublé d'une déclaration adressé à l'aimée, l'amour autorise un retour à la candeur que reflète un lyrisme exacerbé¹⁶ : « C'est beau les plaines / C'est beau le mois de juin / C'était beau hier / C'était beau ce matin / C'est beau les filles / Quand les choses sont douces / Sans violence / ni dépit ». Au fil de ce qui s'entend comme un retour à l'innocence, à la candeur, monologue intérieur épuré mais adressé, le moi s'efface au profit de l'aimée à la faveur d'une symétrie qui mime *l'entente* parfaite au gré des anaphores : « C'est beau l'été / C'est beau le mois de juin / C'était beau hier / C'était beau ce matin... »

Une telle rencontre s'inscrit dans le prolongement de « Rub a dub », titre qui relate la drague maladroitement initiée sur fond de musique jamaïcaine, ou encore du texte « Infirmière » où se fait jour le besoin de réparation que vient combler l'être aimé. La voix chantée du refrain surgit alors, tranchant avec le parler des couplets, pour mieux nous entraîner dans la danse du couple et de la parade amoureuse, sur un mode onirique : « Sur la musique / On va / On vient / Corps contre corps / Mains dans la main / Plus rien n'existe / Plus rien de rien / Quand je te tiens du bout des doigts / Pour te ramener contre toi... » Il semble que le lyrisme amoureux appelle la douceur d'une chanson qui traduise « l'échappée belle », qui rassemble et berce, là où le scandé des autres textes dit l'éparpillement, la perte de repères, le « déchantement ».

La fin de « Loterie » consacre enfin la victoire de l'amour sur un triste *fatum*, en écho à la célèbre tirade de Musset : « Tous les hommes sont menteurs, etc. »¹⁷, dont on retrouve le « J'aurai aimé » final, version fauve du *carpe diem* :

Fais-moi confiance
 Avant de finir six pieds sous terre
 J'aurai vécu tout ce qu'il y a à vivre
 Et j'aurai fait tout ce que je peux faire
 Tenté tout ce qu'il y a à tenter
 Et surtout j'aurai aimé

15 Interview pour *Le Nouvel obs*, <<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1141193-vieux-freres-nouvel-album-de-fauve-je-ne-comprends-pas-ce-phenomene-sures-time.html>>. [Consulté : 23/05/2016].

16 Voir à ce sujet notre article « Des lettres et des voix : la lettre dans le slam et le spoken word » (5).

17 *On ne badine pas avec l'amour*, Acte II, scène 5.

Or cette dernière formule fera encore l'objet d'un détournement, ultime coup de théâtre dans la dernière version d'un refrain évolutif : « Et surtout *on m'aura aimé* ». Dernier mot de l'album consacrant la victoire de l'amour et de l'audace sur le non-choix d'une vie factice et subie, répétitive : « avoir un métier normal / un salaire normal / des sentiments normaux / une felle femme normale / une mort normale, etc. » Chez Fauve pas plus que chez Musset, on ne badine ni avec l'amour ni avec les mots. D'un bout à l'autre de l'album, l'amour invoqué tel un mantra traverse les textes comme un antidote au malaise d'une génération.

3. La résolution de la crise ou la victoire des mots sur les maux

3.1. Un ancrage identitaire plus présent : les masques tombent

La deuxième partie de l'album *Vieux frères* est marquée par un ancrage identitaire plus présent, ou plus explicite. L'âge du *canteur* (6) est ainsi précisé d'emblée, dès le prologue qui le présente comme nostalgique d'un âge d'or : « J'ai 27 ans bientôt 28... », scande-t-il. À l'approche de la trentaine, il se sent « déjà vieux » mais semble plus confiant dans l'avenir : « On n'est pas les derniers burnés, on va se démerder ». De même, dans le texte « Parrafine » : « On n'est pas encore tirés d'affaire, il reste du taf / il en reste à faire. » Phrase qui nous donne un aperçu de l'usage créatif des argotismes, en l'occurrence en vue d'une décomposition paronymique (tafER / d'affaire). Rappelons que la paronomase est la figure reine des textes de rap (7), dont Fauve convoque quelques *topoï* tels que la drogue et la prostitution, avec par exemple le terme *pallaque* qui surgit au beau milieu d'un texte liste (« Rag 5 »). La présence d'un jargon sous la forme d'anglicismes ayant trait à la musique électronique fonctionne en outre comme marqueur identitaire, associée à une adresse directe : « Montez les basses, dégainez les *kicks*, faites claquer les *snare*s. »

3.2. Une ouverture au monde : l'expérience et l'allégorie du voyage

La *track list* de l'album nous offre un aperçu du métissage caractéristique de ce deuxième album, avec des titres comme « Azulejos », « Tallulah », etc. Au fil du voyage, l'exotisme des mots engendre un jeu sur les sonorités. C'est la misère du monde concentrée dans le métro parisien qui est mise en mots (« Juillet 1998 »), alors que l'allégorie du voyage représente plus généralement un voyage initiatique, en réponse à la quête identitaire qui hante les textes du premier album : « Et moi qui pousse ma voix comme une balise, comme une machette / C'est pour mon salut. » Ainsi, c'est la voix qui permet de se trouver, autorisant ce voyage intérieur. C'est elle qui permet d'avancer pour cheminer vers la sortie d'un cycle répétitif, d'un cercle vicieux : « on s'excuse d'être malheureux, puis

d'être heureux, puis de s'excuser, puis c'est le merdier, ça y est c'est le merdier. » Loin de ces pensées qui *tournent en boucle*, la tournée du groupe a justement permis cette ouverture au monde : « Je t'emmène voir Tolède, Cavour, Sienne et Navone, toucher la faïence des rues de Lisbonne... »

3.3. Un *flow* qui s'apaise, une voix (des voix) qui se trouve(nt)

Au manque d'air que l'on retrouve néanmoins dans certains textes comme « Bermudes » répond une respiration, un souffle apaisé, qui a trouvé son rythme -sa voix- par exemple dans « Rag 5 ». Le *flow* se fait alors épuré, aéré, elliptique, et le lyrisme culmine dans l'épilogue « Les Hautes lumières », lumineux comme il se doit à la sortie du tunnel. Il s'ensuit une explosion de sensations qui consacrent une renaissance à la vie, sur fond de ciel bleu : « je veux sentir les feuilles de menthe craquer sous nos dents avec la chlorophylle qui s'échappe et te faire écouter le son du carillon. » Ainsi, le chemin parcouru permet le salut et consacre l'accès à une forme de félicité qui revêt un caractère sacré comme le suggère l'image de la lumière

« Je t'emmène loin des griffes de la colère, loin des regrets, loin des nausées... »¹⁸.

Sur leur compte Facebook, les membres du collectif ont décrit ce morceau comme l'antithèse du *Blizzard* :

On avait envie d'assumer à fond le côté lumineux de cette chanson. Pour clôturer *VIEUX FRÈRES - Partie 2* de la façon la plus appropriée. Mais aussi parce que parfois ça fait du bien, tout simplement.

Les voilà donc sortis dudit blizzard et du brouillard d'une crise identitaire qu'ils ont traversée à grand renfort de mots, de notes, d'images... et d'un succès dont ils nous rendent complices.

Du chant du cygne au « déchant » de Fauve

Hydre à cinq têtes, Fauve fouille et interroge nos identités multiples pour mieux donner vie et voix à nos angoisses, pour clamer haut et fort l'urgence de dire, *déchanter* le mal-être d'une génération et *ré-enchanter* les amours fragiles, prometteuses et pleines de doutes qui nous hantent, les amitiés inébranlables qui aident à vivre « Haut les cœurs » envers et contre tout, les « 4000 îles » comme autant de perspectives qui s'ouvrent à l'horizon. Impliquant le public dans une fraternité salvatrice, *Vieux frères* donne littéralement corps à ces questions existentielles qui traversent leurs textes quand leurs musiques légères tentent de résister à la

18 <http://www.lepoint.fr/musique/video-les-hautes-lumieres-le-nouveau-clip-de-fauve-12-01-2015-1895888_38.php>. [Consulté : 23/05/2016].

gravité des mots. Ils nous jettent leurs mots bruts au visage, à l'instar d'un Braque ou d'un Matisse (et autres peintres relevant du Fauvisme) balançant un siècle plus tôt à la figure du public leurs couleurs vives, en réaction contre la douceur de l'Impressionnisme. C'est aussi ce qu'évoque le groupe Fauve, en nous donnant à entendre à travers une sorte de déchant ou de chant du cygne, marquant la fin d'une époque que ce soit sur un plan individuel (le deuil de *l'adulthood*) ou sociétal (la crise, qui se traduit ici par une crise identitaire).

1. VORGER, C., *Slam. Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, 2016, (Coll. « Cantologie »).
2. GOUDAILLIER, J.-P., *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du Français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.
3. REY, A., *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992.
4. SAINT-AMAND, D., « Morts avec supplément frites, invectif dans le rap français » in VORGER, C., *Les voies contemporaines de l'oralité*, Études de lettres, Lausanne, UNIL, 2016.
5. VORGER, C., « Des lettres et des voix : la lettre dans le slam et le *spoken word* », in Actes du colloque d'Albi *Performances poétiques*, mars 2015, à paraître.
6. HIRSCHI, S., *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres/ Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, (Coll. « Cantologie »).
7. BARRET, J., *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008.

RÉFÉRENCE :

« Essai de slamologie : l'exemple de Grand Corps Malade »

dans Hirschi, S. (et al., eds), *La Poésie délivrée*, Presses de l'Université Paris-Nanterre, pp. 255-268.



MOTS-CLÉS :

**RHÉTORIQUE,
CANTOLOGIE,
STYLISTIQUE,
SCÉNITURE,
COLLUDIQUE.**

Essai de *slamologie* L'exemple de Grand Corps Malade.

Camille VORGER

EN ENTAMANT UNE THÈSE sur le slam¹, je me suis lancée dans une expédition en *terra incognita*, exploration d'un objet nouveau émergeant dans le paysage de la poésie contemporaine. Quelles sont les caractéristiques de cet OPNI - Objet (potentiellement) Poétique Non Identifié ? Comment approcher un mot, un moment, un mouvement qui tendent à échapper à toute emprise, à toute tentative de définition au sens de délimitation ? Par les mots précisément, tel a été mon choix. Néologisme éloquent, « Indéfinislam » était l'une des réponses proposées par un internaute en réponse à mon enquête « le slam en un mot, visant à faire émerger les représentations des slameurs et slamophiles afin de mieux cerner cet objet. « Oralité », « littérateur », « partage », « instant », « mot » ont été aussi proposés. Le slam est donc une affaire de mots, à n'en pas douter, de mots en liberté, assurément. J'ai entrepris de démontrer qu'il y avait là un véritable foyer de créativité lexicale, dont j'ai fait l'hypothèse que certaines manifestations étaient liées aux caractéristiques de ce dispositif, en m'appuyant sur le

1. Camille VORGER, *Slam. Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*, Paris, Les Belles Lettres & Presses universitaires de Valenciennes, 2016.

concept de *médiopoétique* forgé par Jean-Pierre Bobillot : à nouvelles formes, nouveaux outils conceptuels. Le slam, en tant que poésie scénique, ne se laisse aucunement enfermer dans un livre, à peine dans un livre-CD, celui-ci n'étant conçu que comme un prolongement ou une invitation à participer à une scène slam :

Ce livre est une contradiction car il met sur le papier ce qui est dit avec la bouche. [...] Ce livre vous engage avec ferveur à vous rendre le plus vite possible sur un point chaud pour en sentir l'atmosphère² [...].

Parce que le slam se vit en *live*, il est un moment de partage éphémère. Hors le livre par essence, il arrive même qu'il naisse hors les murs, car un attentat verbal peut survenir en tout lieu public : « Claquer des mots un peu partout et que ça pète comme un attentat ». Grand Corps Malade a nommé le « slam sauvage ». Une chose est sûre : le concept vise à dépasser les frontières pour réunir des poètes de tous horizons, à repousser les murs qui tendraient à enfermer la poésie dans des carcans et des normes. À briser le quatrième mur du spectacle afin de rassembler slameurs et slamophiles au sein d'un même espace de création. Plus concrètement, son analyse sera menée ici en trois temps : à l'approche historico-culturelle succèdera une analyse médiopoétique, puis une analyse stylistique appliquée au slam de Grand Corps Malade³.

SI LE SLAM ÉTAIT CONTÉ...

Au commencement était le verbe. Et au commencement du slam, la claque : le verbe *to slam* a pour acception principale « claquer ». D'où un claquement tonitruant, un coup de fouet asséné à la poésie des salons, une claque destinée à réveiller un public assoupi et à élargir l'audience de la poésie.

Naissance du concept aux États-Unis

Nous sommes à Chicago dans les années 80. Marc Smith, ouvrier du bâtiment et poète à ses heures, imagine une poésie qui soit spectaculaire. Il rêve d'une poésie qui prenne

2. Félix JOUSSERAND, *Blah ! Une anthologie du slam*, Paris, éditions Florent Massot et Spoke orchestra, 2007, avant-propos (non paginé).

3. Je le désignerais, dans la suite de cette contribution, par les initiales de son pseudonyme, soit GCM.

corps sur scène, incarnée et ouverte à tous, à quiconque veut franchir la porte. Nul besoin de carton d'invitation pour slamer. Il suffit d'avoir un ou deux textes en poche, et l'envie de les dire, de les clamer haut et fort :

La poésie est une clameur. Elle doit être entendue comme la musique.
Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie⁴.

Clameur et claque, donc. De fait, les premiers slameurs, Ted Berrigan et Ann Waldam, s'affrontent à coups de mots comme des boxeurs sur un ring. Ils se livrent à une poésie physique, tendant au pugilat :

La langue est une arme. Mais il faut déplacer le lieu du combat : il n'est plus ni dans la tête, ni sagement sur la page, mais dans l'espace et dans notre corps tout entier⁵.

Baptisé ironiquement « *the Uptown poetry slam* », (i.e. « la poésie des beaux quartiers »), le slam répond au dessein de faire descendre la poésie de sa tour d'ivoire, de la remettre au centre de la place publique. Or depuis que les premiers slameurs américains (citons aussi Anna Brown et Jean Howard) ont endossé des costumes de combat cloutés pour s'affronter, depuis ces tournois d'exhibition où le public, désigné jury, notait les performances des poètes afin de déterminer le vainqueur, le *flow* des slameurs a coulé sous les ponts de Chicago, de Paris et d'ailleurs avec cette intention originale de *créer des ponts*.

Arrivée en France et filiations

« Slameur est le plus vieux métier du monde », selon Héloïse Guay de Bellissen⁶. Sans remonter jusqu'aux lointains aèdes, le slam avant le slam, c'est notamment le club des Hydropathes autour de Goudeau, leur chef de file – ironie patronymique. Ces poètes se réunissaient à la fin du XIX^e siècle pour déclamer leurs poèmes, à l'aube du Chat noir. Hydropathes modernes, les slameurs se voient offrir un verre à « slamer » pour quelques vers slamés, mais c'est plutôt d'une addiction aux mots qu'ils souffrent : « Un simple gramme de mon slam et tu t'envoles au pays des merveilles » (Enterré sous X).

4. Léo FERRÉ, le grand-père français du slam, préface à *Poètes vos papiers*, Paris, éditions de la Table ronde, 1956.

5. Valère NOVARINA, « Le verbe renverseur, entretien avec Valère Novarina », in *Cassandra/Hors-champ*, printemps 2013, n° 93, p. 15.

6. Héloïse GUAY DE BELLISSEN, *Au cœur du slam*, Monaco, éditions Alphée / J.-P. Bertrand, 2009.

Bienvenue au pays des slamerveilles. Le « Club club » est le café de Pigalle où, à l'aube du slam, des pionniers se réunissent tous les mardis dès 1995 : Nada, MC Clean, Pilote le Hot se sentent reconnus et nommés avec la sortie du film *Slam*, de Marc Levin, consacré à Cannes en 1998. C'est alors que le mot arrive en France, dans la presse. Pilote le Hot, fondateur de *Slam production*, reprend à son compte le concept et le message de Marc Smith, voyant dans le slam « un mouvement oratoire néo-poétique, sur-poétique, anti-poétique, poly-poétique et socio-poétique », « une poésie démocratisée ». Depuis lors, le slam français s'est concrètement développé sous des formes variées dans deux directions principales : d'une part, la forme compétitive appelée « Grand slam » ou « Slam de poésie » ; d'autre part, la forme ouverte des « scènes/soirées slam » dites « scènes ouvertes ».

Slam : du mot au mouvement

Sans verser dans le cratylisme, soulignons que le lexème, monosyllabique et majoritairement consonantique, fait entendre une claque sonore ; à ce titre, il est répertorié comme onomatopée en anglais. Slamer, c'est donc « monter sur scène pour projeter des mots qui claquent » selon la définition qu'en propose le collectif 129H. La claque peut même devenir « choc » symbolique, impact sur le spectateur. Le slam a partie liée avec l'expression d'émotions, parfois communiquées à l'état brut, d'où une poésie que l'on peut qualifier, avec Jean-Pierre Bobillot, de « commotive⁷ ».

Pour les tenants d'une vision compétitive du slam, celui-ci est associé au « chelem », désignant le gain de plusieurs tournois dans une discipline sportive (*le grand chelem*). Mais là n'est pas l'essentiel, et le champ sémantique associé à ce terme est aussi large qu'éloquent : le slam, c'est d'abord le coup de poing sur la table pour attirer l'attention (*to slam*) ; c'est la porte qu'on claque au nez d'une poésie jugée ringarde (*to slam the door*) et la porte grande ouverte à tous ceux qui veulent incarner une poésie libre ; c'est le verre qu'on boit « cul sec » (*to slam*) et l'ivresse des mots qui réchauffe le corps tout entier ; c'est la critique acerbe du journaliste ou l'insulte blessante (*a slam*) ; c'est le coup gagnant au base-ball, le panier marqué en sautant au basket (*slam dunk*) ; c'est le plongeon dans la foule lors des concerts punk, c'est la danse (*slam dancing* ou *moshing*) où l'on se cogne les uns contre les

7. Jean-Pierre BOBILLOT, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1995, p. 68.

autres ; c'est aussi le cachot, la prison, les barreaux dont on cherche à se libérer (*in the slammer*). Le terme est même associé au jeu, avec les mots ou les lettres⁸.

De fait, le slam c'est aussi le jeu : démarche que je qualifie de *colludique*, puisqu'il s'agit de jouer ensemble avec les mots en un clin d'œil de connivence avec le public. Les formules d'ouverture des scènes slam, telles que « Slamaleikoum » ou « Séslam ouvre-toi », contribuent à sceller un tel pacte. Il s'ensuit parfois un *jeu*, cette fois au sens théâtral du terme, certains slameurs interprétant un rôle qu'ils font évoluer au fil des spectacles : Lauréline Kuntz se dit « clown-poète », Narcisse incarne le diable.

ET SI LE SLAM ÉTAIT CANTÉ ?
UNE APPROCHE MÉDIOPOÉTIQUE

De la cantologie à la slamologie

Comment définir les enjeux d'une *slamologie* ? Commençons par reprendre les termes fondateurs de la *cantologie* : il s'agit d'abord de « mieux comprendre les œuvres-chansons qui nous font si souvent rêver, que nous fredonnons [...] sans toujours avoir conscience des enjeux esthétiques propres à ce genre encore trop peu étudié⁹. » D'où l'idée d'inciter à écouter plutôt qu'*entendre* et de donner enfin ses lettres de noblesse à un art longtemps ignoré, relayé au rayon des « bas-arts » par les tenants des « beaux-arts ». » Corollairement, l'enjeu d'une slamologie est de mettre en valeur cette « poésie populaire », tout en mettant en lumière les spécificités génériques qui la distinguent de la chanson, ses lignes de force et son originalité, ses origines et ses horizons. Il s'agit d'étudier les textes dans leur globalité et en tant que performance scénique, comme art éphémère et collectif : mon approche du slam se situe dans la perspective de la réception et du rapport au public qu'il tend à instaurer, potentiellement novateur.

8. *Slam* était un jeu télévisé diffusé en France. Voir aussi les jeux « Boogle slam » (en France) et « Scrabble slam » (aux Etats-Unis).

9. Stéphane HIRSCHI, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, « Cantologie », 2008.

Slam et chanson

Quelles sont les zones de confluence et de diffluence entre slam et chanson ?

Le slam originel est déclamé *a capella* : la musique émane du texte, sourd de la *Musique des lettres* (Rouda, 2007). Mais son évolution, du fait d'une médiatisation qui le rapproche du *spoken word*, tend à en estomper les frontières. La chanson peut être décrite comme « un air fixé par des paroles¹⁰ », ou encore, d'un point de vue musicologique, comme « composition brève de texte et de musique¹¹ », ce que le linguiste Calvet reformule en termes de « métissage » né de la convergence de l'ordre musical et de l'ordre linguistique¹². Les deux peuvent se conjuguer avec des effets ludiques et de musicalité, rencontre susceptible de générer des effets de sens que le texte écrit ne révèle pas : « Parce qu'en six ans ouais j'en ai fait des soirées **slam** / Dans ces cafés à savourer tous ces instants qui caressent l'âme » (Rouda).

D'après Cornut, spécialiste de la voix, l'allongement syllabique est l'un des traits définitoires de la voix chantée : « Le chant, de syllabique, tend à devenir vocalique¹³. » *A contrario* nous émettons l'hypothèse que la scansion propre au slam se distingue du chanté par une structure majoritairement consonantique. C'est aussi le mode d'accentuation qui diffère, le slam, parole rythmée, se caractérisant par la présence de nombreux accents en vue d'une recherche d'expressivité et de musicalité. Il relève de ce que le médiéviste Zumthor nomme « récitatif scandé », même s'il s'agit là d'un *continuum* sur lequel il est difficile de situer le slam, tant les modalités peuvent varier :

Empiriquement, on admettra l'existence, non de deux, mais de trois modalités : la voix parlée (dit), le récitatif scandé ou psalmodie (ce qu'exprime l'anglais *to chant*) et le chant mélodique (anglais *to sing*¹⁴).

Sur le plan macrostructurel, le slam s'apparente à la chanson par leur commune exigence de brièveté, même si les raisons en diffèrent : pour la chanson, ce sont les supports

10. *Ibid.*, p.29.

11. Franco FABBRI, « La chanson », in Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome I : *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud / Cité de la musique, 2003.

12. Louis-Jean CALVET, « La chanson comme métissage », in *Vibrations. Revue d'étude des musiques populaires*, éditions Privat, n° 1, 1985.

13. Guy CORNUT, *La Voix*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1983, p. 151.

14. Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 178.

d'enregistrement (le 78 tours des débuts du disque) qui ont imposé la concision, alors qu'une règle impose explicitement dans le slam la limite de 3 ou 5 minutes. Dans les deux cas, cette exigence a pour conséquence une densité accrue, qui se trouve cependant diluée au profit de la musique dans la chanson où les paroles *se fondent*, d'où « la dilata-tion dans la concision » pour le dire avec les mots de Stéphane Hirschi¹⁵. Pour peu que l'on considère la structure d'un slam, on observe qu'elle est parfois similaire à celle d'une chanson. Si la présence d'un refrain n'y est pas codifiée, elle est pourtant indicative d'une poésie *mémorielle*, fondée sur la répétition de structures. On trouve, notamment chez GCM, des refrains évolutifs intégrant une variante et rythmant la progression. Dans *Roméo kiffe Juliette*, la célèbre citation pascalienne (« le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point ») est détournée à travers cinq formulations successives, formant autant de refrains qui balisent l'histoire des amants de Vérone : « L'amour a ses saisons que la raison ignore », « Car l'amour a ses maisons que les darons ignorent », « Car l'amour a ses liaisons que les biftons ignorent », « Car l'amour a ses prisons que la raison désho-nore », « Car l'amour a ses horizons que les poisons ignorent ».

Mais slam et chanson se distinguent par le type de réception qu'ils impliquent. En effet, la chanson est fréquemment enregistrée, radiodiffusée ou webdiffusée ; elle se trouve alors inévitablement associée à des activités quotidiennes, qui engendrent des degrés d'attention variables. Dans le slam français, ce type d'écoute « flottante » est rare dans la mesure où les textes sont peu médiatisés et rarement diffusés auprès de récep-teurs inattentifs. Avant d'être enregistrés le cas échéant, ils sont oralisés lors d'un spec-tacle qui constitue leur acte de naissance, épreuve initiatique basée sur l'écoute : « J'ai vu des oreilles plein leurs yeux » (GCM). Le concept d'*horizon d'écoute* rend compte de cette prééminence l'« action *orale-aurale*¹⁶ ». Du fait d'un pacte tacite induit par un rap-port *horizontal* au public (les spectateurs peuvent devenir slameurs et inversement), cet horizon apparaît fondamentalement ouvert, adéquat à ce que Marc Martinez qualifie d'« écoute discursive¹⁷ », centrée sur le texte même.

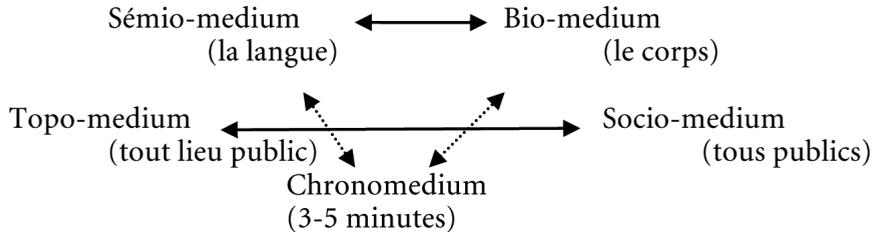
15. Stéphane HIRSCHI, *Chanson. L'art de fixer l'art du temps*, op. cit., p. 84.

16. Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 248.

17. Isabelle MARC MARTINEZ, « De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées », in *Synergie Espagne*, n° 4, 2011, p. 51-61.

Éléments de définition selon une approche médiopoétique

Relevant de la *scéniture* (Bobillot), plus que de l'*orature* (Hagège), le texte de slam se définit comme « totexte » au sens où l'entend Jacques Cosnier : « texte total, dynamique, constitué par la combinaison des éléments verbaux, vocaux et mimo-gestuels, texte qui s'appuie ou littéralement s'articule sur le contexte¹⁸. » On peut le schématiser ainsi, en mobilisant cinq des concepts constitutifs de la « constellation médiopoétique » :



Au-delà (ou en deçà) du *sémiomedium*, je développerai ici les aspects relevant du dispositif scénique, soit : un *chronomedium* restreint, un *topomedium* et un *sociomedium* ouverts, un *biomedium* prégnant fondé sur la présence du poète.

Pour le dire avec les mots de Barthes, la parole, l'écrit et l'écriture ne sont que des modulations d'un même « voyage du corps à travers le langage¹⁹ » : ce qui se perd dans la transcription, nous dit-il, c'est précisément ce corps, dont la fonction essentielle est *d'accrocher l'autre* comme partenaire. Poètes nomades, les slameurs apprennent leurs textes « par corps » et les restituent sur scène, au travers de cette présence/prestation physique à la faveur de laquelle le slameur est *animateur* aux sens propre et goffmanien de ce terme : « il est la machine parlante²⁰. »

18. Jacques COSNIER, « Éthologie du dialogue », in Jacques COSNIER et Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (dir.), *Décrire la conversation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 305-306.

19. Roland BARTHES, *Le Grain de la Voix. Interviews (1962-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 12.

20. « In short, he is the talking machine, a body engaged in acoustic activity, or, if you will, an individual active in the role of utterance production. He is functioning as an animator. » (Erving GOFFMAN, *Forms of Talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981, p. 144, nous surlignons)

D'après l'une des règles qui régissent le dispositif, le slam est circonscrit à un *chronomedium* restreint à 3 ou 5 minutes selon les scènes. Il en résulte un *afflux*, une densité de mots, portée par le *flow*²¹. Celui-ci peut varier fondamentalement d'un slameur à l'autre : le slam n'est pas lié à un style musical qui pourrait induire des contraintes métriques. En revanche, la restriction du *chronomedium* interdit les textes-fleuves et induit une condensation dont il est possible d'étudier les effets en termes de créativité lexicale et phraséologique²².

Le slam fait feu de tous lieux et se diffuse tous azimuts car le slameur anime des scènes ainsi que des ateliers slam dans des lieux variés : établissements, bibliothèques, hôpitaux, prisons, métros, etc. D'où une ouverture fondamentale du *topo-* et par conséquent du *sociomedium*, ce dernier étant ouvertement et activement impliqué – presque mis en abyme – dans la performance en tant que *spectateur*²³. De fait, la participation du public est sollicitée par des moyens divers, qu'elle soit sonore, vocale, gestuelle. Il est l'horizon d'une performance à laquelle il est intégré dès l'origine.

ESSAI DE SLAMOLOGIE APPLIQUÉE. UNE APPROCHE STYLISTIQUE

GCM occupe dans le slam français une position-clé qui tend à en faire un représentant « prototypique ». Stylistiquement, ses textes manifestent un art du *flow*, une poésie de l'image et de la prosopopée, une rhétorique implacable.

Le texte « Pères et mères » (2008) résonne comme un slam emblématique d'une écriture condensée (3 minutes) et paronomastique. Dans ce slam, la répétition – fondatrice de la poésie orale – prend des formes diverses, dont l'homonymie (père/pair, mère/mer) et la paronymie, ainsi que l'anaphore (« Il y a... »). Figure reine des rappeurs, la paronomase permet des échos sonores multiples et multi-localisés (*pères-mamans / permanents, pères-fiction/ perfection*). En outre, le slameur use et abuse de

21. Cette notion, empruntée au technolecte du rap, synthétise des caractéristiques phonostylistiques, prosodiques et rythmiques liées à une recherche d'expressivité sonore inhérente au slam.

22. Le *chronomedium* peut entraîner des effets de condensation, d'où une créativité lexicale exacerbée, qui est aussi liée à l'ouverture du socio-medium. Voir notre article « Le slam est-il néologène ? », in *Neologica* n° 5, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 73-90.

23. Voir « Le concert dont vous êtes l'auteur » d'Arthur Ribo où il demande des mots au public.

la composition, toujours dans une perspective paronomastique (« *pères-crédits / mercredi* », « *Il y a des reu-mères qui cherchent des repères* »).

Enfin, le slameur se fait jongleur et le jeu tourne à la métathèse : « *imperméable* » fait ainsi écho à « *Un père aimable* ». Il va de soi qu'un tel texte pose problème lors de la transcription, comme le montre ici la neutralisation de la différence entre les phonèmes /*ẽ*/ et /*œ*/. Il est significatif que GCM ait refusé de la faire apparaître sur le livret, revendiquant une « écriture orale » selon la formule-titre de l'un de ses textes – écriture qui tend vers la polyphonie dès lors qu'il intègre des voix et discours autres. En témoigne l'usage palimpsestuel des citations et des références culturelles, objets de détournements multiples.

De l'allégorie à la prosopopée

Ainsi se dessine l'écriture de GCM : empreinte d'oralité, souvent imagée voire symbolique, parfois polyphonique. Nombre de ses slams se prêtent à une interprétation allégorique, tel « Chercheur de phases » (2006) où il décrit sa quête poétique en se comparant à un orpailleur :

Il retourne toutes les rivières en secouant son tamis
Il traque la moindre lueur, il en rêve même la nuit
Il soulève chaque caillou pour voir ce qu'il y a en dessous.

Du chercheur d'or au slameur, du « il » au « je », il n'y a qu'un pas :

Je retourne toutes les **phrases** en secouant **mon esprit**
Je traque la moindre **rime** et j'en rêve même la nuit
Je soulève chaque **syllabe** pour voir ce qu'il y a en dessous » (je surligne)

GCM établit un parfait parallélisme entre les deux couplets : il se contente de substituer à l'isotopie de l'orpailleur celle de la langue poétique. Il va plus loin en recourant à la prosopopée, figure un peu désuète illustrant une polyphonie en acte, notamment dans le fameux slam « Rencontres » (2006) :

J'ai rencontré la poésie, elle avait un air bien prétentieux
Elle prétendait qu'avec les mots, on pouvait traverser les cieux
J'lui ai dit j't'ai d'jà croisée et franchement tu vaux pas l'coup
On m'a parlé d'toi à l'école et t'avais l'air vraiment relou...

Dans ce même slam, l'amour est un autre personnage qui fait l'objet d'une personnification et qui a voix au chapitre à ce titre :

Puis il (l'amour) m'a dit qu'il devait partir, il avait des rendez-vous par centaines
Que ce soir il devait dîner chez sa demi-soeur : la haine
Avant d'partir j'ai pas bien compris, il m'a conseillé d'y croire toujours
Puis s'est éloigné sans s'retourner, c'était les derniers mots d'amour

On voit ici comment le slameur introduit la personnification (par l'insertion explicite du discours), tout en jouant sur l'expression semi-figée « mots d'amour » en la reséman-tisant. Il en résulte une poésie vivante et incarnée, dialoguée (*via* la prosopopée), porteuse d'un enjeu *colludique* doublé d'une réflexion métapoétique.

Une rhétorique implacable

Les slams de GCM se caractérisent par un tissage intrinsèque mis en évidence par des commentaires métatextuels : le slameur tisse et métisse sa toile, au fil de ses textes. Il manifeste des qualités *d'invention*, de *disposition* et *d'élocution*, sans oublier la *mémoire* et *l'action* impliquées *de facto* dans la performance orale.

Commençons par l'*invention*. Dans « Chercheur de phases » que je viens d'évoquer, le slameur décrit sa quête d'inspiration en ces termes :

Même quand je sors de chez moi, je profite de la moindre occaz
Pour pécho de l'inspiration, j'suis un chercheur de phases

Selon ses propres mots, la *phase* représente « le bon mot à la bonne place », soit « la bonne rime efficace ». Notons que *phase* se distingue de *phrase* et qu'il s'agit là d'un emploi néologique du substantif relevant du technoclecte du hip-hop²⁴. À la lumière de ses diverses acceptions, qu'elles relèvent de l'astronomie, de la chimie, de la physique ou d'un sens courant, le terme connote la recherche d'un équilibre, d'une *harmonie* voire d'une *homogénéité*, entre différents éléments ou *parties* qui font système et dont l'aspect peut évoluer au fil de l'inspiration et de la création. Le slameur Ami Karim évoque une quête « de la rime philosophale, qui changerait l'ordinaire, le banal, en quelque chose de

24. « *Punch line* : image, combinaison de mots ou vers percutant qui interpellent immédiatement l'auditoire, également appelé « phase » dans le vocabulaire hip-hop. » (129H, *Ecrire et dire*, sd, p. 77).

rare et précieux²⁵ ». Le but est de trouver l'alchimie entre les constituants tout en étant *en phase* avec l'auditeur :

Moi je veux écrire des tas de **phases** et te les sortir avec un bon **phrasé**

Je veux t'envahir de **phrases** quitte à ce que tu te sentes **déphasé** » (je surligne)

A travers cette rime brisée et équivoquée, on voit bien ici comment le slameur joue de l'ambiguïté entre *phrase* (avec son dérivé *phrasé*) et *phase* (avec son dérivé *déphasé*). Si les deux premiers relèvent d'un champ lexical attendu dans ce contexte, les deux autres sont moins congruents à la thématique et d'autant plus susceptibles de déconcerter l'auditeur. Tout se passe comme si le slameur appliquait simultanément à son slam les règles, jeux et enjeux qu'il expose.

Bien sûr, les effets relevant de l'élocution sont présents partout ; mais le slam « J'ai oublié » (2006) fournit un exemple typique de *disposition*, puisqu'il est entièrement construit sur la base d'une anaphore de cette forme verbale titulaire dont le développement prédicatif balise la progression du texte :

J'ai oublié de commencer ce texte par une belle introduction

J'ai oublié de vous préparer avant d'entrer en action

Les premiers vers de ce slam s'apparentent à un exorde, préparant l'*action*. Il s'ensuit un texte particulièrement riche en matière de *métatextualité*, GCM commentant son discours au fil de son *flow* tout en s'adonnant à l'*egotrip* : « Dans ces vers, j'ai oublié d'arrêter de parler de moi ». Il exprime la recherche d'une écriture polyphonique, en un texte qui se décentre à travers une pluralité de voix. Quant à la chute, il l'annonce en tant que telle par un procédé qui s'apparente, là encore, à de l'antiphrase puisqu'il déplore l'absence de chute alors même qu'il la prépare :

À ce putain de texte, j'ai oublié de trouver **une chute**

Comme un cascadeur qui saute d'un avion sans parachute

Mais chut ! Faut que je me taise, car maintenant **c'est la fin...**

...À vrai dire pas tout à fait car pour l'instant j'ai encore faim²⁶ (je surligne)

25. Héloïse GUAY DE BELLISSEN, *Au cœur du slam*, op. cit., p. 19.

26. Notons ici le décrochage typographique, les points de suspension marquant une pause à l'oral.

Cette fin à rebondissements joue sur une double homonymie (chute/chut, fin/faim) afin de différer la véritable *péroration* qui intervient quelques vers plus tard :

J'ai oublié des tas de sujets, vous avez compris le concept
Alors pour pas trop vous saouler je vais m'arrêter d'un coup sec²⁷.

Poésie scénique, le slam se caractérise par une adresse et une mouvance inhérentes à toute performance orale. Les slameurs écrivent pourtant, paradoxalement, « pour que (leur) paroles restent fugitives » (Rouda). Leurs textes sont autant de « papillons en papier » (Souleymane Diamanka) destinés à voler de leurs propres ailes jusqu'à un destinataire qui représente leur finalité. Le slam apparaît alors comme l'art d'impliquer *l'auditor in poema*, à l'instar du québécois Ivy, initiateur des soirées slam à Montréal qui avertit son lecteur-écouteur en ces termes :

Vous tenez entre vos mains un livre et un CD. [...] Vous n'êtes en rien tenu d'écouter le disque ; le livre seul suffit. Rien ne vous force à continuer de lire le livre, le disque est un objet en soi. [...] Toutefois, si vous faites les deux — lire le livre en écoutant le disque —, vous découvrirez un troisième objet artistique : VOUS. Et c'est de loin le plus important. Sans VOUS, le livre reste lettre morte, le disque un vulgaire objet circulaire²⁸.

Dans sa forme originale, le slam tend cependant à échapper au livre. C'est autour de la voix, du rythme, du *flow* qui porte les mots, les *anime*, que peut avoir lieu cette réconciliation. Si « la poésie fait vie de tout²⁹ », le slam de Grand Corps Malade fait *flow* et voix de tous mots, des *mots en liberté* :

J'ai toujours voulu replacer le langage dans son milieu vivant. Rendre les mots à la mer. À la houle respiratoire³⁰.

Au gré de cette « houle respiratoire », ma tentative de slamologie se doit de rester ouverte, à l'image de cette poésie contemporaine, œuvre collective en devenir.

27. On trouve chez Rouda le même type de chute : « Au fait, la fin de mon texte est muette... » (le slameur feignant de parler dans le micro), in « Arrêtez-les » (*Musique des lettres*, voir en slamographie).

28. IVY, *Slamérica* (voir en slamographie), avant-propos, p. 5.

29. Henri MESCHONNIC, *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 247.

30. Valère NOVARINA, « Le verbe renverseur, entretien avec Valère Novarina », *op. cit.*, p. 15.

RÉFÉRENCES SLAMOGRAPHIQUES

- Enterré sous X, *X marks the spot* (CD), La Répartie/Mosaic Music distribution, 2010.
- Grand Corps Malade, *Midi 20* (CD), Universal Music, 2006.
- Grand Corps Malade, *Enfant de la ville* (CD), éditions Raoul Breton/Anouche productions, 2008.
- Grand Corps Malade, *Troisième temps* (CD), Anouche productions/Jean-Rachid/Universal Music, 2010.
- Ivy, *Slamérica* (livre CD), les éditions Ad litteram/Ho tone musique/Le Lézard amoureux, Montréal, 2008.
- Rouda, *Musique des lettres* (CD), Harmonia Mundi, 2007.

RÉFÉRENCE :

« Slam »

dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* (en ligne).



MOTS-CLÉS :

**PUBLIC,
PERFORMANCE,
POÉSIE
SONORE,
POSTURE,
JEU.**

Publictionnaire

Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics

Slam

Camille Vorger

Référence électronique

Camille Vorger, Slam. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 mars 2018. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/slam/>.

Le *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/>

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France.

Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Slam

« La poésie doit être faite par tous, non par un »
Isidore Ducasse (1870 : 391)

La poésie pensée et *mise en œuvre* comme une action collective : voilà en quoi le slam peut être envisagé comme une illustration contemporaine et sonore de ces vers d'Isidore Ducasse, qui a publié sous le pseudonyme de « comte de Lautréamont ». En tant que dispositif de poésie scénique, espace où circule une parole libre, tribune ouverte à toutes les voix, il se construit dans un rapport horizontal au public qui, pris dans une danse des mots, dans un jeu de gestes et de rythmes, se trouve bientôt intégré à la performance voire à l'œuvre elle-même.

La poésie en action : les pionniers

Grand nom de la poésie sonore, Bernard Heidsieck (1928-2014) déplorait, en son temps, que la poésie se soit « retirée de la société », « enfoncée dans le livre » : pensant qu'« elle méritait mieux que cela », il se proposa alors de « la reconnecter avec la société », de « faire faire au poème le chemin inverse en l'arrachant de la page pour la projeter vers le public » (<https://www.youtube.com/watch?v=iQNZqbBTTLe>). Pour le poète, il s'agissait de prendre le texte *à bras le corps* pour le retransmettre physiquement afin de ré-oxygéner la poésie : de passive, la rendre active, lui restituer son énergie pour l'arracher à son sommeil, à ses coquetteries. Qu'elle devienne une danse, un « roulé-boulé ». C'est en ces termes qu'il a redessiné les contours d'une « poésie (en) action » dans les années 1960.

Projet qui rejoint l'essence du slam : le concept de *slamming* est né à Chicago dans les années 1980, de l'imagination de Marc Smith, ouvrier du bâtiment et poète à ses heures, dont l'ambition était de démocratiser la poésie, d'en faire un *show*, à l'opposé des lectures poétiques qu'il jugeait trop élitistes et peu attrayantes. Il a donc imaginé une poésie qui prenne corps et claque le public (*to slam*), qui sorte des carcans et descende de sa tour d'ivoire pour se partager dans des cafés, s'adressant à tous et à chacun. Une poésie « populaire », au sens le plus noble de ce terme, répondant à un projet que nous avons qualifié de « démopoétique », c'est-à-dire qui vise à rendre la poésie accessible à tous, à la remettre sur la place publique. L'idée n'est pas neuve, et on s'accordera avec Jean-Pierre Bobillot (dans Vorger, 2015) pour faire remonter les origines d'un tel dispositif de poésie, non seulement sonore, mais véritablement scénique, au Club des « Hydropathes » qui se réunissait à Paris, à la fin du XIX^e siècle, pour partager des vers autour d'un verre. Puis le fameux « Chat noir » est passé par là, et des *Chat Noir* modernes, par exemple à Genève (Carouge), accueillent aujourd'hui des scènes slam : « Donne ton slam au chat. En échange le chat t'offre un verre » (image 1). *Quid* des formes actuelles de ce dispositif ?



Image 1. (source : <http://www.slamm.ch/donne-jai-dit-donne-ton-slam-au-chat-noir-de-carouge.html#.WmdCTCPhAb0>)

Slam : du mot au moment, des mots aux émotions

À l'origine était le verbe *to slam* (« claquer »), dont le champ sémantique est plus vaste que la forme sonore, particulièrement incisive. Et pour cause, il s'agit aussi d'une onomatopée, l'équivalent de « CLAC » en français (image 2). Partant, le verbe est utilisé pour signifier « claquer la porte », « taper du poing sur la table », mais aussi « critiquer avec virulence », par exemple en contexte journalistique. Les acceptions argotiques (*slang*) du substantif sont nombreuses : c'est l'insulte blessante mais aussi le verre qu'on boit « cul sec », le coup gagnant au base-ball, le panier marqué en bondissant au basket. C'est le plongeon dans la foule, le contact, la danse où l'on se cogne les uns contre les autres (*moshing*). C'est aussi, à l'inverse, le cachot (*in the slammer*), la prison, les barreaux dont on cherche à se libérer : métaphore filée dans le film *Slam* (Levin, 1998 pour la VF), caméra d'or au festival de Cannes en 1998, qui a contribué à importer le concept. D'où l'idée, appliquée au slam en tant qu'espace d'une parole libre, de « monter sur scène pour projeter des mots qui claquent », ainsi résumée par un collectif de slameurs parisiens, nommé 129H (<http://www.129h.org/slam>). Précisons que la connotation émotive ou émotionnelle est essentielle : ce qui importe quand on sort en *slamant* la porte, c'est surtout la colère que ce geste manifeste (Reynolds, Vorger, 2014). Les mots certes, mais aussi les émotions, constituent la matière première du slam, poésie *commotive* (Bobillot, 1996 : 68) par nature : « J'ai mis des mots dans vos oreilles / Ou des émotions c'est pareil » slamera Grand Corps Malade (*Funambule*, Anouche productions 2013).



Image 2. (source : <https://can-do-courses.co.uk/wp-content/uploads/2016/01/slam-the-door.png>)

Jeu ou joute ?

Les premiers slameurs montaient sur scène équipés comme des boxeurs : il s'ensuivait un *pugilat*, une joute verbale où les poètes s'affrontaient à coups de mots. Un tel dispositif a été réitéré en France, sous l'intitulé des soirées « Bouchazoreill'slam » (<http://www.dailymotion.com/video/x1vrj7>) car le slam est bien une poésie de bouche à oreille, une poésie de corps et *par corps*, si l'on considère que les slameurs et slameuses apprennent non seulement *par cœur* mais aussi en s'imprégnant physiquement du rythme de leurs textes.



Image 3. Photographie de Katia Bouchoueva, « Boutchou », animant un atelier slam.

Quant au public, littéralement « claqué », sonné, que ce soit de manière sonore ou au travers des contenus souvent « bruts » littéralement *livrés* et *dé-livrés* sur scène, il est parfois enrôlé par des stratégies visant à en faire un *partenaire* (au sens sportif et ludique de ce terme) : syllabes scandées, mots à ajouter pour compléter une formule, gestuelle phatique soulignant cet enrôlement, etc. (Vorger, 2015).

De nos jours, le slam francophone donne rarement lieu à des improvisations, à quelques exceptions près (voir Arthur Ribo : <https://www.youtube.com/watch?v=NDpR5N6tDM4>). Si le *slam-poésie* a essaimé dans l'espace francophone, c'est essentiellement sous deux formes distinctes en termes de dispositif :

- d'une part, le *slam-jeu* : un espace-temps de partage poétique qui prend la forme d'une scène ouverte, délimitée par quelques règles simples garantant le partage de la scène ;
- d'autre part, le *slam-joute* : tournoi au cours duquel les poètes s'affrontent, le public étant pris à partie. Il s'agit alors d'attribuer aux poètes qui s'affrontent des notes affichées sur des ardoises par des membres de l'auditoire, à moins que ce ne soit l'applaudimètre qui fasse foi.

Le *Grand slam* (le mot étant alors pris dans son acception compétitive, en lien avec *chelem*) s'avère cependant moins fréquent en France que les « scènes ouvertes » ou « slam session ».

Le slam apparaît donc, selon les termes de son fondateur américain que nous traduisons ici, comme une porte ouverte à qui veut monter sur scène pour dire un poème, donnant voix et vie à ses propres mots au gré de son *flow*. Le moment *slam* se trouve délimité par quelques règles élémentaires, même si elles ne sont, au dire du fondateur Marc Smith, qu'un prétexte et une façon de mettre en avant la performance tout en ouvrant l'espace scénique à toutes celles et ceux qui veulent l'investir :

- le texte doit être performé *a capella*, sans accessoires ;
- il doit être l'œuvre du poète, soit un texte « de son cru » ;
- il est déclamé dans une durée limitée à 3 ou 5 minutes selon les scènes.

En résumé et à rebours des idées reçues, un *slam* – mot employé ici au sens métonymique de « texte de slam » – est rarement improvisé, mais généralement écrit – et souvent réécrit au fil des répétitions scéniques – avec la scène, l'oralité et le public pour horizon. Il n'a d'ailleurs, historiquement et culturellement, pas grand chose à voir avec le rap, si ce n'est une forme de « cousinage », ni même avec tel ou tel style musical, puisqu'il est généralement déclamé *a capella*, en toute simplicité, voire en toute « nudité ». En ce sens, ces nouveaux poètes nomades s'inscrivent dans la lignée des joutes poétiques qui se déclinent sous diverses formes selon les époques et les latitudes – Zajal libanais, Tsiattista chypriotes, etc. –, à cette exception près que celles-ci sont généralement improvisées. Notons enfin que les slameuses sont nombreuses dans le milieu du slam, le mouvement se voulant « inclusif », ouvert à tous et à toutes, et conçu comme « une famille internationale de poètes ».

Postures de slameurs et slameuses

Par « posture », Jérôme Meizoz (2005) entend une « façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut : un auteur rejoue ou renégocie sa “position” dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou “posture” ». C'est précisément en termes de *postures* que l'on appréhende le slam dans toute sa diversité, afin de dépasser les différents (et différends !) dispositifs et les diverses formes qu'il accueille. À commencer par le « blase » (*i.e.* le pseudonyme ou nom de scène) au travers duquel les slameurs et slameuses se présentent sur scène, ouvrant par là-même un « horizon d'écoute » (Vorger, 2012) : ainsi Madame Cosinus, slameuse montréalaise, décline-t-elle ses jeux poétiques en termes mathématiques, au gré d'un *slam scientifique* (Vorger, à paraître).

Quant à la posture de poète « debout » que Bernard Heidsieck appelait de ses vœux, force est de constater que les slameurs se positionnent verticalement dans l'espace, debout face au public et potentiellement mobiles, pour peu que le micro le soit. Poètes nomades, certains conçoivent leurs textes et « brouillonnent » en mouvement, tant ils ont besoin de se confronter physiquement au rythme, de l'éprouver.

Si la posture physique sur scène se caractérise par la verticalité, c'est pourtant un rapport horizontal au public qui fait l'originalité du slam, le différenciant de mouvements qui l'ont précédé comme celui des poètes *Beat*. À tout moment, une personne du public peut devenir slameuse. Dès lors, le quatrième mur, tel que l'a défini Denis Diderot (1758, Chap. 11, *De l'intérêt*) dans son *Discours sur la poésie dramatique*, s'effondre : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas ».

Ainsi, même s'il s'agit bel et bien d'un *jeu*, dans tous les sens de ce terme – y compris au sens théâtral d'« interprétation », à cette nuance près que le slameur donne voix à ses propres mots –, le spectateur s'y trouve aussitôt enrôlé, *se prend au jeu*. Le poète *joue* des mots comme d'un instrument, tout en tirant profit de leur *jeu* (au sens de « marge » de manœuvre ou de liberté). *Homo ludens*, il met en œuvre ce que nous nommons la fonction *colludique*, désignant par là un pacte (fût-il éphémère) noué entre l'artiste et son public et basé sur une connivence ludique autour des mots offerts en partage. Non seulement les slameurs tiennent compte de l'auditoire ou de l'*auditure* (Bobillot, 2016), mais ils l'intègrent, d'une certaine façon, dans la performance, que ce soit :

- au travers d'une adresse fondamentale ;
- au travers de procédés qui mettent en jeu le corps, la posture et les gestes (mimogestualité) ;
- par la prise en compte d'un *feed-back* éventuel ;
- par l'intégration d'un technolecte, sociolecte ou de variations diatopiques (c'est-à-dire marquant l'ancrage dans un espace : voir *infra*, le québécoisme *vedge* pour « paresser, végéter », de *vegetable*).

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. À l'image de Katia Bouchoueva (image 3), ils se posent en « slanimateurs » d'ateliers de poésie orale qui permettent de concilier l'écrire et le dire, de familiariser ou de réconcilier certains participants avec la poésie, ainsi appréhendée *in vivo* (Vorger, Abry, Bouchoueva, 2016).

Poésie publique, poésie-présent

Se présenter comme poésie « publique », scène ouverte à toutes et à tous, tel est bien le projet du slam, dont le public – à la fois origine et horizon de la création poétique – est effectivement et physiquement présent *in situ*, évoluant parfois dans un espace scénique indifférencié.

Si le slam repose sur la présence incarnée du poète, il est aussi *présent* – dans tous les sens de ce terme. Il peut être appréhendé comme un espace ouvert et convivial, *colludique*, lieu de partage autour des mots. Poésie vive, il est main tendue, poésie adressée, ici et *maintenant* (littéralement « main tenant », Bobillot, 2012). Toujours mouvant, toujours nouveau au fil de ses déclamations et performances scéniques, il est « développement lyrique d'une interrogation », pour le dire avec des mots qui font écho à ceux de Paul Valéry. À cet égard, ceux de Madame Cosinus (<https://loeufulapoule.org/2015/09/12/psychologie-de-latome/>), s'interrogeant sur la « Psychologie de l'atome », sont éloquents :

« Peut-être que je suis là
Mais peut être que pas
Que suis-je où vais-je
Dans quel état je vedge »

Bibliographie

Bobillot J.-P., 1996, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, J.-M. Place.

Bobillot J.-P., 2012, « Compte-rendu sur le recueil *C'est qui le capitaine ?* », *Cahier critique de Poésie*, 24, p. 154.

Bobillot J.-P., 2016, *Quand écrire, c'est crier. De la poésie sonore à la médiopoétique et autres nouvelles du front*, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'agneau.

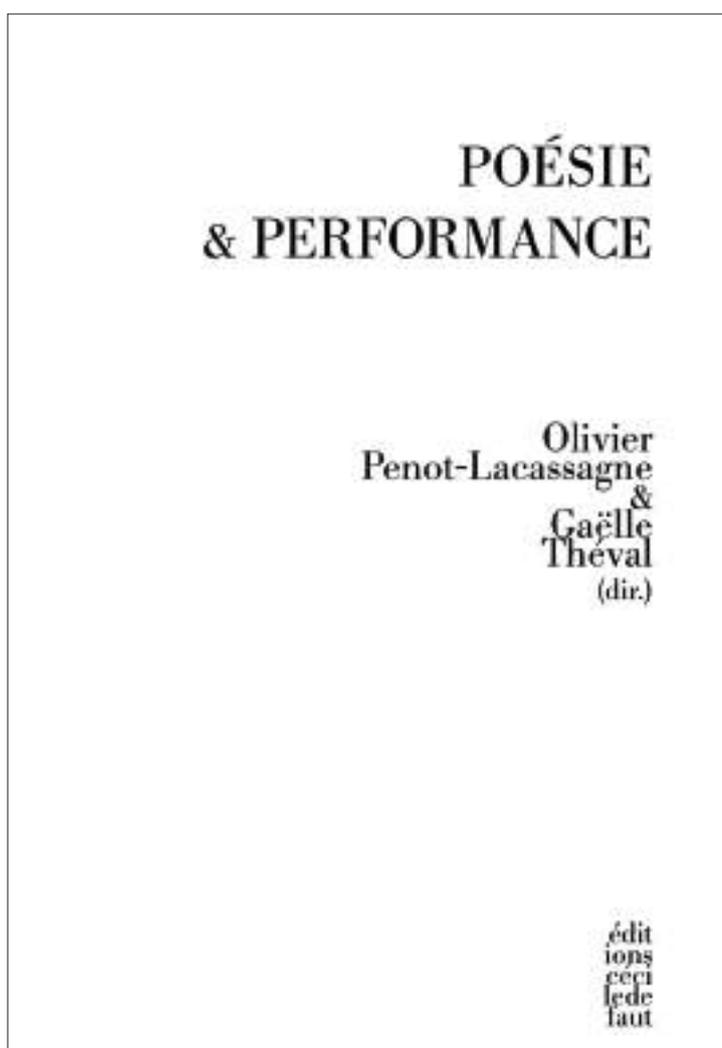
- Diderot D., 1758, *Le Père de famille*, suivi de *Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, s.n. Accès : http://lettres.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/mise_en_scene.pdf Consulté le 05/02/18.
- Ducasse I., 1870, *Les Chants de Maldoror* suivis de *Poésies I* et *Poésies II*, Paris, Librairie générale française, 2001.
- Meizoz J., 2005, « Ethos et posture d’auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq) », *Études de lettres*, 270, pp.181-196 (republié sur *Vox Poetica*, accès : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>).
- Reynolds S., Vorger C., 2014, « Du slam américain au slam français : les pérégrinations du mot slam », *Cahiers de lexicologie*, 104, pp. 219-231.
- Vorger C., 2012, « Le slam ou l’art d’ouvrir un horizon d’écoute en poésie », *Lire au collège*, 90. Accès : <http://www.educ-revues.fr/LC/AffichageDocument.aspx?iddoc=41152>.
- Vorger C., éd., 2015, *Slam. Des origines aux horizons*, Lausanne/Lyon, Éd. d’en Bas/Éd. La Passe du vent.
- Vorger, C., à paraître, « Quand se conjuguent slam et sciences. Entretiens croisés avec Mots Paumés et Madame Cosinus », in : Chométy P., dir., *Les Sœurs fâchées. Esquisse d’une histoire des relations entre poésie et science*, Toulouse, Presses universitaires du Midi.
- Vorger C., Abry D., Bouhoueva K., 2016, *Jeux de slam. Ateliers de poésie orale*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

RÉFÉRENCE :

« Le slam entre jeu et joute.

Naissance d'une scénopoétique »

dans *Pénot-Lacassagne, O. & Théval, G. (éds), Poésie et performance*,
éditions Cécile Defaut, pp. 273-290.



MOTS-CLÉS :

**PERFORMANCE,
SCÉNO-
GRAPHIE,
SCÉNITURE,
ARTS NUMÉ-
RIQUES, IMPRO-
VISATION.**

LE SLAM ENTRE JEU ET JOUTE NAISSANCE D'UNE SCÉNOPOÉTIQUE

CAMILLE VORGER

« La langue est une arme. Mais il faut déplacer le lieu du combat : il n'est plus ni dans la tête, ni sagement sur la page, mais dans l'espace et dans notre corps tout entier. La parole opère l'espace. »

Valère Novarina¹

DE LA SCÉNITURE À LA SCÉNOPOÉTIQUE

Plus que de ce que Claude Hagège nomme « orature² », le slam relève de la « scéniture » – pour le dire avec les mots de Jean-Pierre Bobillot. Poésie orale, certes, ou même « orale-aurale » (Zumthor³), performance scénique ou « totexte » (Cosnier⁴) impliquant le corps entier, il se définit par ce dispositif même, par l'horizon de la scène, étant entendu que celle-ci pourra se prêter à des formats divers car il est une liberté inhérente au concept de *slamming*. Liberté qui rend ardue la tâche définitoire : tendant par essence à échapper aux enfermements, le slam offre un espace hospitalier, ouvert et accueillant à des formes diverses d'expression et donnant lieu à des hybridations scéniques. Il fait feu de tous lieux, de tous mots, de tous publics, selon l'ambition originale de son fondateur américain : ouvrir les frontières

1. « Le verbe renverseur » in *Cassandra-Horschamp* n° 93, « Comment dire ? », 2013.

2. Claude Hagège, *L'Homme de paroles, contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1985.

3. Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, Seuil, 1987.

4. Jacques Cosnier et Catherine Kerbrat Orecchioni, *Décrire la conversation*, Presses universitaires de Lyon, 1987.

poétiques, entrouvrir une fenêtre pour qu'une poésie vive, voire spectaculaire, puisse s'introduire dans les cafés, tout en claquant la porte au nez de ceux qui veulent la maintenir enfermée dans une tour d'ivoire. Après avoir retracé l'histoire du mouvement (et sa préhistoire), nous nous intéresserons à ce qui fait la spécificité du moment slam, en appréhendant cette performance selon une approche *médiopoétique*¹ que nous redéfinirons, appliquée à notre objet, en termes de *scénopoétique*. En quoi ce dispositif contemporain s'inscrit-il dans la continuité des Hydropathes et du Chat Noir ? En quoi renouvelle-t-il ces traditions de poésie scénique/cabaret à travers l'émergence de scénographies souvent hybrides ?

ÉLÉMENTS DE DÉFINITION : ENTRE JEU ET JOUTE

La préhistoire du slam

Nous nous entendons, avec Jean-Pierre Bobillot (2015), à faire remonter l'histoire de la poésie scénique au club des Hydropathes, fondé par Émile Goudeau à Paris (1878), puis au Chat Noir de Rodolphe Salis (1881) où s'illustrèrent notamment Marie Krysinska et Maurice Rollinat. Les premiers, réunis autour d'un chef de file nommé Goudeau (« goût d'eau »), se livraient à des séances bien arrosées le vendredi soir, au cours desquelles ils déclamaient leurs vers : « Hydropathes, chantons en cœur / La noble chanson des liqueurs » (Charles Cros²)

Quelque cent années plus tard, des poètes d'un autre siècle renouèrent avec ce partage poétique autour d'un verre offert à qui offre des vers : telle est la récompense promise aux slameurs d'un soir. Ces der-

1. Jean-Pierre Bobillot et Camille Vorger, « Hydroslam. Pour une approche médiopoétique des poésies scéniques et sonores contemporaines », in *Slam. Des origines aux horizons*, éd. La Passe du vent & éditions d'en bas.

2. La chanson des Hydropathes : <http://www.paradis-des-albatros.fr/?poeme=cros/la-chanson-des-hydropathes>

niers partagent avec les Hydropathes un goût pour la liberté, se disant étrangers à toute doctrine ou mouvement esthétique. Ledit « club » se voulait plutôt « cercle », lieu ouvert de rencontres poétiques et artistiques, soumis à un recrutement par « adoubement » :

Il est composé d'artistes dramatiques, de littérateurs, de musiciens, de chanteurs et enfin d'un très grand nombre d'Étudiants. Pour faire partie du cercle, il suffit d'adresser sa demande au Président [...]. La demande doit être signée par deux parrains¹.

Maurice Rollinat a fait la couverture d'un numéro de la revue du cercle², révélant l'image d'un poète qui plus est chanteur et crieur, bouche grand ouverte, précurseur de la *poésie clameur* chère à Léo Ferré qu'on a pu identifier comme le « grand-père français du slam ». Cette figure de l'auteur-interprète, qui se développera avec les cabarets, traduit l'émergence d'une posture nouvelle, fondée sur la « saveur » d'une mise en bouche que les slameurs trouveront tout autant à leur goût, s'agissant de :

faire dire par les poètes eux-mêmes leurs propres œuvres ; trouver une scène quelconque, et jeter en face du public les chanteurs de rimes, avec leur accent normand ou gascon, leurs gestes incohérents ou leur gaucherie d'allure ; mais avec cette chose particulière, cette saveur de l'auteur produisant lui-même au jour l'expression de sa pensée³.

Dès lors, ce qui se fait jour, c'est la nécessité du dire : c'est l'immédiateté de la parole qui explose et dévie parfois en *ironie*, au sens premier de ce terme, soit comme interrogation, refus de toute doctrine.

1. *Les Hydropathes*, numéro du 5 avril 1879 : http://www.lettres-et-arts.net/maurice_rollinat/266-experience_aux_hydropathes_chat_noir

2. Numéro du 5 mai 1879.

3. Emile Goudeau, « Dix Ans de bohème », in Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire, Le Monologue fumiste fin de siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Interférences », 2004, p. 66, note 3.

Ainsi, des Hydropathes au slam en passant par les cabarets, il semble n'y avoir qu'un pas, long d'un siècle. Il apparaît d'ailleurs que Grand Corps Malade, avec son projet de « Cabaret urbain », ainsi que le créateur américain Marc Smith qui poursuit son œuvre d'initiateur et animateur au « Green Mill », renouent avec le cabaret, tissant des liens entre les arts. De fait, les slameurs de ce café de Chicago où le slam est né s'adonnent à leur art du verbe tandis que des peintres offrent le spectacle paisible du leur en fond de scène.

La naissance du slam

Le concept de *slamming* est né à Chicago dans les années 80. L'idée de Marc Smith, ouvrier du bâtiment et poète à ses heures, était de démocratiser la poésie, de la « spectaculariser », car il trouvait les lectures poétiques très élitistes et peu attrayantes. Il a imaginé une poésie qui prenne corps et claque le public, sans façon : « Je slame et je somme les cimes de descendre sur la scène... » (Antoine Faure, « Tô »¹) D'où la représentation d'une scène, d'une poésie « d'en bas », *live* et ouverte à tous. Les premiers slameurs montaient sur scène équipés comme des boxeurs en vue d'un *pugilat*, d'une joute verbale.

Le dispositif qui en résulte ou *moment slam* est délimité par quelques règles, même si elles ne sont, au dire de Marc Smith lui-même, qu'un prétexte :

- le texte doit être performé a capella, sans accessoires,
- il doit être l'œuvre du poète, soit un texte de son propre cru,
- il doit être déclamé dans une durée limitée à 3 ou 5 minutes selon les scènes.

Dès la fin des années 90, le mot slam et le concept avec lui ont gagné l'Europe. C'est avec le film *Slam*, récompensé de la caméra d'or à Cannes en 1998, que le terme commence à être utilisé dans les médias

1. La transcription de ce texte est accessible sur le site d'Arte : <http://www.arte.tv/fr/le-slam/1774012,CmC=1765738.html>

en France. Les pionniers se reconnaissent alors dans ce concept, eux qui se réunissaient déjà, autour de Pilote le Hot et de Nada, dans un café de Pigalle pour guérir à coups de mots leur vague à l'âme : « Un simple gramme de mon slam et tu t'envoles au pays des merveilles » slamera le collectif toulousain EsX¹. Le film *Slam* apporte la première définition d'un concept encore flou, qui flirte avec le rap même si les origines en sont distinctes, et dont les frontières ne sont pas bien délimitées. Il met en abyme les valeurs dont le mouvement est porteur : la force du collectif, l'idée d'une libération, d'une pactisation par les mots. Les passages slamés montrent l'importance du rythme, s'agissant d'un rythme intrinsèque qui n'est pas imposé par la boîte à rythme ou par un cadre musical.

Le mot slam

« Monter sur scène pour projeter des mots qui claquent » (129H²) : telle est la définition qui résume le mieux les enjeux du slam, synthétisant une partie du champ sémantique associé à un mot qui comporte de nombreuses acceptions argotiques.

Au commencement était la claque : un claquement tonitruant, coup de fouet asséné à la poésie des salons, gifle destinée à réveiller un public assoupi et à élargir l'audience de la poésie. Un *slam*, c'est le coup de poing sur la table destiné à attirer l'attention de tous. La porte qu'on claque au nez d'une poésie jugée ringarde et la porte grand ouverte à tous ceux qui veulent incarner une poésie libre. Le verre qu'on boit « cul sec » et l'ivresse des mots qui réchauffe le corps tout entier. La critique acerbe du journaliste ou l'insulte blessante. Le coup gagnant au base-ball, le panier marqué en bondissant au basket. Le plongeon dans la foule, le contact. C'est aussi, à l'inverse, le cachot, la prison, les

1. Album *X marks the spot*, 2007. Texte disponible ici : <https://enterresoux.wordpress.com/textes-xmts/>

2. *Écrire et dire, petit guide pour l'animation d'ateliers slam*. Voir le site de ce collectif : <http://www.129h.org/#!ateliers/cwlg> (consulté le 14 juin 2017)

barreaux dont on cherche à se libérer (*in the slammer*). C'est enfin le jeu avec les mots, les lettres¹. C'est tout cela à la fois si l'on admet que le mot porte avec lui ces connotations et les colporte à travers le monde (Reynolds & Vorger²).

Précisons que la connotation émotive ou émotionnelle attachée à ce terme est essentielle : ce qui importe quand on quitte un lieu en *slamant* la porte, c'est surtout la colère que ce geste manifeste. Les mots bien sûr, mais aussi les émotions, sont la matière première du slam, poésie *commotive* (Bobillot) par nature : « J'ai mis des mots dans vos oreilles / Ou des émotions c'est pareil », slame Grand Corps Malade³. Il s'agit de claquer l'auditeur, par le choc des mots, du *geste poétique*. Marc Smith était en colère contre la poésie de son temps, voulait lui asséner une « raclée ». Faire de la scène slam un joyeux « claque⁴ » empli de mots. De fait, les slameurs déclament souvent dans des environnements bruyants, d'où la nécessité d'attirer l'attention pour forcer le public – qui n'est jamais acquis d'avance à l'inverse d'un public « captif » qui aurait payé sa place pour assister au spectacle – à tendre l'oreille. L'écoute ainsi gagnée ouvre un espace d'expression et de confiance, une oreille bienveillante, que nous appelons « horizon d'écoute ». Le public est tout ouïe et tous yeux aussi, il écoute de tout son corps, se laissant gagner par une poésie physique, dont les connotations bachiques rappellent l'atmosphère des cabarets.

Si d'aucuns mettent en relation ce mot avec « schelem » (i.e. « le grand schelem ») pour abonder dans le sens d'une vision compétitive, c'est plutôt la dimension sonore qui nous semble prégnante, autant que l'émotion qu'elle traduit : la claque assénée au public, qu'elle soit sonore ou symbolique.

-
1. *Slam* est un jeu télévisé diffusé en France. Voir aussi « Boogle slam » et « Scrabble slam ».
 2. « Du slam américain au slam français », in *Cahiers de lexicologie* n° 104, Paris, Classiques Garnier, 2014.
 3. Grand Corps Malade, *Funambule*, Believe recording/Anouche productions, 2013.
 4. « CLAC » serait l'onomatopée équivalente à « SLAM » en anglais.

Jeu ou joute ?

Au dire de slameurs eux-mêmes, le slam est d'abord un espace, un instant de partage¹. Il est essentiellement jeu sur, sous, autour, entre les mots. En nous intéressant aux mots du slam ainsi qu'aux noms par lesquels les slameurs s'auto-désignent à travers le choix de leurs noms de scène (« blases ») et de collectif, nous avons mis au jour une esthétique des pseudonymes, caractéristique que le slam partage avec le rap. Or les « blases » choisis par les slameurs nous parlent des enjeux du slam : « La tribut du verbe² », outre le jeu sur *l'attribut* du sujet et la dimension collective d'une *tribu*, nous dit le rôle de *tribuns* de ce collectif lyonnais. Les « Slamtimbanques³ » nous disent que ces nouveaux poètes nomades s'inscrivent dans une longue lignée de poésie orale.

Le slam français s'est développé sous deux formes qui correspondent à des dispositifs distincts : d'une part, les scènes compétitives ou tournois, où les slameurs s'affrontent, notés par le public (Slam de poésie ou *Grand Slam*) ; d'autre part, les scènes dites ouvertes, où la parole est offerte à qui veut la prendre, dans la limite des règles énoncées.

Dans le premier cas, l'enjeu est de conquérir le public pour remporter le tournoi. La dimension de « joute » est alors prégnante et le rire peut être une arme fatale pour s'attirer les faveurs du public. Cet enjeu peut faire l'objet d'une mise en scène particulière, par exemple lors des soirées parisiennes *Bouchazoreilles* où les poètes s'affrontaient deux à deux sur un ring. Le collectif « Uppercut » joue aussi sur cette dimension de « boxe avec les mots » ou encore de ping-pong verbal, comme en témoigne leur spectacle intitulé « Sur le ring⁴ ». Le rythme, la prosodie, la polyphonie concourent à cet effet de mots fusant dans tous les sens.

1. Nous avons réalisé, dans le cadre de notre thèse, une enquête intitulée « le slam en un mot » visant à faire émerger les représentations autour de cet art naissant. Voir *Slam Une poétique. De Grand Corps Malade à Bouchou*, Paris, Les Belles Lettres, Presses universitaires de Valenciennes, 2016.

2. Collectif lyonnais.

3. Collectif de Limoges.

4. Voir ici pour un enregistrement *live* : <https://www.youtube.com/watch?v=IF3chsUnX18> (consulté le 14 juin 2017)

Dans le second cas, la dimension ludique s'avère prégnante : il s'agit d' enrôler le public dans un jeu autour des mots, laissant libre cours à un large éventail d'émotions. Le fait est que la plupart des slameurs « professionnels » sont passés par le tournoi, en ont remporté, mais s'en sont éloignés à un moment donné pour se laisser plus de liberté dans le choix des registres. Ils continuent cependant, pour la plupart, à animer des scènes ouvertes à l'instar de Grand Corps Malade.

DE LA MÉDIOPOÉTIQUE À LA SCÉNOPOÉTIQUE

Le concept de médiopoétique nous offre un appareillage adéquat pour caractériser le slam, à la croisée d'une poétique de la voix, du corps et du rythme.

La constellation médiopoétique

Pour mieux analyser notre objet dans sa singularité, nous emprunterons ici à l'appareillage méthodologique élaboré par Jean-Pierre Bobillot¹ autour de ce qu'il nomme constellation *médiopoétique*, que nous réorienterons, appliqué au slam, dans le sens d'une *scénopoétique*, en nous focalisant sur les éléments suivants :

1. Jean-Pierre Bobillot, « Poésie sonore et médiopoétique », in C. Reggiani *et al.* (dir.), *Formes/supports/espaces*, Paris, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2015.

Sémio-medium	<u>Bio-medium</u>	
	(la langue)	(le corps)
<u>Topo-medium</u>		<u>Socio-medium</u>
	(tout lieu public)	(tous publics)
	<u>Chrono-medium</u>	
	(3-5 minutes)	

La scène slam en tant que dispositif, cadre délimité par les règles citées, obéit à des contraintes qui tendent à influencer, voire à *informer* le texte qui naît dans ces conditions et les *incorpore* au sémio-medium.

La règle du *chrono-medium* et la condensation du *sémio-medium*

Le slameur intègre et sublime les contraintes de la scène, par *affordance* pourrait-on dire¹, *poète debout*² qui érige son œuvre en performance. De la contrainte temporelle résultent des effets de condensation qui se traduisent notamment, aux niveaux lexical et phraséologique, par des amalgamations de type mots-valises. En outre et sur un plan prosodique, la cadence pourra être accentuée par des répétitions syllabiques ou allitérations que les slameurs cultivent à l'envi : « allitéro-philés dont rien n'altère l'ardeur³ ». En l'occurrence, non seulement le premier terme condense la littérature et l'haltérophilie mais la séquence t/d est réitérée (alTère/arDeur), ce qui souligne la scansion, alors que le /r/ (aRdeuR) est mis en relief par une allitération. Voilà donc une *allitérophilie* en acte.

1. Nous entendons, par cet anglicisme relevant de la psychologie, la capacité à prendre en compte des éléments de l'environnement – topo- et socio-medium – pour les intégrer à la performance, voire au texte.

2. Formule chère à Bernard Heidsieck.

3. Marco DSL et Barbie tue Rick, « Slam obsession », *Allons à l'essentiel, décrochons la lune!* Chaudière production, 2009.

Il arrive que le slameur fasse référence à cette contrainte temporelle en soulignant combien son slam est une *course contre la montre*, « Je reprends ma respiration », s'excuse Grand Corps Malade pris dans le flot verbal de *J'ai mis des mots* (2013). « Attends j'avale ma salive », s'excuse-t-il¹. Le corps est au cœur du slam, nous rappelle-t-il incidemment.

La prégnance du *bio-medium* : poésie en acte et en mouvement

Nos entretiens avec des slameurs et slameuses nous ont confortés dans l'idée que le slam se conçoit, s'élabore, s'écrit même parfois en mouvement, en marche : « tout ne se comprend qu'en mouvement », selon Novarina². Mouvement génétique d'un texte toujours sujet à modifications, à *recréations*. En outre, parce que le recours au corps, via une gestuelle plus ou moins ritualisée ou chorégraphiée, aide à la mémorisation, permettant *d'incorporer* le rythme, de se l'approprier, les slameurs apprennent leurs textes *par corps*. Il est d'ailleurs assez fréquent que le slam nous parle du corps, se délectant de mots crus autant que créatifs : « Bourreaux des cœurs sexe et cul tentent *l'électro/ Locution* »³. Mise en valeur par un rejet (micropause à l'oral), l'insertion du morphème « loc » (de *loquere*, « parler ») resémantise le mot original pour mieux nous dire la fébrilité de l'expérience qui les électrise, du *courant qui passe*, tout en suggérant son érotisme. Afin que le courant, les vibrations se propagent jusqu'au public, nombreux sont ceux qui s'adonnent à une gestualité complexe, non seulement en amont mais *a fortiori* au cours même de la performance. Sans entrer ici dans le détail d'une analyse de la gestualité que nous avons développé en d'autres lieux, nous pouvons avancer que les principaux gestes mis en jeu relèvent, outre la fonction mémorielle (et kinesthésique) déjà énoncée :

- d'une fonction communicative, illustrative ou explicative : des mots ou jeux de mots pouvant être illustrés par un geste figuratif,

1. Grand Corps Malade, *Midi 20*, Anouche/AZ productions/Universal, 2006.

2. Valère Novarina, *Lumières des corps*, Paris, POL, 2006.

3. Marco DSL et Barbie tue Rick, *op. cit.*

notamment en vue de favoriser l'intercompréhension dans un contexte exolingue¹;

- d'une fonction rythmique : le *beat* (geste souvent vertical de la main ou du bras marquant le *flow*) ;

- d'une fonction phatique, assurant le maintien de l'attention, voire la participation active, du public ;

- d'une fonction cataphorique : certains gestes répétitifs pouvant annoncer une chute ou permettre à l'auditoire d'anticiper sur la suite.

En tant que tels, les gestes contribuent au pacte que nous qualifions de *colludique*, s'agissant de jouer ensemble avec les mots et de tisser une connivence qui permettra d'accéder à *l'entre les mots*. Ils permettent ainsi de matérialiser les « papillons en papier » (Souleymane Diamanka²) qui volent jusqu'à leur destinataire.

L'ouverture du *topo-medium* et l'implication du *socio-medium*

L'ouverture du *topo-medium* participe au projet *démopoétique* du slam, visant à ramener la poésie au centre de la place publique. Le slam est *présence* et *représentation*, il est *présent* et *près*, proximité avec le public, abolition des frontières qui le séparent de la scène. Poésie *hors le livre* voire *hors les murs*, il reflète, à la fois miroir et kaléidoscope, les variations inhérentes à un public sociologiquement métissé.

Dans le slam, tout espace est scénisable selon le principe du « slam sauvage » : métro, piscines, écoles, etc. Une scène peut même être pluri/multi-localisée, donnant lieu à des jeux de polyphonie : elle n'est plus appréhendée comme un espace séparé et séparant mais au contraire comme un lieu qui rassemble.

Piqué au vif par le jeu des interpellations, le public se trouve enrôlé, parfois nommément inséré dans le tissu même du texte au sein des

1. Voir les exemples de Bas Böttcher ou Marc Smith.

2. Souleymane Diamanka, *L'Hiver Peul*, Universal music, 2007.

zones de *mouvance* (Zumthor), qui correspondent souvent à des formules refrains reprises avec quelques variations permettant l'ancrage dans le contexte de la performance : « Les poètes se cachent pour écrire *mon ami*, regarde-nous », le slameur s'autorisant même à substituer à la formule soulignée, en incise, le prénom d'un auditeur. Au-delà du simple effet d'interpellation, cet enrôlement nous donne à entendre la possibilité de réveiller le poète qui sommeille en tout un chacun, message que le slam n'a de cesse de transmettre. D'une certaine façon, c'est alors le public qui crée l'œuvre ou la recrée, socio-medium dont les modalités de participation sont variées : notation/vote, applaudissements, acclamations, percussions corporelles, etc.

C'est donc dans cette implication décisive du socio-medium ainsi que dans l'ouverture corrélatrice du topo-medium, que réside l'originalité de la scénopoétique dont nous nous efforçons d'esquisser ici les contours.

VERS UNE SCÉNOGRAPHIE HYBRIDE

Si le sémio-medium est principalement linguistique, il peut arriver qu'il fasse l'objet d'une scénographie particulière, d'une mise en scène de la parole, ou qu'il soit entremêlé à d'autres media tels que la musique ou les arts numériques.

Slam et improvisation/stand up

Le lien avec le cabaret ne nous a pas échappé, et il est d'ailleurs éloquent que des soirées slam aient lieu dans un café appelé Le Chat Noir à Genève. Grand Corps Malade a créé un « cabaret urbain », sous l'intitulé *Ça peut chémar*, rassemblant slam, chant, *stand-up*, danse, *beat box*, improvisation, art vidéo... Il a aussi développé le dialogue entre slam et *stand-up* en créant le spectacle « Rire en slam » avec l'humoriste

Baptiste Lecaplain, soulignant par là que le slam cultive une connivence *colludique* visant à *rire ensemble*¹.

C'est aussi vers le *stand-up* que tend un artiste comme Artur Ribo dans son art de l'improvisation dont le « Concert dont vous êtes l'auteur » offre un aperçu spectaculaire². Lors de ce « concert » interactif, l'artiste prend appui sur des mots offerts par le public (suivant un protocole qui propose à l'entrée de petits papiers), qu'il affiche grâce à un rétroprojecteur sur un écran situé derrière lui, pour les intégrer à des textes composés *hic et nunc* avec une virtuosité remarquable. L'originalité de ce spectacle réside bien sûr dans l'intégration du public à un concert par définition éphémère. Un tel dispositif constitue l'aboutissement de la vocation *démopoétique* du slam, consacrant la création d'une œuvre collective et singulière.

De même, le collectif 129H performe un spectacle intitulé « Slameurs publics, des lettres sur mesure » consistant en l'écriture improvisée de lettres originales à partir des demandes du public³. Les choix dramaturgiques vont dans le sens d'une théâtralité accrue par rapport à une scène slam. Espace de jeu et d'anachronismes, le décor voit cohabiter pupitres en bois et minitel, réparti en trois espaces qui matérialisent les différents temps de cette « écriture orale » selon la formule de Grand Corps Malade : un guichet-comptoir où les spectateurs devenus *spectateurs* formulent leurs demandes et récupèrent ensuite leurs lettres, un « poste de travail » où les slameurs écrivent en direct et un espace de prise de parole où se succèdent lettres et interludes slamés. Tous les délires épistolaires sont autorisés et encouragés : lettres à un nouveau-né, lettres de reconquête, de démotivation : « Ainsi Mr Ronald, tout clown que vous soyez, / Je ne rirai qu'à moitié si vous m'employez⁴... »

1. <http://www.sallegaveau.com/la-saison/730/theodora> (consulté le 14 juin 2017)

2. Voir le teaser ici : <https://www.youtube.com/watch?v=NDpR5N6tDM4> (consulté le 14 juin 2017)

3. Voir le teaser : <https://www.youtube.com/watch?v=k3pAPjgkYCM> (consulté le 14 juin 2017)

4. Exemple de lettre de « motivation » proposée dans le dossier de présentation du projet (voir le site du collectif : <http://www.129h.org/slam>, consulté le 14 juin 2017).

Slam et arts numériques

C'est enfin avec les arts numériques que le slam entre en résonance grâce à des artistes comme le suisse romand Narcisse qui explore de nouvelles modalités d'interaction avec le public à la faveur de ses compétences de musicien et d'informaticien, *d'informagicien* dirions-nous. Après « Regardez-vous » - clin d'œil à son *blase* -, son spectacle « Cliquez sur J'aime » (2014) - intitulé qui souligne, là encore, que c'est par le public que l'œuvre advient - fait référence aux réseaux sociaux, voie privilégiée de diffusion pour ces *néonomades* que sont les slameurs. Ainsi le nombre de « like » totalisé par un post sur un réseau comme Facebook apparaît-il significatif d'un succès potentiel : Narcisse se joue donc, au travers de ce titre qui est aussi celui de son livre-CD, de ce *likomètre* qui fait office d'applaudimètre sur la toile. Ce spectacle s'inscrit dans la lignée, aussi inventive qu'interactive, d'un clip intitulé « Femme mécanique », conçu avec des effets de *transmédiation*¹. Il s'agit en effet d'un *slam caméléon* qui peut se décliner sous quatre formes distinctes : comme texte seul, comme clip sur la toile, comme texte performé avec projection du clip, comme clip interactif se poursuivant dans le *smartphone* lors d'un spectacle.

En outre, Narcisse a voulu détourner cette règle explicite qui veut que l'on soit sommé d'éteindre son portable au début d'un spectacle, et demande au contraire à ses spectateurs de l'allumer : au-delà de l'effet scénique (les téléphones se substituant aux traditionnels briquets), le *smartphone* symbolise le cordon qui relie l'artiste à son public. À la faveur de ce *buzz*, le public devient partie intégrante du processus de *transmédiation* qui est ici théâtralisé. Le changement de médium, soit le passage de la scène au *nate*², est introduit par un jeu de scène : le slameur saute littéralement et retombe dans l'écran du téléphone. Dès lors, le show se poursuit pour tous (sur scène) et pour chacun (dans les natels), pour peu que l'on ait téléchargé l'application afin de pouvoir

1. Clip disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=AjS_XA72AVc (consulté le 14 juin 2017)

2. Tel est le mot consacré pour « téléphone portable » en Suisse romande.

l'exécuter le moment venu pendant le spectacle. D'où un effet d'attente engendré par cette préparation qui représente un grand pas en avant dans l'intégration du public à la performance slam. À travers ce procédé, le slameur repousse les frontières, les murs du socio-medium ainsi que du topo-medium (la scène devenant *multilocalisée*), et même du chrono-medium.

Danse avec les mots

Dans *Le Vrai Sang* (2010), Novarina parle de « densité », néologisme propre à exprimer cette recherche d'une densité extrême alliée à celle d'un langage dansant : « La clé spatiale du langage. L'action visible sur la page : toujours l'idée d'une concentration extrême : *dicht* ! Densité. C'est-à-dire : *densité* de la danse. »¹ Le slam est tout à la fois proximité, abolition des frontières scéniques, danse et dense. Il se situe dans cette quête de concentration, de *condensation*, tout en étant mouvant et *commotif*. Il se prête à toutes les hybridations et changements d'état. Volatile, il mue au fil des scènes qui le font advenir en tant qu'œuvre performancielle, et des espaces scéniques qu'il crée comme tels en les investissant.

Ainsi, notre scénopoétique prend forme, à travers les effets de ou des dispositifs scéniques (et corrélativement des *media* impliqués dans tous les éléments de la constellation) induits par le *slamming*. La perspective scénique interfère avec l'écriture, l'informe. Le dire imprègne l'écrire. La voix habite l'écrit et l'habille. D'où l'importance du rythme, qui est premier. Si le slam est une entreprise de communication, poésie « accessible », transmise et communicable, alors le risque est celui de la proximité : le slameur fait corps avec son texte comme avec le public. L'exigence d'immédiateté peut faire obstacle à la poéticité, mais c'est l'immédiateté de la performance, sa *mouvance*, son caractère instantané qui sont ici visés. Pour autant, la langue de certains résiste, tendant à

1. « À proximité », in Valère Novarina, *Le Vrai Sang*, Paris, POL, 2011, p. 22.

contrario vers l'insaisissable. C'est au cœur du langage que l'on peut alors réintroduire une distance :

Mais qui n'a pas saisi ?

C'est simple pourtant et clair.

C'est dans un hôpital les courants d'air embrassent

Les mains. Merci. Merci¹.

1. Katia Bouhoueva, « Les courants d'air », in *C'est qui le capitaine ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.



[Fig 1] Pablo au « Chat noir ».



[Fig 2] Narcisse, « Cliquez sur j'aime »(2014)

RÉFÉRENCE :

« La chanson de Renaud ou l'émergence d'un flow nouveau »

dans Meizoz, J. & Philippe, G. (éds), 1980, Université de Lausanne,
« Études de lettres », pp.217-223.



MOTS-CLÉS :

**CHANSON,
FLOW,
ARGOT,
VERLAN,
POÉSIE
URBAINE.**

La chanson de Renaud ou l'émergence d'un *flow* nouveau

Camille Vorger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/2457>

DOI : [10.4000/edl.2457](https://doi.org/10.4000/edl.2457)

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2020

Pagination : 217-224

ISBN : 978-2-940331-73-4

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Camille Vorger, « La chanson de Renaud ou l'émergence d'un *flow* nouveau », *Études de lettres* [En ligne], 312 | 2020, mis en ligne le 24 mars 2020, consulté le 20 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/2457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.2457>

LA CHANSON DE RENAUD OU L'ÉMERGENCE D'UN *FLOW* NOUVEAU

Écrire et faire vivre les mots
sur la feuille et son blanc manteau
ça vous rend libre comme l'oiseau
ça vous libère de tous les maux
Renaud, « Les Mots », 2016

Notre propos n'est pas de revenir sur l'immense « paysage » des chansons renaudiennes analysé par Joanna Copans comme le « laboratoire métaphorique d'une expérience émouvante du monde et d'une sensibilité humaniste »¹. Il s'agira plutôt d'interroger le rapport aux mots propre à cet artiste, en explorant la façon dont il les a libérés de leurs registres respectifs, de leurs carcans syntaxiques et, partant, d'envisager les héritages de sa chanson dans le paysage cantologique et slamologique contemporain. Sans prétendre ici à l'exhaustivité, il s'agira simplement de donner un bref aperçu de quelques « tours de mots » chers à cet auteur-compositeur-interprète.

1. De nouveaux mots pour dire les maux universels

1.1. « Laisse béton » (1977) ou l'avènement du verlan

Dans les années 1970, le verlan est déjà dans l'air du temps, à tel point que Jacques Dutronc en a fait chanson : « J'avais la vellecer qui zaifeu des gueva

1. J. Copans, *Le paysage des chansons de Renaud*, quatrième de couverture.

/ quand je la reusai dans mes bras [...]»² Mais c'est plutôt avec la chanson de Renaud « Laisse béton » qu'il se diffuse dans les années 1980, offrant un condensé de ce que Jean-Pierre Goudaillier appelle les « maux du dire »³ :

T'as des bottes, mon pote
Elles me bottent [...]
Je te fais tes bottes à la baston
Moi je lui dis, *laisse béton* [nous soulignons]

Notons que le refrain, lieu d'une connivence privilégiée avec le public qui l'entonne en concert (et de concert), s'avère particulièrement propice à ce type de formules, dont l'accroche mémorielle est favorisée par la concision et la structure rythmique binaire. En effet, la simplicité de la formule rend compte d'une forme de perfection comme l'a écrit Joël July en référence au personnage de Daniel, dans *La Possibilité d'une île*, soit d'une symbiose entre une expression élémentaire et une musique « qui permet de transcender la banalité pour accéder à l'expression parfaite »⁴.

1.2. « Ma gonzesse » (1979) ou la déclaration d'amour syntaxiquement incorrecte

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, il distord la syntaxe 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* [nous soulignons]

2. « J'avais la cervelle qui faisait des vagues », 1971, disponible en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=-1-fnkBBGbc>>.

3. J.-P. Goudaillier, *Comment tu tchatches!*, p. 9.

4. J. July, « Chanson française contemporaine », p. 23.

Une déclaration d'amour à sa fille Lola s'ensuivra, quelques années plus tard, avec l'hapax (le nom propre – i.e. celui de la fée Morgane – ici adjectivé) en point d'orgue⁵ : « J'suis qu'un fantôme quand tu vas où j'suis pas / Tu sais ma môme que *j'suis morgane de toi* » (1983). En 1994, c'est à nouveau grâce à la licence syntaxique qu'il renoue avec l'éloquence amoureuse dans « C'est quand qu'on va où ? » chantée par sa fille Lola, devenue adolescente⁶.

1.3. « Dans mon HLM » (1980) ou l'émergence d'une « poésie urbaine »

1980 est l'année de la sortie de l'album *Marche à l'ombre*, dont le titre « Dans mon HLM » nous semble refléter l'émergence de ce que l'on nommera quelque vingt ans plus tard, la « poésie urbaine » ; l'artiste y évoque avec humour des « voisins furax » qui font un « boucan d'enfer ». La chanson cultive l'art du contraste pour mieux ménager sa chute :

Quand j'en ai marre d'ces braves gens
 J'fais un saut au huitième
 Pour construire un moment
 Avec ma copine Germaine
 Un monde rempli d'enfants
 Et quand l'jour se lève
 On s'quitte en y croyant
 C'est vous dire si on rêve

2. Quelques héritiers de Renaud

2.1. Dorémus

Plusieurs auteurs-compositeurs-interprètes s'inscrivent dans la lignée de la chanson de Renaud, à l'instar de Dorémus qui a bénéficié de son appui artistique⁷ et dont le *flow* porte clairement son empreinte : « J'écris

5. S. Hirschi, *La chanson française depuis 1980*, p. 152.

6. S. Hirschi, *Chanson*, p. 45.

7. Voir par exemple : <<http://chansonfrancaise.blogs.sudouest.fr/archive/2014/09/15/un-ete-avec-renaud-5-benoit-doremus-le-disciple-devenu-ami-1026545.html>>.

faux, je chante de la main gauche», en forme de chiasme, est l'un de ses titres phares.

2.2. Grand Corps Malade

Les slameurs sont nombreux à revendiquer l'héritage de l'artiste qui a d'ailleurs été invité à slamer par Grand Corps Malade⁸. Celui-ci l'aurait même aidé à reprendre l'écriture en l'invitant sur l'album collectif *Il nous restera ça* (2016), au sein duquel il a déclamé « Ta batterie », dédiée à son fils Malone :

J'aimerais bien qu'un de ces jours
 Mon enfant, mon garçon
 Tes cymbales tes tambours
 Viennent rythmer mes chansons

Où l'on retrouve son goût des onomatopées, ici doublement justifiées par l'adresse à son fils et par les besoins de la rime croisée :

Alors j'ai mis mon âme
 Dans tout mon baratin
 Pour que tes « tatatam »
 Rejoignent mes « tatatin »

Racontant sur France Inter la façon dont Renaud lui a offert ses mots, le slameur confiait avoir assisté au « grand retour » de celui-ci : « C'est moi qui tenais le stylo, mais ce sont ses mots. »⁹. Les mots de Grand Corps Malade sont imprégnés de certains traits saillants de l'univers cantologique de Renaud : le goût des prénoms érigés en titres de chanson (« Patrick » chez GCM, à propos du politicien Patrick Balkany, en 2018 ; « Manu » chez Renaud en 1981) ; les formules verlanisées sonnantes comme un slogan ou cri de ralliement (« ça peut chémar » de GCM 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).

8. Ci-après désigné par ses initiales.

9. <<https://www.franceinter.fr/musique/exclu-le-retour-de-renaud-ta-batterie-devoile-sur-france-inter>>.

2.3. Narcisse

Dans un courriel du 9 juin 2019, le slameur suisse romand Narcisse a reconnu l'influence décisive de Renaud dans l'ouverture aux formes lexicales argotiques et verlanisées :

C'est lui qui nous a ouvert au verlan, à l'argot des banlieues parisiennes des années 1970 : laisse béton, Paname, on ne connaissait pas. Mais je ne travaille pas cet aspect.

C'est plutôt dans la dimension phatique que Narcisse a pris de la graine de Renaud : « Ce que j'ai repris de lui, c'est cette manière de faussement questionner le public et de faire comme s'il avait répondu : "Moi je la trouve chouette, pas vous ? Ah bon." ». Et Narcisse de se livrer en effet à des parenthèses métalexicales de ce type :

À lui et l'autre succube sa concurrente inexcusable
 Elle prépara une revanche aciculaire
 ... Moi non plus je ne sais pas ce que ça veut dire aciculaire
 Mais ça rend mon texte moins... cucul¹⁰

De la poésie d'un Renaud, il retient aussi, outre « l'engagement sociétal », « cette forme d'humour, d'auto-dérision », son humour triste qui flirte avec l'absurde, son côté « loubard périphérique » qu'il fait rimer avec « banlieue merdique » (1977), non sans un clin d'œil (d'oreille !) à Gavroche :

Je voudrais crever avant d'être moche
 Je voudrais finir comme toi mon vieux
 Gavroche

3. Conclusions

Si l'année 1980 a marqué un tournant dans l'histoire de la chanson française, selon Stéphane Hirschi, elle représente aussi une année clé pour Renaud. Or ses textes récents, à commencer par « Les Mots » (en exergue), nous portent à croire qu'il n'a pas dit son dernier mot. Peut-être a-t-il trouvé dans l'émergence du slam une nouvelle tribune, lui qui s'est toujours un peu considéré comme *Le petit oiseau qui chantait faux*

10. Narcisse, *Cliquez sur j'aime*, p. 35.

(2005). De fait, c'est dans « cet attachement viscéral à une enfance qui s'éloigne toujours davantage »¹¹ que Renaud a trouvé l'essence de son rapport aux mots, cette façon enjouée d'en jouer pour mieux triompher de celui qu'il appelle « Mister Renard ».

Camille VORGER
École de français langue étrangère,
Faculté des lettres, Université de Lausanne

11. S. Hirschi, *La chanson française depuis 1980*, p. 153.

BIBLIOGRAPHIE

- COPANS, Johanna, *Le paysage des chansons de Renaud*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- GOUDAILLIER, Jean-Pierre, *Comment tu tchatches!*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997.
- HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- , *La chanson française depuis 1980*, Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2016.
- JULY, Joël, «Chanson française contemporaine. État des lieux communs», *Fixxion*, 5 (2012), p. 7-31, en ligne : <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.02>>.

Discographie

- DOREMUS, Benoît, *Pas en parler*, album autoproduit, 2004.
- DUTRONC, Jacques, *Jacques Dutronc*, Vogue, 1971.
- GRAND CORPS MALADE, *Midi 20*, Anouche productions/AZ Universal, 2006.
- , *Il nous restera ça*, Believe recordings, 2015.
- , *Plan B*, Universal music, 2018.
- NARCISSE, *Cliquez sur j'aime*, Lausanne, éditions d'en bas, 2014.
- RENAUD, *Marche à l'ombre*, Polydor, 1980.
- , *Boucan d'enfer*, Virgin Records, 2002.
- , *Le petit oiseau qui chantait faux*, Naïve, 2005.
- , *Renaud*, Parlophone/Warner music, 2016.
- Site de l'artiste : <<http://www.renaud-lesite.fr>>

RÉFÉRENCE :

« Slam et rap : des poésies « urbaines »
au poème « chOral »

À paraître en 2021.



MOTS-CLÉS :

**PUBLIC,
CIRCONSTANCE,
PERFORMANCE,
POSTURE,
GESTE .**

« Contre l’obscurantisme avec honneur et insolence
À nous de prendre les crayons pour que leur combat ait un sens
J’ai mal à l’être humain, comment en est-on arrivé là ?
Perdu dans c’vacarme la fraternité chante *a capella* »

Grand Corps Malade, *Je suis Charlie*, 2015.

Slam et rap : des poésies dites « urbaines » au poème chOral

Slam et rap relèvent de ce que l’on nomme « poésie urbaine » et que nous qualifions plus volontiers de « poésie humaine » ou plus précisément de « poésie scénique contemporaine ». Ils visent à « mettre le poème debout », en le faisant vivre face à un public, comme le poète sonore Bernard Heidsieck l’appelait de ses vœux :

« 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...* »¹.

Poésie de circonstance, le slam l’est doublement : au sens étymologique, de *circum-stare*, il se distingue par la posture verticale du slameur opposée à la circularité horizontale, la circulation de la parole poétique entre l’artiste et son public qui fonde une scène slam ; en outre, comme poésie performancielle, *hic et nunc*, il manifeste souvent une réponse poétique (voire poli-poétique) à un contexte, une actualité, ou tout simplement l’expression lyrique d’un fait intime qui devient objet de *confidence publique*². En outre, le projet des slameurs rejoint celui de la poésie sonore autour de cet enjeu (que nous qualifions de « démo-poétique ») d’atteindre et de toucher un public élargi. Il s’ensuit une poésie vive, adressée à tous et à chacun, qui nous tend un miroir de la société tout en nous offrant une expérience poétique littéralement *inedite, dé-livrée*³.

Dans cette perspective, les questions qui se posent sont les suivantes : comment appréhender le lien entre performance et circonstances ? Quels sont les ressorts et procédés dont usent les slameurs/slameuses et rappeurs pour activer ce lien ? Comment se manifeste le pacte que nous qualifions de *colludique* – soit conniventiel et ludique ? Comment ces textes, dans leur forme performée, peuvent-ils être « inclusifs » au sens linguistique de ce terme⁴ ? Après avoir envisagé la question de la performance et les principales notions qui s’y rattachent (postures, pacte, *reliance* et *mouvance*), nous aborderons successivement deux « études de cas » : Gaël Faye et sa posture plurilingue, puis Grand Corps Malade et ce que nous qualifions d’« humour lyrique ». Chez ce dernier, nous constaterons la récurrence de la thématique de la cité d’origine, *topos* du rap, mais surtout la façon d’intégrer un collectif dans ses clips. En revanche, chez Gaël Faye, si le lieu d’origine est aussi largement décliné, c’est plutôt la trajectoire migratoire qui se trouve « lyricisée », mise en mots, en musique et performée sur scène.

DE LA PERFORMANCE

Postures, Pacte, Reliance

Nous appréhendons désormais le slam non seulement en termes de *dispositifs* – cette notion montre cependant ses limites appliquées au slam qui prend des formes diverses à travers le monde, ne serait-ce que celles que nous résumons en termes de jeu (scène ouverte) et joute (compétition/tournoi)⁵ –, mais surtout en termes de *postures* et de *pactes*⁶. En effet, c’est dans la

1 La formule, citée dans le documentaire qui a été consacré à ce poète (2013) a été reprise par exemple ici : <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/leur-pere-tous-sur-bernard-heidsieck>. Nous soulignons.

2 Pour cette notion, voir VORGER Camille, *Slam. Une poétique*. De Grand Corps Malade à Boutchou, Paris, Les Belles Lettres et Presses Universitaires de Valenciennes, « Cantologie », 2016.

3 Voir HIRSCHI Stéphane, LEGOY Corinne, LINARES Serge, SAEMMER Alexandra et VAILLANT Alain (dir.), *La Poésie délivrée*, Presses universitaires Paris Nanterre, 2017.

4 Au sens où le pronom « nous » peut être inclusif (« Embrassons-nous ! ») ou exclusif quand il exclut l’auditoire (« nous autres »).

5 Camille VORGER, « Le slam entre jeu et joute. Naissance d’une scénopoétique », dans *Poésie et performance*, Olivier PENOT-LACASSAGNE, & Gaëlle THEVAL (dir.), éditions nouvelles Cécile Defaut, 2018, pp.273-290.

6 Camille VORGER Camille, article « Slam » du *Publictionnaire*. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics, 2018, disponible en ligne : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/slam/> (consulté le 18/04/19).

façon dont le poète se présente, s'implique et incarne physiquement ses textes — sa *posture*, au sens où l'entend Jérôme Meizoz⁷ — ainsi que dans le pacte qu'il noue avec son public, que les choses se jouent. C'est donc au cœur même de cette interaction que prend sens la performance, dans *l'hic et nunc*. Performance qu'il faut entendre ici, à la suite de Zumthor, comme « une action orale-aurale complexe, par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, *ici et maintenant* »⁸.

La posture physique du slameur est celle d'un poète debout face à un public. Comme l'interprète d'une chanson, il déclame généralement son texte par cœur ou plutôt « par corps », car la gestuelle est libérée par la mémorisation, à la différence des lectures. Grand Corps Malade, bien qu'entravé dans ses déplacements par sa béquille — qui souligne d'ailleurs la verticalité comme un point d'exclamation sur la page —, ne déroge presque jamais à cette posture verticale qui est sa « signature posturale », celle-ci accompagnant, sur scène, sa « signature vocale ».



Figure 1 : Grand Corps Malade, Funambule, 2013.

Quant à la posture (réceptive) du public, elle se caractérise par une écoute accueillante, bienveillante et active. Il s'agit d'une écoute discursive, centrée sur le texte même, puisque le slam est originellement déclamé *a capella*. Or, pour que le slam « fonctionne » dans l'interaction avec le public, il faut que ce dernier « joue le jeu », soit « de concert » avec l'artiste pour décrypter les multiples jeux de mots. À l'inverse, les nombreuses manifestations de créativité ont un impact spécifique et contribuent à catalyser l'écoute.

Pour mieux articuler ces postures, nous envisageons le slam en termes de pacte, en référence au « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune⁹ que les slameurs adoptent le plus souvent implicitement avec une exigence d'authenticité du propos. Selon Antonio Rodriguez qui a défini le « pacte lyrique », ledit pacte désigne un accord qui « engage une interaction entre le texte et les sujets qu'il met en relation »¹⁰. C'est précisément sur cette interaction *de facto* qu'est basé le slam, poésie scénique. D'où, à la confluence du pacte autobiographique et du pacte lyrique, le pacte que nous avons qualifié de *colludique* (du latin *colludere*), pour désigner la connivence ludique qui relie le slameur et son public¹¹. Ce pacte fonde l'horizontalité du rapport entre l'artiste, poète debout, et son public (qui peut slamer à son tour, donc changer de rôle en un mouvement circulaire). Il s'ensuit un moment de poésie partagée, un espace de circulation de la parole poétique qui définit — ou plutôt *infini* la scène slam. Le quatrième mur, tel que l'a décrit Diderot¹², vole en éclat, au travers d'une expérience que nous qualifions de *reliance poétique*, en référence à Edgar Morin : « La notion de reliance comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement et en donnant un caractère actif à ce substantif. "Relié" est passif, "reliant" est participant, "reliance" est activant. »¹³.

En une autre forme de *reliance* (identitaire), le rap rassemble autour d'une culture musicale : à la différence du slam, il est étroitement lié, dès ses origines, au hip-hop. Il est donc davantage codifié dans les postures qu'il induit, même si certains artistes, à l'instar de Gaël Faye, tendent à s'affranchir de ses codes et à brouiller les frontières.

7 Jérôme MEIZOZ, « Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq) », dans *Études de lettres*, 270, 2005, pp. 181-196 (disponible ici : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> consulté le 18/04/19).

8 Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 248.

9 Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

10 Antonio RODRIGUEZ, *Le Pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003, p. 69.

11 Camille VORGER, op.cit., 2018.

12 Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, Amsterdam, 1758, disponible ici : http://lettres.spip.ac-rouen.fr/IMG/pdf/mise_en_scene.pdf (consulté le 18/04/19).

13 Edgar MORIN Edgar, *La méthode*, VI. « Éthique », Paris, Le Seuil, 2004, p. 239.

Du mouvement à la mouvance

Slam et rap se rejoignent néanmoins en tant que poésie vive, souvent conçue et reçue en mouvement, *in vivo*. L'ancrage dans un lieu, répondant à une stratégie identitaire dans le rap, correspond davantage à un enjeu colludique dans le slam. Les slameurs invitent souvent des variations diatopiques dans leurs slams, à l'instar de Grand Corps Malade dans « À Montréal » :

« Comme j'suis quelqu'un d'pas compliqué
J'écris des textes sur c'que j'vois
Alors assis dans un café
J'regarde la vie autour de moi (...)
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 »¹⁴

Cela revient à donner à son slam une couleur locale, à lui laisser l'empreinte du lieu de sa genèse, comme autant de traces ou de petits cailloux sur son chemin de poète nomade. De fait, 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.

Les performances *im-médiates* (ou enregistrements *live*) montrent également combien le corps est sollicité sur scène. En effet, les rappeurs, ainsi que certains slameurs, se laissent traverser par les mots et les émotions du moment. L'exemple de Gaël Faye en témoigne (voir *infra*). Il s'agit d'une performance physique à l'instar de *l'actio* de l'antique rhétorique : « Pour continuer sans crispation / Je reprends ma respiration » slame Grand Corps Malade¹⁵.

Paul Zumthor, médiéviste, nomme *mouvance* la part d'improvisation que comporte toute performance scénique, soit « l'instabilité radicale du poème ». Un slam n'est jamais tout à fait le même, ne serait-ce que parce que sa restitution est tributaire de la mémoire du slameur ; c'est ce que Zumthor appelle la « remembrance », à savoir : « la re-création d'un savoir à tout instant mis en question dans son détail, et dont chaque performance instaure une intégrité nouvelle »¹⁶.

Poésie mémorielle, performance physique, le slam est donc fondamentalement mouvant et mouvement : « (le texte à performance libre) n'est jamais deux fois le même : sa surface est comparable à celle d'un lac sous le vent » (*op. cit.*, p. 148). D'où la réticence, voire le refus de certains poètes et slameurs à publier leurs textes à l'écrit, ce qui reviendrait à les enfermer, à les figer : Michèle Métail, poète sonore récemment couronnée du prix Bernard Heidsieck, a d'ailleurs longtemps refusé d'autres formes de publications que ses « publications orales »¹⁷. De fait : « *Le texte oralisé, dans la mesure où, par la voix qui le porte, il engage un corps, répugne plus que le texte écrit à toute perception qui le dissocierait de sa fonction sociale et de la place qu'elle lui confère dans la communauté réelle* »¹⁸.

Ainsi les circonstances de la performance lui sont-elles totalement inhérentes et ne peuvent être restituées (bien que partiellement) qu'en vidéo : « Des circonstances de la performance, les traces écrites des traditions orales conservent généralement des traits difficiles à comprendre pour des gens de l'écrit » (*op.cit.*, p.213). Entre autres traits emblématiques, Zumthor souligne par exemple que « les toponymes abondent, rappelant que la tradition orale est fortement ancrée dans un lieu » (*op.cit.*, p.213). Chez Grand Corps Malade, nous avons vu que, outre les toponymes, ce sont les variations diatopiques qui peuvent jouer ce rôle d'ancrage, ainsi que la personnification de la ville-mère (voir *infra*). Chez Gaël Faye, les alternances codiques dans sa langue maternelle jouent aussi ce rôle d'ancrage dans un lieu, un paysage sonore.

Improvisation et immédiateté

Si le slam totalement improvisé est rare dans la sphère francophone¹⁹, les textes n'en demeurent pas moins soumis à une part de *fluctuation*. Il va de soi que la gestuelle ne saurait être totalement figée même si nos recherches ont pu montrer que certains gestes sont ritualisés et certaines séquences de kinèmes systématiquement associées à des performances scéniques²⁰. L'immédiateté de la performance tend à favoriser ceux qui assument une fonction « phatique » comme le montre la posture « éloquente » d'Arthur Ribo, libérée par l'absence de support écrit.

14 GRAND CORPS MALADE, Troisième Temps, Universal music, 2010.

15 « J'ai mis des mots », GRAND CORPS MALADE, Funambule, Anouche production, 2013.

16 Paul ZUMTHOR Paul, Introduction à la poésie orale, Seuil, collection Poétique, 1983, p. 225.

17 Voir le site de son éditeur : <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6468> (le 18/04/19).

18 Paul ZUMTHOR, La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale, Paris, Le Seuil, 1987, p. 179.

19 Voir la photo d'Arthur Ribo qui fait exception en improvisant à partir des mots du public.

20 Nous avons par exemple étudié celle du slameur suisse Narcisse, dans Camille VORGER, Slam. Des origines aux horizons, Lausanne, les éditions d'en bas et La passe du vent, 2015.

Selon Jacques Cosnier, le *totexte* correspond à un énoncé total, constitué du verbal (texte) et du co-texte (vocal et gestuel) : « C'est dans ce contexte statique de la rencontre que se co-produit le texte total (ou « totexte ») dynamique constitué par la *combinaison des éléments verbaux, vocaux, et mimogestuels*, texte qui s'appuie ou littéralement *s'articule sur le contexte* »²¹. C'est bien dans cette articulation que se joue la performance qui vise, en l'occurrence, une communication poétique.



Figure 2 : Arthur Ribo (image Le Progrès)

Certains slameurs s'adonnent à des exercices d'improvisation poétique lors de colloque ou congrès qu'ils ponctuent de performances poétiques rendant compte des échanges. L'exemple de Mots-Paumés, slameur de la région Rhône-Alpes, est éloquent à cet égard. Sous l'intitulé de « happenings poétiques », ou de « relectures décalées », il propose la création en direct de restitutions de conférences ou de débats lors de colloques, congrès ou journées d'étude, offrant selon ses propres termes « un point de vue, extérieur et vivant, sur les questions qui animent l'événement. Un regard instantané et pourtant distancié, parfois un effet miroir grossissant. » Et le slameur d'ajouter : « Il ne s'agit pas d'une proposition récréative, mais d'un complément artistique qui s'adresse à d'autres sphères de la sensibilité. (...) L'artiste écrit en direct sa réaction, à l'écoute des interventions, avant de déclamer. »²². Au-delà du souci de communiquer avec efficacité, sans exigence d'exhaustivité, il exprime un « point de vue extérieur et vivant », ce *point d'écoute* qu'offre le slam – s'agissant d'une poésie vive voire instantanée, mais aussi poésie de l'à-propos. Une telle mise en mots, non « récréative » – comme le précise l'artiste – est assurément *recréation*, tout à la fois réactive et créative, visant à réveiller nos émotions par une mise en mots décalée de l'événement.

GAËL FAYE : le rap lyrique²³, miroir d'une trajectoire migratoire

Sans entrer dans le détail d'une distinction entre slam et rap, précisons simplement que le premier n'est pas un genre musical contrairement au second, ce qui ouvre à une plus grande liberté rythmique. Cependant, Gaël Faye, dans sa *posture*, se rapproche des slameurs. Il compose ses textes, métisse ses mots, avec le souci d'une musicalité intrinsèque. Il joue non seulement de sa voix, mais de son répertoire plurilingue, de ses langues comme d'autant de cordes à son violon ou de couleurs à son stylo. De fait, il chante son pays natal (*Pili pili sur croissant au beurre*, 2013, titre emblématique de sa double culture) comme sa ville d'accueil, Paris (voir *infra*, « Paris métèque »).

« *Petit Pays* » (2013) : une posture plurilingue²⁴

Dans « *Petit Pays* », les alternances codiques (au centre de l'extrait du livret accompagnant l'album, voir la figure 3) en Kirundi, l'une des deux langues officielles, avec le Français, du Burundi sont localisées dans le refrain. Celui-ci contribue à créer une circularité incantatoire au sein de laquelle le spectateur ou écouteur se trouve enrôlé. Ce faisant, l'artiste nous invite à visiter son histoire – celle d'un exil – au travers de ses mots, ces mots tournant littéralement autour dudit « *Petit Pays* ». Notons d'ailleurs une structure circulaire et binaire dans cette formule titulaire autour des sons /p/ et /i/, en écho au titre de l'album *Pili pili*.

21 Jacques COSNIER & Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (dir.), *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 306. Nous soulignons.

22 Voir le site de l'artiste : http://motspaumes.com/motspaumes-performances/MOTSPAUMES-PERFORMANCES_RelecturesDecalees.pdf (consulté le 18/04/19). Nous soulignons. Voir notre article à paraître (2021) « Quand se conjuguent slam et sciences ».

23 Nous proposons cette appellation pour rendre compte de la singularité de cet artiste au sein du rap contemporain.

24 Gaël FAYE, *Pili pili sur un croissant au beurre*, Mercury, 2013. Clip disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=XTF2pwr8lYk>

Comme le roman éponyme qui a connu un grand succès²⁵, 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. À son pays natal, objet de personnification et d'identification, il écrit une « carte postale » adressée, qui plus est dessinée sur le livret : carte postale musicale, donc, traversée 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. »

On relève un certain nombre d'échos homophoniques, qui font « couplages » pour reprendre la formulation d'Henri Meschonnic²⁶ : « 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 s'avèrent complexes et multiples, formant un savant tissage, le public étant littéralement pris dans les filets du texte.



< Figure 3 : Paroles de «Petit Pays», extrait du livret (Gaël Faye, 2013).

> Figure 4 : Paroles de «Paris métèque», extrait du livret (Gaël Faye, 2017)



Saison des doutes

Dans cette chanson, les doutes sont matérialisés par des questions redoublées par homophonie, traduisant une réitération des interrogations identitaires ainsi déclinées – et sublimées : « comment c'est ? », « on s'envole quand ? ». Or ces questions réitérent l'adresse et *con-voquent* littéralement l'auditeur/spectateur au cœur de la chanson.

« Paris métèque » (2017) : de la posture lyrico-ludique aux postures scéniques²⁷

Dans « Paris métèque », la capitale est personnifiée, incarnée. On peut l'entendre comme un 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. Dans cette chanson, l'artiste joue sur l'alternance des modalités vocales avec un refrain chanté. Elle est d'ailleurs jalonnée de références à la chanson française comme autant de cailloux sur le chemin de son acculturation. En une forme d'interdiscursivité, l'artiste dialogue avec les grands noms de la chanson française : Jacques Dutronc (« Paris s'éveille »), Édith Piaf, et autres « tubes » sont cités : « Je vois la vie en rose dans ces bras pakistanis ». Paris est actualisée, ville-mère aux bras grand ouverts : « Tu m'as ouvert les bras toi ma Vénus de Milo ». Dans le vers suivant, 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* » (nous soulignons). Au travers de ce jeu de mots qui manifeste aussi un ancrage dans le lieu *via* la référence au musée parisien, l'artiste sollicite le décryptage du public, soit la fonction colludique. De même ici : « à gagner *deux sous* à dormir *dessous* les ponts »

La performance montre la mise en corps de sa chanson, qui prend un sens particulier dans le contexte des Victoires de la musique, au Zénith de Paris : les gestes de l'artiste 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. Dans une première séquence de gestes essentiellement figuratifs et mimétiques, il mime les bras ouverts, le brouillard parisien qu'il palpe du bout des doigts, pointe 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 ». Il va de soi que la *scène* évoque aussi, par homophonie, la *Seine*, quand il dit vouloir se noyer dans ses poèmes.

25 Gaël FAYE, *Petit Pays*, Paris, éditions Grasset, 2016.

26 Gérard DESSONS et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2005, p. 171.

27 Gaël FAYE, *Rythmes et botanique*, Caroline Records, 2017. Performance en direct lors des Victoires de la musique 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=9i4n6FVhhvc> (le 18/04/19)



Figure 5 : Gaël Faye, «Paris métèque», aux Victoires de la musique 2018.

Des gestes à connotation théâtrale caractérisent son interprétation, par exemple quand il remet en place sa veste en évoquant les mondanités. Le pointage vers le sol est récurrent pour souligner le lieu thématique dans sa chanson : « Paris ma belle je t'aime quand la lumière s'éteint / On n'écrit pas de poème pour une ville qui est un ».

Dans les intermèdes musicaux, il se laisse porter par la musique et l'émotion, se mettant alors à danser frénétiquement sous les halos des projecteurs en une forme d'interprétation « chaophonique ». Il fait corps avec la scène, se laisse submerger.

GRAND CORPS MALADE : slam entre les mots, un parcours tout en humour

Depuis « Saint Denis », l'un des premiers slams de celui qu'on a appelé « le Villon du 93 », le *flow* de Grand Corps Malade a coulé sous les ponts de Paris et de la Francophonie. La cité, plus généralement la ville ou l'ancrage dans un lieu quel qu'il soit (« À Montréal », voir *supra*), demeure un *topos* du slam, dans la lignée du rap.

« Saint-Denis » (2006)²⁸ : le pacte colludique

Avec « Saint-Denis », le slameur nous avait littéralement pris par la main pour nous emmener visiter les lieux de son enfance et de son adolescence. Son slam, miroir langagier de la cité, était fondamentalement métissé : les alternances codiques offraient un aperçu sonore des langues dont la présence dans le quartier résonnait à nos oreilles. Le slameur y faisait son marché de mots : « toi aussi, là ka ou ka fé là, ma fille? »²⁹. Il se posait en guide et commençait à instaurer une connivence basée sur de multiples jeux de mots : « je connais bien tous les petits coins un peu poisseux / On y retrouvera tous les vauriens, toute la jet-set des *aristos crasseux* ».

« Je viens de là » (2008)³⁰ et « Plan B » (2018)³¹ : vers un poème chOral

Dans la lignée de « Saint-Denis », le clip de « Je viens de là » montre non seulement les bâtiments de la cité, un paysage dans lequel le slameur se fond, mais aussi, et surtout, les visages qui l'animent et qui traversent le clip comme s'ils slamaient en *play-back*. Autant de voix qu'il porte haut et fort dans son slam comme l'illustre cette image extraite dudit clip.



Figure 6 : Image extraite du clip de Grand Corps Malade «Je viens de là»

Plus récemment, le titre « Plan B », éponyme de son dernier album, tend vers une adresse généralisée : le pronom « tu » imprègne l'ensemble du texte. Renvoyant au « je » de « Je viens de là », ce « tu » est inclusif ; il permet d'élargir avec humour la portée d'une expérience personnelle : « Quand tu rêves d'une carrière sportive mais qu'tes déjà en seniors. » Comme toujours chez Grand Corps Malade, son slam se distingue par un sens de l'humour sublimé par la paronomase : « Quand tu veux être élégant avec des mocassins à *glands* ». (Nous soulignons)

28 GRAND CORPS MALADE, *Midi 20*, Caroline Records, 2006.

29 En créole guadeloupéen.

30 GRAND CORPS MALADE, *Enfant de la ville*, Caroline Records, 2008.

31 GRAND CORPS MALADE, *Plan B*, Caroline Records, 20

Dans le clip, la première partie se caractérise par un mouvement circulaire de caméra autour du slameur, puis il s'ensuit un plan fixe sur des visages constitués de plusieurs morceaux, à la manière d'un puzzle, ce qui tend à montrer, nous semble-t-il, que son slam est à visage(s) humain(s), qu'il se conjugue résolument au pluriel ou au travers d'un pluriel collectif, de sorte que sa portée soit universelle. En d'autres termes, Grand Corps Malade intègre ici, une fois encore, non seulement les mots mais les images – les visages de son public, mis en abyme au cœur même de son slam. Nous proposons ici l'appellation de poème *chOral*³² pour désigner ce type de poésie orale impliquant un chœur collectif.



Figure 7 : Image extraite du clip de Grand Corps Malade «Plan B»

Dans *Plan B*, la dimension politique s'affirme : « Quand tu veux créer ton site d'infos en Corée du Nord / Quand tu veux être président mais qu'on n'aimes pas les coups bas ». La vocation humaniste s'y affiche aussi ; le slameur aborde par exemple la question des clandestins dans le slam « Feu rouge » : « Quand t'es docteur dans ton pays et qu'en France t'es un clandé ». Au sein de cet album, il va jusqu'à adresser une chanson – qui tranche doublement par la voix chantée et le registre – à Patrick Balkany.

« Je suis Charlie » (2015) : vers une solidarité poétique

La réponse de Grand Corps Malade au drame de Charlie Hebdo ne s'est pas fait attendre. Quelques heures après le drame, elle circulait déjà sur les réseaux sociaux³³.

Il s'agissait bien là de clamer haut et fort une solidarité citoyenne et des valeurs humanistes, avec un sens de l'à propos remarquable, dans la lignée de la chanson engagée mais avec la réactivité et l'efficacité communicative des réseaux sociaux. Il s'agissait aussi d'interpeller, d'interroger. Aussi en arrivons-nous à appréhender le slam comme « développement lyrique d'une interrogation », en écho aux mots de Paul Valéry : « J'ai mal à l'être humain, comment en est-on arrivé là ? », questionne le slameur.

Pour conclure : de slam en chanson

Le slam s'est affirmé ces dernières années comme réaction poétique à un contexte, qu'il s'agisse d'une trajectoire personnelle, dont la mise en mots voire en musique s'avère porteuse d'une résonance universelle, ou d'un événement *politique* (au sens premier de ce terme, qui émane de la cité), d'un fait d'actualité saillant qu'on ne saurait passer sous silence.

Slam et rap, qui évoquent le parler-chanté d'un Gainsbourg ou d'un Ferré, rejoignent ici la tradition de la chanson engagée dont ils sont les confluents ou les affluents.

Des auteurs-compositeurs-interprètes comme Aznavour ou Renaud se sont d'ailleurs essayé à slamer en participant à des créations collectives comme *Il nous restera ça*³⁴, album *chOral* au sein duquel Grand Corps Malade a invité une douzaine d'artistes (dont les deux artistes cités) à écrire et interpréter un texte de leur cru qui intègre cette phrase titulaire. Il s'agit là d'une démarche emblématique de la posture *colludique* que nous avons décrite. Celle-ci est d'ailleurs largement mise en œuvre dans la chanson, s'agissant de jouer ensemble avec les mots, voire avec un seul mot, en un mouvement circulaire qui vise à enrôler le public dans cette *danse avec les mots*. En témoigne le finale sous la forme d'une interprétation vocale impliquant des membres du public invités sur scène, à l'issue d'un concert de Camille, le 10 novembre 2018 au théâtre Bonlieu à Annecy³⁵. Le simple toponyme « Annecy », ici entonné en canon de manière polyphonique, permet d'atteindre à une dimension incantatoire qui fonde et soude la communauté éphémère du public du concert. Ainsi ce mot unique, manifestant l'ancrage dans un lieu, décomposé pour mieux le faire sonner, résonner et tourner en boucle tel un mantra, puis entonné collectivement, illustre-t-il à merveille comment circularité et circonstance peuvent se combiner au sein d'une performance vocale. Ou comment faire d'un simple mot de circonstance un poème *chOral*.

32 Nous proposons cette néographie afin d'insister sur la prégnance de l'oralité tout en soulignant l'effet de chœur.

33 Slam disponible ici (le 18/04/19) : <https://www.youtube.com/watch?v=-cw4Mk3sjko> (le 18/04/19)

34 GRAND CORPS MALADE, *Il nous restera ça*, Anouche productions, 2015.

35 Vidéo accessible ici (page publique, consultée le 18/04/19) : <https://www.facebook.com/bonlieuscenenationale/videos/489987261512368/UzpfSTE1ODkzOTEyMjk6MTAyMTYxNTMwNTg2OTewNzc>

LA VOIX LINGUIS- TIQUE :

« Je t'équinoxe

Je te poète

tu me danse

DES MOTS

je te particulier

tu me perpendiculaire

et soupente

NOUVEAUX

tu me visible

tu me silhouette

tu m'infiniment

tu m'indivisible

tu m'ironie

AUX JEUX

je te fragile

je t'ardente

je te phonétiquement

tu me hiéroglyphe (...) »

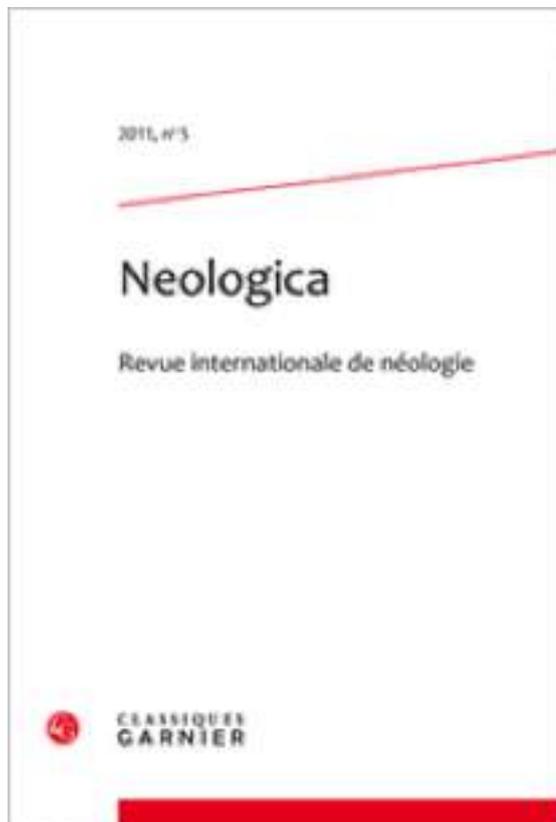
DE MOTS

Gherasim Luca, « Prendre corps », *Le Chant de la carpe*, p. 291

RÉFÉRENCE :

« Le slam est-il néologène ? »

dans Neologica n° 5. Revue internationale de néologie, 2011, pp. 73-90.



MOTS-CLÉS :

**SLAM,
NÉOLOGIE,
MATRICE,
CRÉATIVITÉ,
ORATURE.**

LE SLAM EST-IL NÉOLOGÈNE ?

Forme poétique émergente et emblématique d'une culture qui se décline au pluriel (De Certeau, 1993), le slam se caractérise par son ouverture et son refus de se laisser « dé-finir », enfermer dans des règles strictes et formelles. Résultant d'une volonté de démocratiser la poésie, de la libérer de ses carcans, il se construit à la croisée de la littérature, de la chanson et du rap, à la confluence des genres épique, lyrique et dramatique, à la frontière de l'oral et de l'écrit. En tant que tel, il apparaît comme un genre hybride, genre discursif situationnel (Charaudeau, 2002) si l'on tient compte du fait que c'est une scène slam qui permet son actualisation – via la déclamation –, sa mise en voix qui légitime sa mise en mots : des mots écrits pour être dits, un échantillon d'« oralité » pour reprendre un mot-valise créé par le slameur Souleymane Diamanka, faisant écho à Claude Hagège et à son concept d'orature (1987). Fondamentalement expressif, le slam se caractérise par un espace-temps – celui d'une scène ou slam session – ouvert à l'expression libre et en tant que tel, favorable à l'éclosion de néologismes, à l'explosion d'une créativité lexicale aux formes diverses. Quels sont les facteurs favorisant la néologie dans ce contexte ? Quelles en sont les formes prégnantes et les matrices lexicogéniques correspondantes (Tournier, 1985) ? Quels sont les effets visés et les principales fonctions (Sablayrolles, 1993) des néologismes relevés ? Notre analyse s'appuiera sur un double corpus : d'une part, les textes issus de deux albums de Grand Corps Malade (2006, 2008), d'autre part, trois textes écrits ou coécrits par des slameurs Rhône-Alpins¹.

« Appelle-moi...
Archéonéologisme
J'invente des mots
Quand le futur s'impatiente
Demain nous harcèle »
(Lee Harvey Asphalte, « Hard corps et âme »)

1 Lee Harvey Asphalte, Marco DSL et Barbie tue Rick, Bastien Maupomé (« Mots Paumés ») de la « Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots » (SLAM). Nous utiliserons désormais les initiales de ces noms pour les désigner : LHA, M/B, MP, GCM. Nous citerons également Souleymane Diamanka sous ses initiales (SD).

Introduction : des 4B aux 4F...

Si Marc Sourdout (1998 : 118) a énoncé la règle des *4B* (besoin, brièveté, beauté, bienséance) comme « condition nécessaire à la félicité néologique » – *i.e.* pour que le simple hapax soit « promu » au rang de néologisme –, nous nous proposons dans cet article de décliner notre analyse du phénomène néologique dans le slam autour de cet ensemble des *4F* que représentent les *facteurs* (néologènes), les *formes* (et les matrices correspondantes) et les *fonctions* (inhérentes à la néologie), avant d'aborder la question des *frontières*, qui nous semble décisive dans le domaine de l'invention en général et de la créativité lexicale en particulier.

Les frontières géographiques sont les premières à avoir été franchies par le concept de *slamming*, créé par Marc Smith à Chicago dans les années 80 : ancien ouvrier du bâtiment, poète à ses heures, celui-ci se présente alors comme un *outsider* de la scène littéraire et ambitionne de démocratiser la poésie. Récemment invité en France à l'occasion de la Coupe d'Europe de slam, le fondateur américain nous a confié qu'il retrouvait dans les scènes françaises actuelles l'esprit originel et fécond du slam tel qu'il l'a conçu². À ses yeux, le *slam poetry* représente un laboratoire, un lieu d'expérimentation poétique ouvert à tous les possibles : « Performance poetry can be presented in dozens and dozens of ways. *Experiment. Try them all. Be bold.* » De fait, les premiers slameurs devaient capter l'attention de l'auditoire dans un environnement bruyant, déployant des trésors d'inventivité pour remporter l'adhésion du public, et, par là-même, la victoire³. Un journaliste de MTV les avait d'ores et déjà identifiés comme « Real Words » (« faiseurs de mots »), ce qui nous met sur la voie d'un espace potentiellement *néologène*.

Dans le présent article, notre corpus est constitué des textes issus des deux premiers albums de Grand Corps Malade⁴, auxquels nous ajoutons, dans un souci de représentativité de la richesse des procédés créatifs à l'œuvre dans le slam, trois textes de slameurs Rhône-Alpins⁵. En nous appuyant sur ce corpus principal, nous développerons notre analyse à partir de cette question principale : en quoi le slam représente-t-il un terrain particulièrement fécond pour la créativité lexicale ? Est-il porteur de thématiques proprement *néologènes* (Sablayrolles, 2003 : 293) ou s'agit-il de facteurs essentiellement contextuels, liés à la situation

-
- 2 « the slams in France are more akin to the early years of slam in Chicago than many of the American slams. They are freer, more playful, more imaginative, and possess a healthy dose of anarchy. » (enquête écrite du 1/01/11)
- 3 Le jury, désigné parmi le public, notant les prestations des poètes sur de petits cartons.
- 4 Seize textes issus de *Midi 20* (2006) et 16 textes issus de *Enfant de la ville* (2008), soit 32 textes de GCM, dont un échantillon figure en annexe. Ce premier corpus sera l'objet d'une étude essentiellement quantitative.
- 5 « Hardcorps et âme » (LHA), « Slam obsession » (M/B), « Apnée » (MP), annexés au présent article. Ce second corpus sera l'objet d'une analyse qualitative et le second nous servira plus spécifiquement à l'élaboration d'une typologie.

de communication et au contrat qui fondent une scène slam ? Quant aux formes diverses de la créativité lexicale telle qu'elle se manifeste dans le slam, nous les étudierons à la lumière des matrices *lexicogéniques* définies par Jean Tournier (1985), puis Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles (2003), avant de les mettre en relation avec les fonctions spécifiques de la néologie dans ce contexte.

1. Facteurs favorisant l'éclosion de formes néologiques dans le slam

1.1. Du mot au moment, de l'oralité à l'oralité

Notons que le mot *slam* lui-même a fait son entrée dans l'édition 2007 du *Petit Robert* :

[slam] n.m. 1991 ◊ mot anglais, littéralement « claquement » ■ Angl. Forme d'art oratoire consistant à déclamer *de manière très libre* des textes poétiques. *Tournoi de slam* n. slameur, slameuse⁶

Il est apparu simultanément dans le Larousse (« Poésie orale, urbaine, déclamée dans un lieu public, sur un rythme scandé. ») alors que les dérivés *slameur*, *slameuse* ne seront ajoutés qu'à l'édition 2009 de ce même dictionnaire⁷. De fait, cet « ex-néologisme » est un terme inducteur de productivité voire de créativité⁸, tout en étant fortement chargé d'expressivité. D'abord perçu comme *xénisme* puis *pérégrénisme*⁹, il est désormais au cœur d'un champ dérivationnel en pleine expansion (*slameur*, *slameuse*, *slamer*...), voire d'un champ néologique : tantôt assimilé à un sigle (pour « Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots¹⁰ »), tantôt objet de délexicalisation (« Slam sensible¹¹ ») et d'autres procédés créatifs dont témoignent certains noms de collectifs (« Les Slamtimbanques », « Am slam gram »), titres d'albums (*Slaméfrica*, Ivy, 2008) ou de compilations (*Tout feu tout slam : poésies urbaines*, 2007), sans oublier les formules rituelles d'ouverture d'une *slam session*

6 Cette précision (spn) attire l'attention sur une volonté d'émancipation par rapport aux conventions propres au genre poétique.

7 Notons que le substantif *slameur* est par ailleurs intégré au *Dictionnaire des mots nouveaux des sciences et des techniques*, 1982-2003 (C. MURCIA & H. JOLY, Conseil international de la Langue Française, 2005). Sous le domaine « art, sociologie », il répond à la définition suivante : « Poète qui se produit dans les rues et les bars ».

8 Pour cette distinction, voir le rappel de Lipka (2007 : 3) : « productivity as rule-governed innovation, as opposed to creativity, which is said to be rule-changing ».

9 Si « Le xénisme demeure un mot étranger mentionné dans son propre code », le *pérégrénisme* représente une étape intermédiaire : « Entre les deux (xénisme et emprunt intégré), il a connu un stade de pérégrénisme ; lorsqu'il renvoyait à des réalités qui sont devenues familières en langue d'accueil. » (Gaudin, 2000 : 296).

10 Voir aussi la SLAAM ou *Société Lausannoise des Amatrices et Amateurs de Mots* (<http://www.slaam.ch/>, consulté le 8/02/11).

11 Nom d'un collectif lyonnais : <http://www.myspace.com/slamsensibles> (consulté le 8/11/10).

telles « Seslam ouvre-toi ! ». Tout se passe comme si la destinée de ce mot était emblématique de la dynamique lexicale dont le slam est potentiellement vecteur.

Au-delà du mot, le slam est moment : instant poétique, poétique de l'instant. Si l'on postule un renouvellement constant des genres, il se définit plus précisément comme un genre de discours, « genre situationnel » au sens de Patrick Charaudeau (2002 : 280). De fait, les contraintes situationnelles sont inhérentes au contexte même de l'oralisation d'un texte qui a été produit dans cette perspective, à savoir une « scène slam » ou *slam session*. En oralisant son texte, en l'animant (Goffman, 1981 : 144¹²), le slameur lui donne vie et cet acte est en lui-même fondateur et créatif, mais il induit par là-même une forme d'art éphémère, qui se vit et se partage dans l'instant. Quant aux récepteurs qui constituent l'audience d'une scène slam, ils sont liés par un contrat de communication particulier fondé sur l'écoute et l'échange. Selon la définition de Grand Corps Malade, il s'agit fondamentalement d'« un moment d'écoute, un moment de tolérance, un moment de rencontre, un moment de partage. » Il en résulte une qualité d'écoute remarquable lors des scènes slam, au cours desquelles les participants peuvent être amenés à réagir ou à interagir selon le principe d'une « scène ouverte ». Or cet *horizon d'écoute* particulièrement ouvert nous paraît favorable à l'émergence de formes néologiques dans ce contexte. Celui qui monte sur scène pour déverser ses vers gagne précisément un verre ; quant aux auditeurs, ils « boivent » littéralement les textes qui leur sont offerts : « J'ai vu des oreilles plein leurs yeux » slame un Grand Corps Malade.

Claude Hagège (1987 : 110) a proposé le concept d'*orature* dans le prolongement de l'opposition entre *scriptophiles* et *verbophiles* et de la notion de « style oral » :

« La notion de style oral est à distinguer de celle de style parlé, cette dernière désignant l'usage ordinaire, plus ou moins éloigné de la langue écrite, qui est fait de la parole en situation d'interlocution. Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, *orature*, lequel deviendrait symétrique de la notion d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle). » (souligné par nous)

Le slam nous semble emblématique de ce concept qui reconnaît la littérarité de certaines traditions orales, s'agissant de poésie parlée, déclamée ou scandée. Quelques slameurs s'inspirent d'ailleurs de la tradition des griots africains, à commencer par Souleymane Diamanka, d'origine sénégalaise, qui a proposé à son tour le mot-valise d'« oralittérature » :

12 « In short, he is the talking machine, a body engaged in acoustic activity, or, if you will, an individual active in the role of utterance production. He is functioning as an "animator". »

« Je crois que nous avons perdu quelque chose avec l'avènement de l'écrit, en même temps que l'on en a gagné. C'est pour ça que, lorsque je parle de mon travail, je parle "d'*ora-littérature*". C'est un trait d'union entre l'oralité qui est très importante pour moi et la littérature qui me nourrit¹³. » (spn)

Un savant – autant que savoureux – mélange d'oralité et d'écriture que l'on retrouve invoqué dans ses propres textes – « J'ai trouvé ma voix dans cette écriture » (SD, 2007) – comme dans ceux d'autres slameurs : « Depuis j'ai de l'encre plein la bouche / depuis j'écris à l'oral » (GCM, 2008). Nous préférons ce terme d'*ora-littérature* à celui plus bref d'*orature*, ou encore à l'*oraliture* repris par Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau dans leur analyse des contes créoles (1999), pour la symétrie qui semble respecter un équilibre entre *oralité* et *littérature*. En effet, ce mot a été créé comme *mot-valise* ou *amalgame* (Tournier, 1988 : 82), autour du segment homophone [lite], à la différence du terme d'*orature*, conçu comme symétrique d'*écriture*¹⁴. Lors d'un entretien (enquête du 24/09/10), Souleymane Diamanka nous a confié le titre de son prochain album qui s'inscrit dans la lignée de ce concept d'*oralittérature*, la fusion étant réalisée à travers la resémantisation d'une lexie existante associée à une modification graphique : « LittORAL¹⁵ ». Dans ces conditions, le slam serait-il de nature à réconcilier *scriptophiles* et *verbophiles* pour en faire tout simplement des *slamophiles*? Est-il temps de passer (ou de repasser) à l'heure de l'« oralité manuscrite » (SD, 2007)?

1.2. De la recherche de concision et d'expressivité à la néologie

De la concision à la recherche d'expressivité, force est de constater que le mot « slam » est lui-même, du point de vue de son signifiant, aussi concis qu'expressif : il comporte trois consonnes pour une seule voyelle et une seule syllabe, par opposition au mot « poésie » qui, à l'inverse, comprend trois voyelles et deux consonnes pour trois syllabes orales. Ainsi, le premier sonne « coulant » là où le second serait plutôt « chaotique » pour reprendre les formules du slameur Marco DSL¹⁶. D'après Pierre Roger Léon (1993 : 55) :

« Les consonnes, parce qu'elles ont des points d'articulation plus précis que les voyelles, fonctionnent davantage comme des éléments significatifs. »

13 Propos recueillis par Monia Zergane pour Evene.fr - Juin 2007 <http://www.evene.fr/musique/actualite/interview-souleymane-diamanka-hiver-peul-1013.php> (consulté le 6/09/10)

14 Notons cependant que le terme d'*oralittérature* fait état de l'appartenance à un champ tandis que *orature* fait référence à une activité relevant du même paradigme que écriture.

15 Le mot « oral » étant mis en relief par les majuscules (« Pour qu'on voie le mot ORAL qui jaillit de LittORAL », nous a précisé le slameur), la forme apparaît doublement *néologique*, comme un « néologisme au signifiant très significatif » (Sablayrolles, 2002).

16 Entretien du 27/11/08.

Le mot *slam* est d'ailleurs répertorié comme onomatopée dans le *Précis de lexicologie anglaise* de Jean Tournier (1985 : 88) et utilisé comme tel dans des *comics* américains. Si l'on tient compte enfin de sa proximité avec le terme « slang » désignant l'argot, il apparaît bien comme un ex-néologisme particulièrement significatif. Du point de vue du signifié, le verbe désigne d'abord un claquement bruyant, voire une collision, et par dérivation une critique virulente¹⁷. Ses acceptions argotiques renvoient au domaine sportif où l'on retrouve l'idée d'une chute (au *skate-board* ou lors des concerts de *hard rock*) ou encore celle d'une balle projetée avec force (au *basket* ou au *base-ball*). D'où cette définition synthétique de « monter sur scène pour projeter des mots qui claquent¹⁸ ». En d'autres termes, le slam se définit par la recherche d'une expressivité multimodale : celle-ci sera d'abord sonore, mais aussi gestuelle, et symbolique. S'il s'agit d'expressivité plus que d'*impressivité* comme dans le rap (Podhorna, 2009), elle peut relever autant de l'expressivité *inhérente* – précisément dans le cas de « néologismes au signifiant très significatif » (Sablayrolles, 2002) – que d'une expressivité *afférente* voire contextuelle, liée à la façon de déclamer le texte, avec plus ou moins d'emphase ou d'accentuation. En tout état de cause :

« La néologie proprement dite (sémantique ou formelle), mais également la revivification des termes expressifs oubliés, notamment les expressions du vieil argot, sont des piments qui apportent au discours des traits expressifs... » (Podhorna, 2009 : 144)

D'après Freud, le *mot d'esprit* répond au principe de concision et à un « processus de condensation » (1983 : 31). Or l'exigence de brièveté est inhérente à l'une des règles définitoires du slam, à savoir la durée : le texte ne doit pas excéder trois ou cinq minutes¹⁹. Elle peut induire une condensation des effets sonores mais aussi sémantiques au sein d'un même mot. D'où le recours à des procédés qui s'apparentent bien au « mot d'esprit » tel que Freud le décrit. Différentes strates peuvent ainsi se superposer dans une même lexie, en jouant sur l'homonymie, la polysémie et des formes diverses de néologie telles que les mots ou locutions-valises étudiés par Almuth Grésillon comme « monstres de la langue » (1985). Le texte de Bastien « Mots paumés » cité en annexe se distingue par une forte densité de ces lexies hybrides construites par amalgame :

« De stimulation des zones *cancérogènes*, en constats à l'*amiante*,
De grenelles infructueux en grenades à *diaphragmentation* ?
L'énigme du *spharynx* résonne dans tous les points d'*infrasuture* de la ville :

17 D'après : *Longman dictionary of contemporary English*.

18 Collectif 129H, *Écrire et dire*, Petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam, p. 27.

19 La règle veut que trois minutes soient accordées sur les scènes parisiennes, contre cinq minutes en province.

Quand arrêtera-t-on la compétition pour *l'ascension des pics de pollution*²⁰ ? »
(spn)

Or l'étude d'Almuth Grésillon s'applique précisément à un corpus issu de la littérature fantastique, registre qui n'est pas étranger à notre texte.

1.3. Des thématiques néologènes ?

Grand Corps Malade (2008) évoque la cité comme espace privilégié de création lexicale :

« Je viens de là où le langage est en permanente évolution Verlan, rebeu, argot, gros processus de création
Chez nous les chercheurs, les linguistes viennent prendre des rendez-vous
On n'a pas tout le temps le même dictionnaire mais on a plus de mots que vous »

Dans ses textes, le slam apparaît bien comme un art urbain, et les thèmes ayant trait à la ville, mais aussi à l'adolescence et à l'amitié en général, sont particulièrement féconds en matière de néologie, souvent fondée sur la verlanisation :

« Avec tous mes *pain-co*, avec des petites gos²¹ et avec mon gros sac à dos
J'sais pas comment on a fait pour passer tant de temps à rire
Y'a peut-être aussi qu'à cette époque, c'est vrai, je pouvais courir
Mais t'inquiète je suis pas là pour pleurer, juste revivre avec vous
La joie des premières *ré-soi*, l'émotion des premiers rendez-vous²² »

Comme celui de la cité, le thème de l'amitié semble ici induire des termes argotiques (*go*) ou verlanisés (*pain-co* pour *copains*, *ré-soi* pour *soirées*) qui constituent une isotopie sémantique afférente à un sociolecte. Peut-on en conclure qu'il s'agit là de thématiques *argotogènes* (Fiévet, 2008²³), en l'occurrence *verlanogènes* voire *néologènes* ? Assurément, si l'on considère l'ensemble du corpus constitué des deux albums de Grand Corps Malade compilés. Ainsi, dans le premier album (2006), 26 sur 37 (soit environ 70 %) des occurrences de verlan ont été relevées dans cinq textes traitant de la ville ou de l'amitié, de l'adolescence. Dans le second album (2008), un seul texte se distingue par le nombre de termes verlanisés : il s'agit de « Rétroviseur » – texte ayant trait à la nostalgie de l'enfance et de l'adolescence – qui comprend 5 sur 12 des occurrences de verlan relevées.

20 Nous voyons ici comme le slameur brouille les frontières entre les syntagmes : « l'ascension des pics de pollution » joue sur le sens métaphorique du lexème « pic » dans le cotexte aval (à droite), sur le sens géographique de ce terme (cotexte amont).

21 « fille, jeune femme » (Goudaillier, 1997 : 107) : a/ apocope de *gorette* ; b/ en argot *bambara*.

22 « Rétroviseur », *op. cit.* (2008) : voir extrait en annexe.

23 http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_12/gp112_17fievet.pdf (le 8/11/10).

Si l'on élargit le corpus à d'autres slameurs, des thématiques plus variées apparaissent comme néologènes, à commencer par les nouvelles technologies (« Cybercaféine », MP) qui induisent un technolecte spécifique, ou encore la dénonciation de certains travers de notre société tels que la pollution des villes avec le texte « Apnée » du même slameur grenoblois. Enfin, le slam lui-même, en tant qu'art urbain réticent à se laisser dé-finir, se distingue comme un thème récurrent – et néologène –, à la fois lieu et objet de réflexivité et de créativité, comme en témoignent certains textes de Grand Corps Malade (« Attentat verbal ») ou des autres slameurs cités (« Hardcorps et âme », « Slam obsession »). Tout se passe comme si, refusant de se laisser imposer des règles strictes, les slameurs refusaient du même coup de se laisser enfermer dans la norme lexicale. D'où le recours à la néologie comme signe de transgression, mais aussi de dynamisme voire de modernité, et emblème d'une identité en construction pour le mouvement slam.

1.4. *Métissage et modernité*

Comme en témoigne la citation mise en exergue, la création lexicale peut être mise en relation avec la modernité. En effet, « toute révolution sociale appelle une révolution linguistique et le retour en force de la néologie comme principal moteur de changement. » (Boulanger, 1990 : 236) Telle est bien l'idée dont ce texte de Lee Harvey Asphalte, slameur lyonnais, est porteur, en même temps que d'une réflexion sur le slam lui-même, dans son ouverture et son *indéfinition* :

« Appelle-moi... Langage *arithmétique*
 Appelle-moi... *Archéonéologisme*
 J'invente des mots quand le futur s'impatiente
 Demain nous harcèle
 Dans les arrière-salles
 J'écris les prophéties actuelles
 Et les imparfaits perpétuels » (spn)

Dans ces conditions, il semblerait que le slam ne puisse être nommé autrement que par des termes néologiques qui traduisent sa modernité et son caractère hybride :

« Finalement, ne m'appelle pas, ne me nomme pas
 Puisque je suis cette poésie de rue qui ne dit pas son nom²⁴ » (LHA, *op. cit.*)

24 La suite de cette citation (« je viens de là où personne ne lâche son blase sans un minimum de précautions ») suggère la fonction cryptique du *blase* ou pseudonyme au sein de la culture hip-hop, notamment dans le tag. En ce sens, le slam peut être mis en relation avec les cultures dites « urbaines », même s'il s'en distingue originellement. La dimension subversive pourra alors émerger au détour d'un slam, révélant ce qui s'apparente à une contre-culture.

Foncièrement métis (« Je métisse ma toile » slame MP), il se construit et se conçoit à la frontière des codes, des langues et des variations linguistiques. Les emprunts à la langue anglaise sont fréquents, qu'ils relèvent du technolècte du hip-hop (le *MC*) ou d'un renvoi explicite aux racines américaines du slam : *looser*, *round*, *playground*, *underground* (LHA, *op. cit.*). Outre ces micro-alternances codiques, le slam intègre des variations diastratiques et diatopiques comme le terme de « gones » (voir *infra*) qui fonctionne comme marqueur ou emblème identitaire (Billiez, 1996) pour les slameurs lyonnais. En tout état de cause, la maîtrise de plusieurs langues apparaît bien comme un facteur *néologène* selon Jean-François Sablayrolles (1993 : 64) : « La gymnastique de l'esprit liée au plurilinguisme ne peut que favoriser la néologie. » En témoigne cette formule – autant néologique que néologène – par laquelle de nombreux slameurs / animateurs de scène slam ouvrent le feu – *i.e.* la *slam session* : « Slamaleikoum ! »

2. Formes et classement selon les matrices lexicogéniques

L'extrait suivant – dont l'intégralité figure en annexe – s'avère foncièrement réflexif, porteur d'une réflexion sur le slam lui-même, et par là-même, d'une quête identitaire ou artistique. En tant que tel, il nous apparaît représentatif des différentes manifestations de créativité lexicale que nous classerons à la lumière des matrices lexicogéniques. Notons que la plupart des formes néologiques s'appliquent aux slameurs, ce qui nous conforte dans l'idée du caractère potentiellement *néologène* de cette forme poétique émergente :

« Scandeurs sans candeur des clameurs du siècle
 Naissant
 Déclameurs évanescents qui sans cœur vannent
 Blessants
 Rumoristes polémistiques
 Oui-dire de bouches de vieilles
 Humoristes apocalipsticks
 Wonder nature qui débouche les oreilles
 Cracheurs de rap porteur
 Langue râpeuse chargée d'essentiel
 Tchatcheurs en rade auteurs
 Harangue tueuse bandant un arc-en-ciel
 Cahiers mal slamés
 Impolis gones ouverts
 Quartiers mis à mal gammés
 Et poly game over
 Slam, Obsession slam [...] »

Le tableau ci-dessous présente un classement des formes néologiques relevées dans cet extrait²⁵ :

Types de matrices	Domaines	Modes de création	Procédés	Exemples
Matrices internes	morpho-sémantique	construction	affixation	scandeurs déclameurs slamés gammés
		composition	composition ou mot-valise	rumoristes polémistiques allitérophiles apocalispticks
	syntactico-sémantique	imitation et déformation	homonymie/ paronymie fausse coupe/ jeu graphique	pro-thésistes poly game (over) (mis) à mal gam- més slam (ob)session
		changement de fonction/de sens	métaphore métonymie	langue râpeuse
Matrice externe Combinaison (externe + interne)	morphologique	réduction de la forme	troncation siglaison	DSL
	phraséologique	détournement	délexicalisa- tion	salade de bruits scions slamons [...] ²⁶
			emprunts	wonder nature
			emprunt + paronymie	apocalipsticks

Classement des procédés de création d'après les matrices lexicogéniques²⁶

Si le recours à une matrice externe n'est pas rare avec les emprunts à l'anglais, notons la présence de combinaisons bi-matricielles (Tournier, 1985 : 156). Quant à la matrice que nous qualifions de « phraséologique », elle s'applique à des lexies plus ou moins complexes depuis la simple collocation ou groupe

25 Tableau fondé sur le classement des « Procédés de création » proposé par Pruvost & Sablayrolles (2003 : 118). Nous proposons ici l'ajout de la notion de « matrice phraséologique » qui nous semble plus adéquate appliquée à notre corpus, que celle de matrice « pragmatique » (115), à rendre compte d'un procédé envisagé dans sa linéarité et sa littérarité potentielle.

26 Ces deux exemples ont été relevés dans la suite du texte (voir en annexe) afin d'illustrer ce procédé.

nominal prépositionnel (« salade de bruits ») jusqu'à la lexie textuelle, avec cet extrait de la Marseillaise : « Scions, slamons, qu'un son impur abreuve nos sillons ». Il s'agit d'un *palimpseste verbal* selon la formule de Robert Galisson (1995), produit par le chevauchement d'un sous-énoncé mémorisé (« Scions, scions, qu'un sang impur abreuve nos sillons ») avec un sur-énoncé résultant de la déconstruction de celui-ci. En l'occurrence, l'innovation résulte d'une double substitution paronymique et s'étend de manière filée à trois éléments en jouant sur des aspects phono-sémantiques : *slamons* (substitué à « scions » dans la seconde occurrence), un *son* (paronyme de « sang ») et *sillons* (polysème qui renvoie ici aux « microsillons » du disque vinyle).

Or la prégnance de cette matrice *phraséologique* nous paraît révélatrice de la créativité lexicale à l'œuvre dans les textes de slam, ou plus précisément du *néostyle* propre à certains slameurs. Nous appellerons *néostyle* les éléments de stylisations – ajoutés au *phonostyle* (Léon, 1993) – identifiables dans le recours à tel ou tel type de néologie, tel ou tel procédé de création lexicale. En témoigne ce texte de Bastien « Mots paumés » où les délexicalisations, portant sur différents types de lexies, affluent :

« C'est la *guerre des trachées*. Obturées. Obstruées. Place au marasme.
La masse, prise de spasmes, *passé à l'asthme*.
Absence de soupape de sécurité. L'obligation du *port du masque agace*,
Mais la *science asphyxion* a dépassé la réalité. Hélas ! »

Plusieurs groupes nominaux (« la guerre des tranchées ») et autres locutions verbales (« passer à l'as ») sont ici délexicalisées et imbriquées ou amalgamées : le port du *casque* devient port du *masque*, et le masque à gaz devient *agaçant* ! Le slameur joue sur les substitutions paronymiques tout en ayant recours à des procédés relevant d'une littérature orale et populaire²⁷. L'emploi de l'amalgame (Tournier, 1985) – mot ou locution-valise – est fréquent (la science-fiction + l'asphyxie = la *science asphyxion*), les slameurs usant à l'envi de l'inclusion homophonique (marasme → asthme) : ce principe étant à la base du mot-valise (Grésillon, 1985 : 247), l'homophonie devient alors une matrice lexicogénique privilégiée.

3. Fonctions de la néologie dans le slam

Les fonctions assignées à la néologie influent directement sur ses formes. En effet, « Selon les buts que l'on s'assigne, on ne recherche pas les mêmes néologismes » (Sablayrolles, 1993). Dans son article consacré aux « Fonctions des néolo-

27 Nous voyons une mise en relation possible de ces formes avec le procédé des “ronds” (Léon, 1993 : 279) dans les comptines enfantines dont « l'enchaînement est fondé sur la reprise de la dernière syllabe comme première syllabe du mot suivant ». Il pourra s'agir de lexème le cas échéant : « La *vie* est à bout de *souffle*... Comme un *souffle* au *cœur*... Au *cœur* de la *ville*... » (MP).

gismes », Jean-François Sablayrolles distingue les fonctions centrées sur l'interlocuteur (visant à susciter une conduite, à inculquer une idée ou à provoquer des sentiments) des fonctions centrées sur la langue (fonction ludique et de dynamique lexicale ou de défense et illustration de la langue) et des fonctions centrées sur le locuteur (souci d'économie, d'exactitude, désir d'intégration dans le monde...). Si dans le slam, la fonction d'appel ou d'accroche est importante (en forme de *captatio benevolentiae*), ce sont les fonctions ludique et conniventielle qui nous paraissent décisives, tout autant que la fonction proprement poétique, voire polémique.

3.1. *Fonction poétique ou polémique ?*

Certes, la visée poétique semble prégnante dans le slam, mais il arrive néanmoins que le néologisme ait une fonction clairement polémique, où que le poétique soit au service du polémique. « On peut décocher un néologisme comme on décoche un coup » écrit Jean-François Sablayrolles (1993 : 65), rejoignant par là-même les origines du slam. En effet, les premiers slameurs se présentaient sur scène équipés tels des boxeurs, en vue d'un véritable tournoi de poésie qui prenait la forme d'un affrontement, d'une joute oratoire. Force est de constater que certains néologismes ont bien valeur de « coup de poing », s'agissant de dénoncer des travers de notre société²⁸. En témoigne le texte cité du slameur grenoblois Mots Paumés qui traite de la pollution des villes, de l'« asphyxion » et autre « surchauffe mécaniculaire » qui en résultent, sans oublier les gaz à effets d'*ulcère (de serre)* et les jardins *d'enfer* qui attendent nos enfants... Dans ce slam aux relents de science-fiction ou de récit d'anticipation, la densité de termes *composites* et d'associations néologiques crée une tension dramatique qui se trouve amplifiée par les effets de mise en voix – avec une forme d'*harmonie imitative* à travers le rythme qui mime l'étouffement – et de mimogestualité.

3.2. *Fonction expressive ou réflexive ?*

Si l'expressivité est recherchée sur un plan lexical comme sur le plan vocal et gestuel, c'est aussi la réflexivité qui caractérise une langue chargée en *signaux* (Léon, 1993 : 6) et autres effets concourant à une forme d'expression poétique que nous qualifierons de *langue-miroir*. Par analogie avec les paysages que les auteurs romantiques nous donnent à lire comme autant de miroirs de leurs états d'âme, les slameurs nous amènent à découvrir – à entendre dans leurs textes et à voir sur

28 La dimension polémique, voire subversive, renvoie ici aux origines du slam révélées par le film *Slam* (Marc Levin, 1998 pour la version française). Dans ce film – caméra d'or au festival de Cannes –, le slam apparaît comme instrument de résistance, d'émancipation, voire de libération par les mots. Un jeune Noir issu d'un ghetto de Washington – incarné par le slameur Saul Williams – découvre en prison qu'un atelier d'écriture peut l'aider à trouver en lui « la phrase enchantée » qui peut le sortir de la spirale de la délinquance tout en l'aidant à apprivoiser sa haine contre les injustices.

scène – une langue qui apparaît comme le miroir d’une quête, d’un questionnement, d’un mouvement en construction et en devenir. Cette langue-miroir reflète une identité individuelle plurielle (avec des appartenances multiples), une identité collective (avec l’appartenance éventuelle à un collectif de slameurs), une identité artistique en construction (celle du mouvement « slam ») et une identité stylistique (artistique) que nous avons définie à travers le concept de *néostyle*. De fait, tous ces mots et locutions-valises, ajoutés aux procédés de délexicalisation, témoignent d’une logique de déconstruction-reconstruction plus que d’une logique parodique ou *impressive* à l’œuvre dans la culture *hip-hop*. C’est bien la réflexion qui est ici suscitée : réflexion sur la société, la culture, sur le slam lui-même en tant qu’élément de cette culture métissée. Et voilà que les haltérophiles deviennent *allitéro-philés*, ardents amoureux de littérature manipulant avec dextérité les allitérations ([k], [R], [p]/[b]) et autres jeux de mots (homophonie, paronomase) :

« Beaux parleurs incorrects poétiques
 Hauts parleurs poéticiens mystiques
 Lignes mastoc du parti pris unique
 Dignes mastics, bons mots anar chics
 Bavards bavardeurs braves hardeurs
 Allitérophilés dont rien n’altère l’ardeur²⁹ » (M/B)

3.3. *Fonction conniventielle ou colludique ?*

Qu’il s’agisse de néologismes « coups de poings » ou de néologismes « clins d’œil », ces diverses manifestations de créativité lexicale visent à entrer en relation avec un public sinon *allitéro-ophile* du moins *slamophile*. La connivence est recherchée à travers une écoute active, dans la mesure où la cointerprétation ne peut s’appuyer que sur la référence à une culture partagée. Pour Galisson (1995), ces « téléscopages de formes » que constituent les *palimpsestes* fonctionnent comme une marque de connivence, un moyen pour les locuteurs de « baliser leur espace de communication ». De fait, le concept même de « palimpseste verbal » – en fait *verbo-culturel* – repose sur la référence à une mémoire collective, à un fonds culturel commun mais hétéroclite qui relève autant d’une culture savante que d’une culture populaire ou métissée, soit d’une culture plurielle. Notons enfin que, lors d’une scène, le slameur est susceptible de mettre en œuvre des stratégies favorisant cette connivence : indices mimo-gestuels, pauses musicales ou silences, voire questionnements du public... En d’autres termes, le *cotexte* – les isotopies et champs lexicaux qui en émergent – autant que le *contexte* – en l’occurrence,

29 Notons que le jeu de mot (paronymie allitéro-ophile/haltérophile) est ici souligné par la présence du lexème “altère” – homonyme de “haltère” – qui suggère le sous-énoncé, déformé par amalgame avec *allitération*. Ce mot-valise est donc formé par apocope du premier terme (*allitération*), aphérèse du second (*haltérophile*) et fusion autour de la syllabe commune « té ».

celui d'un concert ou d'une *slam session* – contribuent à la *cointerprétation* des néologismes et autres jeux de mots. C'est donc l'appui de cet environnement *inter-sémiotique*³⁰ qui permet d'éviter le risque d'opacité pour des textes où la fonction cryptique pourrait s'avérer prégnante. De fait, si la fonction conniventielle nous paraît ici essentielle, il s'agit plus précisément de jouer avec les mots, et ce, avec le public. D'où l'idée d'une fonction que nous qualifierons de *colludique* (de *colludere*, « jouer ensemble³¹ »), faisant appel non seulement à la connivence du public, à sa complicité poétique, mais aussi à ses connaissances lexico-culturelles, ainsi qu'à un *horizon d'écoute* ouvert à des formes néologiques et autres mots d'esprit.

Conclusion : l'ouverture des frontières

À travers cette fonction *colludique*, c'est une nouvelle frontière qui est ici franchie : celle-là même que Diderot, en 1758, qualifiait de « quatrième mur » et qui sépare un comédien de son public, ou en l'occurrence, les slameurs des *slamophiles*. En tant que sujets à de multiples variations, les textes de slam sont à *géographie variable* : ils se construisent à la frontière de plusieurs espaces qu'ils visent à explorer, sinon à fusionner. Ils jouent sur les frontières des gens et des genres, des codes et des langues, mais aussi des mots : « Dehors on nous demande des mots de passe partout. » (SD)

Mots de passe ou *passe-partout*? Nous voilà, une fois encore, au cœur d'une *locution-valise* qui n'a de cesse de nous interroger... Ainsi la néologie ne s'arrête-t-elle pas aux frontières du mot, les procédés mis en jeu reposant souvent sur des phénomènes d'homophonie. À travers ces jeux d'écriture et d'oralité, c'est à une exploration du jeu – des marges – de la langue qu'invite le slam. Slalomant entre tradition orale et langue écrite, monde nouveau et monde ancien, le slameur trouve sa voix et trace sa voie en tant qu'*archéonéologiste*, résolument porteur d'une culture vivante et plurielle. Lieu de partage culturel, le slam se conçoit alors comme un art de la confluence voire du débordement :

« Ce chemin nous conduit, sans que j'en sois encore capable, vers la mer anonyme où la créativité murmure un chant violent. La création vient de plus loin que ses auteurs, sujets supposés, et déborde leurs œuvres, objets dont la clôture est fictive. » (De Certeau, 1993 : 11)

Camille VORGER
LIDILEM, Grenoble

30 Lipka (*op. cit.*, p. 8) « an inter-semiotic environment which combines both verbal and visual communication ».

31 D'après le dictionnaire *Gaffiot*, le verbe signifie d'abord (1) « jouer avec », puis (2) « s'entendre avec quelqu'un ».

CORPUS

Grand Corps Malade**Extrait 1 : « Rétroviseur »**

Putain j'envie cette vie ravie que je revis de temps en temps
 Quand je me laisse aller et que je mate dans le rétroviseur du temps
 Et ça y'est je me revois déjà dans le bus qui part en colo
 Avec tous mes pain-co, avec des petites gos et avec mon gros sac à dos
 J'sais pas comment on a fait pour passer tant de temps à rire
 Y'a peut-être aussi qu'à cette époque, c'est vrai, je pouvais courir
 Mais t'inquiète je suis pas là pour pleurer, juste revivre avec vous
 La joie des premières ré-soi, l'émotion des premiers rendez-vous

Lee Harvey Asphalte**Extrait 2 : « Hard corps et âme »**

Appelle-moi...
 Aérosolfège
 Quand ma capuche protège
 Mes futurs textes
 Appelle-moi...
 Langage arithmétique
 Appelle-moi...
 Archéonéologisme
 J'invente des mots
 Quand le futur s'impatiente
 Demain nous harcèle
 Dans les arrière-salles
 J'écris les prophéties actuelles
 Et les imparfaits perpétuels
 J'inventerai une expression
 Pour mourir seul un soir de Noël
 Pour un loser touchant
 Toujours debout au douzième round
 Pour un soleil couchant
 Sur un playground [...]
 Appelle-moi...
 Poésie sans cage
 Langage instable
 Ou grain de sable
 Dans l'engrenage (x3)
 Finalement, ne m'appelle pas
 Ne me nomme pas
 Puisque je suis cette poésie de rue
 Qui ne dit pas son nom

Qui vient d'là où...
 Personne ne lâche son blase
 Sans un minimum de précautions

Marco DSL/Barbie tue Rick
Extrait 3 : « Slam obsession »

Scandeurs sans candeur des clameurs du siècle
 Naissant
 Déclameurs évanescents qui sans cœur vannent
 Blessants
 Rumoristes polémistiques
 Ouï-dire de bouches de vieilles
 Humoristes apocalipsticks
 Wonder nature qui débouche les oreilles
 Cracheurs de rap porteur
 Langue râpeuse chargée d'essentiel
 Tchatcheurs en rade auteurs
 Harangue tueuse bandant un arc-en-ciel
 Cahiers mal slamés
 Impolis gones ouverts
 Quartiers mis à mal gammés
 Et poly game over
 Slam, Obsession slam
 Beaux parleurs incorrects poétiques
 Hauts parleurs poéticiens mystiques
 Lignes mastoc du parti pris unique
 Dignes mastics, bons mots anar chics
 Bavards bavardeurs braves hardeurs
 Allitérophiles dont rien n'altère l'ardeur
 Friends de fruits
 Speech concis au goût de squetshes
 Salade de bruits
 Sketches de sons qui gouaillent si kitches
 Dissident qui dit entre ses dents
 Pour ne pas mâcher ses mots
 Indécent qui dit en tressaillant
 Prendre son pied au micro
 Scions, slamons, qu'un son impur
 Abreuve nos sillons
 Slam, Obsession slam

Mots Paumés
Extrait 4 : « Apnée »

Un halo pâle s'étale autour de la ville... Un brouillard de poussière poudroie...

Des particules en suspension dans l'atmosphère... Le ciel est terne, éteint. L'air est solide, irritant.

La ville tousse, titube, telle le titanique, tout entière atteinte de tétanie...

La vie est à bout de souffle... Comme un souffle au cœur... Au cœur de la ville...

Chaque être naît en apnée, inadapté au rythme de la métropole... Mais hypnotisé, captif de ses turpitudes trop polluantes.

Une arête en travers des artères... La cité s'étrangle, mais étrangement, personne ne s'arrête. Personne ne bronche.

C'est la guerre des trachées. Obturées. Obstruées. Place au marasme. La masse, prise de spasmes, passe à l'asthme.

Absence de soupape de sécurité. L'obligation du port du masque agace, mais la science asphyxion a dépassé la réalité. Hélas !

**Quand tout t'étouffe, qu'autour la foule s'affale, que faire, sinon fuir ?
Remonte à la surface, reprends tes esprits, suis ton instinct, Respire !**

Dans les cités d'occident, on vit sans oxygène, Le dioxyde de carbone peut t'intoxiquer, t'occire à petit feu,

Pas de soucis ça n'gène personne de risquer l'accident, on reste laxistes tant qu'on sait où poser son coccyx

L'écosystème respiratoire de nos contrées ne fonctionne plus ! Entre surchauffe mécaniculaire et désorganisation organique,

Les gaz à effets d'ulcères cueillent nos enfants... Devenus pneumopathes, dès l'âge du jardin d'enfer.

Et ma nation noyée dans ses émanations... Nécessitera-t-elle un jour la respiration artificielle ?

On ne fait que cheminer, et cheminées encore,

Branchies en continue sur des nœuds de vipères, des nids de vapeurs impures,

De bouches à bouches d'évacuations, en bouffées délirantes

De stimulation des zones cancérogènes, en constats à l'amiante,

De grenelles infructueux en grenades à diaphragmentation ?

L'énigme du spharynx résonne dans tous les points d'infrasuture de la ville :

Quand arrêtera-t-on la compétition pour l'ascension des pics de pollution ?

BIBLIOGRAPHIE

BILLIEZ Jacqueline (1996) : « Poésie musicale urbaine : langue et identité entrelacées », in C. Julliard et L.-J. Calvet (dir.), *Les politiques linguistiques, mythes et réalités*, Dakar, p. 359-365.

BOULANGER Jean-Claude (1990) : « La création lexicale et la modernité », *Le Langage et l'Homme*, 25 (4), p. 233-240.

CONFIANT Raphaël et CHAMOISEAU Patrick (1999) : *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

- CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique (2002) : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- DE CERTEAU Michel (1993) : *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais ».
- DIDEROT Denis (1758) : *Discours sur la poésie dramatique*.
- FREUD Sigmund (1983) [1905] : *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- GAUDIN François et GUESPIN Louis (2000) : *Initiation à la lexicologie française, De la néologie aux dictionnaires*, Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques ».
- GALISSON Robert (1995) : « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués... », *Cahiers du français contemporain*, 2, *La locution en discours*, p. 41-63.
- GOUDAILLIER Jean-Pierre (1997) : *Comment tu t'achèves ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- GRÉSILLON Almuth (1983) : « Mi-fugue, mi-raison. Dévaliser les mots-valises », *Communiversion, DRLAV*, 29, p. 83-107.
- (1985) : « Le mot-valise : un monstre de la langue ? », in S. Auroux *et al.* (dir.), *La linguistique fantastique*, Paris, Joseph Clims, Denoël, p. 245-259.
- HAGÈGE Claude (1987) : *L'Homme de parole. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard.
- LÉON Pierre (1993) : *Précis de phonostylistique, Parole et expressivité*, Paris, Nathan.
- MUNAT Judith (2007) : *Lexical creativity, Texts and contexts*, Philadelphie, John Benjamins.
- PODHORNÁ Alena (2009) : *Universaux argotiques des jeunes : analyse linguistique dans les lycées professionnels français et tchèques*, Brno, Masarykova univerzita.
- PRUVOST Jean et SABLAYROLLES Jean-François (2003) : *Les néologismes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- SABLAYROLLES Jean-François (1993) : « Fonctions des néologismes », *Cahiers du CIEL, Lexique et construction du discours*, p. 53-94.
- (2002) : « Des néologismes au signifiant très significatif », in C. Gruaz (dir.), *Quand le mot fait signe*, Dyalang, Publications de l'Université de Rouen, p. 97-117.
- (dir.) (2003) : *L'innovation lexicale*, Paris, Champion.
- SOURDOT Marc (1998) : « De l'hapax au Robert : les cheminements de la néologie », *La Linguistique*, 34, p. 111-118.
- TOURNIER Jean (1988) : *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Nathan.

Discographie

- GRAND CORPS MALADE, *Midi 20*, 2006.
- *Enfant de la ville*, Éditions Raoul Breton/Anouche productions, 2008.
- MARCO DSL, *Allons à l'essentiel, décrochons la lune !*, Abeille musique, La chaudière production, 2006.
- MOTS PAUMÉS Trio, *Songes déments*, Slamusic, 2009.
- SOULEYMANE DIAMANKA, *L'Hiver Peul*, Universal music, 2007.

Sitographie

- <http://marckellysmith.com/>
<http://www.grandcorpsmalade.com/>

<http://www.myspace.com/souleymanediamanka>

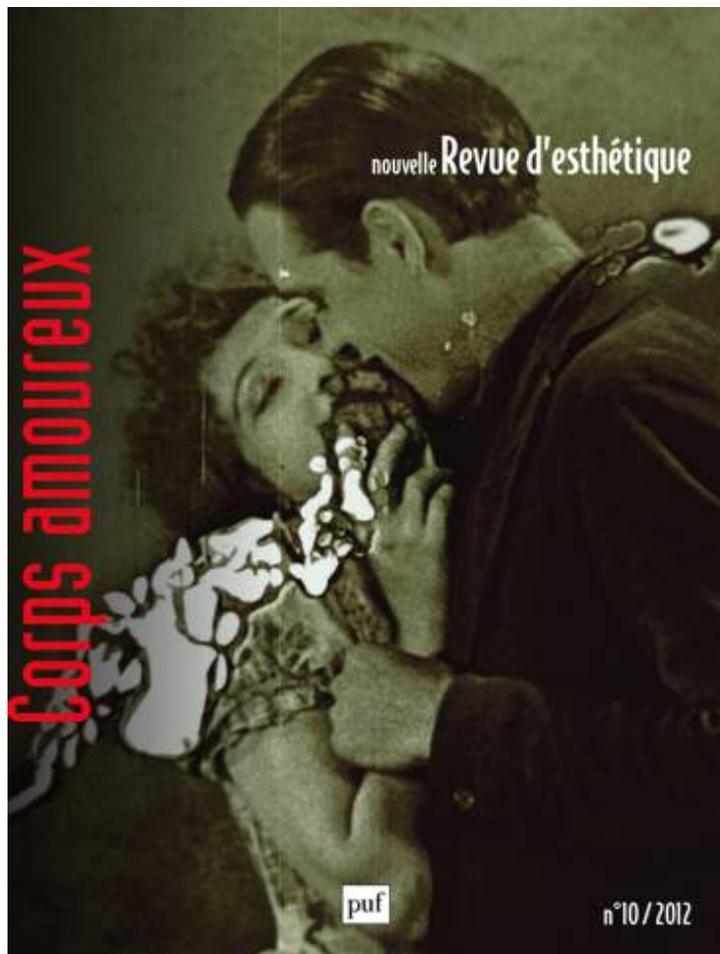
<http://www.myspace.com/marcodslslam>

<http://mots-paumes.blogspot.com/>

RÉFÉRENCE :

« Poésie slamoureuse : expression
du désir et explosion néologique dans
le slam français »

dans Nouvelle revue d'esthétique 2012/2 (n° 10), pp. 83-94.



MOTS-CLÉS :

**SLAM, RAP,
POÉSIE,
AMOUR,
NÉOLOGIE .**

CAMILLE VORGER

Poésie slamoureuse : expression du désir et explosion néologique dans le slam français

« Je t'aime, je te tendresse, je m'amitie de toi, peut-être.
Non ? On dit pas comme ça. Comment on dit alors [1] ? »

Katia BOUCHOUÉVA.

INTRODUCTION : LE SLAM OU LA VOIX D'UN LYRISME CONTEMPORAIN

À l'origine était le verbe ^[2], et à l'origine du slam, la claqué (du verbe *to slam*, « claquer »).

De fait, le concept de *slamming*, créé par Marc Smith dans le Chicago des années 1980, supposait un affrontement physique : les poètes montaient sur scène pour se faire face, s'affronter à coups de mots tranchants. De ce pugilat originel, le slam français s'est en partie affranchi en se développant sous la forme des scènes ouvertes où il correspond davantage à un moment de rencontre poétique dans un lieu public : c'est une parole offerte en partage et un dispositif de poésie scénique, d'où la recherche d'une expressivité qui pourra emprunter des canaux variés. Ces procédés s'inscrivent dans la lignée de la poésie orale telle que l'a définie le médiéviste Paul Zumthor : une performance entendue comme action *orale-aurale* ^[3]. Tels des papillons en papier ^[4], les mots volent *de bouche(s) à oreilles* : claquants ou caressants, ils sont perçus et transmis dans leur matérialité sonore, portés par la voix et incarnés par la présence physique du poète. Aux yeux du philosophe de l'art Jean-Claude Pinson, ces « voix dans la jungle des sons » ^[5] s'originent dans la conception du Dadaïste Tzara selon laquelle la poésie est « une pensée qui s'élabore dans la bouche ». Dès lors, et avec le développement de la poésie sonore, les poètes ont délaissé la page pour lui préférer la prestation orale, le partage scénique, et c'est l'acte

1. Katia Bouchoueva, « C'est comme au début », *C'est qui le capitaine ?* Paris, L'Harmattan, 2009.
2. Formule reprise dans un slam, du collectif toulousain Enterré sous X, précisément intitulé « Le verbe ». Notons que l'une des explications étymologiques proposées pour ce mot serait « ce qui frappe l'oreille » (*verberat aures*) ou encore « ce qui frappe l'air » (*verberat aerem*). D'après Monique Bouquet, *Écoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, actes du colloque « Littérature, oral, oralité », Université Marc-Bloch, Strasbourg, avril 2005, Ph. Clermont et A. Schneider (éd.), Strasbourg CRDP, 2006, p. 113.
3. P. Zumthor, *La Lettre et la Voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 248.
4. Nous faisons allusion à un poème du slameur Souleymane Diamanka intitulé « Papillon en papier » (2007) et métaphorisant le voyage du poème jusqu'à ses auditeurs.
5. J.-C. Pinson, « Voix dans la jungle des sons », in *Poètes d'aujourd'hui*, Revue TDC, 2008, n° 963, p. 22-24.

créateur lui-même qui s'en est trouvé modifié. Or ces voix prennent corps ^[6] dans la poésie contemporaine, à tel point que nous habitons désormais une sonosphère : chanson et slam peuvent être considérés comme l'expression d'un lyrisme contemporain, au double sens de ce terme qui recouvre « aussi bien la conception d'une poésie subjective que celle d'une musique hantant l'énoncé poétique » ^[7]. Mise en mots des émotions, le slam implique la mise en mouvement d'un rythme, la mise à nu d'un langage dont il s'attache à faire résonner les sonorités, la mise en jeu d'une voix et d'un corps, voire de plusieurs corps qui s'affrontent ou se fondent au sein du poème. Dans cet article, notre propos est d'étudier les diverses manifestations poétiques et/ou néologiques – potentiellement néopoétiques – d'un désir mis en abyme dans le texte de slam. C'est ainsi le corps amoureux de la langue que nous mettrons en lumière. Après avoir envisagé un accès, via le slam, à la nudité du langage, nous analyserons les néologismes construits par « conversion » qui traduisent une forme de « libertinage lexical » (voir la citation en exergue), puis les mots-valises et métaphores reflétant la fusion des corps. Nous nous appuierons sur l'analyse d'exemples précis, extraits de slam dont la transcription partielle figure à la fin du présent article.

DE LA MUSE À LA MUSIQUE DES LETTRES : LA MISE À NU DU LANGAGE

Musique des lettres est le titre du premier album du slameur Rouda (2007) : formule définitoire d'un art du verbe qui vise précisément à faire sourdre des mots une musique, portée par le *flow* du slameur. *A capella* dans sa forme originelle, le slam se caractérise donc par la quête d'une musicalité et d'un rythme intrinsèques. Les deux exemples suivants illustrent cette matérialité sonore qui se fait ici l'écho d'un désir amoureux.

Notons d'abord que l'importance des titres pour le slameur Souleymane Diamanka a orienté notre analyse de la trame sonore de son poème « Muse amoureuse » (annexe I) : nous avons alors émis et vérifié l'hypothèse d'une empreinte phonologique de ce titre sur l'ensemble du texte, soit d'une récurrence des phonèmes et schèmes vocaliques et consonantiques présents dans cette formule à la résonance incantatoire. La transcription partielle présentée ci-dessous ^[8] permet de visualiser l'empreinte ainsi définie : la fréquence des phonèmes constitutifs du titre – notamment [R], [a], [2], [m] et [z] – concourt à l'impression d'une formule qui demeure présente en filigrane. Le texte se fait suggestif et onirique, à l'instar du credo mallarméen : « (le) suggérer, voilà le rêve... ». De même que l'auteur de *Crise de vers*, du *Coups de dés* et autres « Cygne » – ce dernier sonnet se caractérisant par 35 occurrences du graphème « i » –, le slameur suggère phonologiquement la présence physique de sa « Muse amoureuse » au fil du poème. En effet, la répétition d'un son – *a fortiori* de plusieurs – met en relief le mot-clé qui le contient et auquel il fait écho. Ainsi, en

6. Nous faisons ici référence au poème fleuve « Prendre corps » de Ghérasim Lucas in *Paralipomènes*, Paris, le Soleil Noir, 1976, récemment repris par Arthur H (album *Baba love*, 2011).

7. J.-C. Pinson, *op. cit.*, p. 23.

8. Transcription réalisée en alphabet SAMPA (*Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet*) dont les principes sont explicités sur « <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/sampa/> ».

examinant ces trois vers, on constate que 26/70 phonèmes (soit environ 37 %) renvoient à ce titre :

Ce soir tu seras cette muse	s2swaRtys2RasEtmys
Comme une étoile danseuse sensuelle et en sueur	kOmynetwalda~sZzsa~syElea~su9R
Au cœur d'une chorégraphie voluptueuse	ok9RdynkoRegRafivolypty2z

On observe en outre que la rime doublement batelée ^[9] – muse/danseuse/voluptueuse – qui plus est féminine, en [z] se double d'une allitération en [s] produisant un effet mimétique de douceur et de sensualité, alors que la répétition de la syllabe [a~s] souligne discrètement le jeu de détournement. La combinatoire lexicale fait l'objet d'une inversion : « danseuse étoile » devient « étoile danseuse », l'énoncé initial étant suggéré par l'image d'une « chorégraphie voluptueuse ». Notons la mise en valeur du syntagme inversé à la césure, s'agissant d'un alexandrin. Enfin, la rime dite « équivoquée ^[10] » apparaît comme la figure reine du poète : « La peau hésitante. La poésie tente » est l'un de ses holorimes favoris, ou encore, dans ce poème « Je t'écris une pleine page de caresses/Pour que même ta peau aime mes poèmes ». D'un bout à l'autre, le poème est donc traversé d'équivoques et autres enjambements :

Mes mots se posent sur toi comme de jolis dessous de soie
Que je me ferai un plaisir d'ôter
J'ai la nuit pour parcourir ta peau et je te promets
De compter le nombre exact de tes grains de beauté.

On entrevoit là comment figures de sons et figures de sens se mêlent, figurant l'entrelacement des corps à travers un savant jeu d'homophonie et de paronomase :

Correspondance des sables du désert
Corps responsables des danses du désir

Cette danse avec les mots est aussi « danse buccale » selon la métaphore d'André Spire ^[11] : ils sont portés par un *flow* lent et posé, qui semble congruent au registre amoureux. Aussi la tessiture de la voix souligne-t-elle dans l'album la texture sonore du poème restituant une forme de *métaphore mélodique* ^[12].

Pour toi j'ai fait poser sur mes cordes vocales un tapis de velours
Et j'ai fait traduire ton prénom dans ma langue
Tu t'appelles mon amour

Muse du slameur Rouda, « La Vénusienne » est le titre de l'un de ses poèmes (annexe II), doublement publié à *l'état vocal* ^[13] sur le premier album de cet artiste ^[14] et sous sa forme écrite dans une anthologie collective ^[15]. L'unicité

9. Une rime batelée est définie en ces termes dans le dictionnaire d'Aquien et Molinié (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, la Pochotèque, 2002) : « La fin du vers rime avec le mot qui est à la césure du vers suivant » p. 648.
10. Une rime équivoquée est fondée sur l'homonymie ou le calembour (Aquien et Molinié, *op. cit.*, p. 646). On parle d'holorime quand l'homophonie s'étend à un vers ou un poème.
11. A. Spire, *Plaisir plaisir poétique et plaisir musculaire*. Paris, José Corti, 1979.
12. I. Fonagy, *La vive voix, Essai de psychophonétique*. Paris, Payot, 1983.
13. Le slameur allemand Bas Böttcher décrit les différents « états » du slam en le comparant aux états de l'eau : le slam est à l'état solide quand il est enfermé dans le texte écrit, à l'état liquide quand il est déclamé, porté par le *flow* du poète, et à l'état gazeux quand il est l'objet d'une performance et diffusé dans l'air qui sépare le poète du public.
14. Rouda, *Musique des lettres* (CD), Harmonia Mundi, 2007.
15. *Blah ! Une anthologie du slam* (livre CD), Paris, éditions Florent Massot & Spoke, 2007.

– la néologicit  – de ce mot, formé par dérivation de Vénus, soit par analogie et opposition implicite avec Martien, dit l’unicité de l’être aimé. La métaphore est filée, tant sémantiquement que phonologiquement, et soulignée par des rimes qui mettent en relief les lexèmes relevant du même champ (planète, comète). La vénusienne se trouve d’ailleurs placée en position symboliquement élevée, aérienne, mi-femme mi-déesse : « Et son iris souple projette des poussières de ciel... ». Comme pour « Muse amoureuse », l’empreinte phonologique du titre court sur l’ensemble du slam. Emblématique d’une *Musique des lettres* (titre de l’album), ce poème se distingue par une musicalité interne résultant d’allitérations en [s] et [n], doublées d’une assonance en [E]. Notons enfin que les rimes s’avèrent, là encore, majoritairement féminines et riches, voire léonines ou semi- quivoqu es :

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 de ma vénusienne à sa fenêtre

LA NÉOLOGIE PAR CONVERSION OU LE LIBERTINAGE LEXICAL : DE GHÉRASIM LUCA   KATI BOUCHOUOVA EN PASSANT PAR JOHN BANZAI

Ladite « Vénusienne » nous offre un premier aperçu de l’explosion néologique qui caractérise certains textes de slam, ce dernier pouvant être décrit comme un espace fortement *neolog ne*, ouvert à une créativité lexicale foisonnante ^[16]. Dans la citation mise en exergue, c’est une autre forme de néologie qui se manifeste : Katia Bouchoueva évoque l’ambiguïté, l’ambivalence des sentiments à travers un double néologisme (« Je te tendresse, je m’amitie de toi »). Si le premier verbe peut être analysé comme une conversion – procédé visant à modifier la catégorie grammaticale d’un lexème attesté (en l’occurrence, le substantif « tendresse ») –, le second est un néologisme dit « de forme ». La slameuse crée en effet un dérivé verbal du lexème « amitié » qui se trouve alors reconfiguré phonologiquement : [amitje] devient [amisi]. Elle souligne d’ailleurs, en une parenthèse discursive traduisant l’une des voix du poème, la difficulté de trouver le mot juste : « Comment on dit alors ? » La licence poétique, qui consiste ici à s’affranchir des frontières catégorielles de la syntaxe, appar it comme la manifestation d’un questionnement existentiel tendant vers l’in-définition :

Comment ça s’appelle encore ? Y a pas de couleurs. Y a pas de définitions.
Mais l’interdiction d’en parler trop fort ^[17].

L’amour est encore à l’honneur sous la plume du slameur John Banzaï, plume qui se révèle particulièrement créative : en témoigne « LOVERdose », titre de son

16. Voir à ce sujet notre article « Le slam est-il néologène ? », in *Neologica, Revue internationale de néologie*, Paris, Classiques Garnier, né 5, 2011.

17. K. Bouchoueva, *C’est qui le capitaine ?* Paris, L’Harmattan, 2009, p. 16.

album (2010), dont les majuscules visent à faire ressortir la resémantisation de « l'overdose ».

Délicieuse tu m'agarcas tu m'affoles tu t'en fous
 J'te retiens t'es divine je devine quand tu viens
 Je t'attends tu m'retardes, il est temps qu'on bavarde
 Je me parle tu t'écoutes, on se parle plus sans doute
 Je te peine tu me haines je me tais tu me tues
 Je te haine tu m'en veux je t'en vais j'en veux plus ^[18]...

Dès les premiers mots de ce texte intitulé « la Tourmente » – fondé sur une contrepèterie (« l'amour tente ») –, la néologie explose, à l'instar de ces deux mots-valises : « délicieuse » (formé par insertion de l'adjectif « chieuse » au formant principal « délicieuse ») et « (tu m') agarcas » (formé par insertion de « garce » au verbe « agacer »). Au fil de ce poème, la néologie *syntactico-sémantique* (d'après la typologie établie par Pruvost & Sablayrolles ^[19]) s'avère particulièrement féconde, le procédé le plus fréquent étant la conversion d'un nom en verbe (« tu me haines »). On relève aussi une occurrence de possessif converti en verbe : « je te tiens, tu me mienne ». Un jeu sur les pronoms s'instaure pour traduire le désir, quitte à trahir la combinatoire du verbe qui, d'intransitif ou réflexif devient transitif (« Je t'en vais », « Je te viens ») à l'instar de Prévert : « Je ne peux pas t'avoir mais comme je t'aime, je peux t'être ^[20]. » C'est le désir d'habiter l'autre, de l'in-corporer, qui s'exprime. Le brouillage des frontières lexicales et grammaticales (catégorielles), la transgression des règles syntaxiques s'inscrivent dans le cadre d'un rythme très régulier et (sy) métrique. Il en résulte un effacement symbolique des frontières entre le poète et l'objet de sa quête, traduisant un fantasme de fusion des corps : « Je t'amour tu me meurs je suis lourd tu m'effleures ». Chez John Banzai, les amalgames ou mots-valises disent toute l'ambivalence d'un sentiment balançant sans cesse entre attirance et agacement, amour et haine, tandis que les conversions syntaxiques reflètent les errements de la parade amoureuse et l'ambiguïté du désir.

Ghérasim Luca, dans son fameux poème « Prendre corps », usa de procédés similaires :

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

La licence poétique et l'explosion néologique sont ici portées à leur paroxysme. Non content d'énumérer les parties du corps (« je te poitrine je buste ta poitrine puis te visage ») au sein d'un poème qui traite du désir et le mime jusque dans ses balbutiements, Luca recourt à des noms propres qui lui permettent de métaphoriser tout en jouant de l'homophonie (bas/Bach, clavecin/sein). Il procède en outre à des

18. Texte disponible à l'écoute sur la page Myspace du slameur : « <http://www.myspace.com/johnbanzai> ».

19. J. Pruvost & J.-F. Sablayrolles, *Les néologismes*, Paris, PUF, 2003.

20. J. Prévert, *Choses et autres*, Paris, Gallimard, 1975.

changements de combinatoire en détournant les constructions verbales et en usant allégrement de l'équivoque (penser/panser) :

Je te rétime dans mon souffle / tu t'iris / je t'écris / tu me penses

Un tel poème se distingue par un fort mimétisme : le rythme haletant (induit par la prégnance des mots monosyllabiques et de vers très brefs) suggère les soubresauts du désir, exprimant « une vision essentiellement fragmentée, discontinue, papillonnante » (*dixit* Barthes ^[21]). L'afflux de formes syntaxiquement néologiques mime un élan, une effusion incontrôlable qui confine au délire :

Tu me ballerines rouges
et quand tu ne haut-talon pas mes sens
tu les crocodiles
tu les phoques tu les fascines

Or ce poème fleuve, qui n'est autre qu'un corps à corps langagier, rejoint notre analyse de la poésie slamoureuse, le poète d'origine roumaine étant notamment connu pour ses performances : « Luca est une écoute. Une écoute de ce que fait le poème au langage ^[22]... » Aussi nous amène-t-il à écouter l'indicible. Outre son appartenance au mouvement Surréaliste, son travail sur la langue (roumaine ou française) avec des effets de bégaiement décrits par Gilles Deleuze, il s'est attaché à mettre en scène ses écrits et à impliquer son corps à travers la lecture publique de ses écrits lors de festivals de poésie. En d'autres termes, ses poèmes illustrent parfaitement ce qu'Henri Meschonnic a décrit en termes de poétique du rythme. Si ce dernier est la trace du corps dans le langage, alors « le corps qui écrit est un corps morcelé ». Force est de constater, avec Meschonnic, que « la modernité poétique met le corps en avant » ^[23]. C'est bien un corps morcelé qui émane du poème « Prendre corps », déstructuré par un désir qui tend à l'aliénation, entendue comme acte translatif de soi vers l'autre et de l'autre vers soi : les corps s'emmêlent et la syntaxe en restitue le désordre, proche du chaos.

Avec Luca, écrit Serge Martin analysant cette physique du langage, c'est l'invention d'un corps inouï, d'une voix pleine de corps, qui nous pénètre. Un théâtre de bouche comme un exercice spirituel pour corps-langage ^[24].

Un « théâtre de bouche » où les mots, à force de s'entremêler, s'interpénètrent.

MOTS-VALISES ET MÉTAPHORES : LA FUSION DES CORPS

Nombreux sont les néologismes de type « mot-valise » dans le slam français. À la suite d'Almuth Grésillon, nous avons entrepris de « dévaliser [...] voler, prendre au vol, récolter, collectionner, partout où l'on en trouve, ces petits corps

21. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 267.

22. S. Martin, « Écouter l'indicible avec les poèmes de Ghérasim Luca », article disponible sur « <http://www.interferenceslitteraires.be/nl/node/92> ».

23. H. Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 661.

24. S. Martin, *op. cit.*, p. 242.

verbaux pour les constituer en corpus »^[25]. Ils sont par essence hybrides, lieux de rencontre et de métissage :

Lieux d'équivoque, où le même et l'autre se confondent, où le discernable s'évanouit, où les signifiants se chevauchent, où l'analyse en unités minimales parfois n'obéit qu'au hasard des rencontres phoniques, lieux aux frontières brouillées^[26].

Autant de « mots-monstres » qui prolifèrent au cœur du slam et aussi à son entour comme l'atteste notre analyse du péritexte constitué des titres, noms de collectifs et pseudonymes. À titre d'exemple, « Frangélik » est issu de la fusion des deux prénoms Franck et Angélique, ou plus précisément d'une insertion du morphème « Angé » au formant directeur Franck dont la finale est ainsi conservée^[27] : mot-monstre à deux têtes matérialisant les retrouvailles de ces deux êtres autour du projet de spectacle « Mots nomades » qui les rassemble et les relie.

Le slam est l'art du nomadisme en poésie et le texte « Les voyages en train » de Grand Corps Malade est considéré comme l'emblème d'un lyrisme contemporain, si l'on en croit les manuels scolaires de Troisième. Ce ne sont pas les métaphores qui manquent dans le registre amoureux où la créativité n'est jamais en reste. Il arrive d'ailleurs que les slameurs métaphorisent en évoquant la langue (lalangue ?) comme obscur objet de leur désir, parfois sous les traits d'une « catin artistique » à l'instar de Mots Paumés (voir l'extrait en annexe III) : « Tu as su me combler, au premier bécot j'ai succombé... » Et le slameur grenoblois de filer son allégorie : « Aujourd'hui, énigme. Est-ce moi qui t'écris ou toi qui me crée ? » En personnifiant la langue, il souligne la matérialité des mots, matière première de son « art vocal ». C'est un rapport sensuel à l'écriture qui se trouve alors suggéré : « Pour entrouvrir des enveloppes charnelles, il faut s'acharner ». La langue est chair et le poète aspire à ce contact. S'il s'avoue vaincu, donnant « sa langue au charme », il s'ensuit une explosion de créativité : détournés selon une matrice phraséologique (défigement d'une expression ou locution comme dans l'exemple précédent, issu de « sa langue au chat ») ou reconfigurés selon une matrice morpho-sémantique (mots-valises), les mots s'affranchissent de leurs figements, sortent de leur bocal. Ils fusionnent autour de segments homophones : « Orgasme déglinguistique » (déglingué + linguistique), « Orgymnastique verballadeuse... (orgie + gymnastique, verbal + baladeuse) tourne en rond dans son vocal ». À l'image de ces lexèmes qui s'assemblent, les locutions s'entrelacent, la langue passant « de bouche à bouche à oreiller » (bouche à bouche + bouche à oreille + oreiller). La créativité est à son comble, et les rencontres de mots – « certains font couplage » écrivait Meschonnic^[28] – bien loin d'être fortuites, révèlent ou soulignent ce que Lacan a nommé *lalangue*^[29] : « Laisse-moi accéder, creuser ton secret,/entrer en ton creuset/Là où tout se crée^[30]... »

25. A. Grésillon, « Mi-fugue, mi-raison. Dévaliser les mots-valises », in *Communiversion*, DRLAV, revue de linguistique n° 29, 1983, p. 83.

26. *Id.*, p. 104.

27. Voir la page Myspace : « <http://www.myspace.com/frangelik> » où l'importance de l'accent aigu nous est rappelée.

28. H. Meschonnic & G. Dessons, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 171.

29. « Lalangue, c'est ce qui permet que le vœu (souhait) [...] soit aussi le veut de vouloir [...] ce n'est pas là pur hasard ni non plus arbitraire comme dit Saussure. » (01/11/74, *La Troisième*) d'après Bénabou et al., *789 néologismes de Jacques Lacan*, Paris, EPEL, 2002, p. 53.

30. In *Textes à claques*, ouvrage collectif, association Les MétroTextuels, Éditions ThoT, 2010, p. 168.

CONCLUSION : MISE EN VOIX ET PLAISIR DU TEXTE

Le fait est que les slameurs aiment à se définir comme « obsédés textuels ^[31] » voire « Métrotextuels ^[32] ». En mettant à nu le langage, en le démembrant, ils usent des mots en toute liberté (en toute nudité), les révélant dans leur matérialité sonore pour mieux exprimer la singularité du désir : « Saltar, desmembranan tu abrazo, rodar entre pelusas ^[33]. » Dans ce poème d'amour, la slameuse madrilène Silvia Nieva recourt à un néologisme (dérivé par double affixation de « membrana ») suggérant par là même la corporéité et le mouvement.

Au-delà de la mise en mots, de la mise en jeu de *lalangue*, c'est la mise en voix et la mise en corps qui fonde le slam en tant que performance. Force est de constater, avec Barthes, que

ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps [...] dont la seule fonction est en quelque sorte d'accrocher l'autre (voire au sens prostitutif du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire ^[34].

Par essence, le texte de slam a besoin de ce « partenaire » pour fonctionner : tel est le pacte *colludique* que nous avons conceptualisé ^[35] en écho au pacte autobiographique de Lejeune, s'agissant de « jouer ensemble avec les mots ». Or, cette fonction dite *colludique* permet l'accès au plaisir du texte, plaisir partagé en l'occurrence : il s'agit de créer un « espace de jouissance » entre auteur et lecteur, slameur et auditeur, cet espace ouvrant « la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance ». Il faut, nous dit encore Barthes, « que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu ^[36] ». Jeu avec une langue qui a *du jeu*, espace qui permet de ménager des effets d'expressivité et de surprise en dénudant, détournant, travestissant les mots à l'envi, jusqu'à atteindre collectivement l'« orgasme déglinguistique ^[37] ». Si les histoires d'amour s'apparentent pour Grand Corps Malade à des voyages en train, notre voyage au pays du slam, quant à lui, rend compte d'un voyage du corps à travers le langage. Voyage de bouche(s) à oreilles, en passant par le cœur, la main, le corps dans son entièreté :

Ces organes, depuis le socle du diaphragme jusqu'aux plus fins muscles de l'ourlet des lèvres, c'est l'instrument dont joue le poète, créateur de beauté sonore ^[38], *dixit* André Spire.

Voyage au cœur d'une poésie *slamoureuse*, au gré de *poèmes-relations* dont la créativité foisonnante et voisée n'a de cesse de nous surprendre et de nous *enchanter*. Force est de constater, soit dit en passant, que les chansons d'amour peuvent aussi donner lieu à une créativité exacerbée, *a minima* dans les formules titres d'albums : « Iloveyou » (Camille, 2011) et autres « Divinidylle » (Vanessa Paradis, 2007) sont là pour nous le rappeler...

31. Voir par exemple cet appel à candidatures : « Le Printemps des Poètes annonce l'ouverture de son concours des OBSEDES TEXTUELS. Vous avez un penchant pour les mots, la scène, le plaisir et l'érotisme ? Si le cœur vous en dit, inscrivez-vous à notre concours... » Récupéré le 3/05/12 sur Slam Cap, Ligue québécoise de Slam : « <http://slamcap.blogspot.fr/2011/02/appel-de-candidature-aux-obsedes.html> ».
32. Association grenobloise de slameurs, auteure (entre autres) de *Textes à claques* (2010).
33. Littéralement « Sauter, démembraner (*sic*) ton étreinte, tourner entre les peluches ». Extrait de « Diagonales », poème qui nous a été aimablement transmis par son auteure. Nous pouvons émettre l'hypothèse que la slameuse espagnole a été influencée par sa connaissance du français, soit par le verbe « démembrer », le plurilinguisme étant un facteur favorisant la créativité lexicale. Cf. J.-F. Sablayrolles, *La néologie en français contemporain, Examen du concept et analyse de productions néologiques récentes*, Paris, Honoré Champion, 2000.
34. R. Barthes, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 11.
35. C. Vorger, « Le slam est-il néologène ? », in *Neologica*, *op. cit.*, p. 85.
36. R. Barthes, *op. cit.*, p. 11.
37. Mots paumés, *op. cit.*
38. A. Spire, *op. cit.*
39. S. Martin, *op. cit.*

Annexes

ANNEXE I : « MUSE AMOUREUSE » (SOULEYMANE DIAMANKA ^[40])

Une muse pose nue dans une
 métaphore
 Et métamorphose son poète en
 peintre
 Elle plonge dans un bain parfumé
 En empruntant au printemps sa
 propre empreinte
 Toi qui me regardes dans les yeux
 Ce soir tu seras cette muse
 Comme une étoile danseuse sensuelle
 et en sueur
 Au cœur d'une chorégraphie
 voluptueuse
 Pour ne pas que l'horizon nocturne
 ne nous déçoive
 Je t'offre les fleurs de ma poésie d'une
 voix douce et suave
 Mes mots se posent sur toi comme
 des jolis dessous de soie
 Que je me ferai un plaisir d'ôter
 J'ai la nuit pour parcourir ta peau et
 je te promets
 De compter le nombre exact de tes
 grains de beauté
 Je me plonge dans ton bain et
 j'entends l'eau de pluie tomber
 Correspondance des sables du
 désert
 Corps responsables des danses du
 désir
 On dit que faire l'amour c'est ne plus
 sentir
 La différence entre donner et prendre
 du plaisir
 Je t'écris une pleine page de caresses
 Pour même ta peau aime mes
 poèmes

Je t'ai aimée comme une muse émue
 Dans un musée muet le lendemain
 d'une nuit d'émeute
 Depuis quand ton prénom se
 prononce
 Dans la pénombre d'un préau
 Sous les yeux d'une âme ou deux
 Les océans s'envolent vers le soleil
 Guidés par la plume d'un poète peul
 et amoureux
 Qui saura t'aimer mieux ? Une
 question se pose
 Mon grand cœur sain te propose
 Ces quelques rations de prose
 Mais comment t'écrire l'amour
 comme il n'a jamais encore été écrit
 Sans vider des centaines de millier
 d'encriers ?
 Comment te dire le plaisir que
 j'éprouve sans crier ?
 Mon miroir émotionnel a gardé ton
 reflet pour que tu deviennes sienne
 Un peu comme une parade nuptiale
 Quelque part sous le septième ciel
 J'ai étudié l'oralité en remontant à ses
 origines
 Pour faire de tes silences des zones
 érogènes
 Pour toi j'ai fait poser sur mes cordes
 vocales un tapis de velours
 Et j'ai fait traduire ton prénom dans
 ma langue
 Tu t'appelles mon amour

40. Album *L'Hiver Peul* (CD), Universal music, 2007.

ANNEXE II : « LA VÉNUSIENNE » (ROUDA ^[41])

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 de ma vénusienne à sa fenêtre

Ces boucles douces sont des fragments de dentelle
Et son iris souple projette des poussières de ciel
Elle ne laisse pas de traces, ses tresses sont trop sensibles
À la fonte des glaces elle se disperse en grains de sable

C'est une vénusienne elle n'est pas de la même planète

J'aimerais que mes pensées soient siennes dans le sillage de sa comète

Sa peau comme ses pupilles palpitent
Appel de l'épaule et sourire du papillon
Rayons couleur de paille pour lesquels je fais le pitre
Des ronds dans de l'eau pâle pour des navires sans pavillon

C'est une vénusienne elle n'est pas de la même planète
J'espère qu'en ses persiennes elle s'aperçoit que je pense à elle
Elle est fragile ma vénusienne femme de pierre aux pieds d'argile
Je la vois pleurer en regardant le ciel
Elle cherche ses origines et se demande où sont les siennes
Les autres vénusiennes l'imaginent éprise d'une passion terrienne

C'est une vénusienne elle aimerait rejoindre sa planète
Tout seul en bas de ses persiennes j'espère une place dans sa tête

41. *Musique des lettres* (CD), Harmonia Mundi, 2007.

ANNEXE III « SOUS L'ÉMAIL DES MOTS » (MOTS PAUMÉS, *op. cit.*^[42])

Tu as su me combler, au premier bécot, j'ai succombé
Façonne-moi, fascine-moi, sans fin, transforme-moi à ta façon
J'écris des mots d'humour, ensorcelant nos sorts, scellés !
Aujourd'hui : énigme ! Est-ce toi qui m'écris ou moi qui te crée ?

Ma langue... telle l'anguille, je me languis de te saisir
Ma langue... dans ton palais je rêve de t'embrasser avec
La langue... de feu ; embrase-moi, le long de moi viens t'étirer
La langue... osons attiser le désir, à loisir s'enlacer !

Laisse-moi accéder, creuser ton secret, entrer en ton creuset
Là où tout se crée, là où tout se sait, même si on se tait
Plus je prolonge mes études de lettres, plus je deviens timbré
Pour entrouvrir des enveloppes charnelles, il faut s'acharner

Je donne ma langue au charme... je ne sais encore rien mais tout m'intéresse
Maîtresse apprend-moi, laisse-moi lire sur tes lèvres... Maîtresse ! [...]

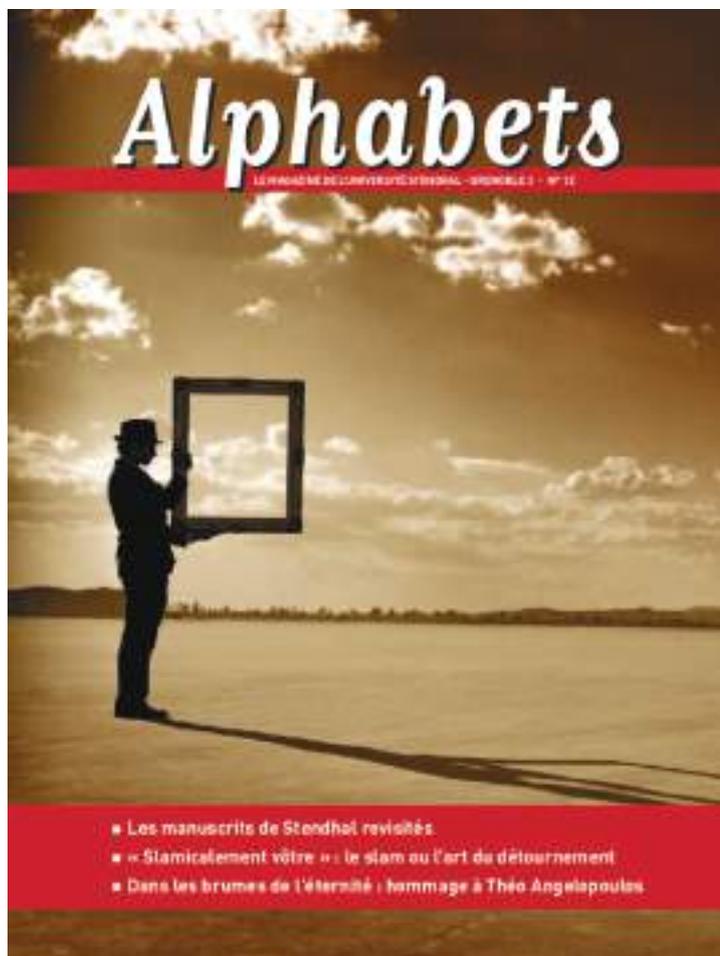
Orgasme déglinguistique, pour agité du buccal
Orgymnastique verballadeuse, tourne en rond dans son vocal
L'addiction est salée : crises d'épilepsie lexicale
Pétage de vocable, défenestration par voie orale ! [...]

42. Voir aussi le blog du slameur : « <http://mots-paumes.blogspot.ch/> » (le 11/09/12).

RÉFÉRENCE :

« Slamicalement vôtre : le slam ou l'art du détournement »

dans Alphabets, Revue de l'Université Stendhal, n°12.



MOTS-CLÉS :

**SLAM, RAP,
DÉTOURNE-
MENT,
(MATRICE)
PHRASÉO-
LOGIQUE,
IDENTITÉ.**

« Slamicalement vôtre » : le slam ou l'art du détournement

Art du flow et de la confluence, le slam est né aux États-Unis dans les années 80. Si « Tsunami » est le pseudonyme choisi par l'un des pionniers du slam français, force est de constater que cette forme de poésie scénique qu'est le slam consiste en un flot de mots. C'est précisément cette métaphore que recourt l'artiste allemand Bas Böttcher, invité à l'université Stendhal en 2010, pour évoquer son art : l'image de l'eau qui se décline travers trois États, le slam est liquide quand il est déclamé, porté par le flow vocal, gazeux lors d'une performance scénique dans l'air qui se pare le slameur du public, et glacé lorsqu'il demeure enfermé dans l'écrit.

« Le feu passe au vers et l'oralité passe par nous
Le verbe est une clé indispensable
Dehors on nous demande des mots de passe partout »

Souleymane Diamanka

Par essence, le slam tend à s'échapper du livre pour accéder au *live*, et relève à ce titre de l'*auditure*, selon le poète et professeur Jean-Pierre Bobillot, ou de l'*oralité* d'après le slameur Souleymane Diamanka. Ce mot-valise nous invite d'ailleurs à envisager la créativité dont le slam est porteur – voire catalyseur – et qui a fait l'objet de notre recherche en thèse. Outre les néologismes, les détournements phraséologiques – dont la citation en exergue nous offre un aperçu – sont l'une des formes privilégiées de cette créativité aux multiples facettes, emblématique d'un art qui émerge à la confluence de l'écriture et de l'oralité, de la chanson et des lettres.

L'odyssée du slam

Le concept de *slamming* a été créé dans les années 80, par Marc Smith, ancien ouvrier du bâtiment, « outsider de la scène littéraire » selon ses propres termes (1). Se sentant investi d'une mission – celle de démocratiser l'accès à la parole poétique –, le « papi du slam » organisa dans des bars de Chicago des tournois de poésie. Les poètes montaient sur scène et s'affrontaient avec pour seule arme les mots, fussent-ils tranchants, cinglants ou même « claquants » si l'on se réfère au sens premier du verbe *to slam*. Le public leur attribuait des notes de 1 à 10. Ce fut la naissance d'un mouvement baptisé ironiquement « le slam poésie des beaux quartiers » (*the uptown poetry slam*). L'épidémie – selon la métaphore de Grand

corps malade (2) – se propagea bientôt aux États-Unis, puis en Europe et en France où les premiers collectifs de slameurs se constituèrent dès la fin des années 90, avant la consécration du film *Slam* de Marc Levin. En obtenant la caméra d'or à Cannes en 1998, ce film contribua à l'irruption du mot « slam » dans la presse française et à la diffusion d'un mouvement qui culminera à *Midi 20*, avec le succès du premier album de Grand corps malade. Les enquêtes et entretiens que nous avons menés avec une vingtaine de slameurs français, allemand et espagnol apportent un éclairage sur le slam tel qu'ils le vivent et le dérivent. L'enquête « Le slam en un mot », diffusée sur la toile par les slameurs interviewés via leurs réseaux sociaux, visait à faire émerger les représentations sur cet *objet poétique* à identifier. Du côté des slameurs et slameuses, les réponses varient : du « tournoi » original au « partage » et à la « liberté » fondamentale. Celles des internautes convergent autour de



Le slameur Bas Böttcher en concert.

(1) Interview de Marc Smith sur Artel

(2) « J'écris à l'oral », *Enfant de la ville* (2008).

... POÉSIE C'EST l'crivé, l'encri, l'écrié d'l'encrier • POÉSIE C'EST ni rêver ni pas rêver • POÉSIE C'EST tout ou rien (c'est tout un) • POÉSIE C'EST hier, aujourd'hui ou de-main • POÉSIE C'EST recto-servo • POÉSIE C'EST des mots • POÉSIE C'EST démodé • POÉSIE C'EST des mots d'trop • POÉSIE C'EST des mots & c'est pas des mots • POÉSIE C'EST des mots ni pratiques ni pas pratiques • POÉSIE C'EST des mots ni cratiques ni pas cratiques • POÉSIE C'EST ni Cratyle ni pas Cratyle • POÉSIE C'EST le style & la crapule • POÉSIE C'EST le hic & l'nunc, le nec & l'plus ultra, fun, bulles & patatras • POÉSIE FATras • POÉSIE PATati • POÉSIE PATata • POÉSIE C'EST pour qui pour quoi ? • POÉSIE C'EST pourri • POÉSIE C'EST pour rire & c'est pas pour rire • POÉSIE C'EST pour mourir & pour ne pas mourir • POÉSIE C'EST qui vivra rira & qui mourra pourrira ou qui mourra rira & qui vivra pourrira • POÉSIE C'EST pourrira bien qui pourrira l'dernier ou rira bien qui pourra l'dénier • POÉSIE C'EST les Rats • POÉSIE C'EST ramage & plumage, grammage, grimage, image, ini-mage, rage, orage, mirage, &cetera • POÉSIE C'EST &ceteRa

Extrait de *Poésie c'est...*

Jean-Pierre Bobillot, poète et professeur à l'université Stendhal

« mot(s) » (pour 15 %), « liberté » (pour 12 %) ou se traduisent par des jeux de mots qui sont illustrés *de facto* : des formes néologiques comme « Slamalikoum » (3), « indéfinisslam », ou des resémantisations du mot « slam » comme s'il s'agissait d'un sigle (« Système de Louvoisement Autour de la Mélopée »), expriment la volonté d'entrer dans une démarche que nous qualifions de « colludique », s'agissant de « jouer ensemble avec les mots ». En outre, 11 % des internautes ont cité un nom de slameur ou de collectif, ce qui tend à prouver que le slam est aussi, et surtout, une histoire de rencontres, qu'elles soient humaines ou lexicales.

Un exemple éloquent : « Les poètes se cachent pour écrire »

Notre approche d'une poétique du slam nous a conduit à l'appréhender comme une poésie vivante et vocale – c'est « l'encre qui devient vivante » selon la formule de Souleymane Diamanka –, adressée et souvent métissée, expressive et créative. Si l'on considère par exemple le slam de ce dernier intitulé « Les poètes se cachent pour écrire », on observe une adresse fondamentale que nous avons décrite en termes d'interdiscursivité. Ainsi, à trois reprises et au fil de ce qui s'apparente à un refrain, le poète interpelle ses amis slameurs :

« Les poètes se cachent pour écrire
C'est pas une légende, Rouda, regarde-nous... »

À travers ces manifestations de solidarité qui font écho au *featuring* et à la dédicace dans le rap (4), les slameurs semblent en quête d'une identité collective contenue dans l'idée de *slam family* (5). Ils n'ont de cesse de tisser des liens tout en métissant leurs mots. Le métissage apparaît ici dans l'intégration d'une

micro-alternance codique en peul, langue « natale » du poète qui en profite pour rendre hommage à ses origines : « J'ai répondu *Hamiini* quand ma mère m'a dit *Mbaalen he jam...* » (6). Cette poésie est enfin, par essence, sonore, s'agissant de faire sourdre des mots une musicalité, un rythme qui rassemble (Meschonnic, 1982). Il en résulte une écriture « paronomastique » (Frontier, 1992) dont rendent compte ces premiers vers :

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

La paronomase, figure reine du slameur, peut être doublée d'une métaphore ou encore d'un chiasme – ici souligné par un parallélisme – comme dans les derniers vers qui assurent la clôture circulaire du poème :

« **On a** traversé des rivières **de boue** à **la nage**,
On a dormi à jeun dans **la neige** / Et on est encore **debout** »

L'homophonie et la paronomase se croisent, et la boucle est bouclée. Notons que l'isotopie de l'eau est présente tout au long du slam et souvent associée à l'écriture :

« Versificateur notoire, chaque rime est une cascade »

Quant aux formes de créativité, elles sont essentiellement issues d'une matrice que l'on peut qualifier de « pragmatique » (Pruvost et Sablayrolles, 2003) ou encore de « phraséologique », désignant le détournement d'une unité syntagmatique ou phrastique plus ou moins figée.

(3) Cette formule est souvent utilisée en guise d'ouverture des scènes ouvertes. Elle renvoie à l'origine aux sessions animées par Grand Corps Malade au café culturel de Saint-Denis.

(4) On parle de *featuring* lorsqu'on invite un autre artiste à une collaboration.

(5) Interview citée : "a family of poets, an international family of poets" *dixit* Marc Smith.

(6) L'artiste préfère l'expression de « langue natale » à celle de « langue maternelle ». Il nous a proposé la glose suivante pour ce passage : « *Amiini* » ou « *Amin* » est l'équivalent de « *Amen* », l'un et l'autre étant interprétés par les anciens Peuls comme la contraction de « *Ha e min* » (« jusqu'à moi ») et « *Ha e men* » (« jusqu'à nous ») et utilisés à la fin d'un souhait. « *Mbaalen he jam* » peut être traduit par « Dormons en paix » ou « Bonne nuit ! ».

L'art du détournement ou l'écriture palimpseste

Le titre de ce slam est un premier exemple de détournement ou « palimpseste » selon la terminologie de Galisson (7) :

- « Les *oiseaux* se cachent pour *mourir* »
- « Les *poètes* se cachent pour *écrire* »

Il s'agit là d'un palimpseste issu de l'altération par double substitution au sein de l'énoncé initial, titre d'une série télévisée américaine diffusée dans les années 80. Dans sa deuxième occurrence, la formule refrain est suivie d'un autre palimpseste :

- « Chacun purge sa *peine* »
- « Chacun purge sa *pénombre* »

À la différence du précédent, ce détournement se caractérise par une filiation phonique par rapport au mot initial auquel a été ajoutée une seule syllabe orale (8), ce qui facilite d'autant l'identification du dicton. Enfin, ce troisième palimpseste se distingue par l'absence de modification phonique puisqu'il joue sur l'homophonie :

- « Le feu passe **au vert** »
- « Le feu passe **au vers** »

En précisant « l'oralité passe par nous », le slameur se réfère à la communauté de slameurs qu'il *convoque* – au sens premier de ce terme – dans son slam. La suite révèle un autre procédé, hautement créatif :

- « Le verbe est une clé indispensable
Dehors on nous demande des *mots de passe partout* »

Il s'agit là d'une forme de locution valise (« mots de passe » et « passe partout ») : l'isotopie de la clé, présente dans le cotexte amont, nous donne précisément « la clé » de ce jeu de mots. Il apparaît donc que les nombreux procédés mis en œuvre, loin d'aboutir à un cryptage, visent *a contrario* à établir une connivence ludique avec l'auditoire. D'où notre idée d'un pacte colludique. Lors d'une performance, les auditeurs se trouvent enrôlés dans le texte – le slam étant l'art d'impliquer l'*auditor in poema* –, par une « intervention circonstancielle » (9) se substituant à l'interpellation des amis slameurs : « C'est pas une légende, *mon ami*, regarde-nous ».

Une culture métissée et intégrative

Pour Galisson, le palimpseste verbo-culturel est non seulement une citation masquée mais aussi, et surtout, « un moyen singulier, pour le locuteur, de manifester sa solidarité avec ceux qui se réclament de la même culture partagée. » Par définition et par vocation, le slam se veut intégrateur – « *inclusive* » d'après son fondateur Marc Smith –, ouvert à tous (10), à tous les styles et registres. Cette ouverture se manifeste sur un plan culturel à travers la présence de références hétérogènes : du dicton populaire au titre de film ou de roman en passant par des locutions figées, tous les énoncés se prêtent à des

[7] Il résulte du chevauchement « d'un sous-énoncé lexicalisé et d'un sur-énoncé résultant de la déconstruction (délexicalisation) du sous-énoncé de base. » (Galisson, 1995 : 43)

[8] Dans « pénombre », la voyelle nasale [ɔ̃] est allongée en syllabe fermée, ce qui renforce le sème d'obscurité.

[9] Le médiéviste Zumthor s'est intéressé à la poésie orale comme discours circonstanciel et en tant que tel, foncièrement mouvant. Par ces interventions circonstancielle (1987 : 160), le poète inscrit sa performance dans le présent d'un lieu et d'un auditoire.

[10] Interview citée. Cette ouverture à une forme de mixité justifie le choix de notre titre. En effet, la série américaine dont nous avons détourné la formule titulaire mettait en scène deux personnages contrastés : l'un aristocrate britannique, l'autre homme d'affaires américain sorti des bas-fonds de New York.



détournements et donnent lieu à une écriture qui tisse et métisse, embrassant les diverses facettes d'une culture d'ordre populaire. En ce sens, le slam est passerelle et les slameurs ont à cœur d'assumer cette mission : passeurs de mots, d'émotions, de culture, ils peuvent même contribuer à des projets qui tendent à relier les arts. En témoigne le projet « Slam au musée », mené dans plusieurs musées de l'agglomération grenobloise avec la participation de plusieurs slameurs.

Ce projet s'est concrétisé par deux ateliers d'écriture menés par Katia Bouchoueva et Thomas Faury alias « Boutchou » et « Tomato ». Il a été finalisé par plusieurs visites slamées, co-animées par les slameurs cités – et avec la participation de « Mots paumés » – et par les élèves (11) participant à l'atelier. De fait, « la poésie est peinture aveugle, et la peinture, poésie muette » si l'on en croit Léonard de Vinci. À nous de leur rendre vue et voix en faisant dialoguer les arts, les couleurs et les mots, les lettres et la musique qui en émane.

■ Camille Vorger est docteure en sciences du langage et a réalisé sa thèse sur le thème du slam à l'université Stendhal sous la codirection de Dominique Abry et Francis Grossmann. Elle enseigne aujourd'hui à l'université de Lausanne.

Bibliographie

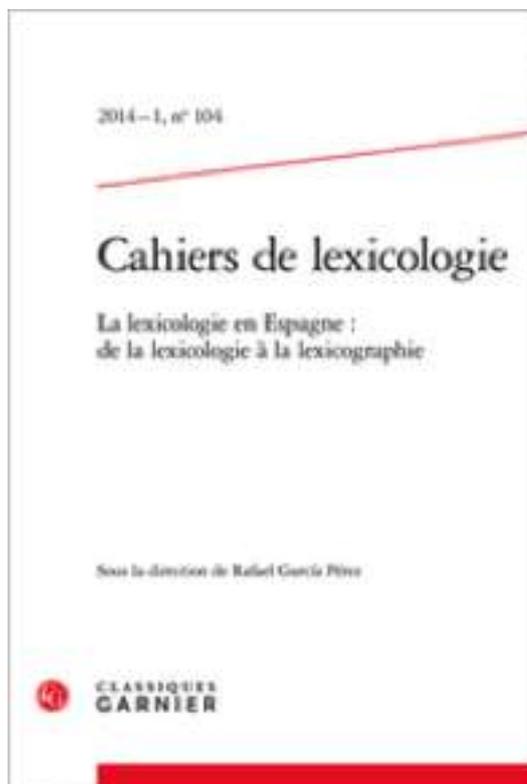
- Bobillot, J.-P. (2012). Naissance d'une notion : la médiopoétique. In *Poésie & Médias*. Actes du colloque de Paris-IV / Sorbonne. Edition du Nouveau Monde. pp.155-173.
- Diamanka, S. (2007). *L'Hiver Peul*. Universal music.
- Frontier, A. (1992). *La poésie*. Belin.
- Galisson, R. (1995). Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués... In *Cahiers du français contemporain*. La locution en discours. ENS Fontenay/Saint Cloud. CREDIF/Didier, pp.41-63.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Verdier.
- Pruvost, J. & Sablayrolles, J.-F. (2003). *Les néologismes*. PUF.
- Vorger, C. et Abry, D. (2011). Du rap au slam, du flow au flot. In *Synergie Espagne n°4*. pp. 63-76.
- Zumthor, P. (1987). *La lettre et la voix, de la littérature médiévale*. Éditions du seuil.

[11] Classe d'initiation au Français (CLIN) Philippe Faure, école Malherbe à Grenoble.

RÉFÉRENCE :

« Les pérégrinations du mot slam.
Du slam américain au slam français »

dans Cahiers de lexicologie, n° 104, 2014 – 1, pp. 219-231.



MOTS-CLÉS :

**SLAM, RAP,
MOUVEMENT,
SÉMANTIQUE,
CRÉATIVITÉ.**

Sean REYNOLDS
Camille VORGER

LES PÉRÉGRINATIONS DU MOT *SLAM* Du slam américain au slam français

Je slame et j'assène des mots sur l'enclume de ta peau sublime
Je slame et j'aime cette gym et j'aime ce jam
Comme un hymne à l'homme, comme un hymne à l'âme...
(Tô)

Slam : du mot au mouvement, un mot en mouvement

Avant d'être un concept, un moment de poésie scénique, un mouvement émergent, *slam* est un mot « qui voyage dans les bouches mais dont les racines sont le plus souvent méconnues » (129H : 9). Or si ce lexème – et partant, le concept qu'il recouvre – a traversé les frontières jusqu'à constituer une famille internationale de poètes selon l'ambition de son fondateur Marc Smith, les multiples connotations qui y sont associées en argot américain voyagent avec lui et peuvent enrichir l'appréhension du *slamming*.

Notre propos est donc d'interroger ce mot afin d'en explorer l'épaisseur et l'amplitude sémantique en américain, ainsi que les multiples dérivations et créations qui en sont issues en français. Aux yeux de certains slameurs, l'emploi de ce terme répond à un phénomène de mode : « La différence entre une scène slam et une soirée poésie, c'est que si tu dis que c'est une soirée slam, tu as 10 fois plus de gens » affirme Félix J. (2007 : 11). Il nous semble alors opportun de nous interroger sur l'emploi – aujourd'hui en plein essor – de ce lexème : répond-il à des motivations sémantiques réelles ? Qu'apporte une élucidation des connotations du mot « slam » à la définition d'un mouvement dont les contours sont encore mouvants ?

Le collectif parisien et pionnier du slam français « 129 H » a tenté la synthèse du champ sémantique que nous développons ci-après. L'action de *slamer* consisterait à « monter sur scène pour projeter des mots qui claquent » (129H : 27).

Au-delà de cette définition qui en résume la « substantifique moelle », nous avons exploré plus avant les sèmes attachés à ce lexème afin de mieux en saisir la portée sémantique. Pour ce faire, nous développerons dans cette contribution les sens en argot américain avant d'étudier l'intégration de ce *xénisme*, devenu *pérégrinisme*, au lexique français. Nous illustrerons enfin cette étude par l'exemple du texte « Slam » d'Antoine Faure (alias « Tô ») qui nous semble emblématique du mot et du moment/mouvement qu'il désigne.

1. Un mot aux multiples connotations

Le tableau ci-contre résume les principales acceptions répertoriées dans trois dictionnaires (*Longman, Oxford, Harrap's slang*) :

Outre les sèmes principaux de claquement sonore et potentiellement violent, une analyse sémantique approfondie des connotations attachées à ce lexème nous amène à dépasser la seule dimension compétitive parfois associée au mot¹ pour souligner :

- la connotation festive voire bachique évoquant un enthousiasme collectif (en référence à la danse aussi appelée *mosh* ou *moshing*) ;
- la volonté d'attirer l'attention par un claquement tonitruant, tel le juge qui claque du poing sur la table ou encore les slameurs cherchant à attirer l'oreille du public et à réveiller ainsi le monde de la poésie ;
- l'expression d'un sentiment de colère, la portée symbolique (quand on sort d'une pièce en claquant la porte) primant sur le geste lui-même ;
- la dimension polémique avec le sème de dispute ou de critique virulente ;
- le potentiel libérateur, illustré par le film *Slam* (voir *infra*).

2. Intégration dans le lexique français et créativité

2.1. Arrivée en France

D'après le témoignage de Nada², les premiers slameurs français étaient « orphelins de mot », même si le concept de *slamming* était déjà en germe dans leurs réunions hebdomadaires au « Club club », bar exigu de Pigalle :

« Il n'est pas à cette époque question de slam, mais plutôt d'un point de chute où je bénéficie d'une réelle *écoute* et d'une *motivation à écrire* le plus fréquemment

1 Les partisans de cette interprétation avancent l'hypothèse étymologique de « Schelem », le « Grand schelem » correspondant au fait de remporter plusieurs victoires consécutives lors de tournois.

2 Préface de l'anthologie *Blah Blah Blah!* (2007).

Longman dictionary of contemporary English (on line)	Slam	verb	1. door (shut with a loud noise) 2. put sth somewhere (with a fast violent movement) 3. hit with force (attack) 4. criticize (strongly) <i>Slam on the brakes</i> <i>To slam the door on somebody's face</i>
		noun	the noise or action of a door, window etc slamming'
	Grand slam	noun	1. the winning of all of a set of important sports competitions in the same year DSB 2.a hit in baseball which gets four points because it is a home run and there are players on all the bases 3. the winning of all of the tricks possible in one game of cards, especially in bridge
		adjective	a Grand Slam sports event is one of the set of most important competitions in a particular sport
	Slam dunk	noun	1. Dwhen a basketball player jumps high above the net and throws the ball down through it 2. <i>American English informal</i> : a very impressive act
Slam-dunk	verb	to put a ball through the net in basketball, by jumping very high and throwing the ball down through the net	
The new Oxford dictionary of English (1998)	Slam	verb	Shut forcefully and loudly Crash into, collide heavily with Hit sth with great force Put sth into action suddenly Move violently Criticize severely Score points
		noun	1. (<i>usu. in sing.</i>) A loud bang caused by the forcefully shutting of sth such as a door 2. (<i>usu. the slam</i>) N.Amer.informal: prison (abbreviation of slammer) 3. <i>Chiefly US</i> : a poetry contest (...)
	Slam > schlem	noun	<i>Bridge</i> : a grand slam (all thirteen tricks) or small slam (twelve tricks), for which bonus points are scored if bid and made
	Slam-bang	adjective	<i>Informal, chiefly, N.Amer.</i> : exciting and energetic, direct and forcefull, with no niceties
		adverb	Suddenly and forcefully or violently
	Slam-dancing	noun	<i>Chiefly, N.Amer.</i> : a form of dancing to rock music in which the dancers deliberately collide with one another
	Slam dunk	noun	<i>Basketball</i> : a shot in which a players thrusts the ball down through the basket <i>US informal</i> : sth reliable or unfailing
		verb	Thurst (the ball) down through the basket <i>US informal</i> : defeat or dismiss decisively
Slammer	noun	1. (<i>usu. the slammer</i>) <i>informal</i> : prison 2. <i>chiefly N.Amer</i> : a person who deliberately collides with others when slam-dancing 3. <i>also tequila slammer</i> : a cocktail made with tequila and champagne (...)	
Harap's slang (2007)	Slam	verb	a. (<i>criticize</i>) éreinter, descendre en flammes <i>to get slammed</i> : se faire éreinter, descendre en flammes b. [!] <i>Am (have sex with)</i> : baisser, s'envoyer c. (<i>drink quickly</i>) : descendre, écluser
		Slammer	noun

* La valeur onomatopéique a été répertoriée par Tournier pour indiquer un claquement sec (1985 : 88) et utilisé comme tel dans des *comics* américains.

possible, afin d'offrir à mes *aficionados* un ou plusieurs *inédits* lors de chacun de mes passages sur cette estrade de deux mètres carrés faisant office de scène. » (2007 : 11, nous soulignons)

Quelques fondements des principes d'une scène slam sont déjà posés ici : le terme d'*aficionados* – attaché à la *corrida* – reflète une conception spectaculaire, héritée de la tradition américaine. La notion d'*inédit* peut renvoyer à l'idée de textes destinés exclusivement à la scène – et non à l'édition – ou encore la volonté de surprendre l'auditoire par des textes nouveaux. Enfin, l'écriture semble d'ores et déjà finalisée par la perspective scénique, qui présuppose ou crée les conditions d'une réelle qualité d'écoute. Au dire de Nada, il faudra pourtant attendre trois ans – de 1995 à 1998 – pour que le terme soit employé dans un article de presse :

« Tex me présenta Laure, une journaliste envoyée par Nova Mag pour préparer un sujet sur le Slam. Laure revenait de New York, avait vu le film de Marc Levin et assisté à des compétitions au « Nuyorican Poet Café », de mon côté je n'étais pas pris au dépourvu, je savais pour avoir lu un article dans Libération quelques mois plus tôt que le Slam était étroitement lié à la parole. Je lui interprétais quelques textes, répondais aux questions qu'elle me posa durant l'interview, elle prit des notes, quelques photos et l'article parût dans Nova Mag de novembre 1998 [...]. »³

Ajouté au film « Slam » de Marc Levin, consacré la même année à Cannes et dont le titre sonnait à l'époque comme un *xénisme*, cet emploi dans la presse écrite marque une étape décisive dans le devenir francophone de ce mot, même s'il s'écoulera près de dix ans avant qu'il ne soit intégré au dictionnaire (voir ci-après). Alors que Marc Smith se refuse encore à protéger l'appellation « slam », le Français Pilote le Hot n'a guère tardé avant de déposer en son nom le mot à l'Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), acte peu conforme, au dire d'autres slameurs, à l'intention première de « démocratiser la poésie ». Le lexème n'en suivra pas moins son cheminement au sein du lexique francophone, évoluant du statut de *xénisme* à celui d'emprunt intégré – potentiellement objet de dérivations – en passant par le stade de *pérégrinisme* : « Entre les deux (*xénisme* et emprunt intégré), il a connu un stade de *pérégrénisme* ; lorsqu'il renvoyait à des réalités qui sont devenues familières en langue d'accueil. » (Gaudin 2000 : 296).

2.2. *Intégration dans le dictionnaire et diffusion du lexème*

Depuis 2007, le mot « slam » représente une entrée du *Petit Robert* :

[slam] n.m. 1991 ◊ mot anglais, littéralement « claquement » ■ Angl. Forme d'art oratoire consistant à déclamer de manière très libre des textes poétiques.⁴

Tournoi de slam n. slameur, slameuse

3 « Slam story : un aperçu du slam en France par Nada », article consulté sur le blog *Webzine maker* (voir en sitographie).

4 Notons que l'édition 2012 du « Robert de poche » fait état d'un autre sème avec l'idée de narration : « Poésie, narration scandée librement, de manière rythmée. »

Il est apparu simultanément dans le *Larousse* (« Poésie orale, urbaine, déclamée dans un lieu public, sur un rythme scandé. ») alors que les dérivés « slameur, slameuse » ne seront ajoutés qu'à l'édition 2009 de ce même dictionnaire. Notons que le substantif « slameur » était d'ores et déjà intégré au *Dictionnaire des mots nouveaux des sciences et des techniques*, 1982-2003 (Murcia *et al.* 2005) pour « Poète qui se produit dans les rues et les bars ».

Au-delà de ces discours lexicographiques, une synthèse des définitions collectées sur la toile⁵ peut être ainsi représentée :

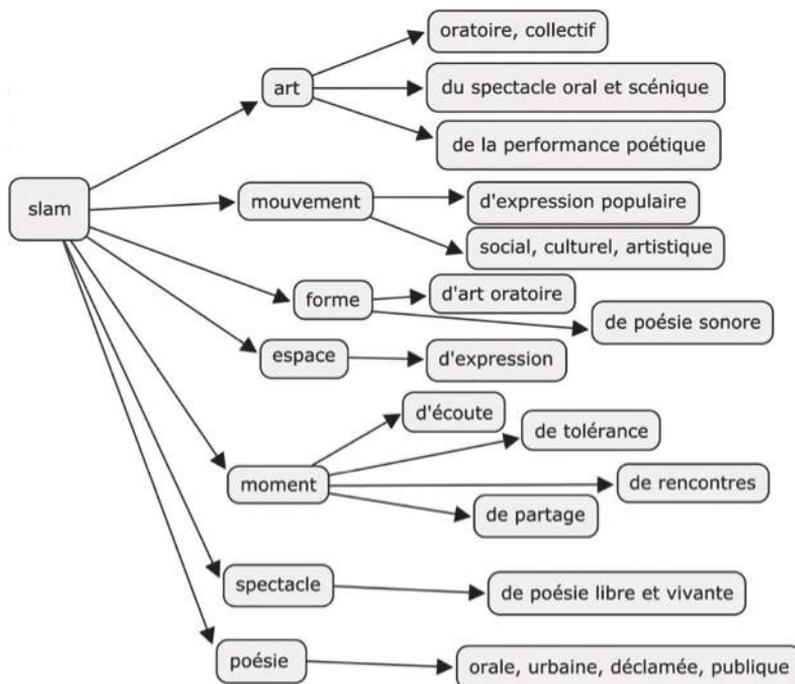


Figure 1 : Le slam et ses définitions, incluant et spécifiant

Notons enfin une acception métonymique, un « slam » pouvant désigner un texte de slam comme dans ce prologue de « Saint Denis », (Grand Corps Malade 2006) : « Je voudrais *faire un slam* pour une grande dame que j'connais depuis tout petit » (nous soulignons). De même, ce *flyer* fait référence à l'acception première du verbe *to slam* (« claquer ») en référence à la valeur onomatopéique précédemment citée :

5 À la suite de Catherine Beaumont-James, dans son analyse sémantique du mot « chanson » (1995), nous avons ajouté aux définitions lexicographiques des discours paratextuels formulés par des professionnels.

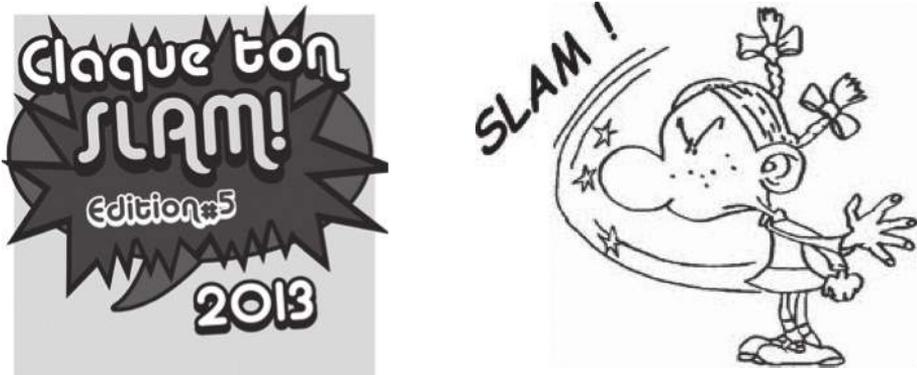


Figure 2 : la « claque », *flyer* et *comic*

Dans la presse, on observe quelques occurrences où le lexème est substantivé (« Savez-vous parler le slam ? »⁶) et intégré à des phrasèmes divers où il se substitue souvent à « âme » : « Vague à slam derrière Grand Corps », « Slam qui vive »⁷, etc.

Par ailleurs, une émission télévisée intitulée « Slam » a pu contribuer à la diffusion du terme, tout en influant sur son amplitude sémantique. Ce jeu, créé à l'été 2009, consiste en une grille de mots croisés à remplir à l'antenne, soit un jeu de lettres. Si un candidat décide de *slamer*, il s'engage à remplir toute la grille sans qu'aucune définition ne lui soit donnée. En d'autres termes, le verbe est ici assimilé à une performance de type lexical et ludique. Il s'agit d'une forme de *match*, d'où le sème de compétitivité qui s'ajoute à celui de rapidité. En outre, le jeu de plateau « Boogle slam » (en France) ou « Scrabble slam » (aux États-Unis) propose un *challenge* aux participants qui doivent épeler des mots le plus vite possible. Le *flyer* ci-dessous (Mots Paumés) illustre cette acception en faisant référence au *Scrabble* :



Figure 3 : Jeux de lettres et *flyer*⁸

6 Titre d'un article du *Figaro*, le 14/06/2001.

7 *Libération* du 16/02/2006 et 05/10/2006.

8 Voir le site du slameur : <http://motspaumes.com/>

2.3. Créativité autour du mot « slam »

Notre analyse d'un corpus d'articles de presse français (2004-2011) rend compte de la productivité et de la créativité autour du mot « slam », mettant en jeu notamment les matrices dites *morphosémantiques* (Tournier, Sablayrolles) et *phraséologique* (Vorger 2012) :

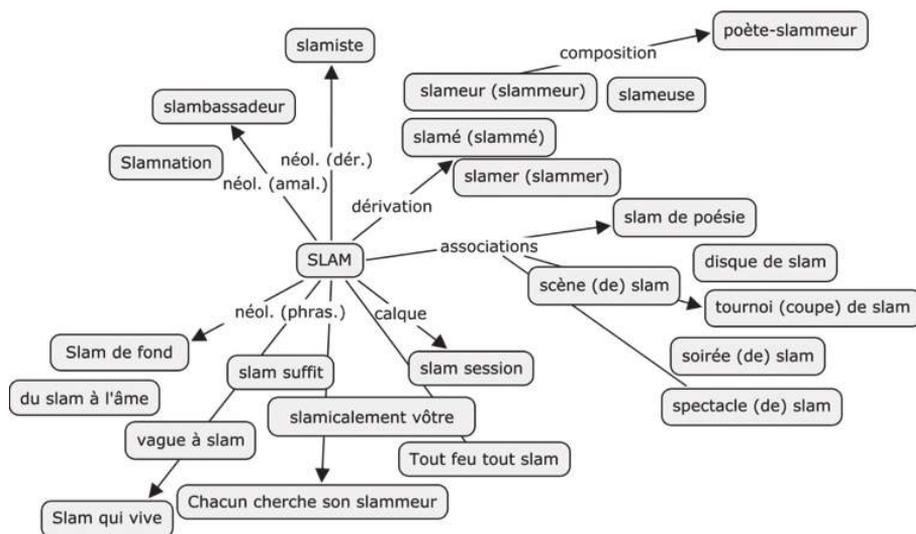


Figure 4 : Carte heuristique du mot « slam » dans la presse

Outre les variantes orthographiques (un « m » ou deux pour les dérivés), des associations binominales comme « slam de poésie » désignent la forme tournoi en la distinguant du mot générique qui donne lieu à des formats divers. On trouve enfin un composé calqué sur l'anglais, « la slam-poésie », notamment au Québec⁹.

Épitexte et péritexte représentent une zone néologène autour du mot *slam*, qu'il s'agisse de :

- noms de collectifs formés par substitution phraséologique ou amalgame (« Am slam gram ! », les « Slamtimbanques », « Slam sensible »), remotivation sémantique du mot comme acronyme (« Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots », « Société Lausannoise des Amatrices et Amateurs de mots ») ;
- pseudonymes de slameurs : « le bon slamaritain », « Slamouraï » ;

9 Voir par exemple le webdocumentaire « Le Bruit des mots » : http://lebruitdesmots.radio-canada.ca/LeBruitDesMots_light.pdf. Il est assez remarquable que le mot « poésie » donne ici son genre au binominal, alors que dans la majorité des occurrences, c'est le masculin qui l'emporte.

- titres de textes ou d’albums : « Tout feu tout slam » (collectif), « Slamérica » (Ivy);
- formules d’ouverture de slam sessions : « Slamaleikoum ! », « Seslam ouvre-toi ! », etc.

Ainsi, le paratexte contextuel peut constituer un lieu favorable à la créativité. Il semble que la scène slam soit particulièrement propice, du fait de l’ouverture de ce que nous nommons « l’horizon d’écoute » (Vorger 2012), à des manifestations lexicales de créativité. À titre d’exemple, lors de la scène du théâtre du théâtre du Bourg à Lausanne en date du 5 juin 2013, nous avons relevé le dérivé néologique obtenu par suffixation *slamounet* pour désigner un « petit slam », dans la bouche d’un slameur qui voulait en déclamer plusieurs dans le temps imparti (3 minutes).

Enfin, le texte de slam en lui-même peut offrir un espace néologène : « Et si c’est ça qui t’émoustille, j’serai *slamnifère* pour qu’tu roupilles »¹⁰. Tout se passe comme si les slameurs étaient de véritables « faiseurs de mots » ou « Real worders », tels qu’ils furent qualifiés dans la presse américaine (MTV), ou encore : « Tchatcheurs conteurs au pied du mur des / *Slamentations* »¹¹ (nous soulignons).

3. Un mot « au signifiant très significatif »¹² : « Slam » (Tô)

Comme l’indique son titre, le texte « Le Slam » d’Antoine Faure (Tô) résonne comme un manifeste du mouvement. En effet, il ne comporte pas moins de 32 occurrences du lexème, dont 11 sous la forme du verbe dérivé et conjugué au présent de l’indicatif et impératif, sur la base d’un verbe du premier groupe : « (je) slame ». Or ce texte nous semble avoir une valeur emblématique, tant dans sa forme que dans ses contenus. Notons que la répétition, amplifiée par des jeux de voix, d’un mot dont on ne distingue pas les formes verbales et nominales à l’oral détermine l’empreinte sonore, la structure phonétique du texte. La transcription phonétique révèle la prégnance des phonèmes constitutifs de ce mot, à savoir : le [s] (127 occurrences), le [l] (157), le [a] (189), le [m] (161). Le début du texte se caractérise par l’irruption de l’explosive [k] (« enclume »), suivie des dentales [d]/[t] et des bilabiales [p]/[b] (« *de ta peau sublime* »), mise en relief dans un contexte dominé par le [s] (8 occurrences) et le [m] (15) de « slame » :

Je slame et j’assène ces mots sur l’enclume de ta peau sublime.
 Je slame et j’aime cette gym et j’aime ce jam
 Comme un hymne à l’homme, comme un hymne à l’âme.

10 Barbie tue Rick, « Bouffonne » in *Textes à claques* 2010 : 39. Notons que le titre du recueil, *Textes à claques*, renvoie précisément à l’acception première de « claquer ».

11 Marco DSL, Barbie tue Rick, « Slam obsession » (2006) : notons que ce titre joue sur les frontières des mots en faisant référence au mot composé calqué sur l’anglais « slam session ».

12 Nous reprenons ici la formule de J.-F. Sablayrolles (2002) : « Des néologismes au signifiant très significatif ».

Si l'on admet, sans verser dans le Cratylisme qui se justifierait néanmoins par le caractère onomatopéique du mot objet de notre étude, qu'un sème peut être dégagé à partir de la récurrence de phonèmes et actualisé par un ou plusieurs noyau(x) sémantique(s), il apparaît que les mots sont assénés comme autant de coups, ce qui nous renvoie à l'une des acceptions premières de *slam* :

Et je tanne des mots de titane
Des mots de trames, de trimes, de trappes, de tripes et d'organes.
Et je slame et j'assène ces mots sur l'enclume de ta peau sublime.

L'allitération en [t] (8 occurrences) est ici renforcée par la sonore [d] (9). La répétition des monosyllabiques « et » et « de » contribue à produire un rythme scandé, ou *staccato*, corroboré par la densité de mots monosyllabiques : seuls cinq mots (sur 32) sont polysyllabiques à l'oral. L'analyse lexicosémantique de ce passage révèle en outre une référence explicite aux origines du slam. En effet, la présence d'emprunts à l'anglais (*jam*, *dream team*, *slim fist*, *slim fast*) entre autres variations interlinguales (*riddim*¹³, *vista*) ou intralinguales (argotismes comme « clim », « crame »), contribue à une forme de métissage linguistique. L'extrait suivant semble enfin faire écho à l'analyse sémantique du mot *slam*, dont trois des principales acceptions nous sont rappelées :

Slam ! Pour toutes les portes fermées au nez
Slam ! Pour tous les plongeurs dans la foule.
Slam ! Pour tous les derniers points marqués
à la dernière minute sur la dernière base
Slam !¹⁴

Conclusion

Le hors-série *Slamzine* – numéro unique d'une revue publiée en octobre 2004 qui nous a été communiqué par son rédacteur en chef – comportait un éditorial qui résume un certain nombre des interrogations soulevées tout au long de cet article :

« Slam poésie ou slam-poésie, Slam ou slam ? Slamming ? Slameur, slammeur, slamer ou slammer ? Slamer ou slammer (verbe) ? Slam, slamique ou slamesque (adjectif) ? Slam session, session slam, scène slam ou slam party ? Animeur, MC, emcee, MJ (Meneur de Jeu), slammaster, slam master ou ambianneur ? Atelier slam, atelier d'écriture ou laboratoire slam ? [...] »

Laboratoire de créativité lexicale, assurément. En effet, la liste est longue des créations morphosémantiques ou phraséologiques autour de ce lexème qui

13 Le terme *riddim*, déformation de l'anglais *rhythm* (« rythme ») proviendrait du patois jamaïcain.

14 Antoine Faure/Tô, « Slam », in *Le Slam, poésie urbaine*, Mango, collection « Albums Dada » (2006 :4).

s’y prête particulièrement bien, du fait de sa forme sonore, brève et expressive¹⁵. Il semblerait qu’en anglais, le mot *slam* suscite aussi un certain nombre de jeux de mots, comme l’atteste le titre « Slamnation » (cf. damnation) du documentaire créé par Paul Devlin (1996). Dans d’autres langues, le calque de l’anglais *slam poetry* semble plus prégnant qu’en français, donnant lieu par exemple au binominal « slam poesia » en espagnol, alors qu’en français, *slam* semble s’être davantage autonomisé de son co-occurent. Du fait de la prégnance du modèle « Grand Corps Malade » en France, la sémantique du prototype (Kleiber 1990 : 14) peut se révéler adéquate à cet objet et tend à singulariser « le slam » (celui qu’emblématise Grand Corps Malade) au détriment du dispositif générique « un slam de poésie ».

Sean REYNOLDS et Camille VORGER

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUMONT-JAMES Catherine (1995) : « Analyse sémantique du mot “chanson” », *Cahiers de lexicologie*, 67, p. 163-192.
- GAUDIN François et GUESPIN Louis (2000) : *Initiation à la lexicologie française, De la néologie aux dictionnaires*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- KLEIBER George (1990) : *La sémantique du prototype*, Paris, PUF.
- PRUVOST Jean et SABLAYROLLES Jean-François (2003) : *Les néologismes*, Paris, PUF.
- SABLAYROLLES Jean-François (2002) : « Des néologismes au signifiant très significatif », in C. Grauz (dir.), *Quand le mot fait signe*, Rouen, Publications de l’Université de Rouen, p. 97-117.
- SOURDOT Marc (1998) : « De l’hapax au Robert : les cheminements de la néologie », *La Linguistique*, 34, p. 111-118.
- TOURNIER Jean (1988) : *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Nathan.
- VORGER Camille (2012) : « Le slam est-il néologène ? », *Neologica*, 5, p. 73-90.

Œuvres sur le slam

- Le Slam, poésie urbaine* (2006) : [Album CD], ill. Jean Faucheur, Paris, éditions Mango.
- Blah! Une anthologie du slam* (2007) : [Livre CD], Paris, éditions Florent Massot & Spoke.
- Textes à claques. Ouvrage collectif* (2010) : Association Les MétroTextuels, Éditions ThoT.
- Collectif 129H, *Écrire et dire : petit guide méthodologique pour l’animation d’ateliers Slam*, Commission Européenne/Fond Social Européen, Mairie de Paris.

Site web

FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE : <http://www.ffdsp.com/>

15 Le mot semble ainsi répondre à la règle des « 4 B » telle que l’a définie Marc Sourdot (1998) – besoin, brièveté, beauté, bienséance – correspondant aux conditions requises pour l’accès à la « félicité lexicale ».

ANNEXE

« Slam » de Tô (*)

Je slame et j'assène ces mots sur l'enclume de ta peau sublime.
 Je slame et j'aime cette gym et j'aime ce jam
 Comme un hymne à l'homme, comme un hymne à l'âme.
 Je slame et je sème sur la scène la somme de mes cimes
 Je slame et je somme les cimes de descendre sur la scène...

Slam ! Pour toutes les portes fermées au nez
 Slam ! Pour tous les plongeurs dans la foule.
 Slam ! Pour tous les derniers points marqués à la dernière minute sur la dernière base
 Slam !

Slam, c'est l'âme qui rime, c'est la lame, c'est la lime
 C'est la langue qui trime pour dire la trame.
 Slam, c'est l'hallali du crime, c'est le lalala du drame
 C'est la flamme qui filme les formes pour dire les abîmes les brames et puis les cimes.
 Slam, c'est la dream team des poètes à la rame qu'ont la guigne
 Qu'ont la gagne à la rime, au-delà des lignes, au delà des larmes
 Des poètes sans pagne, des poètes à frime contre le joug des bagnes.

Slam c'est la gym en labo d'un crâne
 D'une conscience qui s'exprime, d'un esprit qui s'exclame :
 Slam ma langue a des dents pour mordre à pleine bouche
 La pomme du dedans, la pomme du dehors
 La pomme d'Ève et d'Adam, la grosse pomme en or.
 Slam, ma langue a des dents, ma langue a des bouches
 Des défenses d'ivoire et de l'éléphant la mémoire.
 Slam ma langue a des yeux, la vision, la vista, le visa sans frontière pour nous y voir.
 Slam ma langue a un sexe, un verbe dressé vers tes vergers intimes.
 Slam ma langue a des pieds, ma langue est une marche, une échelle.

Slam ma langue a des ailes !
 Slam ma langue danse du ventre et vole dans le ciel !
 Slam ma langue a des mains, elle peut !

Slam d'un mot d'escrime ma langue touche !
 Et pendant que Bush réclame Saddam, réclame sa dîme et fait du monde sa dame
 Moi je fais mon ramdam en riddim et je lance mon slam-fist en forme de slim-fast
 Et la rime est ma lame contre le crime.
 Le crime ?
 Ce cercle intime, ces barreaux que je lime
 Le crime, l'air vicié de ma clim, ce sillon dans lequel je m'imprime.
 Le crime.

Alors explose le crime avant qu'on crame ! Explose le crime avant qu'on crame !
 Et slame contre la déprime, contre la déprime slame, slame

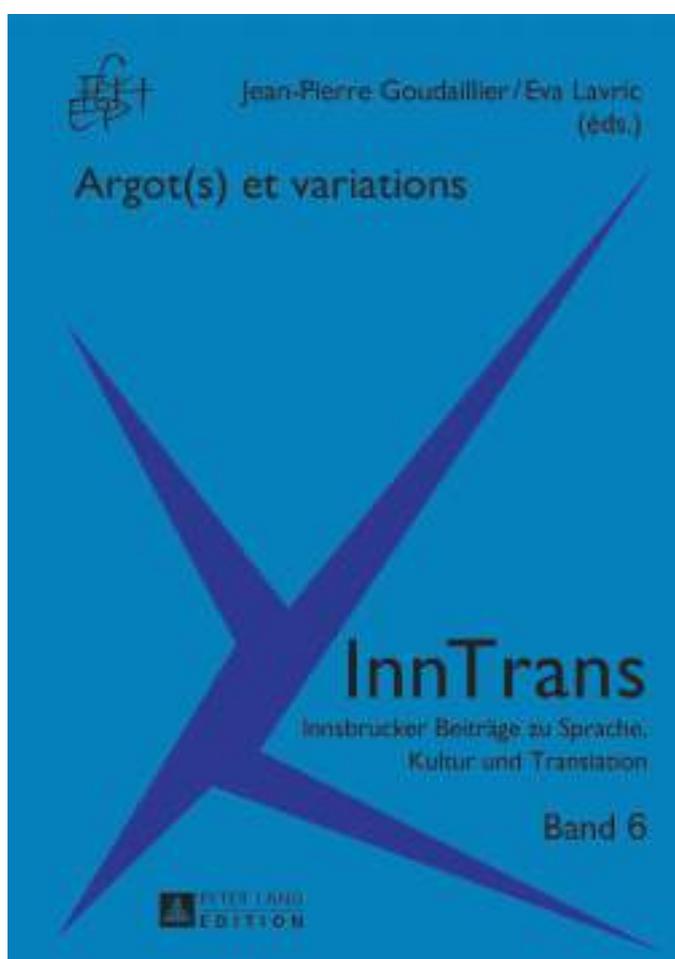
Comme quand tu souffles ton âme à l'oreille d'une femme.
Slam, c'est chacun son soleil, chacun son soleil
Qui debout depuis son ombre d'ambre, clame libre, fou et calme :
Je suis vivant !

Et pendant que les gens dînent et que l'océan se damne
Et pendant que la flamme s'affine et que les fleurs se fanent
Moi je flâne, je glane et j'imprime des sons, des signes.
Et je tanne des mots de titane
Des mots de trames, de trimes, de trappes, de tripes et d'organes.
Et je slame et j'assène ces mots sur l'enclume de ta peau sublime.
Je slame et j'aime cette gym et j'aime ce jam
Comme un hymne à l'homme, comme un hymne à l'âme.
Je slame et je sème sur la scène la somme de mes cimes
Je slame et je somme les cimes de descendre sur la scène.

RÉFÉRENCE :

« Argot et néologie chez Gaétan Soucy :
De l'enfance du langage au langage
de la différence »

dans Goudaillier, J.-P. & Lavric, E. (éd.), Argot(s) et variation, Peter Lang, 2014, pp.



MOTS-CLÉS :

**NÉOLOGISMES,
CRÉATIVITÉ,
MOTS-VALISES,
FONCTION,
TERMINOLOGIE.**

CAMILLE VORGER

**ARGOT ET NÉOLOGIE CHEZ GAÉTAN SOUCY :
DE L'ENFANCE DU LANGAGE
AU LANGAGE DE LA DIFFÉRENCE**

Résumé

Dans la lignée de nos précédentes communications, notre propos est d'appliquer à l'œuvre de l'auteur québécois Gaétan Soucy le concept d'analyse *néostylistique* : en quoi l'usage des variations argotiques et autres formes néologiques est-il représentatif de *l'écriture* (Barthes), du *style* propre à cet auteur ? Dans cette étude nous nous appuyons sur le roman intitulé *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998), auquel nous ajoutons *Music Hall* (2002) ainsi qu'un entretien (2001) où l'auteur évoque sa conception de l'écriture. Nous classons les formes non-standard repérées, variantes québécoises et néologiques selon les matrices *lexicogéniques* (Tournier), dont la matrice que nous qualifions de *phraséologique* et autres combinaisons dites *bimatricielles*. Nous envisageons les fonctions de la néologie dans ce contexte (Sablayrolles) et son insertion dans un registre souvent argotique qui contribue à la fonction *colludique* s'agissant d'impliquer le lecteur dans un jeu de disruption du langage. Mi-écrivain, mi-écrivain (Barthes), le romancier, qui plus est philosophe tend à ébranler à dé-ranger la langue pour mieux interpeller. La mise en scène du héros en posture d'écrivain est le trait d'union entre les personnages des deux romans, pris d'une frénésie de mots. D'une poétique de l'étrangeté et de la naïveté, on évolue vers une poétique de l'expressivité et de la différence. Dans *Music-Hall*, c'est d'un héros déraciné et horrifié par la vie qu'il s'agit, évoluant au sein d'un univers tantôt féérique, tantôt terrifiant de cruauté, mais toujours créatif.

chamaille, car il n'y avait pas de lune, le ciel était couvert de limbes, mais je dus remplir une douzaine de feuillets 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... (Soucy 1998, 128)

1) *Je ne sais pas combien de temps j'ai pu écrire à toute vitesse et le cœur en*

Écrit en moins d'un mois au dire de son auteur¹, le roman de Gaétan Soucy dont est issue cette citation a été consacré comme une fête du langage, ce qui contraste avec le caractère morbide du récit. De fait, « tombeau ouvert » peut être pris à la lettre puisque le roman commence par un deuil. Auteur de la préface de ce roman, Pierre Lepape écrit qu'il s'agit là de « la plus incontestable révélation de ces

¹ Voir l'interview de l'auteur accompagnant l'article de Raphaëlle Leyris, paru sur Le Monde.fr du 13/07/13.

dernières années » (Lepape 1998, V). « La littérature est à la fois une fête et un deuil », note-t-il. Et de souligner qu'un tel roman est porteur d'une langue « à la fois toute neuve et vieille comme le monde, savante comme un livre et naïve comme une naissance, toute simple dans sa frappe initiale et chargée d'harmoniques à n'en plus finir. » (Lepape 1998, IV) Cette créativité lexicale aux multiples facettes est vitalité, exacerbée par la naïveté du narrateur qui se révélera être une narratrice prénommée Alice, personnage étrange et complexe aux multiples visages. Or cette *Alice au pays du langage* (Yaguello) n'est-elle pas aussi celle de Lewis Carroll, si inventif dans sa prose et ses mots-valises ? Loin de vivre au pays des merveilles, cette petite fille aux allumettes n'est pas sans rappeler l'héroïne d'Andersen. Après le décès brutal de son père, « le narrateur – ou la narratrice – va essayer d'inventer ce monde nouveau qui se présente à lui, de le faire entrer dans ses mots » (Lepape, 1998, III). Gaétan Soucy manifeste un rapport éminemment créatif à la langue : il la fait sienne pour mieux faire de son roman « un hymne à la vie » selon ses propres termes²

Pour nous en assurer, nous confronterons ce premier roman à un deuxième du même auteur, intitulé *Music-Hall* (2002), qui sera son dernier roman³ et se verra qualifié dans la presse de « noire féerie new yorkaise à la phrase étincelante de raffinement et d'inventivité »⁴. Au-delà de récurrence de motifs quasi-obsessionnels (le feu, la grenouille...), nous observerons l'inquiétante étrangeté d'un héros qui se présente ici sous les traits d'un immigré hongrois employé à New-York sur un chantier de démolition. Nous tenterons d'analyser les ressorts de la créativité dans cet autre roman. Observe-t-on la reprise de certaines formes néologiques ou s'agit-il de simples *hapax*, à usage unique, qui se consomment tel un feu de paille ? Soucy considère précisément les mots comme des « poupées de cendre » (cité par Lepape 1998, IV). Sur le plan méthodologique, nous nous appuyons ici sur un double corpus – non exhaustif car fondé sur note propre sentiment néologique – tiré des deux romans cités, auxquels nous ajoutons un entretien avec l'auteur : ce dernier nous y révèle sa conception de l'écriture et son rapport au langage. Soucy dit de *l'Attrape-cœur* de Salinger qu'il est « l'enfant-langage, l'enfant comme rythme nouveau imprimé à la langue » (Soucy 2001, 126). Or cette formule nous semble adéquate à rendre compte de sa propre écriture : « Si j'écris, explique-t-il, c'est justement parce que je ne sais pas, que je me situe d'emblée dans une zone de non-savoir, où tout est à venir où le départ entre possible et impossible n'est pas encore tracé, région où l'on ne sait pas encore puisque *tout est à inventer*. » (Soucy 2001, 130). En effet, la création implique de s'écarter des chemins connus et l'écriture doit être le lieu où tout peut cohabiter (Soucy 2001, 131). Son écriture s'avère éminemment vocale, comme il le souligne lui-même : « J'ai pu développer un rapport nouveau à la *voix*, une

2 Interview citée.

3 Récemment disparu, le romancier a aussi écrit une pièce de théâtre et une fable.

4 Article de Raphaëlle Leyris paru sur Le Monde.fr le 13/07/13.

relation quasi physique au texte » (Soucy 2001, 131). Le romancier qui s'est essayé au théâtre avoue en outre son rapport anachronique au temps, à l'histoire : « Mon enfance au regard d'aujourd'hui s'est vraiment passée sur une autre planète [...]. Il m'en est resté un certain décalage vis-à-vis de moi-même, un écart d'âge entre moi et moi » (Soucy 2001, 133). Autant d'éléments qui étayent notre analyse *néostylistique* – étude stylistique fondée sur une étude lexicologique de la néologie – de ces deux romans peuplés de mots étranges, voire étrangers, qui disent la candeur et la nostalgie, la couleur et la tragédie.

1. *La petite fille qui aimait trop les allumettes...*

1.1. Résumé

Un roman est ouvert sur ma table. J'y lis des mots qui m'échappent. Des phrases comme des pots cassés. Des expressions froissées, une parole détraquée, lourde d'archaïsmes. Une voix à peine plus forte qu'une bougie soufflée par le vent. S'y révèlent des **secrétariens** occupés à transcrire d'improbables événements dans des grimoires, des **figettes** et des horions, reçus par le travers de la tête, une **ramentevance** empêtrée dans ses souvenirs et des **tsoulala** vaguement japonais. Mais qu'est-ce que se trame dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (...) ? (Gervais 2001, 384)

On relève d'emblée quatre néologismes (en gras dans notre texte) issus du roman. Au travers de ce foisonnement néologique, ce qui se trame, c'est l'histoire de deux enfants, laissés seuls et démunis par la disparition brutale de leur père. C'est la découverte du monde par ces deux enfants et la quête identitaire d'une narratrice qui se croit fils et frère de son frère. Ce qui complexifie cette trame, c'est que cette « Alice au pays des genres confondus » (Gervais 2001, 385) se révèle être enceinte. Elle tient le « grimoire » de leur vie de reclus brutalement propulsés dans un monde qu'elle réinvente en ré-enchantant le langage, en réanimant des mots éteints qui renaissent de leurs cendres : « Et puis il y a la langue, elle aussi très pittoresque, parfumée à l'ancienne avec un zeste de modernité américaine. De quoi attiser les nostalgies, jouer délicieusement de l'écart dans la similitude, de l'ailleurs dans l'ici. » (Lepape 1998, II)

1.2. Réflexivité

L'une des caractéristiques de cet étonnant roman est cette voix *off* d'une narratrice qui se joue de la syntaxe, du lexique, des figements qu'il défige sous couvert de mots d'enfants. Une voix porteuse de commentaires métadiscursifs, métalangagiers, métalexicaux, qui traduit un écart fondamental : « L'invention langagière rend palpable l'inadéquation incongrue d'une expérience du monde » (Marcheix, 2003, 418). La narratrice se joue par exemple de la syntaxe, doublement conditionnée par les lectures et par l'éducation paternelle :

- 2) *Une dizaine de pièces identiques, d'un métal terne, roulèrent de-ci de-là, j'en aplatisai une avec ma paume. Roulèrent n'est pas accordé correctement, si ça se trouve, c'est la dizaine qui roula comme un seul homme, mais tant pis, j'ai fait ma syntaxe chez le duc de Saint-Simon, sans compter mon père. Il m'en est resté quelque chose qui cloche. Je mêle aussi tous les temps des verbes, un vrai macaroni. Un chat n'y retrouverait pas sa queue.* (Soucy 1998, 24)

Elle n'a de cesse de se reprendre, voire de corriger son frère, se substituant au père :

- 3) - *Je me demande si mon père aurait toléré que nous utilisions ces sous, fit tout à coup mon frère.*
- *Utilisassions, le repris-je.* (Soucy 1998, 26)

Quant au lexique, elle se plaît à commenter les usages, volontiers décalés, des mots qu'elle emploie ou invente : « C'est un joli mot, ramentevoir, *je ne sais pas si ça existe*, ça veut dire avoir des souvenirs ». Plus que toute autre, elle s'avère sensible aux sonorités et aux ambiguïtés des mots, s'amusant de ses confusions entre les « *vers de huit pieds* » et les lombrics (p.78), pressentant que « les mots, fussent-ils de cendre, ont dans leur charge transgressive un pouvoir d'engendrement musical. » (Marcheix 2003, 426) Elle a été confrontée à la littérature par la familiarisation précoce avec ce qu'elle appelle les « dictionnaires », néologisme de sens sur lequel nous reviendrons : elle désigne par là tous les livres au travers desquels elle a appris le langage et découvert le monde. Parmi eux, elle avoue sa prédilection pour les « dictionnaires de chevalerie », l'éthique de Spinoza et les mémoires du duc de Saint-Simon. Quant à son rapport à l'écriture, il s'avère quasi frénétique (voir la citation mise en exergue) en réponse à un besoin vital : « *ça déménage, peuchère...* ». Le cœur qui bat la chamade est « en chamaille » et c'est le langage lui-même qui s'en trouve déstructuré. Or cette activité de *secrétarien* – mot qui mérite le détour – peut être interprétée comme une mise en abyme de la création romanesque, « une parabole sur l'écriture poétique » (Marcheix 2003, 426).

1.3. Relevé

Au commencement étaient les archaïsmes ou *paléologismes*⁵, mais aussi les régionalismes, les **québécoïsmes**⁶. Dans notre corpus, on relève notamment

- les *chaudrons* (p. 38) pour « les casseroles » ;
 - le verbe *garrocher*, pour « balancer, lancer sans ménagement » : « je garrochai le sac de sous » (p. 88), « garrocher des bombes » (p. 119), « me garrocher moi-même » (p. 132)⁷ ;
 - l'adjectif ou participe *grafigné* : « par mes ongles grafigné » (p. 94), pour « égratigner » (Canada, Suisse) ;
 - l'adjectif *écrapouti* (p. 95)⁸ pour « écrabouillé » ;
- On trouve aussi *effoirées* (p. 106) pour « écrasées » ;
- le substantif *la brunante* (p. 111) pour « le crépuscule », « la tombée de la nuit » ;
 - le verbe *se ramentever* (p. 114) pour « se remémorer » ;
 - le verbe *raboudiner* (p. 151) pour « bâcler une réparation, rafistoler grossièrement » ;
 - le verbe *retontir* (p. 160) pour « arriver sans prévenir ».

S'y ajoutent quelques *québécoïsmes phraséologiques* :

- « à l'épouvante » (p. 102) : « très vite » ;
- « au plus sacrant » (p. 43, 102) : « au plus vite » ;
- « être beau bonhomme » (p. 66) : « être bel homme » ;
- « être en beau fusil »⁹ (p. 24) : « être en colère » ;
- « avoir la couenne dure »¹⁰ (p. 115) : « avoir la tête dure » ;
- « s'en crisser » (p. 36) : « s'en moquer », « s'en foutre » ;
- « ça parle au diable » (p. 43, 53, 104) : « c'est extraordinaire » ; « ça n'aurait pas changé le diable à l'affaire » (p. 171) : « ça n'aurait pas changé grand-chose » ;
- « j'ai pour mon dire » (p. 79) : « à mon avis » ;
- « erre d'aller » (p. 149) : « lancée, élan » ;
- « faire de la façon » (p. 154) : « être d'une gentillesse intéressée » ;
- « faire le saut » : (p. 145), « tressauter » ;
- « garanti » (p. 43) : adverbe (familier) pour « certainement » ;
- « misère » : « ce fut la misère sur le pauvre monde » (p. 30), de l'expression « tomber sur quelqu'un comme la misère sur le pauvre monde » ; « avoir de la misère » (p. 173), pour « avoir du mal, des difficultés » ;

5 Sablayrolles (2002, 101) propose de nommer *paléologismes* des créations, pour les différencier des archaïsmes qui véhiculent une connotation vieillie.

6 Tous les lexèmes énoncés ci-après sont attestés dans le *Dictionnaire de la langue québécoise* de L. Bergeron (1980), à l'exception de « (se) ramentever » qui relève plutôt d'un archaïsme. Pour les définitions et gloses proposées, nous nous référons essentiellement à ce dictionnaire, au *Dictionnaire québécois* en ligne, ainsi qu'à un dossier sur Soucy réalisé par André Durand.

7 D'après le CNRTL, le verbe s'applique à un inanimé ou à une personne. Ce terme québécois serait d'origine dialectale (de l'ouest de la France), dérivé de *guaroc* « trait d'arbalète », forme parallèle de *garrot* « bâton ».

8 Voir *infra* notre étude de cas.

9 L. Bergeron (1980, 238) note que « fusil » désigne le « pénis » tandis que la locution indique la colère.

10 De même, le lexème « couenne » désigne une « couche de gazon » ou une « poitrine de femme » alors que la locution signifie « ne pas céder facilement » (Bergeron 1980, 151).

- « pelleter les nuages »¹¹ (p. 178) : « rêver », « caresser des chimères » ;
- « sacrer le camp » (p. 179) : « lever le camp », « s'en aller » ;
- « vieux comme les montagnes » (p. 122).

Quelques calques de l'anglais sont identifiables : le « magasin général » (p. 48) renvoie au *general store* américain ; « support moral » (p. 56) pour « soutien ».

Si l'on examine la productivité de la **matrice morphosémantique** (Sablayrolles 2003, 118) appliquée à ce premier corpus, on observe :

• Par dérivation

Dès la première page, la lexie néologique *secrétarien* (p. 13) peut être interprétée comme un archaïsme ou analysée par homophonie comme « secrétaire (qui ne sert) à rien » (voir notre étude de cas). On trouve ensuite :

- « le désemparement » (p. 20) qui s'applique au père autant qu'aux enfants en l'occurrence ;
- « le quêteux »¹² (p. 37) qui est désigné aussi comme « le mendiant » (p. 135) ;
- « les enterrants » lors des funérailles (p. 56) ;
- « crottine » (p. 66), adjectif correspondant à « crottée » ;
- « une figette » (p. 14, 73) qui semble désigner un moment d'absence, de rêverie, voire d'évanouissement où le regard demeure figé ;
- « une angelote » (p. 71), féminin non attesté de « angelot » ;
- « simoniaques » (p. 98), qui n'a pas son sens habituel mais réfère à Saint-Simon, on note donc un jeu d'équivoque ici, la simonie renvoyant à une science occulte (de Simon le magicien) ;
- « s'irrréaliser » (p. 113), qui appartient au jargon philosophique (Sartre) ;
- « étoiles inerrantes » (p. 115), variante poétique des « étoiles filantes » ;
- « l'incompréhensiblissime » éthique de Spinoza (p. 117) ;
- « la titillote de curiosité » (p. 121) au lieu de « titillation » ;
- « grelotte » (page 146), variation sur « grelottement » ;
- « rampette » (p. 148) à la place de « rampement »¹³ ;
- « couilleuse » (p. 167) qui désigne avec humour une femme qui a des testicules ;
- « mauvâssonne » (p. 172), variation sur « mauve ».

• Par composition

Il est question du « mire-à-tout » s'agissant d'une pièce de la maison (p. 114) et de « l'horizon-de-notre-vie » (p. 127).

• Par amalgame (mots-valises)

« Emmarmelades » condense des emmerdements et de la marmelade (p. 65). On trouve aussi « ovembre » (p. 89), pour « octobre », construit par analogie avec *novembre* et *décembre*.

11 Bergeron (1980, 338) cite « un pelleueux de nuages » (« qq'un qui parle pour ne rien dire »).

12 Attesté par F. d'Appolonia (2010, 252).

13 Ces trois exemples illustrent la prégnance du jeu sur les sonorités dans le choix des suffixes.

La matrice syntaxique est relativement peu productive ici, à deux exceptions près : *ébéniste*, utilisé comme adjectif (« prouesses *ébénistes* », p. 137) ; *un vertigineux* (p. 115) pour « sujet au vertige ».

En revanche, **la matrice sémantique** est pleinement efficiente, le roman foisonnant de métaphores. Comme indiqué précédemment, *dictionnaire* est utilisé de façon générique pour « livre », avec un changement d'extension évident (p.47-48). Les femmes sont tantôt appelées « saintes vierges » (p. 47-48) tantôt « putes ». La narratrice nomme métaphoriquement « enflures » sa poitrine naissante (p.85) et « ventre à surprise » sa grossesse (p. 148).

4) *Une très lointaine remembrance, d'une sainte vierge qui m'aurait tenu sur ses genoux en sentant bon, et même d'une angelote sur l'autre genou de la vierge au doux parfum et qui m'aurait ressemblé comme une goutte d'eau.* (Soucy 1998, 71)

« Le terrestre séjour » correspond à la maison (p.22). La « boîte à trou » désigne le cercueil (p.32) et l'« entrepreneur en disparition », les pompes funèbres (p. 52). Des « larmes rouges » sont bien sûr des larmes de colère (p. 41), tandis que la « rouge saison » est l'automne (p.54). Enfin, un « varech » de bouche renvoie à l'image d'une algue au coin des lèvres (p. 72). Le « chapeau » est volontiers utilisé pour « cerveau », par métonymie : « et ça tournait dans mon chapeau comme les ailes d'un moulin » (p. 119).

Ce que nous nommons **matrice phraséologique** se concrétise par un jeu de détournement et défigement d'expressions et locutions, parfois interprété en termes d'*à-peu-près* (Gradus). Outre le « cœur en chamaille » déjà relevé (p. 128), on peut observer une majorité de détournements par substitution :

- Passer l'arme du côté *du cœur* (p. 17)¹⁴ ;
- *Misère* et boule de gomme (p. 27) ;
- sous la *croûte* céleste (p. 44, 78, 150) ;
- On n'apprend pas à un vieux singe à faire *de la théologie* (p. 45) ;
- mettre le feu aux *robes* (p. 58, 116, 143, 169) : le feu « aux poudres » ou « aux trousses » ;
- *quelqu'un* qui vaut la peine d'être vécu (p. 78) ;
- je pris mon courage à deux *jambes* (p. 90) ;
- s'en battre le *trou* : « il s'en battait le trou » (p. 101, 169), pour « s'en battre l'œil » ;
- « chassez le naturel il revient à *l'épouvante* » (p. 102) qui ne se comprend qu'en se référant à la fois à l'expression « il revient au galop » et à l'expression québécoise citée précédemment (*à l'épouvante* pour « très vite ») ;
- papa qui *interdisait* à plate couture (p. 112) ;
- à quoi je n'entends *pain* (p.116) ;
- pédaler dans le *verbe* (p. 128) ;
- ayant refermé le manteau du *chameau* à queue *si c'est ainsi que ça se nomme* (p. 172).

14 On trouve aussi « passer l'arme à gauche » (p. 118).

Dans ce dernier cas, notons que la narratrice attire l'attention sur le détournement par une parenthèse métadiscursive. Elle joue parfois sur l'homophonie : « et de *comtes* à dormir debout tellement il fait rêver » (p. 130). Le jeu avec le lecteur est patent, mais le sous-énoncé (Galisson, 1995) est plus difficile à identifier quand la déstructuration syntaxique est maximale : « Bien sûr, notre tour viendrait, (...) extrêmement oints » (p. 23), « sans même nous oindre extrêmement » (p. 118) font référence à l'extrême onction. Dans le syntagme « étendu dans la robe des champs », on pense aux pommes de terre cuites « en robe des champs », ce qui rend l'expression cocasse (p. 43). On relève aussi un jeu de locutions-valises : « qui me laissèrent *en un sens interdit* » (= en un sens + sens interdit, p. 51). Dans « il continuera à *rouler sa vie de bâton de chaise* », on identifie « rouler sa bosse » et « mener une vie de bâton de chaise » (p. 78). De même : « les enfants mettent leurs *transports en commun* » (p. 99 qui joue sur la polysémie de *transport*..

Une **matrice** que l'on peut qualifier de **phonologique** semble en jeu dans certaines expressions, à commencer par *bolo* : « calmer le bolo » (p. 94), « s'en taper le bolo » (p. 171). Le mot apparaît comme une variation sur « bol » qui, au Québec, a le sens de « tête ». On trouve aussi « bibi » pour « moi » (p. 76) qui a une connotation enfantine du fait du redoublement hypocoristique. Enfin, « tsoulala » n'a pu être identifié, même si Gervais (2001, 172) reconnaît là « un air vaguement japonais »¹⁵ (p. 172).

L'argot est d'ailleurs très présent dans le roman. A cet égard, il est significatif qu'Alice ne se contente pas du québécois et use d'un argot français de création plutôt récente qui contraste avec le registre enfantin cité.

Substantifs

- « bite » (p. 40, 45) ; « putain » : « de toute ma putain » (p. 54), au lieu de l'expression complète : « de toute ma putain de vie » ; « putes » (p. 37) ;
- « mariole » (p. 65, 118, 130, 148, 161, 175) : « malin », « fier » ;
- « trouille satanée » (p. 87, 126) : « une peur terrible »¹⁶.
- « pétrin » (p. 100) : « situation embarrassante dont il semble difficile de sortir » ;
- « bataclan » (p. 111, 120, 168, 176), le mot désignant ici les testicules ;
- « couillon » (p. 113), « couillon de » (p. 132), ici au sens de « lâche », « peureux » ;
- « galurin » (« chapeau ») : « le galurin du pot à clous » (page 130) est donc son couvercle ;
- « bougne » (p. 161), mot qui signifie « gueule » et qui appartient au bordeluche, patois urbain utilisé dans la région de Bordeaux ;
- « comprenette » : « intelligence » ; « elle a de la comprenette dans le chapeau » (p.162) ;
- « chinetoque » (p. 170)

15 L'auteur affirme que ce roman relève du « japonisme » (interview citée), sous l'influence de sa fille – dont la mère est japonaise – qui traduisait directement des expressions de cette langue en français. Il a été montré que le plurilinguisme favorise la néologie (Sablayrolles).

16 « Trouille » est attesté par le *Dictionnaire d'argot classique* consulté en ligne, d'abord pour « domestique, souillon » (1888), puis avec le sens de peur (1901).

Verbes / participes

- « chambouler » : « ça me chamboulait » (p. 76) ;
- « amoché » pour « abîmé » (p. 113).

Locutions

- « à la papa » (p. 100) : « sans hâte », « sans peine », « sans risque », ici resémantisée par le contexte ;
- « être coton » (p. 67) : « être difficile » ;
- « ça déménage » (p. 128) : « ça excite », « ça étonne » ;
- « dingue » (p. 155) : « fou » ;
- « se farcir quelque chose » (p. 118) : « la consommer », « la faire » ;
- « fiché le camp » (p. 101), « mettre les bouts » (p. 113) : « partir » ;
- « genre prêtre » (p. 86) - « genre inspecteur des... » (p. 111) - « genre mon frère » (p. 161) : combinaison lexicale d'un usage récent¹⁷ ;
- « beau gosse » (p. 25) : « bel homme », collocation très en vogue ;
- « ce ne sont pas mes oignons » (p. 64) : « ce ne sont pas mes affaires » ;
- « rentrer dedans » (p. 93) : « frapper » ;
- « en savoir un rayon sur ce chapitre » (p. 65) : « être fort, compétent sur cette question »
- « s'en taper » : « Je m'en tapais le bolo » (p. 171) pour « je ne m'en souciais pas ».

À l'instar d'un Céline, Soucy use d'une langue empreinte d'oralité : « Il fallait pour me libérer de cette hantise intérieure faire en sorte que la voix se déploie physiquement dans l'espace. » (2001 : 131). On retrouve l'emploi de *mèche* (« Il y avait une mèche, mettons quelques jours », p. 19), ici approximatif car il signifie un demi/une demie qui s'ajoute à un entier, tout comme chez Céline « à 63 ans et mèche » (*D'un château l'autre* 1957¹⁸). D'une manière générale, l'Alice de Soucy recourt à des termes familiers qui renvoient à un registre oral : « frerot » (p. 13), « sœurette » (p. 32), l'individu « en soutane » devient par métonymie « une soutane » (p. 65, 69, 163), une syntaxe relâchée, des termes ou expressions franchement crues (p. 64, « ça ne va jamais chier loin avec lui », p. 149).

1.4. Etude de cas : *secrétarien*

5) - *Vous êtes secrétarien ? dis-je. Il me demanda de répéter. Mais tant pis pour lui, j'ai trop besoin des mots pour les gaspiller à les dire deux fois.* (Soucy 1998, 76)

La lexie néologique *secrétarien* trouve, d'après Marcheix (2003 : 412), une de ses raisons d'être dans sa coloration archaïsante soulignée par le cotexte de

¹⁷ *Le Robert historique de la langue française* (Rey 2007) signale que « Récemment, "genre" suivi d'un adj. ou d'un n. attribut constitue un tour à la mode » (1998).

¹⁸ Citation relevée sur Babelio : <http://www.babelio.com/auteur/Louis-Ferdinand-Celine/2086/citations/299131> (consulté le 15/07/13).

« grimoire ». Ce terme, créé comme une sorte de métaplasme¹⁹, est très probablement inspiré du latin impérial *secretarius*. Révélateur d'un sujet décalé, englué dans une extratemporalité et une extraterritorialité aliénantes (p. 412). De notre point de vue, elle renvoie de surcroît à l'idée d'une pratique quasi-boulimique, d'une consommation effrénée de mots et de livres par la narratrice. Le suffixe « -ien » servant à former les noms de métiers, permet ici de différencier l'activité de l'objet relevant du mobilier, levant l'ambiguïté de *secrétaire*. Notons d'ailleurs que le latin *secretus* signifiait « secret, à l'écart », ce qui n'est pas sans lien avec le caractère marginal du personnage. Si l'on envisage l'homophonie, on lit « secret à rien », avec l'idée de quelque chose ou quelqu'un qui ne sert à rien.

1.5. Analyse néostylistique

Dès le titre du roman qui est en référence au conte d'Andersen, l'écriture se fait *palimpseste*. Du fait de la prégnance des archaïsmes et régionalismes, ajoutée aux matrices sémantique et phraséologique, les mots sont resémantisés, redistribués, souvent commentés ou glosés au fil d'un métadiscours prégnant. Ainsi le narrateur manifeste-t-il ses incertitudes lexicologiques et nous invite-t-il à questionner les mots à sa suite : « Les innovations langagières prennent une place essentielle dans ce métissage d'une parole traversée par les mots de l'Autre. » (Marcheix 2003, 414) Le discours réflexif souligne la distance entre le sujet et le langage, les hésitations entre l'écrit et l'oral, entre les registres familier/argotique et soutenu voire littéraire. Il en résulte une impression d'opacité, émanant de cette « parole qui laisse deviner un sujet opaque à lui-même » (p. 415). La monstruosité n'est pas loin : les mots-valises ont été qualifiés de « mots monstres » par Almuth Grésillon²⁰ ; ils peuvent être la manifestation d'une écriture souffrante. Etres hybrides, ils sont aussi un lieu d'indétermination, qui se traduit, selon Marcheix (p. 420), par une esthétique oxymorique. Expression d'une voix singulière et faussement naïve qui revivifie le langage, cette écriture souffrante tend à exorciser le mal en ouvrant à une possible réconciliation cathartique : « La parole surgit, momentanément revivifiée par l'invention langagière, pour ouvrir sur une possible réconciliation cathartique qui lèverait l'opacité du sujet. » (p. 424) L'innovation lexicale renvoie à une poétique de l'altérité tout en reflétant une régression vers l'oralité. Cette parole neuve

19 Molinié définit cette figure comme « le type du modèle général présidant aux diverses figures microstructurales d'élocution, selon quoi se produisent permutation, substitution, ajout ou suppression de lettres (...) de manière à créer aussi divers effets par rapport aux mots concernés. » (2002, 252) En l'occurrence, le mot concerné est bien évidemment « secrétaire ».

20 Almuth Grésillon a entrepris d'étudier la « monstruosité » du mot-valise (1985, 246).

multiplie à l'envi ce que Rodari analysait en termes d'erreur créatrice²¹. Il en résulte une impression d'étrangeté, source de littérature

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. (Proust, 1987, 297)

2. *Music Hall*

2.1. Résumé

New York, 1929. Un jeune homme au nom macabre de « Xavier X. Mortanse » se présente comme un *mésémigré* venu de Hongrie. Il y aurait laissé une sœur, Justine, à qui il écrit quotidiennement sans recevoir de réponse. Forcé est de constater qu'il est en quête de sa propre identité. À la veille du krach, il se fait enrôler comme apprenti dans l'Ordre des Démolisseurs, société occulte dont le « stratakorek » est la langue secrète. Sur ce chantier, ce doux rêveur devient lui-même objet de démolition, bouc émissaire des démolisseurs. Seule sa grenouille « Strapitchacoudou »²², enfermée dans un précieux coffret dont il ne se sépare jamais, est sa confidente : elle parle, chante et danse en s'accompagnant d'un banjo. Dans sa quête, il rencontrera Peggy, qui l'amènera au Music-Hall puis périra brûlée vive, et un aveugle cupide qui le convaincra de tirer profit de sa grenouille savante en présentant un numéro qui s'avèrera un cuisant échec. Contraint de rembourser ses dettes, Xavier atterrira sur un ring où il sera mis KO, quand surviendra Justine, la prétendue sœur, lui apportant le rapport d'un médecin légiste. Celui-ci lui révélera ses origines : un être hybride créé à partir de six cadavres rafistolés, un monstre digne de Frankenstein. De retour en Hongrie et arrivé au terme de ses mésaventures, il apprendra qu'il n'est pas hongrois, que sa sœur Justine est en fait sa mère et l'amante du médecin qui l'a recréé. Il sera finalement atteint de « *la coquette* », étrange maladie.

2.2. Relevé

Ce résumé donne un aperçu de l'**onomastique** comme lieu éminent de créativité dans ce roman. On retrouve d'abord une certaine Ariane, *fil d'Ariane* entre les deux romans, sous les traits d'une petite fille victime de l'effondrement d'un escalier : « Ariane, c'est le nom qu'elle a dit qu'elle s'appelait. Comme la petite

21 « Bien des prétendues « erreurs » des enfants sont tout autre chose, ce sont des créations personnelles dont ils se servent pour assimiler une réalité inconnue. » (Rodari 2001, 50)

22 On observe la récurrence de la syllabe « Stra » à l'initiale comme dans « stratakorek » où le « (e)k » est un suffixe marquant le pluriel.

filles qui est passée de l'autre côté du monde en empruntant un escalier qui s'effondre. » (p. 185). Quant à Xavier, son patronyme « X Mortanse »²³ semble de bien mauvaise augure pour un héros dont on ne découvrira qu'à la fin la véritable identité bricolée. Etre hybride issu d'une expérience macabre, Xavier est une sorte d'acrostiche fondé sur les initiales des êtres qui le constituent : Xénon, Albert, Vincent, Isabella, Ernest, Reinfeld. » (p.374) D'où cette remarque de sa mère-sœur : « Il y a trop de monde en toi, il n'y a plus personne » (p. 359). Notons que le médecin légiste dont elle a été l'amante et qui n'est autre que le créateur de Xavier, porte le doux nom de « Long d'ailes » – que l'on peut interpréter en référence à sa grande taille – tandis que son prénom « Rogatien » évoque le verbe latin *rogare*, pour « demander ». Or c'est justement lui qui apportera, au travers de son journal, des réponses à la quête identitaire de Xavier. Autre personnage au blason énigmatique, « Le philosophe des Sables », dit aussi « Les Sables » (p. 21), « Bouche d'or » ou « Le Mot juste » (p.64). Celui-là révélera finalement qu'il ne sait pas lire et que sa vie est un mensonge. Le contremaître Lazare qui martyrise Xavier est surnommé « La Terreur ». C'est auprès de sa grenouille qui porte le nom enfantin de « Strapitchacoudou » que le héros trouve consolation. Il en explique le choix

- 6) *La grenouille avait répété vingt fois d'affilée ces sons énigmatiques Strapitchacoudou, strapitchacoudou... Il avait noté le mot, il en avait cherché la signification une partie de la nuit. Que pouvait-elle bien vouloir dire par là ? Il avait fini par supposer qu'elle désirait ainsi lui faire connaître son nom.* (Soucy 2002, 138-139)

Notons que les résonances de ce mot évoquent un univers enfantin avec le redoublement hypocoristique du [u] qui souligne la finale « dou(x) ». On comprend alors que le coffret de la grenouille est comme un refuge, une boîte de Pandore, un trésor d'enfance pour Xavier, d'autant que la grenouille des contes se transforme généralement en prince. Tout se passe comme si cette grenouille était une projection de ce qu'il éprouve et de sa quête identitaire : celle qui devrait lui permettre de devenir un prince malgré la monstruosité de son apparence et de sa renaissance. D'autres personnages peuplent ce roman-conte aux multiples résonances, telle *Echarlote l'Autruche* : mot-valise issu de « Charlotte + échalote ». La finale commune – [ət] – est d'ailleurs l'initiale d'*Autruche*, d'où un double jeu. Au fil du récit, cette autruche (avec un grand « A ») se révélera être Psychanalyste et aussi Avaleuse de Cadrans.

En matière de **québécoïsmes**, on retrouve *la brunante* (p. 29), *écrapoutir* (p. 149), *avoir de la misère* (p. 151) et *grafigné* (p. 353). S'y ajoutent : un napperon *carreauté* (p. 18), *lunchant* (p.18), *niaiser* (p. 190, « importuner »), *chicoter* (p.

23 Notons le choix de la lettre « X », « lettre de l'oblitération » selon Gervais (2001, par.9) (« né sous X »).

226, « chicaner, ennuyer »), une *nonantaine*²⁴ (p. 276), mon *Tabernak* (p. 287), *tapocher*²⁵ (p. 243), *rapailler* son saint frusquin (p. 365, « ramasser, rassembler ses affaires »²⁶). On observe quelques micro-alternances codiques : « t'es déjà *knock-out* ! » (p. 287), « ça va, *no problema* » (p. 287).

Quant aux **archaïsmes**, ils sont relativement nombreux : *puiné* (pour « cadet », p. 56), *flamberge* (p. 145, pour « épée », de l'allemand *Flammenschwert*), *pépètes* pour « argent » (p. 207, peut-être dérivé de pépites), *animadversion* de « animadversio » (p. 217), prit son *respir* (p. 275), une *escouade*²⁷ (p. 282, pour une « brigade » de policiers).

L'originalité par rapport au roman précédemment étudié est l'apparition d'un **jargon** (*néolojargon* ?) relatif au chantier de démolition qui constitue le cadre du roman. A titre d'exemples, relevons : *démolisseur* (p.16), *dynamiteur* (p. 22), le *cercle des démolis* (p. 19), un *modèle de démolition* (p. 69), un *nabab de la démolition* (p. 297), *garrocheurs* (p. 25), *dévaliseurs* (p. 36), *débardeurs* (p. 73), *tâcherons* (p. 97), l'outil *fracasseur* (p. 210). Il est d'ailleurs fait mention de l'existence d'un patois de démolition (« *Korekkiri dess' ka ?* », p. 89) et d'une langue secrète des compagnons, dite « *stratakorek* » (p. 282).

En matière de **matrice morphosémantique**, la dérivation est tout aussi productive que dans le premier roman. On relève ainsi

- un *troussement* chatouilleux du museau (p. 18) ;
- un *frelaton* (vin frelaté) p. 54, d'où « fre » par aphérèse (p. 152, on observe ici un jeu avec l'initiale dans le contexte : « fredonnait ») ;
- le *guenillou* (p. 67) ;
- *tergiversantes* (p. 97) ;
- *embijouté* (p. 116) ;
- *verminant* (p. 208) ;
- *sautilleur* (p. 211) ;
- *somnambuliquement* (p. 222) ;
- *grenouilliste* (p. 223) ;
- *stepette* (p. 297) suffixation de l'anglais « step », s'agissant d'un match de boxe ;
- son instinct *xaviérien* (p. 335) ;
- la *buanderette* (p. 364).

24 Non attesté par Bergeron mais attesté en Belgique et Suisse romande (Thibault / Knecht 2000, 197).

25 Pour « battre à coups de poing » (Bergeron, 1980, 479).

26 Non attesté par Bergeron, mais le Dictionnaire québécois consulté en ligne indique que ce verbe, en usage au Québec depuis le XIX^{ème} siècle signifie notamment « remettre de l'ordre dans ses affaires » (<http://www.dictionnaire-quebecois.com/definitions-r.html> le 30/01/13).

27 Bergeron (1980, 213) cite le verbe *escouer* pour « secouer » et *s'escouer* pour « se démener ».

Pour la plupart de ces néologismes construits par dérivation, le sentiment de néologisme est moindre. En revanche, deux lexèmes ont retenu notre attention : les *Majesticiens* (p. 276), construit par suffixation de *Majestic* ou amalgame de *Majestic* + *magicien*), les *mése-migrés* (p. 343), par préfixation ou analogie avec *mésentente*). Un autre exemple de suffixation relève d'une matrice **syntactico-sémantique** car il peut aussi être interprété comme une métaphore. Il s'agit de la *coquette*, qui désigne la maladie due au Bacille de Koch (*Kochette*). Quand le narrateur boit « une gorgée de médecine » (p. 325), cet emploi peut être analysé comme un anglicisme ou un néologisme syntactico-sémantique. Quelques lexies néologiques ont été formées par composition : *fil-de-fériste* (p. 210), un *homme-mensonge* (p. 105), les *claque-sous en jupons* (p. 58).

Enfin, la **matrice pragmatique ou phraséologique** (Vorger, 2011) apparaît moins efficiente que dans l'autre roman, mais donne lieu à quelques détournements de locutions figées/semi-figées²⁸

- *en son large et en son long* (p. 197) : en long et en large
- *prendre son courage à deux jambes* (p. 253) à deux mains
- *ne répondre pou* (p. 37) n'entendre pou (p. 208) : ne répondre rien/point
- *ronger son poing* (p. 261) : ronger son frein
- *excités comme des poules* (p. 330) : excités comme des poux
- *l'envie d'escampette* (p. 325), la poudre d'escampette (p. 340)

2.3. Etude de cas : *écrapoutir*

7) *Xavier ne pensait pas au luminaire qui avait failli les écrapoutir.* (Soucy 2002, 149)

Ce lexème attesté comme québécisme²⁹ résonne comme un mot-valise condensant les sèmes des verbes *écraser*, *aplatir*, *anéantir*. Ce verbe d'origine poitevine, en usage jusqu'au XVII^{ème} siècle, est répertorié comme obsolète en France³⁰ Il était

cependant (XVI^{ème} siècle) très vivant dans l'ouest de la France, mais étrangement inconnu à Paris. Au Québec, il demeure usité, mais, semble-t-il, réservé aux conversations familières.³¹

28 Sablayrolles (2002, 103) les qualifie de « néologismes de combinatoire lexicale ».

29 Bergeron (1980, 196) relève des variantes avec resuffixation (*écrapoutiller*, *écrapoutiner*).

30 D'après la rubrique « mots obsolètes » du site consacré à la semaine des 10 mots de la langue française: http://www.dglf.culture.gouv.fr/francais-aime/Semaine_2002/site-slf/Jeux/MOTS%20OBSOL%C8TES.html

31 En témoignent les émissions « Le français au micro » sur Radio Canada (<http://www.radio-canada.ca/radio/francaismicro/description.asp?ID=2096&CAT=E&leid=348&lacat=e>) ou encore « J'aime les mots » sur TV5.

2.4. Réflexivité et analyse

Du fait de ce bricolage formel et de ces « accouplements bizarres de mots étonnés l'un de l'autre »³², le roman peut sembler, à la relecture, écrit dans la langue *Stratakorek* (Fortier 2003, 175). Le foisonnement de lexies nouvelles et autres associations lexicales incongrues mettent en éveil notre propre sentiment néologique et nous rendent d'autant plus attentifs à une langue porteuse d'une certaine opacité. Celle-là nous révèle l'altérité, voire l'aliénation, qui caractérise le personnage : les deux romans se rejoignent dans une quête identitaire. Xavier est fondamentalement autre, ce que l'on attribue *a priori* à son statut de « mésémigré » qui en fait le bouc émissaire du chantier. Comme celle d'Alice, son écriture est souffrante, quasi-hémorragique, tant il se laisse submerger par les mots : « ça continuait à parler tout seul dans sa bouche, un régiment de mots sans queue ni tête qui parlaient entre ses dents » (Soucy 2002, 45). La dimension psychanalytique est perceptible ici, ne serait-ce qu'au travers du « ça ». L'écriture est potentiellement réparatrice, le stylo représente le cordon ombilical qui le relie à celle qu'il imagine être sa sœur et qui n'est autre que sa mère

- 8) *Il se mit en branle, d'abord péniblement, mais bientôt les mots fusèrent, fulgurants, intarissables, qu'il rédigea, à son habitude, sur des feuillets de papier journal sauvés des poubelles. Des heures et des heures. Quand s'apaisa cette frénésie, il voyait des mouches là où il n'y en avait pas. Des étoiles, comme des explosions minuscules, scintillaient autour de ses yeux.* (Soucy 2002, 48)

L'écriture s'avère donc salvatrice : elle est ce qui lui permet de sublimer un réel insoutenable. À l'instar d'Alice, c'est au pays du langage que Xavier découvre des merveilles, des « poupées de cendre » qui se mettent à scintiller. Les mots, faits de morceaux hétéroclites à l'image des personnages et des histoires qui s'emmêlent au sein du roman, sont le lieu d'une réparation. Ils représentent une échappatoire possible. Authentique palimpseste, le papier journal sauvé des poubelles devient la lettre amoureusement écrite par un homme à sa sœur-mère chérie, et les mouches se muent en étoiles dans ses yeux. N'est-ce pas, là encore, une parabole de l'écriture poétique, rempart ou révolte contre un monde cruel et vil qu'elle tend à transcender ?

3. Conclusion

- 9) *Tournez cinq fois sur vous-même, les yeux fermés et, avant que de les rouvrir, un caillou que vous aurez lancé, vous ne saurez pas dans quelle direction il est parti, mais vous saurez qu'il aura bien fini par retomber sur terre. Ainsi sont les*

32 Cité par Sablayrolles (2002, 103) en référence au *Mercure de France* : « il y a pire que la création de mots, il y a les accouplements bizarres de mots étonnés l'un de l'autre. »

mots. Ils arrivent toujours, coûte que coûte, par se poser quelque part, et cela seul est important. (Soucy 1998, 142)

Dans l'entretien cité (2001), le romancier rappelle le souci constant d'intelligibilité de lisibilité de ses romans, fussent-ils peuplés de mots hybrides voire de *mots-monstres*, conçus à l'image de ses personnages. Ces mots arrivent toujours jusqu'à leur destinataire, reposant sur la connivence d'un pacte *colludique* avec le lecteur (Vorger 2011). C'est ce que nous dit, à n'en pas douter, la prégnance des *québécoisismes phraséologiques*, fondés sur le détournement de phrasèmes. Le romancier semble avoir à cœur de défiger le langage, de le déstructurer pour mieux en jouer, d'où ces jeux de *palimpsestes* (Galisson 1995). Au travers de cette écriture *palimpsestuelle*, les détournements sont le lieu privilégié d'une complicité, d'un enrôlement du lecteur dans le décryptage des mots sous les mots. Sans oublier les lexies à « charge culturelle partagée », chères à Galisson, au goût de *Tabernak* ou de sirop d'érable... et les mots-valises aux résonances d'étrangeté. Ces mots-monstres nous disent le caractère hybride de personnages qui n'ont de cesse de *pelletter les nuages* pour mieux *s'irréaliser* au travers d'un langage qu'ils réinventent perpétuellement.

Bibliographie

Corpus

- Soucy, Gaétan (1998) : *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Montréal : Éditions Boréal
 [Soucy, Gaétan 2001] : Conversation avec Gaétan Soucy. Dans : *LEXI/textes 5*. Inédits et commentaires. Propos recueillis par Stéphanie Jasmin. Théâtre National de la Colline. Paris : L'Arche Éditeur. 119-143
 Soucy, Gaétan (2002) : *Music-Hall*. Paris : Seuil

Ouvrages et articles

- Auroux, Sylvain (éd.) (1985) : *La linguistique fantastique*. Paris : Joseph Clims/Denoël
 Fortier, Frances (2003) : Vitalités romanesques ou les traditions réinventées. Dans : *Voix et Images* 28/2, 174-179
<http://www.erudit.org/revue/VI/2003/v28/n2/006605ar.pdf>
 Galisson, Robert (1995) : Les palimpsestes verbaux : des révéléateurs culturels remarquables, mais peu remarqués... Dans : Martins-Baltar, 41-63
 Gervais, Bertrand (2001) : L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. Dans : *Voix et images* 77, 384-393
<http://www.er.uqam.ca/nobel/imagifin/gervaisoucy.html>
 Grésillon, Almuth (1985) : Le mot-valise : un monstre de la langue ? Dans : Auroux, 245-259
 Lepape, Pierre (1998) : « C'est horrible comme c'est beau ». Présentation de '*La petite fille qui aimait trop les allumettes*' = préface de Soucy 1998, pp.I-V (originellement paru dans *Le Monde* du 19 mars 1999)
 Marcheix, Denis (2003) : L'innovation lexicale et les stratégies discursives de l'altérité dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. Dans : Sablayrolles, 409-427

- Martins-Baltar, Michel (éd.) (1995) : *La locution entre discours*. (= Numéro spécial de) *Cahiers du français contemporain* 2
- Proust, Marcel (1987) : *Contre Sainte Beuve*. Paris : Gallimard
- Pruvost, Jean / Sablayrolles, Jean-François (2003) : *Les néologismes*. Paris : Presses Universitaires de France
- Rodari, Gianni (2001) : *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*. Paris : Rue du monde
- Sablayrolles, Jean-François (2002) : Fondements théoriques des nécessités pratiques du traitement des néologismes. Dans : *Revue française de linguistique appliquée* 7, 97-111
<http://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2002-1-page-97.htm>
- Sablayrolles, Jean-François (éd.) (2003) : *L'Innovation lexicale*. Paris : Honoré Champion
- Tournier, Jean (1988) : *Précis de lexicologie anglaise*. Paris : Nathan université
- Vorger, Camille (2011) : Le slam est-il néologène ? Dans : *Néologica* 5, 73-90

Dictionnaires

- Bergeron, Léandre (1980) : *Dictionnaire de la langue québécoise*. Montréal : vlb éditeur
- d'Appolonia, François (2010) : *Le Petit Dictionnaire des québécismes*. Montréal : éditions de l'Homme,
http://www.editions-homme.com/medias/2/2/ext_9782761927192.pdf
- Durand, André (sans date) : Dossier sur Gaétan Soucy (www.comptoirilletteraire.com)
- Molinié, Georges / Aquien, Michèle (2002) : *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*. Paris : Livre de poche
- Poirier, Claude (1998) : *Dictionnaire historique du français québécois : monographies lexicographiques de québécismes*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval
- Rey, Alain (2007) : *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert
- Thibault, André & Knecht, Pierre (2000). *Le Petit Dictionnaire suisse romand*. Genève : éditions Zoé

Dictionnaires en ligne et autres sites

- Banque de dépannage linguistique : http://66.46.185.79/bdl/gabarit_bdl.asp?id=2044
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/nabab>
- Dictionnaire d'argot classique : <http://www.ruski-mat.net/page.php?l=FrFr&a=Trouille>
- Dictionnaire différentiel : <http://suite101.fr/article/mots-du-quebec-dictionnaire-differentiel-partie-51--grafigner-a30688>
<http://suite101.fr/article/mots-du-quebec-dictionnaire-differentiel-partie-36--garrocher-a23278>
- Dictionnaire québécois : <http://www.dictionnaire-quebecois.com/definitions-r.html>
- Trésor de la langue française au Québec : <http://www.tlfg.ulaval.ca/>
- Article de presse : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/07/13/mort-a-54-ans-de-l-ecrivain-quebecois-gaetan-soucy_3447269_3382.html

Tous les sites ont été consultés le 14/07/13.

Camille Vorger
 Maître d'Enseignement et de Recherche
 École de Français Langue Étrangère
 UNIL Dorigny, 1015 Lausanne
 Mél : camille.vorger@unil.ch

RÉFÉRENCE :

« Anthropole, Unithèque, Nespresso
et autres mots composites dans l'espace
universitaire et urbain de Lausanne »

dans Neologica, n°5, 2015, pp.133-152.



MOTS-CLÉS :

**NÉOLOGISMES,
CRÉATIVITÉ,
MOTS-VALISES,
FONCTION,
TERMINOLOGIE.**



CLASSIQUES
GARNIER

VORGER (Camille), « *Anthropole, Unithèque, Nespresso* et autres mots composites dans l'espace universitaire et urbain de Lausanne », *Neologica*, n° 9, 2015, p. 133-152

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-4838-6.p.0133](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4838-6.p.0133)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2015. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

VORGER (Camille), « *Anthropole, Unithèque, Nespresso* et autres mots composites dans l'espace universitaire et urbain de Lausanne »

ABSTRACT – Our recent studies (Vorger 2011, 2012) have been centred on a double corpus of neologisms taken from slam lyrics and epitextual and peritextual writings connected to this movement. It was shown to be highly neologenic and that the morphological and what we termed the phraseological matrix were the most fruitful ones. This study focused on the code in which these neologisms were disseminated, the oral code for the lyrics and the written for the paratext. Continuing on from these analyses, the question of blends, or composite words as we term them, is raised in a different context: the vector of dissemination in this case being presumably the written code. The university and urban environments are characterised by signboards, though dissemination can take effect orally as well. The case of Lausanne is rich in lexical creativity, but what forms does it take, what are the main factors and functions of neology in this context and what becomes of these blends in the long run? The way these expressions are formed, what function they fulfil and what factors encourage them will be analysed from a corpus of examples taken from the university environment (*Anthropole* building, *Uniscop* paper, *Unicard* card, etc.) and the urban (“*Empoubellisson* notre ville”) and advertising contexts (*Nespresso*).

KEYWORDS – blends, lexicogenic matrix, function, terminology.

Camille VORGER

**ANTHROPOLE, UNITHÈQUE, NESPRESSO
ET AUTRES MOTS COMPOSITES DANS L'ESPACE
UNIVERSITAIRE ET URBAIN DE LAUSANNE**

Nos précédentes études (2011, 2012) nous ont conduite à analyser un double corpus de néologismes issus de textes de slam et d'un espace épitextuel et péritextuel autour de ce mouvement émergent. Nous avons pu montrer qu'il s'agissait d'un espace hautement néologène, et que la matrice morphologique, ainsi que celle que nous nommons « phraséologique », était prégnante parmi les matrices lexicogéniques. Cette étude posait, entre autres, la question du code dans lequel ces néologismes étaient diffusés, essentiellement oral s'agissant des textes de slam, et écrit pour le paratexte. Dans la lignée de ces analyses, nous aborderons la question du mot-valise – ou mot composite tel que nous proposons de le qualifier – au sein d'un espace autre, dont le code lié au vecteur principal de diffusion nous semble, a priori, être l'écrit. En effet, l'espace urbain et universitaire est d'abord constitué des panneaux de signalisation correspondants, même si la diffusion peut se faire dans le discours oral le cas échéant. Si l'on admet que Lausanne offre un espace riche en matière de créativité lexicale, il reste à se demander quels en sont les formes et procédés, quels sont les principaux facteurs et fonctions primordiales de la néologie dans ce contexte, quel est enfin le devenir de ces mots-valises proliférants. À travers un corpus d'exemples issus de l'espace universitaire (bâtiment Anthropole, journal Uniscope, carte Unicard, etc.) de l'espace urbain (« Empoubellissons notre ville ») et publicitaire (Nespresso), nous analyserons les modes de formation en jeu, mais aussi les fonctions et les facteurs favorisant les créations lexicales de ce type.

Mots-clés : mots-valises, matrices lexicogéniques, fonctions, terminologie.

Introduction

Lieu par excellence de la condensation, le mot-valise pourrait bien, en tant que tel, offrir un *condensé* emblématique d'une poétique du slam, entendu

Neologica, n° 9, 2015, p. 133-152

comme poésie orale aussi brève qu'expressive, que nous avons abordée, dans le cadre de notre recherche en thèse, en termes de créativité lexicale, soit d'*oralité*¹, *styloratoire*² et autres *microyons*³ (Vorger 2011, 2012).

La première question que nous soulèverons à l'orée de la présente contribution et dans la lignée de ces recherches, est celle de la dénomination de ces lexies hybrides construites par *amalgamation*. De fait, nous sommes nombreux à avoir souligné la faible motivation – hors contexte littéraire (cf. Lewis Carroll, voir *infra*) – du choix de cette image. Aussi envisageons-nous une autre façon de nommer ces lexies tout en rendant compte de leur étrangeté voire de leur « monstruosité » (Grésillon 1984) : du *mot gigogne* au *mot-sandwich* (Hesbois), en passant par *mot articulé* (Galisson) et *mot composite* (Martin), ces concepts contribuent au flou pour ne pas dire au « trop-plein » terminologique (Sablayrolles 2002). Nous confronterons ensuite les typologies de Grésillon et de Sablayrolles à un nouveau corpus collecté au sein de l'espace urbain et universitaire de Lausanne qui s'avère prolifique en la matière. Nous pouvons déjà émettre l'hypothèse *a priori* que la coexistence de plusieurs langues nationales dans l'espace helvétique, associée au caractère particulièrement cosmopolite du domaine universitaire, peut représenter un double facteur *néologène*. Pour autant, dans un contexte où les emprunts semblent assez facilement intégrés⁴, constate-t-on l'éclosion de mots-valises plurilingues ? Quelles sont les fonctions spécifiques à ce contexte, les deux espaces – universitaire et urbain – pouvant d'ailleurs communiquer et interférer ?

Reprenant notre *veille néologique* dans ce nouveau cadre de travail qui nous a rendue d'autant plus attentive à la nouveauté des mots qui le peuplent, nous avons donc entrepris à nouveau de dévaliser les mots-valises, de démembrer les mots-monstres et de décomposer les mots composites : « Dévaliser les mots-valises, c'est voler, prendre au vol, récolter, collectionner, partout où l'on en trouve, ces petits corps verbaux pour les constituer en corpus » (Grésillon 1983 : 83). Après avoir envisagé les questions terminologiques qui nous ont conduite à adopter l'appellation générique de *mots composites* puis présenté ce nouveau corpus, nous en proposerons une analyse synthétique en formulant ce que nous appellerons la « règle des 4 C » pour mieux appréhender les fonctions de l'amalgamation dans ce contexte.

1 Voir l'interview suivante de Souleymane Diamanka : <http://www.evene.fr/musique/actualite/interview-souleymane-diamanka-hiver-peul-1013.php>.

2 Mot inventé par La Tribut du verbe : voir le blog de ce collectif : <http://www.latributduverbe.com/>.

3 Mots Paumés (voir son site : <http://motspaumes.com/>).

4 Par exemple le verbe *putzer*, de l'allemand *putzen*, « nettoyer ».

1. Des mots-valises aux mots composites

Avant d'aborder l'examen détaillé d'un corpus relativement hétérogène, commençons par nous interroger sur le terme adéquat à désigner les éléments qui le constituent.

1.1. Des mots-valises aux mots composites

Si le terme de *mot-valise* nous vient *De l'autre côté du miroir* (1871), avec cette idée originelle de « deux sens empaquetés dans un seul et même mot », nous voyons ici une double objection à reprendre à notre compte cette appellation : d'une part, l'image du *portemanteau* semble, sinon obsolète, assurément moins parlante aujourd'hui ; d'autre part, l'image renvoie à deux composants pour un même mot qui se diviserait en deux parties égales. Or « pourquoi n'emballerait-on pas plus de deux significations dans la valise ? » (Martin 1976 : 187)⁵. Si l'on retrouve cette image dans d'autres langues comme en espagnol, là où l'italien préfère la salade de fruits (de bruits⁶ ?) lexicaux⁷, il s'avère pourtant opportun de remettre en cause sa validité. Galisson, parmi tant d'autres, a proposé de réviser cette terminologie, avançant l'appellation de *mot articulé* en raison de l'articulation des formants. Sans développer cette idée qui nous semble renvoyer plus généralement à la double articulation du langage, nous proposons l'appellation de *mot* (ou *lexie*) *composite* que l'on trouve sous la plume de quelques auteurs comme Martin (1976 : 190) ainsi que des traducteurs de Freud. Ce dernier utilise les termes de *Wortverschmelzung* – littéralement « mots mêlés, fondus » (Freud 1983 : 30) – et de *Wortkontamination* qui a le mérite de distinguer le procédé (*l'amalgamation* selon Tournier) du résultat (*l'amalgame*) tout en suggérant, en référence à l'étymologie (du latin *contaminare*, « toucher, atteindre ») une relation de contiguïté et de fusion.

Partant du constat d'une certaine similitude avec le procédé de composition, cette terminologie a le mérite de refléter le caractère hybride de telles lexies, tout en insistant sur la coprésence – voire la *coprédication*

5 Notons cependant que la traduction proposée par Henri Parisot (pour le poème) et Jacques Papy (coll. « Folio junior », 1981) intègre trois composants : « “slictueux” signifie : “souple, actif, onctueux”. Vois-tu, c'est comme une valise : il y a trois sens empaquetés en un seul mot... ».

6 On trouve cette délexicalisation « salade de bruits » sous la plume des slameurs Marco DSL et Barbie tue Rick.

7 Si les Allemands parlent de *Wortverschmelzung* ou de *portemanteau-Wörter*, on retrouve en espagnol l'image de la valise/malette (*palabra maleja*). A. Clas observe « que la même richesse synonymique existe en anglais où l'on parle de *blends*, de *blend-words*, de *blending*, *name-fusion*, *portemanteau-words* ; [...] les Italiens intitulent le procédé de façon fort poétique *parola macedonia*, soit “parole macédoine” » (1987 : 347). L'expression, en référence à la salade de fruits, aurait été proposée par le lexicographe Bruno Migliorini.

(Grésillon 1985) – et la perméabilité entre les différents *composants*. Notons que, dans notre corpus, l’hybridité de certains mots composites est double, dans la mesure où une matrice externe intervient. Or l’appellation de *mot composite* suggère la plasticité du matériau verbal et la mise en relation d’éléments disparates en vue d’obtenir des propriétés spécifiques⁸. Jean-Paul Martin analyse le *mot composite* comme une sorte de « précipité » où le signifié semble s’être dilué voire dissous au profit d’un jeu sur le signifiant, dans sa double empreinte phonique et graphique. Nous proposons donc d’adopter l’appellation générique de *mot composite*, désignant par là le résultat de plusieurs procédés, s’agissant de *compocation* (Cusin-Berche, citée par Sablayrolles 2011⁹), de *fractocomposition* (Sablayrolles 2011) ou d’*amalgamation* (Tournier 1985).

1.2. Mots à tiroirs ou mots-miroirs ?

Galisson, qui s’est intéressé à la formation ainsi qu’à la question de la viabilité du mot-valise, a opposé *néovialogisme* et *nécrologisme*, ce dernier désignant un néologisme « mort-né » (1991 : 78). À ses yeux, les mots-valises relèvent du ludique plutôt que du fonctionnel. Ils résultent souvent d’une démarche sémasiologique¹⁰ et non d’une démarche onomasiologique¹¹, ce qui peut les confiner au statut d’*hapax*. Dans notre cas, c’est bien d’une démarche onomasiologique que relève le choix des noms de bâtiments à l’Université de Lausanne, et ce dans le cadre d’un projet de communication visant à rénover l’onomastique – en l’occurrence la toponymie – en vigueur. Le fait est que ces mots composites peuvent aussi être envisagés dans leur modernité, ce dont témoignent les quelques exemples de notre corpus qui renvoient au domaine publicitaire (*Swatch*) :

« 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)

8 Composite : « 1. Qui participe de plusieurs styles d’architecture. 2. Formé d’éléments très différents, souvent disparates. 3. *Matériau composite*, formé de plusieurs constituants (dont une matière plastique) pour obtenir des propriétés mécaniques particulières » (PR 2003 : 493).

9 Sous ce terme qu’elle a créé, elle range les unités lexicales graphiques formées de l’association de deux mots tronqués, sans élément phonétique commun, soit le procédé de type 2 dans la typologie d’Almuth Grésillon.

10 « c’est la forme, une forme aléatoire, qui détermine à son tour un contenu aléatoire ; la convergence de la forme et du contenu est rare, or ce n’est que si elle existe – ex : *midinette*, *franglais*, *boursicotier* – que le néologisme a des chances de devenir un « néovialogisme » (Galisson 1991 : 78).

11 Cela nous renvoie à l’article de Marc Sourdout (1998) et sa règle des 4B, le *Besoin* étant l’une de ces règles.

Bien plus qu'un simple *mot à tiroirs* – fourre-tout plus ou moins *commode*, cette image rendant cependant compte des multiples interprétations et résonances possibles d'un même lexème –, le mot composite ne peut-il alors être appréhendé comme un *mot-miroir* reflétant certains aspects de notre société? En ce sens, nous nous intéresserons au plurilinguisme inhérent à la société suisse – *a fortiori* dans un cadre universitaire cosmopolite – et à sa mise en abyme au sein de certains des mots composites présentés ci-après.

1.3. De l'impertinence des mots monstres

C'est en termes de monstruosité qu'Almuth Grésillon (1985) a approché un corpus de mots-valises qu'elle a comparés à des chimères ou hydres (248). Basé sur une relation de co-prédication, le mot-valise provoque une rupture et porte atteinte aux frontières de la langue tout en permettant une économie sur le plan du signifiant. L'imbrication et l'homophonie en constituent les principes fondateurs. Foyer d'irrégularités, un tel mot peut cependant tendre à l'opacité : « Lieu(x) d'équivoque [...] lieu(x) aux frontières brouillées » (1983 : 104).

Il va de soi que dans un contexte urbain et universitaire, la communicabilité est essentielle et l'équivoque peut être mal perçue. Blanche Grunig (1990), revenant sur les mots-valises dans *les Mots de la publicité*, évoque la monstruosité et la bâtardise que leur attribuent respectivement Grésillon et Finkielkraut, pour conclure à leur impertinence : « Il reste en commun cette idée d'un être linguistiquement hybride, né d'une désobéissance fondamentale, mais souvent joyeuse » (59). Il s'agit d'un dépassement des frontières du mot, voire d'une « hérésie linguistique » (67). Comment, dans ces conditions, le mot-valise peut-il répondre à un enjeu de communication? Que dire lorsque l'hybridité d'un tel mot se double d'un mélange de langues? De fait, notre corpus collecté dans le champ universitaire s'est heurté à une certaine résistance des usagers et personnels concernés lors de l'instauration de cette terminologie toponymique. Ainsi, le mot composite initialement choisi pour le bâtiment des Sciences humaines était *Humense*. Or les réactions à cette proposition ont été très négatives comme en témoigne la presse qui a relayé cet accueil peu enthousiaste. Qui de souligner que le monstrueux et impertinent *Humense* évoque la « transhumance » et de rappeler que « les étudiants ne sont pas du bétail ! » Qui de s'insurger contre cette manière de « fabriquer du Paraître-Différent ». Et Starobinsky d'affirmer que « l'oreille du musicologue n'y trouve pas son compte » selon le journal *Le Temps* daté du 30 septembre 2005¹². Il va de soi que l'appréciation de la musicalité d'un tel mot est éminemment subjective, comme en témoigne l'avis de l'ex directeur de la communication à l'Université qui, interrogé à ce sujet lors

12 <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/40b14d32-aed8-11dd-bf59-ad3d6140-ad87%7C0#.UjBzMdK-2So>.

d'un entretien téléphonique, nous a confié que ce mot « sonnait bien » selon lui, mais que, en tant que transgression, « atteinte au Verbe », il avait été mal perçu par des universitaires « puristes ».

1.4. Typologie (d'après Grésillon)

Types généraux (principes)	Exemples types	Exemples corpus	Types d'imbrication (selon la part d'homophonie)	Types de configuration (selon la position du segment hom.)
Type 1 : « Le mot-valise X comporte un segment homophone commun à A et à B, ici /bri/. »	<i>Débricolage</i> = <i>débris</i> + <i>bricolage</i>	<i>Heidiffusion</i> <i>Cristalp</i> empoubellis- sons	A et B comportent un segment homophone (spn) et des segments non communs	Segment homophone en position médiane : <i>chevalchimie</i>
		<i>Bicjncittà</i>	---A--- ---B--- -----X-----	Segment homophone en position initiale : <i>instinctestins</i>
			B est homophone de A auquel il s'intègre (B est inclus dans A) ----A---- --B-- ----X----	Segment homophone en position finale : <i>délicieuse</i>
		Humense	A est quasi-homophone (= paronyme) de B	Position médiane : <i>immamance</i>
	<i>consommac-</i> <i>teur</i>	A et B ont plusieurs segments homophones	Position initiale : <i>sangsuel</i>	
				Position finale : <i>étourdit</i>
Type 2 : « pas de segment homophone commun à A et B »	<i>Somorrhe</i> = <i>Sodome</i> + <i>Gomorrhe</i> <i>Brunch</i> = <i>breakfast</i> + <i>lunch</i>	<i>Unithèque</i> <i>PubliBike</i> Pédibus	----A---- ----X----- ----B----	
Type 3 : « présence simultanée d'un segment homophone et des phénomènes de troncation »	<i>Floribond</i> = <i>florissant</i> + <i>moribond</i> <i>Confipote</i> = <i>confiture</i> + <i>compote</i>	<i>Anthropole</i> <i>Survita</i> ¹³ Nespresso <i>Swatch</i> <i>Polychinelle</i>	----A[----] ----X----- [----]B----	

En d'autres termes et en référence aux analyses récentes de Sablayrolles (2011), notre appellation de mots *composites* désigne l'ensemble des lexies relevant des trois types de procédés suivants, dont les deux derniers impliquent nécessairement une troncation :

13 Nous pouvons considérer qu'il n'y a pas de troncation mais recours à une matrice externe si *vita* est perçu comme un emprunt au latin mais nous l'interprétons comme un fractomorphème ici (voir *infra*).

- De la *mot-valisation* (Fradin *et al.*) ou amalgamation proprement dite, avec homophonie totale ou partielle, avec ou sans troncation (types 1 et 3).
- De la *compoction* (Cusin-Berche) et de la *fractocomposition* (Sablayrolles) sans homophonie (type 2).

2. Le corpus : présentation et analyse

Après avoir exposé le contexte de notre collecte et de l'enquête dont nous l'avons assortie, nous analyserons et classerons selon les procédés susmentionnés les lexèmes qui en sont issus.

2.1. La collecte et l'enquête

Notre arrivée récente à Lausanne a créé les conditions d'un regard neuf sur l'espace urbain et universitaire de cette ville. Dès lors, à l'affût de régionalismes et autres effets de ludisme – voire de *ludicité* – lexical(e), nous avons donc entrepris une collecte individuelle, en nous appuyant sur nos propres intuitions néologiques et sur le postulat que le mot-valise ne pose guère de problème de repérage en tant que néologisme puisqu'il arrive en tête sur l'échelle de néologicit  (Sablayrolles). Notons d'emblée qu'il y a cependant des cas d'« identification fallacieuse » (Grésillon 1983 : 91), d'ambiguïté structurale voire d'indécidabilité, phénomène que nous rencontrons dans notre corpus. Nous nous sommes alors livrée à un travail de chimiste ou d'archéologue tout en enquêtant sur les représentations autour des mots intégrés à notre corpus : d'une part, à travers un questionnaire soumis aux collègues et d'autre part, à travers un entretien avec Jérôme Grosse, directeur de la communication au moment de la campagne, pour étayer nos analyses¹⁴. En effet :

« Le système de la langue n'est pas une simple abstraction de linguiste : c'est un système vivant dans l'esprit des locuteurs, en perpétuelle transformation sous l'effet de son usage quotidien » (Victorri, cité par Cusin-Berche 2004).

L'enquête écrite a été envoyée par mail à 27 personnes : enseignant.es et assistantes de l' cole de Français Langue étrangère, dont une assistante qui, se disant « non francophone », a précisé, à notre demande, les difficultés rencontrées dans l'interprétation de ces lexies¹⁵. 17 réponses collectées, avec des observations foisonnantes et un réel intérêt manifesté par de nombreux commentaires écrits et oraux, nous ont permis de réfléchir au mot-valise *prototypal*, en référence aux travaux de Renner, notamment pour les quatre études de cas sur lesquelles nous avons focalisé nos analyses.

14 Voir en annexe.

15 Galisson a souligné la difficulté de repérer et d'interpréter les mots-valises pour des étudiants étrangers.

2.2. *Un double corpus*

2.2.1. *L'espace universitaire*

Au sein du campus universitaire de Lausanne, tous les noms de bâtiments ont été modifiés en 2005 dans le cadre d'une campagne de communication dont l'instigateur, Jérôme Grosse, nous a expliqué les tenants et les aboutissants¹⁶. Il s'agissait de donner une identité urbanistique à l'Université de Lausanne¹⁷, de la singulariser pour en augmenter la visibilité dans les médias. L'ancienne dénomination des bâtiments par des acronymes était jugée trop abstraite. Le projet visait à valoriser la dimension verbale, afin de rendre ces dénominations plus « littéraires » et imagées. L'idée était aussi de créer un « ciment », une « harmonie », une « unité » au sein de cet espace. Les propositions de dénomination émanaient essentiellement de l'architecte Luca Merlini, qui avait déjà créé des « mots-valise » (*sic*, par exemple : *Arteplage*), ladite « méthode » étant mise en relation avec le Surréalisme et l'histoire de l'architecture au début du xx^e siècle. Dans l'historique du projet, certaines propositions ayant rencontré des réticences (*Humense*), un appel à idées a été lancé sur le site de l'Université. D'où est ressorti *Anthropole*, soumis au vote et adopté.

Si l'on se réfère à la typologie de Grésillon, seuls quelques-uns des noms choisis¹⁸ répondent au principe d'homophonie, tel *Anthropole* (type 3) ou encore *Polychinelle*. La plupart (*Unithèque*) sont issus d'une composition à l'aide de *fractomorphèmes*¹⁹ (*uni* pour *université*), ne présentant pas de segment homophone (type 2). Notons que *Humense*, non retenu, présentait une configuration intéressante du type 1.3 (paronymie) : « Human- » + « immense ». *Survita*, nom attribué par un artiste à sa création/installation sur le campus, évoque la fin du monde et les parcours *Vita*²⁰. *Polychinelle* désigne une garderie située dans l'EPFL, soit l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne. Il est remarquable que ce mot, fondé sur une ludicité lexicale, désigne un lieu lui-même à vocation ludique.

16 « L'Unil fait peau neuve » est l'intitulé du projet tel qu'il est décrit dans un dossier disponible sur le site de l'Unil : http://www.unil.ch/webdav/site/logo/shared/web/intro/presentation_040705.pdf.

17 Un travail sur la dénomination et le logo a alors été entrepris : *l'Uni*, troncature générique pour *Université* en Suisse, est devenue *Unil*.

18 Voir le tableau ci-après (2.3.) pour un classement de ces lexèmes. Voir aussi le plan du site en annexe.

19 Nous utilisons ce terme au sens où l'entend Tournier, soit comme « fragment de morphème qui le représente dans un mot construit » (2009 : 156).

20 Nom donné aux parcours de santé. Nous interprétons ici *vita* comme un *fractomorphème* pour *vitalité*. Ces parcours sont parfois appelés « de vitalité ».

2.2.2. L'espace urbain et publicitaire

À la jonction des espaces urbain et universitaire, les mots hybrides *PubliBike* et *Bicincitta* (ces deux lexies désignant une même réalité, à savoir les Vélib locaux), mot composite résultant de la fusion de trois mots italiens : « Bici_in città » (type 1). Il s'agit, nous semble-t-il, d'un cas d'*agglutination* (Tournier) ou encore d'*haplologie* (Fradin). *PubliBike* (type 2) fait intervenir une matrice externe. Il peut donc être interprété comme une *formation hybride* (2009 : 155) à ce titre. En outre, il est le plus souvent graphié avec une majuscule interne, ce qui fait ressortir sa nature hybride en matérialisant la limite entre les deux formants qui ne sont pas imbriqués mais accolés. Un cas limite – d'indécidabilité – est celui de *Pédibus* sur lequel nous reviendrons.

Enfin, *consommacteur* et *empoubellissons* relèvent du type 1, ainsi que *Cristalp* et *Heidiffusion* en l'absence de troncation. Si les deux premiers sont diffusés essentiellement via le code écrit avec une visée publicitaire ou de sensibilisation, les autres peuvent aussi être mobilisés dans le discours oral et à une échelle internationale, surtout pour *Nespresso* et *Swatch* (type 3).

2.3. Classement et analyse

2.3.1. Espace universitaire

	amalgamation	compocation	composition avec préfixe ou <i>fractocomposition</i>
Anthropole* < anthro(po)logie) + pole ²¹	X		
Amphipôle* < amphi(théâtre) + pôle			X
Batochime < bateau + chimie			X
Cubotron < cube (o) + (élec)tron			X
Génopode* < géno(me) + pode		X	
Géopolis* < géo + polis			X
Humense < huma(i)n + immense	X		
Polychinelle < poly(technique) + polichinelle ²²	X		

21 Les composites marqué d'un astérisque (*) nous semblent relever de formations quasi-morphémiques (voir ci-après).

22 *Idem* (*Alpes / Alp*).

	amalgamation	compocation	composition avec préfixe ou <i>fractocomposition</i>
PubliBike ²³ < publi + bike			X
Unithèque < uni(versité) + (biblio) thèque		X	
Unicom < uni(versité) + com(munication)		X	
Uniscope < uni(versité) + scope		X	X ²⁴
Survita < survie + vita ²⁵	X ²⁶		

2.3.2. Espace urbain

	agglutination	compocation	composition avec préfixe ou <i>fractocomposition</i>
Bicjncittà < bici in città			
Consommacteur < consommateur + acteur	X		
Cristalp < cristal + alpes	X ²⁷		
Empoubellissons < embellir + poubelle	X		
Heidiffusion < Heidi + diffusion	X		
Nespresso < Nestlé + espresso	X		
Pedibus < pedi + bus			X
Swatch < Swiss (made) + watch	X		

Sur un plan morphologique, on relève une relative diversité de modes de formation, à commencer par la composition à l'aide de fractomorphèmes tel *uni*,

23 Il s'agit d'une insertion par homophonie du fracto-morphème *poly*.

24 Dans certaines occurrences (site Internet/logo), la lexie se présente graphiquement avec majuscule interne.

25 Si l'on voit *scope* comme un emprunt à l'anglais (une référence dans notre enquête avec la glose suivante : « élargir l'horizon par la lecture ») ou encore au sens cinématographique de ce terme (attesté PR), ce mot est issu d'une fractocomposition avec *uni*.

26 En Suisse, les parcours sportifs (ou de santé) sont appelés parcours *Vita(lité)*.

27 Perte de signifiant à l'écrit (segment hétérographe *poli/poly*) mais non à l'oral.

amphi ou *poly*. Notons que le fractomorphème ou *leximorphème*²⁸ *uni* se révèle très productif en Suisse où il est préféré à *fac*, ce qui traduit d'une certaine façon une ouverture au plurilinguisme. Le fractomorphème se distingue ici du quasi-morphème (issu du latin), de même que *amphi* (pour « amphithéâtre »), ce qui ne va pas sans créer des ambiguïtés sémantiques puisqu'un *amphi* est appelé auditoire en Suisse²⁹. Il semble que la distinction soit parfois difficile à établir puisqu'un même élément peut être à la fois affixe dans un mot et fractomorphème dans un autre (Tournier 2009). Pour *Batochime* et *Cubotron*, l'interfixe -o- indique la frontière morphologique entre les deux formants, ce qui n'est pas sans rappeler les abréviations en -o comme *toxico* (Kilani-Schoch et Dressler 1992). Si l'apocope du deuxième élément est atypique pour *Batochime*, l'évidence des frontières entre les formants rend le décodage sémantique aisé, d'où la transparence de la plupart des lexies créées. Par ailleurs, plusieurs exemples mettent en jeu une matrice externe, tel *Nespresso* dont la graphie fait référence à la prononciation italienne contre *expresso*, forme francisée. *Swatch* mêle l'anglo-américain *watch* et le *Swiss made*.

Sur un plan phonologico-prosodique, la majorité des lexies composites (10/13 dans notre premier corpus) est trisyllabique. Dans le second, les lexies vont de 1 seule à 5 syllabes orales pour *Empoubellissons*. On observe que les composites de 4-5 syllabes sont ceux qui sont réservés à un usage écrit (*Consommacteur*³⁰).

Sur un plan sémantique, les mots composites désignant les bâtiments universitaires se réfèrent de manière assez transparente au domaine d'études ainsi qu'à la forme architecturale du bâtiment (*Batochime*, *Cubotron*). Ces deux éléments sont présentés par l'ex-directeur de la communication comme les deux faces, les deux parties de la valise, *portmanteau word* conçu de façon binaire : le contenu correspond au domaine concerné, le contenant à la forme du bâtiment. Notons cependant que l'ordre des constituants ne répond pas à un patron fixe – « domaine d'études + forme bâtiment » – qui se vérifie pour *Génopode*, mais non pour *Cubotron* et *Batochime* qui présentent une structure inverse.

2.4. Études de cas

Intéressons-nous à présent à quatre exemples précis dont le cas – et l'analyse – nous semblent révélateurs.

28 Nous établissons ici une distinction car « Uni » est utilisé de façon autonome en Suisse, mais non en France.

29 Le sens étymologique de « un » peut inviter à une réinterprétation à la lumière de l'étymologie (un collègue évoque « unique », un autre une couleur « unie »). De même pour « Amphi », une glose littérale indique avec ironie : « bipolaire ».

30 Ce terme nous rappelle « organisation » utilisé par Edgar Morin dans le Tome 1 de *La méthode*.

2.4.1. *L'Humense*

On observe, comme pour les autres noms de bâtiments la détermination à l'aide d'un article défini qui atteste de l'intention de singulariser chacun d'eux, à la manière d'une antonomase. Le jeu de paronymie (cf. *immense*, adjectif caractérisant ce bâtiment) renvoie au type 1.3. (Grésillon). Cependant, le choix orthographique (*Humense*) indique :

- soit la volonté de distinguer cette lexie néologique de son paronyme ;
- soit la volonté de mettre en avant la base *hum-*, d'où l'équilibre entre les deux formants qui occupent ainsi une place égale dans la lexie obtenue.

La structure de deux syllabes orales aurait pu être favorable phonologiquement. Toutefois, les résonances liées à l'homophonie (cf. *transhumance*) ont été rédhibitoires. D'où un *nécrologisme* (Galisson), alors même que la signalétique était déjà en place. Cette création a déchaîné une tempête de protestations, comme si cette ludicité portait atteinte à l'intégrité, au « sérieux » des sciences humaines. Notre enquête indique qu'il est identifié comme mot-valise par 11/17 personnes, mais la glose en demeure flottante : « immense humanité », « des humains immenses ».

2.4.2. *Empoubellir (dans notre corpus sous la forme de l'injonction « Empoubellissons »)*

Ce terme relève de ce Galisson nommé « mot-valise par insertion » (vs imbrication)³¹ ou encore d'une matrice morphosémantique avec double affixation (em – poubell – ir). Si les deux interprétations nous paraissent plausibles, elles entrent en contradiction sémantiquement parlant. En effet, cette lexie composite contient un paradoxe, une opposition potentiellement contre-productive en termes de communication, signifiant littéralement « mettre la ville en poubelle³² » ! L'interprétation en est donc malaisée ; on pourrait paraphraser le sens visé en ces termes : « Rendre la ville plus belle en utilisant les poubelles. » Nous avons trouvé une reprise à l'identique de cette forme néologique sur la toile, s'agissant d'un projet scolaire en lien avec la préservation de l'environnement³³. Par ailleurs, nous avons relevé deux occurrences de ce verbe à l'infinitif. L'auteur d'un blog qui s'auto-qualifie de « lexicographe automatique³⁴ », a créé un « Petit dictionnaire de mots inutiles à l'usage

31 Dans le cas du mot-valise par insertion « le mot-valise se construit à l'intérieur des limites du formant directeur » (1991 : 55). Notons cependant que *empoubellir* est bien à l'intérieur de *embellir* si l'on parle des bornes graphiques de ce mot, mais que l'insertion de *poubelle* ajoute une syllabe orale au mot obtenu.

32 Une collègue glose, en décomposant cette lexie selon une double affixation : « saturer de poubelles un lieu ».

33 <http://www.babou-bricole.com/blog/read/286-Empoubellissons.htm>.

34 <http://machefort.over-blog.fr/>.

des lecteurs aimant l'absurdité de l'objet ». Pour ce verbe, sa glose indique « farcir de publicités sous prétexte que c'est gratuit ». D'où un sens qui diffère clairement de celui de notre exemple. Ainsi, si l'on admet qu'il s'agit là d'un mot-valise, il n'est guère *prototypique* (Renner 2006) : certes, il met en jeu une interpénétration des composants, mais il n'y a pas de troncation, et les bases n'appartiennent pas à la même catégorie grammaticale. Enfin, il s'agit d'un verbe, non d'un substantif, catégorie privilégiée selon cette conception prototypiste. Notre enquête auprès des collègues montre qu'il est pourtant identifié comme tel par la majorité (13/17) et souvent considéré comme réussi (12/17).

2.4.3. *Pédibus*

Cette lexie peut être interprétée soit en référence à la locution latine *pedibus cum jambis* (l'adverbe est ainsi attesté pour « à pied » mais il désigne ici un mode de transport urbain), soit comme composition à l'aide du préfixe latin dérivé de *pes* (*pedis*) ou encore du grec *-péd(i)* (génitif *παιδός*, *paidos*, de *παις*, *païs*, « enfant ») au formant *bus* et ainsi réinterprété en lien avec le fait qu'il est destiné à des enfants puisqu'il s'agit d'un mode de transport scolaire³⁵. La présence de l'accent peut inviter à cette réinterprétation, potentiellement fallacieuse. De fait, *Pédibus* est identifié comme mot-valise pour 9/17 personnes, soit plus la moitié des personnes interrogées³⁶.

2.4.4. *Nespresso*

Notons que cette lexie joue sur la liaison (*un espresso*, prononcé *nespresso*), ce qui encourage l'emploi métonymique. En outre, l'empreinte phonique, avec une allitération en [s] favorise la musicalité de ce mot et permet de dépasser la frontière des langues, si l'on excepte le [R] qui peut être prononcé avec des variantes. On observe la productivité du fractomorphème *Nes* (attesté dans le *Petit Robert* comme apocope pour *Nescafé* et au sens générique de « café soluble »). La nouvelle machine de la marque *Special T* joue aussi sur les deux langues, le « T » correspondant au *thé* français autant qu'au *tea* anglais. *Nespresso* est repéré comme un mot-valise par 16/17 personnes, jugé « réussi » par 15 personnes. Il va de soi que la familiarité avec cette lexie est très grande, surtout en Suisse. Les résultats de l'enquête montrent qu'il arrive en tête des mots-valises identifiés comme tels. Hors contexte, dans une liste qui présente des occurrences décontextualisées, un mot-valise n'est pas toujours décodable, comme en témoigne l'exemple d'*Heidiffusion*.

35 Il s'agirait, dès lors, d'un cas d'« identification fallacieuse ».

36 Ce mot semble controversé et correspond à une marque déposée en 2001 auprès de l'INPI. De nombreuses autres dénominations ont vu le jour en France : *Pedobus*, *Piedibus*, *Pergobus*, *Pédibleau*, *Trottibus*, etc.

3. Synthèse

3.1. La règle des 4 C

À la suite de Marc Sourdôt (1998) qui a défini la règle des « 4 B » (« Besoin, Beauté, Brièveté, Bienséance ») pour qu'un simple hapax puisse accéder à la « félicité néologique », je propose de formuler la règle des 4 C pour qu'un mot-valise puisse être promis à un bel avenir :

- La *Concision* relative qui suppose la troncation d'au moins l'un des deux formants et le cas échéant la présence d'un segment homophone commun.

La plupart des noms de bâtiments sont trisyllabiques à l'oral. *Heidiffusion* nous semble dysfonctionner de ce point de vue, même s'il est plutôt tourné vers un usage écrit.

- La *Coincidence* des formants, soit la possibilité de fusion autour d'un segment commun, fût-il réduit à un graphème et/ou un phonème unique.

Pour *Swatch*, la fusion ne repose que sur le « w »/ [w] commun à *Swiss* et à *watch*³⁷.

- La prise en compte du *Code* privilégié le cas échéant, que le vecteur de diffusion soit majoritairement oral ou écrit (ou les deux).

Empoubellissons et *consommacteur* s'avèrent trop long à l'oral. *Polychinelle* n'est perceptible en tant que tel qu'à l'écrit au vu du jeu sur le segment homophone *poli/poly*, difficilement compréhensible hors contexte. Quelques mots-valises fonctionnent bien dans les deux codes (*Nespresso*). En outre, la communicabilité de la lexie composite doit tenir compte des connotations et analogies évoquées par tel ou tel lexème, l'homophonie et la paronymie pouvant interférer (cf. *Humense/transhumance*).

- Enfin, le potentiel que nous qualifions de *Colludique*, s'agissant de « jouer ensemble avec les mots », en quoi nous rejoignons la notion de *ludicité* de Vincent Renner.

Rappelons cependant que : « Même si on peut émettre des hypothèses sur le succès ou l'insuccès d'un néologisme, on n'est pas à l'abri de l'erreur et le hasard peut bien brouiller les cartes. L'avenir des mots n'est guère plus certain que celui des humains » (Sablayrolles 1993 : 59).

3.2. Les fonctions

Dans notre corpus issu de l'espace universitaire, la fonction communicative semble prégnante, avec une volonté affichée de renouveler et de

37 S'agit-il d'une compocation, les deux formants n'étant reliés que par un phonème/graphème ? (Cusin-Berche 1999 : 9, note 18).

moderniser la toponymie et ce faisant, l'image de l'Université, tout en revivifiant l'espace correspondant. Une fonction identitaire, voire communautaire est ici en jeu, visant à renforcer la cohésion au sein de cet espace. La fonction connventuelle peut ainsi être impliquée, s'agissant de lieux communs aux membres de la communauté universitaire. Au-delà de l'ancrage dans l'espace suisse-romand où l'*uni* se distingue de la *fac*, ce fractomorphème peut être porteur de connotations positives d'unité et d'universalité.

Il apparaît pourtant que la fonction ludique ou *colludique*, le verbe et le plaisir que peut susciter le jeu verbal, soit susceptible de contrarier la fonction communicative dans ce contexte, contrairement au champ publicitaire où le jeu renforce la connivence. En l'occurrence, la ludicité résonne comme une menace, une atteinte à la norme, pour les puristes qui ont très mal réagi à la proposition *Humense*, ce que confirme notre enquête puisqu'un seul collègue ose trouver réussi ce mot-valise. Des résonances homophoniques (*humer*) sont évoquées, ainsi qu'une analogie avec *hénaurme* (Flaubert), graphie fantaisiste pour énorme, ce qui montre que le signifiant de ce mot a été tourné en dérision, au détriment de son signifié.

En outre, une fonction que l'on pourrait qualifier de mnémotechnique ou mémorielle nous semble représenter un enjeu important ici. On peut supposer que les noms des bâtiments sont ainsi rendus plus concrets et de ce fait, induisent une terminologie plus facile à mémoriser que les acronymes auxquels ils se sont substitués. Un exemple original collecté à Grenoble est pourtant resté unique dans cette université : il s'agit de l'*Amphidice* (« amphi + dix ») qui se distingue par rapport aux autres amphithéâtres identifiés par des numéros. Ce lieu a vocation à être une salle de spectacle accueillant les productions artistiques, ce qui a pu conforter le choix d'une appellation créative.

Il existe enfin un enjeu propre à cet espace universitaire – ainsi qu'à l'espace touristique – visant au dépassement des frontières des langues. Nous pouvons parler ici de fonction intercompréhensive ou translinguale. Ainsi peut s'expliquer la prégnance de la compocation avec *uni* et des compositions quasi-morphémiques, relativement transparentes sémantiquement même si l'interprétation est dépendante de l'image architecturale des bâtiments concernés : *Génopode* doit en effet être vu pour être compris car les *pieds* correspondent à des colonnes. En d'autres termes, l'interprétation des mots composites retenus s'avère fortement ancrée dans le contexte spatial qui leur donne sens. Par ailleurs, en faisant allusion à des affixes grecs, la présence de compositions quasi-morphémiques (*Anthropole*, *Amphipôle*, *Géopolis*) renforce l'image scientifique inhérente à un espace universitaire tout en étant susceptible de générer des confusions qui ne sont pas toujours perceptibles à l'oral (*pôle/pole*). On se situe ici à la croisée de la planification linguistique visant à l'onomastique et de la prise en compte de phénomènes liés à l'oralité qui contribuent à vivifier cet espace, à le moderniser et à l'animer

en s'appuyant sur un potentiel ludique, ce qui rejoint en un sens l'enjeu publicitaire.

Au sein de l'espace urbain, la visée publicitaire est première : celle de séduire un public. C'est pourquoi une plus grande attention pourra être accordée aux sonorités et à la communicabilité du lexème, ce que nous pouvons formuler en termes de fonction impressive (Voir Bally, Guiraud et Léon pour l'approche phonostylistique) : il s'agit d'attirer l'œil ou, le cas échéant, de frapper l'oreille.

Quid de la mise en relation entre fonctions des néologismes et procédés de formation à laquelle nous invitait déjà Jean-François Sablayrolles il y a 20 ans ? Dans ce contexte, on observe la prégnance du fractomorphème *Uni* dans la fractocomposition : cette systématisation semble remplir une fonction à la fois identitaire et translinguale. Par ailleurs, notre corpus confirme que la compositation semble en vogue (Sablayrolles 2011) ; elle répond en l'occurrence à une visée essentiellement dénominative jouant sur deux versants sémantiques d'une forme architecturale et d'un domaine scientifique. D'où des mots *bipolaires*, hydres à deux têtes, dans lesquels les usagers ne se retrouvent pas forcément !

Conclusion

Le plurilinguisme avait déjà été identifié comme facteur favorisant la néologie (Sablayrolles 1993). De là à en déduire que la Suisse représente un terrain, voire un terreau fertile, soit un espace néologène il n'y a qu'un pas. Le double cadre, urbain et universitaire – l'université étant un espace fondamentalement cosmopolite, comme le suggère son signifiant –, de Lausanne s'avère en effet *néofoisonnant*, comme en témoigne ce dernier exemple, saisi au vol depuis le métro lausannois : *marCHethon*, composite issu d'une fractocomposition (« marathon + marche ») au « signifiant très significatif » (Sablayrolles) permettant d'attirer l'œil sur la Confédération Helvétique³⁸.

Quid du procédé d'amalgamation en particulier ? S'avère-t-il particulièrement productif voire créatif en Suisse Romande ? Notons que le poids de la langue allemande le cas échéant, a pu influencer sur la fréquence des mots que nous avons qualifiés de *composites*, « mots fondus » tels que Freud les a qualifiés. Ainsi, la plupart des lexies composites ont été décodées par l'assistante suisse-allemande qui s'est soumise à notre enquête par décomposition et analogie avec d'autres lexies. Galisson, en son temps, avait soulevé le problème de l'interprétation des mots-valises par les étudiants étrangers,

38 Nous avons trouvé les deux graphies (*marCHeton/marCHethon*), la première allant dans le sens d'une simple suffixation.

ce qui nous ouvre une perspective didactique intéressante en termes de séquences d'apprentissage à concevoir dans ce domaine pour favoriser l'élaboration de stratégies de décryptage.

Camille VORGER
 Université de Lausanne,
 membre associée LIDILEM
 (Université Stendhal, Grenoble)

BIBLIOGRAPHIE

- CUSIN-BERCHE Fabienne (2004) : *Les mots et leurs contextes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- FREUD Sigmund [1905] (1983) : *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Paris, Gallimard.
- GALISSON Robert (1991) : *De la langue à la culture par les mots*, Paris, Clé international.
- GRÉSILLON Almuth (1983) : « Mi-fugue, mi-raison. Dévaliser les mots-valises », *Communiversion, DRLAV*, 29, p. 83-107.
- (1985) : « Le mot-valise : un monstre de la langue ? », in S. Auroux (dir.), *La linguistique fantastique*, Paris, Joseph Clims-Denoël, p. 245-259.
- GRUNIG Blanche (1990) : *Les mots de la publicité, l'architecture du slogan*, Paris, Presses du CNRS.
- HESBOIS Laure (1986) : *Les jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- KILANI-SCHOCH Marianne et DRESSLER Wolfgang (1992) : « Prol-o, intell-o, gauch-o et les autres. Propriétés formelles de deux opérations du français parlé », *Romanistisches Jahrbuch*, 43, p. 65-86.
- LÉTURGIE Arnaud (2011) : « Un cas d'extragrammaticalité particulier : les amalgames lexicaux fantaisistes », *Linguistika*, 51, p. 87-104, [En ligne], http://arnaud.leturgie.perso.sfr.fr/leturgie/pub/leturgiea_linguistica51.pdf.
- MARTIN Jean-Paul (1976) : « La condensation », *Poétique*, 26, p. 180-206.
- RENNER Vincent (2006) : « Dépasser les désaccords : pour une approche prototypiste du concept d'amalgamation lexicale », in H. Daniels et M. Pereiro (dir.), *Le désaccord*, Nancy, Publications de l'AMAES, p. 137-147, [En ligne], <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/51/23/02/PDF/Renner2006.pdf>.
- SABLAYROLLES Jean-François (1993) : « Fonctions de néologismes », in C. Cortes, (dir.), *Cahiers du CIEL*, p. 53-94.
- (2002) : « Des néologismes au signifiant très significatif », in C. Gruaz (dir.), *Quand le mot fait signe*, Dyalang, Université de Rouen, p. 97-117.
- (à paraître) : « Quelques remarques sur une typologie des néologismes : Amalgamation ou télescopage : un processus aux productions variées (mots valises, détournements...) et un tableau hiérarchisé des matrices », *Actes de CINEO II, São Paulo*, 5 au 8 décembre 2011.

SOURDOT Marc (1998) : « De l'hapax au Robert : les cheminements de la néologie », *La Linguistique*, 34, p. 111-118.

TOURNIER Jean (1985) : *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Nathan Université.

VORGER Camille (2011) : « Le slam est-il néologène ? », *Neologica*, 5, p. 73-90.

ANNEXE 1
ENTRETIEN TÉLÉPHONIQUE
AVEC JÉRÔME GROSSE, RESPONSABLE
DE LA COMMUNICATION À L'UNIL, LE 24 SEPTEMBRE 2013

Qu'est-ce qui a motivé le changement de noms des bâtiments de l'Uni ? à quoi se référaient les anciens noms ?

Il s'agissait de donner une identité urbanistique à l'Université de Lausanne en vue d'obtenir une reconnaissance. En effet, on parlait de l'Uni, sans que celle-ci soit clairement identifiée, d'où le travail sur le logo visant la recherche d'une singularité.

L'image de cette université tendait à se diluer, il était nécessaire de lui redonner une identité propre, un prénom, pour en augmenter la visibilité, par exemple dans les médias. Un travail sur la signalétique s'en est ensuivi, dans la perspective de rechercher une unité et une cohérence, de créer un ciment, une harmonie au sein de l'espace universitaire. Les bâtiments étaient désignés par des acronymes, ce qui rendait la dénomination abstraite. Nous avons voulu donner une dimension verbale, favoriser un caractère littéraire. Les propositions émanaient essentiellement de l'architecte Luca Merlini, qui nous a soumis son concept de mot-valise, en lien avec le Surréalisme et l'histoire de l'architecture au début du xx^e siècle. Le concept de valise permettait de réunir en un même mot un contenu – le domaine scientifique – et un contenant – la forme architecturale, par exemple pour « Cubotron ».

Quel était l'intitulé du concours ? Quelles en ont été les modalités, puis les résultats, les effets en termes de communication ?

Pour le bâtiment des sciences humaines, la proposition « Humense » a provoqué une levée de boucliers. Nous l'apprécions pour sa musicalité, sa dimension culturelle et même interculturelle, mais il n'a pas rencontré le succès escompté, bien au contraire. Les résonances évoquées ont été inattendues (cf. transhumance). Nous avons alors proposé un concours pour rebaptiser ce bâtiment. Les mots ont été soumis au vote, d'où le choix d'Anthropole.

J'ai entendu dire que certaines propositions (« Humense » pour les sciences humaines) avaient été rejetées, savez-vous pourquoi ?

Je crois qu'il y a une atteinte à la norme qui a été mal vécue par les littéraires en particulier. C'est une forme de transgression, comme le mélange sucré/salé en cuisine ! On porte atteinte au Verbe. Cette campagne a marqué les esprits.

Parmi les mots adoptés pour les noms de bâtiments, quels sont ceux qui fonctionnent le mieux d'après vous ? Comment cela s'explique-t-il ?

Je crois qu'il y a une préférence qui est de l'ordre de l'émotionnel, au-delà de la barrière intellectuelle. On choisit sans doute le chemin mental le plus court. Je

me rends compte qu'une fois le principe accepté, les nouveaux mots sont plus faciles à intégrer. Par exemple, Géopolis semble avoir été bien perçu. D'autres ont moins bien fonctionné : hormis « Humense », « Cubotron », évoquant l'électron et le cube, a été assez mal perçu.

Pensez-vous que le plurilinguisme – inhérent à la Suisse et à un contexte universitaire cosmopolite – ait pu influencer sur la création de certains mots ?

Cette volonté était clairement affichée pour « Internef » qui évoquait à la fois international et internet. Sinon, ce n'était pas une contrainte explicite car l'Université de Lausanne s'inscrit vraiment dans un contexte francophone, mais il y a en effet un certain nombre de radicaux latins et grecs qui sont transparents pour un certain nombre d'universitaires et étudiants.

Quid des choix orthographiques ? Je pense notamment à l'accent sur « Amphipôle » et de l'absence d'accent sur « Anthropole ».

Pour « Amphipôle », un professeur de géographie avait insisté sur l'importance de cet accent circonflexe. La dimension sonore est importante, car ces mots circulent aussi dans la communication orale. [...]

ANNEXE 2
ENQUÊTE ÉCRITE AUPRÈS DES ENSEIGNANTS
DE L'ÉCOLE DE FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE
(PRÉSENTATION PARTIELLE DES RÉSULTATS)³⁹

	identifié comme mv (O/N)	plutôt réussi (R) ou raté (r)
L'Humense	O (11/17)	r (16/17)
empoubellissons	O (13/17)	R (12/17)
pédibus	O (9/17)	R (10/17) ³⁹
Nespresso	O (16/17)	R (15/17)

³⁹ Cinq non-réponses ou point d'interrogation ici.

RÉFÉRENCE :

« À la recherche de l'argot perdu.
Le slam et ses néostyles »

dans Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica n°10,
2015, pp. 147-161.



MOTS-CLÉS :

**SLAM, ARGOT,
NÉOLOGIE,
EXPRESSIVITÉ,
PSEUDONYMES.**

Camille Vorger

Université de Lausanne
camille.vorger@unil.ch

« À la recherche de l'argot perdu. On la met à nu, on lui retire son masque.
On lui donne vie sur scène ou dans la rue. Entre elle et nous y a comme un pacte
On marche mots dans la main certains restent collés à nos basques
On réinvente les lendemains et chaque parole est comme un acte... »

(Rouda, Musique des lettres, 2007)

À LA RECHERCHE DE L'ARGOT PERDU. LE SLAM ET SES *NEOSTYLES*

“In Search of the Lost Argot. The Slam and its Neo-styles”

SUMMARY – Slam appears as an emergent discursive genre where the expressive function of the language is emphasized. It is at the same time stand of collective expression, *forum* of the modern city, and place for individual expression. As such, it reflects a double search, for identity and poetry: language and identity are closely linked. Essentially expressive, slam texts are characterized by reflection and that's why we shall evoke a “mirror language” (*langue-miroir*). They are also a place where the lexical creativity is stimulated, so that neologisms are frequent: they have to be organized according to “*lexicogeniques matrices*”, through an analysis which is not only lexical, but also stylistic (with *neostyle* concept) and functional (with *colludique* function). Finally, we shall present an example of didactic plan designed to stimulate the lexical creativity for pupils by suggesting them inventing pseudonyms or stage names.

KEYWORDS – slam poetry, identity, neologism, slam workshop

RÉSUMÉ – Espace hybride, le slam apparaît comme un genre discursif émergent où la fonction expressive du langage est mise en relief. Il est à la fois tribune d'expression collective, *forum* de la cité moderne, et lieu où s'exprime le moi. En tant que tel, il reflète une double quête, identitaire et poétique : langue et identité se trouvent étroitement entrelacées. Fondé sur la recherche d'expressivité, les textes de slam se distinguent aussi par leur réflexivité et c'est en ce sens que nous évoquerons la « langue-miroir » dont ils sont porteurs. Ils sont aussi un lieu où la créativité lexicale est exacerbée, d'où de nombreux néologismes que nous étudierons à la lumière des matrices lexicogéniques, selon une analyse lexicale, mais aussi stylistique (autour de la notion de *néostyle*) et fonctionnelle (avec la fonction que nous qualifierons de *colludique*). Enfin, nous présenterons un exemple de dispositif didactique visant à favoriser la créativité lexicale chez des élèves d'école primaire en les mettant en situation de rechercher des pseudonymes (noms de scènes).

MOTS-CLÉS – slam, néologie, identité, délexicalisation, atelier slam

Jean Pierre Goudaillier définit l'argotologie comme « l'étude des procédés linguistiques mis en œuvre pour faciliter l'expression des fonctions crypto-ludiques, conniventielles et identitaires, telles qu'elles peuvent s'exercer dans des groupes sociaux spécifiques qui ont leurs propres parlars » (2003 : 55). Cet article se propose d'analyser sa relation avec le phénomène de néologie que nous étudierons dans un contexte particulier, à partir d'un corpus représentatif de cette forme poétique émergente que représente le slam. Afin d'esquisser une définition du slam comme genre discursif, notons d'emblée ces deux aspects fondamentaux :

– D'une part, l'expression d'une solidarité, de l'appartenance à une communauté (ou un collectif) de slameurs qui peut se traduire par la présence de sociolectes (verlan), de technoclectes (hip-hop) ainsi que par un phénomène d'adresse et d'interdiscursivité.

– D'autre part, l'expression de la singularité d'un « style » que nous aborderons à travers une forme de néologie reflétant l'identité de chaque slameur : son identité artistique mais aussi culturelle avec les phénomènes d'emprunts et d'alternances codiques.

En effet, le slam se définit à la fois comme tribune d'expression collective, forum de la cité moderne, et mouvement d'individuation, d'introspection : il est écriture du *je*, écriture en *jeux* et expression du *jeu* dans la langue. À la frontière de l'écrit et de l'oral, à la confluence de toutes les variations linguistiques, il offre un contexte favorable à l'éclosion de néologismes, mis en relief par le *flow* du slameur, accompagné d'effets phonétiques. Nous en arriverons alors à la notion de *néostyle* que nous définirons comme un type de néologie propre à chaque slameur et constitutive de son *style*, au même titre que son *phonostyle* (Léon 1993). Autant de formations néologiques qui reflètent à nos yeux une quête ou une recomposition identitaire. C'est en ce sens que nous évoquerons une *langue-miroir*. Nous développerons enfin un exemple de dispositif didactique déclencheur de manifestations diverses de créativité lexicale.

Revenons d'abord sur la citation mise en exergue qui justifie le titre du présent article. Celui de l'album de Rouda – *Musique des lettres* – est d'ores et déjà révélateur de cette forme émergente d'expression que représente le slam et qui se définit originellement comme un texte déclamé *a capella*. En outre, si l'on considère le titre du texte cité (« Je parle votre langue »), il permet d'insister sur les limites d'un clivage entre *we-code* et *they-code* (Gumperz 1989). Il exprime en effet une aspiration à fonder un *you-code* dans un mouvement fondamental d'adresse et d'invitation. Une analyse plus précise de cette citation révèle les enjeux du slam et certaines des caractéristiques stylistiques propres à ce slameur :

– « À la recherche de l'Argot perdu » renvoie par une double référence à une culture littéraire savante d'une part (*À la recherche du Temps Perdu*, de Proust), à une culture cinématographique d'autre part (*Les aventuriers de l'Arche Perdue*, film de Spielberg). Il s'agit là d'un double *palimpseste verbo-culturel* (Galisson

1995) – l'un avec filiation syntaxique, l'autre avec filiation phonique – procédé sur lequel nous reviendrons.

– « *On lui donne vie sur scène ou dans la rue* » : tel est bien l'enjeu principal du slam que de donner vie à un texte, de l'animer au sens propre – et goffmannien – du terme. En tant que poésie urbaine, le slam se définit en outre par une pluralité de lieux.

– « *On marche mots dans la main* » : il s'agit là d'un second palimpseste, issu du sous-énoncé « (marcher) main dans la main », qui illustre le principe selon lequel les mots sont considérés dans leur matérialité et l'idée de solidarité inhérente à l'esprit du slam.

– « *Chaque parole est comme un acte* » : la parole envisagée dans sa dimension *illocutoire* est la matière première du slam. Cet effet de redondance par intégration homophonique est l'un des procédés clés de l'écriture slam. Cela se traduit sur un plan poétique par des rimes dites *léonines* (Aquièn et Molinié 2002) que Rouda qualifie de « multisyllabiques ». Force est de constater que le slam – à l'instar du rap – se distingue par une dimension poético-réflexive.

1. Le slam ou l'émergence d'un genre discursif nouveau : éléments de définition

1.1. Le slam comme « genre de discours » ou « genre situationnel »

Si l'on part du constat d'un renouvellement constant des genres, il se définit comme un genre de discours, au sens de Charaudeau (2002 : 280). En tant que tel, il se construit au point d'articulation entre « les contraintes situationnelles déterminées par le contrat global de communication », « les contraintes de l'*organisation discursive* » et « les caractéristiques des *formes textuelles*. »

Les contraintes situationnelles sont inhérentes au contexte-même de l'oralisation d'un texte conçu dans cette perspective, à savoir une *scène slam* ou *slam session*. En oralisant son texte, en l'*animant* (Goffman 1981 : 144¹), le slameur lui donne vie et cet acte est fondateur et créatif. Quant aux récepteurs qui constituent l'audience d'une scène slam, ils sont liés par un contrat de communication particulier fondé sur l'écoute et l'échange. Selon la définition de Grand Corps Malade, il s'agit d'« un moment d'écoute, un moment de tolérance, un moment de rencontres, un moment de partage. » Au demeurant, les frontières entre scène et public s'avèrent fluctuantes, de sorte que les slameurs deviennent potentiellement auditeurs et inversement, selon le principe de la « scène ouverte ». Il en résulte une qualité d'écoute remarquable lors des scènes slam, au cours desquelles les participants peuvent être amenés à réagir ou à interagir.

¹ « In short, he is the talking machine, a body engaged in acoustic activity, or, if you will, an individual active in the role of utterance production. He is functioning as an 'animator' ». (nous soulignons)

Quant aux contraintes de l'organisation discursive, elles sont plus difficiles à cerner. En effet, le slam se construit à la confluence des genres, à la frontière de l'oral et de l'écrit, porteur de marques emblématiques de ces deux codes. De fait, le texte résulte ici d'un double encodage : de l'oral à l'écrit lors de sa conception, de l'écrit à l'oral lors de son oralisation.

1.2. La recherche d'expressivité : une priorité

La recherche d'expressivité est l'une des caractéristiques fondamentales du slam, si l'on se réfère à ses origines et au terme lui-même. En effet, l'analyse du signifiant fait apparaître la structure essentiellement consonantique du mot « slam » avec trois consonnes pour une seule syllabe, par opposition à « poésie » qui, à l'inverse, comporte trois voyelles. À l'oreille, le premier – *slam* – sonne « chaotique », là où le second est plus « coulant », pour reprendre les mots du slameur Marco DSL. Notons d'ailleurs la proximité avec le terme *slang* désignant un argot pouvant aller jusqu'à l'insulte (*slanging match*).

Si l'on en revient aux origines du slam, notons que le terme lui-même est très polysémique. Les principaux sens du verbe *to slam* renvoient à « claquer la porte », « percuter un objet », et à « critiquer avec virulence », notamment dans le domaine journalistique². De là, le substantif *slam* désigne un claquement bruyant et l'on comprend alors cette idée de faire claquer les mots tout en cherchant à produire un impact sur l'auditoire. Au-delà de ces acceptions, on peut distinguer des sens dérivés qui relèvent de l'argot américain. En prison, l'expression *in the slammer* désigne un cachot, ce qui n'est pas sans rappeler le film *Slam* de Marc Levin³. D'où l'idée d'une parole libératrice, le slam devenant alors l'art de la « parole libre ». Lors d'un concert, *faire un slam* consiste à se jeter dans le public, ce qui traduit une dimension spectaculaire. Au basket, un *slam dunk* est un panier marqué avec force et au baseball, on fait un *slam* lorsqu'on projette la balle hors du terrain : ces deux acceptions reflètent l'idée d'une parole projetée sur scène. Au skate-board, enfin, le terme désigne une chute, et nous pouvons remarquer que la recherche d'une « chute » n'est pas étrangère aux effets recherchés par les slameurs. L'idée de compétitivité est également présente dans la locution *Grand slam*, répertoriée comme équivalent au *Grand Chelem*, désignant le fait de remporter plusieurs victoires successives lors de tournois. Notons la récurrence des images sportives qui renvoient précisément aux

² Nous proposons ici une traduction du dictionnaire unilingue Longman : 1. DOOR/GATE : “If a door, gate etc slams, or if someone slams it shuts with a loud noise” 2. PUT STH SOMEWHERE : “to put something on or against a surface with a fast violent movement” 3. Slam on the brakes : “to make a car stop very suddenly” 4. CRITICIZE STH : “a word used especially in newspapers” (nous soulignons les sèmes qui nous paraissent importants).

³ Film qui a fait connaître le mouvement en France en obtenant la caméra d'or au festival de Cannes en 1998.

origines du slam puisque les premiers slameurs se présentaient sur scène tels des boxeurs. Pour citer Bonz Malone, co-scénariste du film, cette forme poétique émergente représente non seulement « l'expression artistique du prochain millénaire » mais aussi « une sorte de kung-fu verbal, une forme lyrique d'aïkido ». Dans le slam, l'expressivité repose non seulement sur le texte lui-même, sa musicalité, ses échos et ses « claques », mais aussi sur les jeux de voix et la *mimogestualité* : c'est le corps tout entier qui est en jeu dans l'interprétation.

1.3. Le slam porteur d'une *langue-miroir*

Les textes de slam reflètent souvent une identité fragilisée voire morcelée, la rupture migratoire (corpus S.D.⁴) ou l'absence d'un père (corpus R.) étant évoquées. Le discours est fréquemment polyphonique et les jeux de voix peuvent mettre en relief une alternance codique, micro ou macro-alternance en langue d'origine – la langue peule pour le slameur sénégalais SD – ou encore en langue régionale du pays d'accueil – l'Alsacien pour AAM. L'écriture et l'actualisation par l'oralisation qui fonde le texte slam apparaissent alors comme le lieu d'une quête, d'un questionnement, voire d'une recomposition identitaire : langue et identité se trouvent étroitement entrelacées (Billiez 1996). Ainsi le slam est-il à la fois écriture du je et jeu poético-identitaire : un jeu fondé sur la variété et l'expressivité des mots, des voix, des corps.

Si Jean Pierre Goudaillier évoque un fonctionnement « en miroir » (1997 : 32) pour décrire certains aspects du Français Contemporain, nous proposons ici le concept de *langue-miroir* pour rendre compte du mimétisme et de la réflexivité qui caractérisent le slam. Par analogie avec les paysages que les auteurs romantiques nous donnent à lire comme autant de miroirs de leurs états d'âme, c'est bien une langue-miroir que les slameurs nous amènent à découvrir. Celle-ci se fait le reflet d'une identité individuelle plurielle (avec des appartenances multiples), d'une identité collective (avec l'appartenance à un collectif de slameurs), d'une identité artistique en construction (celle du mouvement « slam ») et d'une identité stylistique que nous définirons à travers le concept de *néostyles*. Miroir d'une quête, d'un questionnement, d'un mouvement, cette langue qu'ils nous donnent à entendre et à voir sur scène apparaît en outre fondamentalement réflexive, car porteuse d'une réflexion sur le slam lui-même et les slameurs. Ces derniers pourront être désignés par des formes néologiques, comme en témoigne ce texte de Marco DSL et Barbie Tue Rick :

⁴ Nous utiliserons les initiales des slameurs pour les référencer : S.D. (Souleymane Diamanka), A.A.M. (Abd al Malik), R. (Rouda), Ly. (Lyor), M. (Marco DSL), B.T.R. (Barbie tue Rick), L.H.A. (Lee Harvey Asphalte), G.C.M. (Grand Corps Malade), I. (Ivy), Lu. (Luciole), B. (Boutchou), N. (Nevchehirlian).

(...)
 Scandeurs sans candeur des clameurs du siècle
 Naissant
 Déclameurs évanescents qui sans cœur vannent
 Blessants
 Rumoristes polémistiques
 Ouï-dire de bouches de vieilles
 Humoristes apocalipsticks
 Wonder nature qui débouche les oreilles
 Cracheurs de rap porteur
 Langue râpeuse chargée d'essentiel
 Tchatcheurs en rade auteurs
 Harangue tueuse bandant un arc-en-ciel
 Cahiers mal slamés
 Impolis gones ouverts
 Quartiers mis à mal gammés
 Et poly game over
 Slam, Obsession slam

Beaux parleurs incorrects poétiques
 Hauts parleurs poéticiens mystiques
 Lignes mastoc du parti pris unique
 Dignes mastics, bons mots anar chics
 Bavards bavardeurs braves hardeurs
 Allitérophiens dont rien n'altère l'ardeur
 Friands de fruits
 Speech concis au goût de squetshes
 Salade de bruits
 Sketches de sons qui gouaillent si kitches
 Dissident qui dit entre ses dents
 Pour ne pas mâcher ses mots
 Indécent qui dit en tressaillant
 Prendre son pied au micro
 Scions, slamons, qu'un son impur
 Abreuve nos sillons

Texte 1 : « Obsession slam »

2. Analyse linguistique, stylistique et fonctionnelle de la néologie dans le slam

2.1. Analyse linguistique : les matrices lexicogéniques

Si la créativité lexicale peut se manifester sous la forme du verlan, elle peut aussi revêtir bien d'autres formes fondées sur diverses matrices, externe et internes (Pruvost & Sablayrolles 2003), dites « lexicogéniques ». Dans la lignée de la typologie de Tournier (1988 : 18), on distingue les matrices internes de la matrice externe qui correspond aux emprunts – en l'occurrence à l'anglais (*wonder, speech, sketches, kitches*), aux micro-alternances (*Take care tocard*) et autres régionalismes (*gonés*).

Tableau 1 : Typologie des matrices lexicogéniques

Types de matrices	Domaines	Modes de création	Procédés	Exemples (corpus Marco)
Matrices internes	morpho-sémantique	construction	affixation	scandeur
		composition	composition ou mot-valise	slamentations
		imitation et déformation	paronymie fausse coupe ou jeu graphique verlan	allitérophones pro-thésistes
	syntactico-sémantique	changement de fonction/de sens	conversion métaphore métonymie	langue râpeuse
	morphologique	réduction de la forme	troncation siglaison	anar DSL
	pragmatique	détournement	délexicalisation	salade de bruits
Matrice externe			emprunts	speech
Combinaison (externe + interne)			emprunt + suffixation emprunt + paronymie	hardeurs apocalipsticks

Revenons sur la notion de matrice pragmatique qui s'applique au détournement d'une unité lexicale longue et complexe, locution ou séquence mémorisée (proverbes, titres, citations, etc.) Elle combine ce qui est figé avec l'innovation dans la modification d'un élément de cet ensemble. Il s'agit alors d'un clin d'œil de connivence, allusion dont la compréhension s'appuie sur les connaissances lexicales et culturelles supposées de l'interlocuteur. Ce détournement peut d'ailleurs être développé à travers différents procédés. Ainsi l'exemple « Qu'un son impur abreuve nos sillons » joue-t-il sur la polysémie de « sillons » qui renvoie ici aux « micro-sillons » du disque vinyle : filée, l'innovation affecte la forme du premier terme (paronymie « sang »/« son »), le sens du second (métonymie).

2.2. Analyse stylistique : de la néologie aux *néostyles*

Par analogie avec la notion de *phonostyle*, nous proposons le concept de *néostyle* afin de rendre compte de différents types de néologie, propre à chaque auteur et constitutive, en tant que telle, de son style voire de son identité de slameur.

Dans le slam, nombreux sont les exemples de déconstruction, défigement d'expressions figées, semi-figées ou collocations. En référence à la terminologie de Galisson (1995), il s'agit de *délexicalisation* : « une manière de revisiter, de rajeunir les clichés » qui consiste à « transformer un groupement stable en groupement libre, à désunir par regrammaticalisation une suite de morphèmes ». Autant de « palimpsestes verbaux ⁵ » issus du chevauchement d'un sous-énoncé lexicalisé et d'un sur-énoncé résultant de la déconstruction – ou délexicalisation – du sous-énoncé de base. Or ces « télescopages de formes » sont aussi une marque de connivence, un moyen pour les locuteurs de « baliser leur espace de communication ». Le décodage s'effectue non seulement au niveau langagier mais aussi au niveau culturel.

Cette forme de néologie apparaît donc emblématique du *néostyle* de certains slameurs tels que Rouda, Marco DSL, Souleymane Diamanka, tandis que d'autres usent de procédés tels que les mots-valises (Ivy) ou encore les conversions par recatégorisation (Luciole, Boutchou, Nevchehirlian) comme en témoigne le tableau de synthèse présenté ci-dessous :

Tableau 2 : Exemples de formations néologiques extraites du corpus textes

Corpus	Exemples	Textes
1	2	3
Rouda + Lyor	À la recherche de l'argot perdu... On marche mots dans la main Citation en exergue La vénusienne Pauvricide médialiénation télémagogique	« Je parle votre langue » « La vénusienne » « Parlez-moi d'amour »
Marco DSL / Barbie Tue Rick	Poéticiens Allitérophiiles Le mur des slamentations L'électro-locution	« Slam obsession »
Lee Harvey Asphalté	Archéonéologisme Aérosolfège Hiérogrieffure	« Hardcorps et âme »
Grand Corps Malade	Du-per Pères-fiction Pères-crédit Pères-pulsion	« Pères et mères »

⁵ « Le palimpseste verbal évoque le parchemin dont le texte initial a été effacé, puis remplacé par un autre ».

1	2	3
Ivy	Après-mi...DIRE Para...DIRE Nous...RIRE	« Dire »
Luciole	Quand je te peau tu me poésie Je te chair Tu me bouche / Tu me clavecin Je te touche / Tu me corsage Je te corps tout court / Quand je te nage Tu me chavires	« Perpendiculaire »
Boutchou	Je t'aime. Je te tendresse. Je m'amitié de toi peut-être.	« Comme au début »
Fred Nevchehirlan	Mon oripale Des larges	« Large »
Souleymane Diamanka	Chacun purge sa pénombre Dehors on nous demande des mots de passe partout	« Les poètes se cachent pour écrire »

2.3. Analyse fonctionnelle

Des argots de métiers aux argots dits « sociologiques », on constate l'évolution d'une fonction crypto-ludique vers une fonction identitaire. Dans le slam, on retrouve ces fonctions auxquelles nous ajouterons une fonction poétique (centrée sur la langue), une fonction polémique (visant à agir sur l'auditeur) et une fonction que nous qualifierons d'emblématique (centrée sur le slameur et la communauté qu'il représente). D'où le triangle suivant :

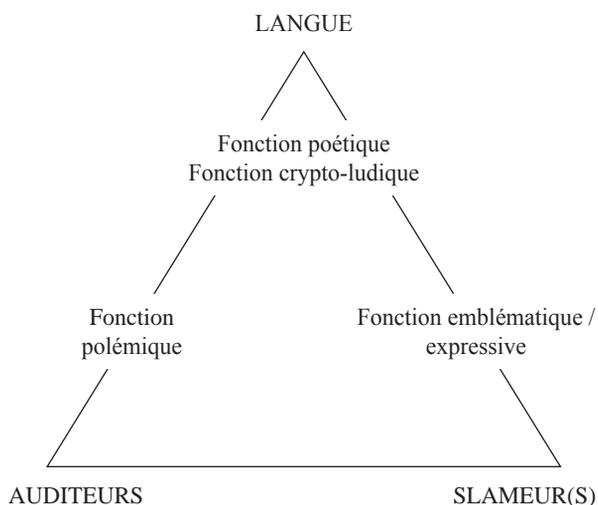


Figure 1 : Les fonctions de la néologie dans le slam

• La fonction crypto-ludique et le risque d'hermétisme

La fonction ludique est la plus évidente dans un corpus de mots-valises tels que ceux de Marco DSL, ou du québécois Ivy. Il arrive néanmoins que la proportion de néologismes (nous les avons surlignés ci-après) rende un texte quasi-opaque à la réception. Tel semble être le cas pour ce texte de Lyor publié dans une anthologie (2007 : 143) et introduit sur scène en ces termes « Sortez vos décodeurs ! » :

Cette **virtéalité** ne **conrien** pas d'**imots ossez** forts
 Pour **décririer l'horrageur absène** de la **guorre** !
 Il ne faut pas **troublier**, juste **construgir**,
 Avec émovement, **apprenesse**, sans se **solitarir**,
 Ça fait **beaucoup** de concepts **por** les **bournobles** de notre épunk
 Les **relifieux, fanassins**, aux **dislongs pathérétiques**,
Enbut, j'**exurte** à vous faire **comprendre l'inexsticable**
 Par l'**assence** même du **verpillage inextangible**
Insonsé, ellogique de l'**habzurde, exorcice**
De stèle juste pour **rare** des **milheurs** de notre **mondice** (...)

Texte 2 : « Barbareurs »

À la lecture de ce slam – et plus encore à l'écoute –, on perçoit l'expression d'une révolte comme en témoigne le titre « Barbareurs » ou d'autres néologismes comme « *l'horrageur absène de la guorre* » dont les résonances (horreur/orage, absent/obscène, guerre/gore) et effets phonétiques (allitération en [R]) amplifient la dimension polémique. De fait, la proportion de ce phonème [R] dans ce texte est de 10,5 % contre 7,25 % de fréquence habituelle dans le discours (Wioland 1991 : 30), constat significatif si l'on considère l'identité et la tonalité plutôt graves, voire agressive, de ce son.

• La fonction polémique

Dans certains contextes, les formations néologiques reflètent une dénonciation des travers de notre société : « Pauvricide médiatisation téléagogique » (Corpus R./Ly.). En l'occurrence, la succession des trois néologismes en décuple le poids sémantique. Ils sont d'ailleurs annoncés en tant que tels : « Qu'il faudrait de nouveaux mots à inventer pour décrypter tout ce que le système applique... ». Dès lors, il semble évident que la connotation péjorative de ces formes traduit une valeur polémique : « On peut décocher un néologisme comme on décoche un coup. » selon Jean-François Sablayrolles (1993 : 65).

• La fonction emblématique ou réflexive

Nombreux sont les néologismes qui s'appliquent aux slameurs eux-mêmes dans un processus d'auto-désignation ou encore au slam en tant que dispositif poétique émergent : il s'agit alors d'exprimer une identité artistique en construction. À titre d'exemple, les textes de Marco (*scandeurs, poéticiens, allitrophiles...*) et Lee Harvey Asphalt (*archéonéologisme, aérosolphège, hiérogrieffure...*) en regorgent.

- **La fonction poético-lyrique**

Les formes néologiques peuvent aussi revêtir une valeur poético-lyrique, notamment dans l'évocation de l'être aimé (« *la vénusienne* », « *mon oripale* »). Ainsi les frontières morphologiques (genre/nombre, catégories) sont-elles abolies quand il s'agit d'évoquer le désir (« *Quand je te peau, tu me poésie* » de Luciole). Les frontières des mots et des locutions sont également brouillées pour laisser le message poétique se déployer en un clin d'œil de connivence avec le public : « *On nous demande des mots de passe-partout* » (SD). Si dans le rap, les détournements ont souvent une fonction parodique, c'est la fonction poétique qui est privilégiée dans le slam. Autant de formes qui traduisent une logique de déconstruction/reconstruction plutôt qu'une logique purement transgressive.

- **La fonction conniventielle ou colludique**

La valeur conniventielle nous semble ici essentielle : il s'agit de jouer avec les mots et avec le public. D'où l'idée d'une fonction que nous qualifions de *colludique* (de *colludere*, « jouer ensemble »), sollicitant non seulement la connivence du public, mais aussi ses connaissances lexico-culturelles.

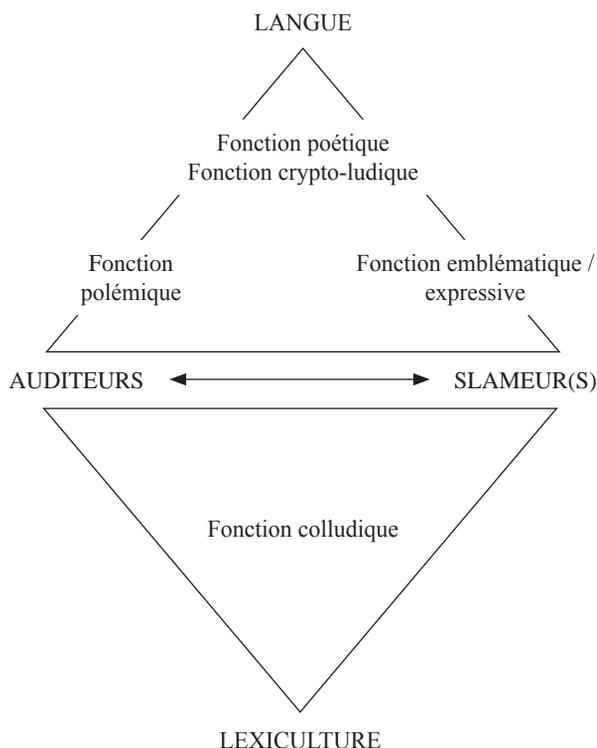


Figure 2 : De la fonction poétique à la fonction *colludique*

Le concept même de « palimpseste verbal » – en fait *verbo-culturel* – repose sur la référence à une mémoire collective, à un fonds culturel commun mais hétéroclite qui relève autant d'une culture savante que d'une culture « populaire » ou métissée. Notons enfin que lors d'une scène, le slameur est susceptible de mettre en œuvre des stratégies favorisant cette connivence : adresse appuyée par des indices mimo-gestuels, pauses musicales ou silences, questionnements du public.

3. Le slam et ses enjeux didactiques : À la recherche de son blase...

3.1. Un lieu de rencontre de la diversité et de réconciliation possible

Dans la lignée du rap, le slam apparaît comme « un formidable laboratoire de travail sur les mots » (Bazin 1995 : 47), qui plus est « une façon de travailler les maux » (233). Il offre, en tant que lieu de variation intra- et interlinguale, une autre voix, et ce faisant, une autre *voie* : celle de la diversité linguistique et identitaire, d'une pluralité qui rime avec solidarité. Dans une perspective didactique, la nécessité de prendre en compte cette altérité, soit l'identité de l'autre, devra être « le maître-mot ». En tenant compte du caractère potentiellement médiateur de ces productions discursives oscillant entre norme et contre-norme, nous voyons émerger la pratique du slam à l'école comme moyen de médiation possible à l'instar du rap (Trimaille 1999 : 96). Ainsi l'intervention en ateliers de slameurs prêts à endosser le rôle de médiateurs linguistiques et de passeurs culturels peut-elle contribuer à modifier les représentations vis-à-vis de la langue, de la poésie et de l'école : « Si tu les croises, dis-leur que je gagne ma vie à la sueur de mon stylo », slame Souleymane Diamanka évoquant ses anciens professeurs.

3.2. La recherche de « blases » comme déclencheur de créativité

D'après le dictionnaire d'Alain Rey (2007), « blase/blaze » (1885) est un mot d'argot d'origine douteuse. On peut y voir d'une part la dérivation par apocope de « blason », d'autre part, le sens de « nez ». Selon cette acception plus tardive (1915), le mot serait issu d'un croisement entre « blair » et « naze ». On peut aussi passer de « nom » à « nez » avec la valeur commune de « signe d'identification », ou encore de *faux blase*, « faux nez », et par métonymie, « personnage dissimulé », d'où le sens actuel de « faux nom ». Qu'il vienne de l'argot *blaze*, désignant le « nez » à une époque où l'on pouvait identifier un homme à son profil, ou bien de *blason*, « emblème d'une lignée », le *blase* reste, pour un jeune de cité, la marque de son identité. Or Lapassade et Rousselot

évoquent une « esthétique des pseudonymes » (1998 : 91) dont ils relèvent la fonction cryptique. Notons par exemple le recours au verlan graphique « Ysae » pour « Easy »⁶, aux côtés d'autres procédés de création lexicale dont le tableau suivant offre un aperçu :

Tableau 3 : Quelques slameurs/slameuses, collectifs et leurs *blases*

Barbie Tue Rick	Homophonie (barbituriques)
Boutchou	Troncation (nom de famille) + paronymie (bout d'chou)
Chant d'encre	Délexication : (se faire un) « sang d'encre »
Grand Corps Malade	« Nom de sioux »
Ivy	Emprunt (angl. <i>ivy</i> , « le lierre ») + paronymie (Ivan)
La Tribut du verbe	Homophonie : l'attribut / la tribu / le tribut
Luciole	Lucile + métaphore filée (« Ombres »)
Marco DSL et la SLAM	Siglaison (Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots)
Rouda	Emprunt (arabe : <i>brindille</i>)
Ysae	Verlan graphique de <i>easy</i>

Ainsi, le choix d'un *blase* apparaît déterminant sur un plan identitaire – par ce choix le slameur ou la slameuse affirme et affiche son identité scénique – comme sur un plan poétique. Il en résulte une piste pédagogique intéressante qui nous permet d'aborder la créativité lexicale à travers un exemple de dispositif proposé lors d'un atelier slam en classe de CM2⁷.

L'objet de la première séance est l'analyse et la recherche de « blases » de slameurs comme corpus illustratif de diverses formes de néologie et déclencheur d'activités d'écriture créative. La slameuse animatrice de l'atelier commence par se présenter en écrivant au tableau ses nom et prénom et en demandant aux élèves d'y trouver les mots « cachés ». Dans « Bouchoueva », ils proposent « bout », « chou », « eva »⁸, « bouche/Bush » et finalement « Bout d'chou » (prononcé [butʃu]), nom de scène de la slameuse. À partir de là, elle les invite à inventer leur propre pseudonyme en recherchant à leur tour les mots cachés dans leurs noms et prénoms. Le tableau suivant fait apparaître un certain nombre de procédés communs aux slameurs « en herbe » et « confirmés ».

⁶ Blase d'un rappeur marseillais.

⁷ Cinquième année de l'école élémentaire en France.

⁸ Les russophones peuvent reconnaître le suffixe -eva pour « fille de ».

Tableau 4 : À la recherche de son blase en classe de CM2

Prénom de l'élève (Nom)	Blase	Procédé
Alix	Xila le minibras	Verlan graphique + périphrase intégrant une assonance
Amir	Prince Rima	Verlan graphique + trad. de l'arabe
Axel	Axelix	Suffixation (par analogie avec « Alix », « Astérix »)
Eliott	L'étoile	Anagramme
Emma	Mama	Redoublement hypocoristique
Hugo	Hugo l'escarbeau	Hugo l'escargot + le beau (mot-valise)
Maëlle (Metayer)	Elle m'a piqué mes tailleurs chanel	Verlan syllabique + paronymie + expansion
Romane	Romanoranger	Mot-valise
Théo (Rossignol)	Rossignol puis Théolait	Homophonie « thé au lait » (calembour)
Victor (Brosse)	Boss	Paronymie + emprunt

Trait d'union entre « monde nouveau et monde ancien »⁹, le slam use et abuse d' « archéonéologismes » et autres palimpsestes verbo-culturels. Les mots, la langue, se trouvent dérangés, décomposés puis recomposés, ré-enchantés par les slameurs qui s'affirment comme d'authentiques tribuns : en témoigne le blase du collectif lyonnais « La Tribut du verbe ». De fait, cet art est fondé sur une dimension collective et surtout *colludique* dans la mesure où sa réception repose sur un jeu conniventiel avec le public. C'est à ces conditions qu'un mouvement de recomposition identitaire et de rassemblement peut se faire jour à travers la pratique du slam :

« Je parle votre langue vous la trouvez parfois sauvage
 Pourtant elle vous ressemble il se pourrait qu'elle nous rassemble
 Car nos langues se partagent il s'agit juste d'apprentissage
 Elles prendraient tout leur sens si on les parlait tous ensemble » (Rouda)

Références bibliographiques

Dictionnaires

Aquien Michèle et Molinié Georges, *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*, La pochothèque, 2002
 Charaudeau Patrick et Maingueneau Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002
Longman Dictionary of contemporary English, 1991¹⁰
 Rey Alain, *Dictionnaire historique de la Langue Française*, Le Robert, 2007

⁹ Titre de l'album de Frédéric Nevechirlian (2009).

¹⁰ Consultable en ligne.

Ouvrages et articles

- Bazin Hugues, *La culture Hip-hop*, Desclée de Brouwer, 1995
- Billiez Jacqueline, « Poésie musicale urbaine : langue et identité entrelacées » in JULLIARD, Caroline, *Les politiques linguistiques, mythes et réalités*, Dakar, 1996, p.359–365
- Galisson Robert, « Les palimpsestes verbaux : des révéléateurs culturels remarquables, mais peu remarqués... », in *Cahiers du français contemporain, La locution en discours*, ENS Fontenay/Saint Cloud, CREDIF, Didier Erudition, 1995, p.41–63
- Goffman Erving, *Façons de parler*, Les Editions de Minuit, 1987
- Goudaillier Jean-Pierre, *Comment tu tchatches?*, Maisonneuve et Larose, 1997
- Goudaillier Jean-Pierre, « Procédés de création lexicale en Français Contemporain des Cités » in *L'invention verbale en français contemporain*, coordination ROUSSEAU, Jean Cahiers du CIEP, Didier, 2003, p.55–64
- Gumperz John, *Engager la conversation*, Les Editions de Minuit, 1989
- Lapassade Georges et Rousselot, Perrine, *Le rap ou la fureur de dire*, Ed. Loris Talmart, 1998
- Léon Pierre, *Précis de phonostylistique, Parole et expressivité*, Nathan Université, série « Linguistique », 1993
- Pruvost Jean et Sablayrolles Jean-François, *Les néologismes*, PUF, coll. « Que sais-je? », 2003
- Sablayrolles Jean-François, « Fonctions des néologismes », in *Cahiers du CIEL, Lexique et construction du discours*, coordination C.CORTES, Université Paris VII, 1993, p. 53–94
- Tournier Jean, *Précis de lexicologie anglaise*, Nathan université, 1988
- Trimaille Cyril, *De la planète Mars... Codes, langages, identités : étude sociolinguistique de textes du rap marseillais*, Mémoire DEA, Université Stendhal –Grenoble III, 1999
- Trimaille Cyril, « Le rap français ou la différence mise en langues » in LIDIL n°19, juin 99, *Les parlers urbains*, p.79–98
- Wioland Françoise, *Prononcer les mots du français, des sons et des rythmes* Hachette, 1991

Anthologies et recueils

- Blah, blah, blah ! Une anthologie du slam, Florent Massot/Spoke éditions, 2007
- Boutchou Katia, *C'est qui le capitaine ?*, L'Harmattan, 2009

Discographie¹¹

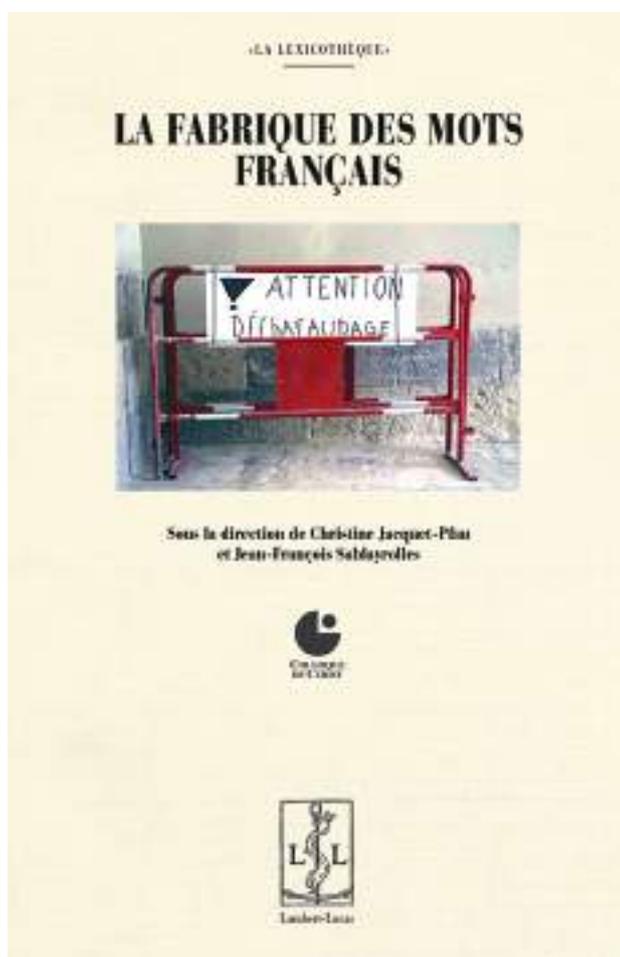
- Grand Corps Malade, *Enfant de la ville*, Editions Raoul Breton/Anouche productions, 2008
- Ivy, *Slamérica*, Les Editions Ad litteram/Ho Tune musique/Editions le lézard amoureux, 2008
- Luciole, *Ombres*, Mercury France, 2008
- Marco DSL, *Allons à l'essentiel, décrochons la lune !*, Abeille musique, La Chaudière production, 2006
- Mots Paumés Trio, *Slamusic, Songes déments*, 2009
- Nevchehirlan, *Monde nouveau monde ancien*, 2009
- Rouda, *Musique des lettres*, Harmonia Mundi, 2007
- Souleymane Diamanka, *L'Hiver Peul*, Universal music, 2007

¹¹ Voir aussi les pages Myspace des artistes et blogs correspondants.

RÉFÉRENCE :

« La néologie en chantant.
Quand la chanson ouvre la voie
aux néologismes »

dans Sablayrolles, J.-F. et Jacquet-Pfau, C. (éd.), La Fabrique des mots français, Lambert-Lucas, coll. « La lexicothèque », 2016.



MOTS-CLÉS :

**CHANSON,
NÉOLOGIE,
MATRICES,
COLLUDIQUE,
PHRASÉOLO-
GIQUE .**

LA NÉOLOGIE EN CHANTANT.
QUAND LA CHANSON OUVRE LA VOIE
AUX NÉOLOGISMES

Camille VORGER
Université de Lausanne

NÉOLOGIE ET CHANSON

Si les auteurs-compositeurs interprètes se sont adonnés depuis longtemps, à l’instar d’un Gainsbourg ou d’un Brel, à l’art de la néologie, il semble pourtant que le rapport entre néologie et chanson ait été peu envisagé jusqu’à présent en tant que tel, même s’il recoupe – nous en émettons l’hypothèse – des questions liées à la fois à la néologie littéraire et à la néologie dans les médias. Il s’inscrit dans la lignée de nos recherches portant sur la créativité lexicale à l’œuvre dans le slam, bien que slam et chanson ne puissent être confondus. De fait, nos études antérieures (2011, 2012a) ont mis en évidence la propension du dispositif « slam » à ouvrir un espace d’expression libre où explose (et s’expose) la néologie. Un détour par un autre corpus relevant d’une démarche onomasiologique (2015) nous a amenée à définir, appliquée aux amalgames lexicaux et en écho à la « règle des 4B » formulée par Marc Sourdou (1998) – besoin, brièveté, bienséance, beauté –, la règle des 4 C : concision, coïncidence, (prise en compte du) code, (potentiel) *colludique*¹. La présente contribution fait sens dans la lignée de l’article de 2011 au sein duquel nous avons analysé les facteurs, formes et fonctions des néologismes collectés dans le slam et proposé l’appellation de « matrice phraséologique », terminologie que nous reprenons dans cet article. Notre propos est d’élargir ce corpus à des chansons, en vérifiant si ces analyses sont

1. Cette notion se présente comme un amalgame de « (fonction) conniventielle » et « ludique ».

partiellement transférables et en interrogeant par là-même les frontières entre slam et chanson.

1. MISE AU JOUR (ET À JOUR) DES FACTEURS NÉOLOGÈNES ET FONCTIONS ASSOCIÉES

Parmi les facteurs que nous avons qualifiés de « néologènes » propres à l'espace-temps qu'ouvre le slam, nous avons identifié notamment :

- Le fait qu'il puisse être approché comme *oralité* (voir *infra*), espace d'expression ouvert et hybride entre oral et écrit, écriture et oralité.
- L'esthétique de la concision et la recherche d'expressivité, voire de « mot d'esprit » au sens freudien (1905²). D'où une condensation des effets sonores et sémantiques au sein d'un même mot à travers les amalgames lexicaux par exemple.
- La présence de thématiques potentiellement néologènes parmi les *topoi* qui traversent le slam (par exemple l'amitié, la cité ou encore le registre amoureux, Vorger 2012b).
- Le métissage et la modernité qui caractérisent cet art du verbe, le néologisme pouvant alors apparaître comme un mot-miroir au sein de cette poésie kaléidoscope qui tend à intégrer son public, à le mettre en abyme.

Nous nous proposons de revisiter ces facteurs et fonctions appliqués à la chanson.

1.1 ORALITÉ ET COMMUNICATION

La chanson, comme le slam, relève de ce que Claude Hagège nomme *orature*, ou encore, selon le mot-valise énoncé par un poète-slameur, d'une oralité³. Comme le suggère le slogan de France Inter « La voix est libre », cette *vocature* – pour le dire avec cet autre néologisme du poète et poéticien Jean-Pierre Bobillot (2012) – est susceptible d'ouvrir la voie à des manifestations multiples de créativité. Or la chanson relève aussi d'un espace intermédiaire entre les deux codes : le code oral dans sa genèse et/ou son interprétation à l'occasion de la performance, le code écrit dans sa genèse et/ou sa transcription (livret, paroles de chansons sur Internet). Notons que les seuils des chansons en général et les titres en particulier, sont, plus encore que le corps des textes, destinés à une diffusion écrite. Certains auteurs-compositeurs-interprètes se jouent allègrement de ces frontières, de ce va-et-vient entre écriture et oralité, s'amusant de la musique des lettres : « C'est toi que j'aime / ne prend

2. Source disponible en ligne.

3. Souleymane Diamanka nous a proposé cet amalgame en entretien (Vorger 2012a).

qu'un m [...] Ne me dis point / il en manque un. [...] Je t'en supplie / point sur le i »⁴.

Le slam comme la chanson répondent à une entreprise de communication littéraire (en l'occurrence, *oralittéraire*) à laquelle s'est intéressé Riffaterre (1973 : 59 et suiv.), montrant le rôle clé du néologisme dans cette perspective, en termes d'emprise sur le lecteur :

Du fait même de sa forme singulière, le néologisme réalise idéalement une condition essentielle de la littérarité. [...] La compréhension est par conséquent suspendue jusqu'à ce que la phrase entière ait été déchiffrée, d'où une emprise plus forte sur le lecteur.

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. Le néologisme est susceptible de résumer tout un système descriptif, de le condenser en un signe unique.

1.2 CONDENSATION ET EXPRESSIVITÉ

Le slam et la chanson répondent à une exigence de concision, induite, dans un cas par le support d'enregistrement (*i.e.* le disque original vinyle), et dans l'autre par l'une des règles définies par le créateur américain des scènes slam – rappelons seulement qu'il a créé ce dispositif dans un bar de Chicago pour faire vivre la poésie comme une expérience physique, une performance, et la rendre accessible à tous. D'où la limitation du temps de parole à trois ou cinq minutes qui autorise une ouverture au plus grand nombre. Il en résulte, dans le slam comme dans la chanson, une esthétique de l'expressivité et de la condensation. Cette esthétique se trouve portée à son comble dans les seuils du texte : noms de scène dans le slam (*Vagablonde*), formules d'ouverture des *slam sessions* (*Slamaleikoum!*), titres d'albums (*Slamérica*, Ivy 2008) et de textes ou chansons (*Divinidylle*, Vanessa Paradis 2007). Les mots ou formules titres représentent en effet un lieu particulièrement emblématique de cette condensation dans la mesure où ils condensent en effet l'essentiel de la chanson, que l'on retrouve généralement au cœur du refrain, le cas échéant. Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que les titres de chansons représentent un lieu hautement *néologène*, comme nous avons pu le vérifier dans le slam, tout en ménageant une forme de suspens propre à ouvrir un « horizon d'écoute » (*Ilo Veyou*, Camille 2011).

1.3 REGISTRES ET JEUX D'ÉQUIVOQUES

Nous avons pu observer que le registre amoureux offrait un terrain – voire un terreau – néologène dans le slam, ce qui se confirme dans la

4. « En relisant ta lettre », dans *L'Étonnant Serge Gainsbourg*, 1961.

chanson où l'on retrouve cet enjeu *colludique* renvoyant à la recherche d'une connivence ludique. D'où les nombreuses *équivoques*, au sens propre de ce mot (de *vox, vocis*, « la voix »). Nous en verrons des exemples chez Camille et chez le slameur John Banzaï. Chez ce dernier, le mot-valise s'avère porteur d'un paradoxe, d'une ambivalence : « *Délicieuse, tu m'agarces...* » (voir *infra*). Notons le potentiel ludique de l'amalgame – lexème qui contient, soit dit en passant, le mot *game* – mais aussi de la matrice que nous nommons phraséologique (2011) et qui repose sur le détournement des attentes de l'auditeur, à la faveur de la délexicalisation d'un phrasème (voir *infra* l'exemple de *Zazie*). Du côté de la réception, le jeu du décryptage maintient l'auditeur en haleine – en écoute – quand le lexème ou le phrasème créé présente une opacité sibylline. Tel est le cas, par exemple, du néologisme titulaire *Hypernuite* de Belin (2010). Notons que le mot créé pourra, le cas échéant, être mis en relief par la voix, l'instrumentation ou le geste dans la performance, qu'il s'agisse de slam ou de chant.

1.4 REFLET ET RÉFLEXION, LUCIDITÉ ET LUDICITÉ

Comme dans la publicité, les titres de chansons visent à attirer l'œil – ou à faire tendre l'oreille. D'où la recherche de « signifiants particulièrement significatifs » (Sablayrolles 2002), susceptibles d'attiser une curiosité. Ils consistent en outre à tendre un mot-miroir au public, un mot qui appelle voire interpelle. Outre cette fonction d'appel ou d'accroche qui vaut *a fortiori* pour les titres, les néologismes peuvent aussi répondre à une fonction polémique, par exemple chez Hubert-Félix Thiéfaine. De fait : « On peut décocher un néologisme comme on décoche un coup » (Sablayrolles 2000 : 367). Il s'agit alors de néologismes critiques voire subversifs, pour ne pas dire « révolutionnaires » : « Derrière la langue, c'est la société, le monde, qui sont visés, avec une volonté de remise en question » (p. 381). Alain Souchon, Hubert-Félix Thiéfaine et Ivy conjuguent ainsi lucidité et ludicité en cultivant les néologismes cantologiques.

2. TOUR D'HORIZON DES FORMES

Ne prétendant aucunement à un inventaire exhaustif, nous nous livrons ici à un tour d'horizon des matrices illustrées par des exemples issus de chansons de dix artistes relevant de la chanson et du slam (Ivy, Banzaï). Sont exclus du présent corpus les procédés argotiques de type verlanisation, apocope, etc. Aussi laisserons-nous de côté des formules-titres qui ont marqué leur époque telles « Laisse béton » de Renaud (1977) auquel a fait écho, plus récemment, « ça peut chémar » de Grand Corps Malade (2006).

2.1 CLASSEMENT SELON LES MATRICES

Tableau des matrices, d'après Pruvost & Sablayrolles (2003 : 118)
avec reformulation*

Types	Matrices	Procédés de création	Exemples
Internes	Matrice morpho-sémantique	Construction : - préfixation	L'anamour (Gainsbourg, 1969) L'inespoir (Thiéfaine, 2014) Hypernuit (Belin, 2010)
		- flexion verbale Amalgamation - sans marque graphique - avec tiret bas	Bruxellait (Brel, 1962) Délicieuse, tu m'agarces (Banzaï, 2009) Arme_men_songes de sécurité (Ivy, 2014)
		Syntactico-sémantique	Recatégorisation (conversion) Construction : changement de combinatoire
	Phraséologique*	Délexicalisation ou détournement	Larguer les amours (Zazie, 1996)
Externe		Emprunt + fausse coupe / amalgamation + resémantisation	Ilo Veyou (Camille, 2011)

2.2 EXEMPLES EN CONTEXTE

Voici une rapide analyse en contexte des cinq exemples que nous ne développerons pas à la différence des cinq autres qui feront l'objet d'études de cas plus approfondies.

2.2.1 BREL : « BRUXELLES » (1962)

C'était au temps où Bruxelles chantait
 C'était au temps du cinéma muet
 C'était au temps où Bruxelles rêvait
 C'était au temps où Bruxelles chantait
 C'était au temps où Bruxelles *bruxellait*

Bruxelles, ville-mère dans le répertoire de Brel, accède ici au rang de verbe, fût-il tautologique, ce qui accroît d'une certaine façon la circularité de ce refrain, déjà basé sur une structure anaphorique et sur une allitération en /s/ puisque Bruxelles se prononce /brysel/. La recatégorisation morphosémantique sert ici la répétition, la redondance lexicale et phonique. Il concourt au rythme, au lyrisme intrinsèque de cette chanson. Par adjonction d'une flexion verbale à un toponyme qui contient en filigrane son propre patronyme, Brel chante l'indicible de cette ville singulière et du bon temps vécu par ses grands-parents dans la capitale belge. La localisation du néologisme, en fin de refrain, en fait le dernier mot de la chanson, ce qui contribue à le mettre en relief du fait de l'allongement vocal final. Par ailleurs, ce néologisme frappe l'oreille du fait du changement vocalique /ɛ/→/ə/ lié à l'ajout d'une syllabe qui modifie la scansion de ce mot. Ainsi joue-t-il un rôle de démarcation, en corrélation avec la gestuelle (les mains qui retombent en cette fin de refrain, voir la vidéo en ligne). Notons que le mot a été repris dans quelques articles de presse pour « prendre du bon temps » (en ligne). Calvet (2011) a en outre observé dans un article que le terme urbanistique « bruxellisation » a été créé à la même époque.

2.2.2 GOLDMAN : « ENVOLE-MOI » (1984)

Envole-moi (ter)
 Loin de cette fatalité qui colle à ma peau
Envole-moi (bis)
 Remplis ma tête d'autres horizons, d'autres mots
Envole-moi

Ce second exemple relève d'une innovation de type combinatoire puisqu'il résulte de la transitivisation d'un verbe pronominal (*s'envoler*) auquel est adjoint un pronom complément, par analogie avec d'autres verbes transitifs présents dans le cotexte : il s'agit d'une forme d'« attraction syntaxique »⁵. Notons d'emblée que cette formule titulaire répétée à six reprises à chaque occurrence du refrain met en valeur le pronom tonique « moi », ce qui corrobore le lyrisme de la chanson et réitère

5. Nous entendons par là que le schéma syntaxique de « Envole-moi » est calqué sur d'autres formes figurant dans le cotexte telles que « Emmène-moi ».

l'adresse au destinataire / auditeur. La glose « libère-moi » souligne qu'il s'agit aussi de néologie sémantique puisque l'innovation syntaxique s'accompagne d'une valeur métaphorique : « Envole-moi loin de cette fatalité qui colle à ma peau... » L'envol symbolique – figuré par un mouvement ascendant des mains dans la vidéo (en ligne), geste potentiellement *phonogène* – signifie en effet l'évasion d'une prison, loin de « l'ignorance, la violence et l'ennui » : « À coup de livres je franchirai tous ces murs ». On trouve dans le cotexte une chaîne isotopique liée à cette échappatoire rêvée en forme *d'utopie* : « Emmène-moi » ou encore « Tire-moi de là, montre-moi ces autres vies que je ne sais pas » ; « Me laisse pas là... Envole-moi ». Notons que ce refrain peut être interprété comme réflexif, d'une certaine façon : « Emplis ma tête d'autres horizons, *d'autres mots* ». Ce sont en effet d'autres horizons lexico-syntaxiques qui s'ouvrent ici, reflétant une libération, un affranchissement des contraintes.

2.2.3 SOUCHON : « FOULE SENTIMENTALE » (1993)

On nous *Claudia Schiffer*
 On nous *Paul-Loup Sulitzer*
 Oh le mal qu'on peut nous faire
 Et qui ravagea la moukère
 Du ciel dévale
 Un désir qui nous emballe
 Pour demain nos enfants pâles
 Un mieux, un rêve, un cheval

Souchon use de cette double recatégorisation / conversion des patronymes en verbes pour mieux dénoncer la société de consommation, de l'artifice et la marchandisation de la culture. Il prend une licence syntaxique afin de bousculer les mentalités, d'éveiller les consciences. Notons que le pronom « nous » se trouve ainsi « pris en otage » entre le sujet et son prédicat. L'auteur-compositeur-interprète dira du choix de ces deux cibles aux patronymes qui riment entre eux et avec « moukère » : « Elle (*i.e.* Claudia Schiffer) était le symbole parfait de la superficialité. Elle était sur toutes les couvertures de magazines, on ne parlait que d'elle, mais elle ne disait rien. [...] Il avait le talent de faire de l'argent, mais c'est un peu vide de ne penser qu'à ça » (interview en ligne).

2.2.4 ZAZIE : « ZEN SOYONS ZEN » (1996)

J'suis pas dans l'vent des guignols,
 De ces joueurs en fond de court,
 De ceux qui, pour un p'tit bout d'atoll,
 Sont prêts à *larguer les amours*,
 Tous ces maîtres-chanteurs
 Qui manquent de coffre et de hauteur

Cet exemple illustre la matrice que nous avons qualifiée de « phraséologique » : il s'agit d'un « néologisme clin d'œil » qui repose sur une connaissance lexicoculturelle, le décryptage du phrasème « larguer les amarres » dont le détournement ne diffère que par un phonème qui permet la rime alternée (*court / amours*). La présence d'« atoll » dans le cotexte amont (une île corallienne des océans tropicaux) fonde une métaphore maritime par rapport à ce sous-énoncé. Outre le principe de condensation qui rapproche ces détournements des amalgames (Sablayrolles 2010⁶), l'usage de la matrice phraséologique produit en outre un effet stylistique (métaphorique). De fait, l'énoncé détourné, tel un palimpseste sonore, se fait entendre et suffit à filer la métaphore. Par ailleurs, il semble y avoir un parallélisme morphologique avec l'amalgame dans la mesure où on insère un lexème partiellement homophone à une unité donnée (ici, phraséologique), ce qui génère une « collocation valise » en quelque sorte.

2.2.5 GAINSBOURG : « L'ANAMOUR » (1969)

Je chante pour les transistors
 Ce récit de l'étrange histoire
 De tes *anamours* transitoires
 De Belle au Bois Dormant qui dort

Gainsbourg n'a jamais caché son amour des mots : « Je ne pensais jamais musique, je pensais mots » (Skibicki 2010). Cet exemple relève d'une matrice morphosémantique puisque le néologisme est ici formé par préfixation à l'aide du préfixe privatif *an-*, à la manière d'« an-aérobic » par exemple, soit littéralement « absence (privation) d'amour ». Le cotexte renforce cette négation avec la reprise anaphorique de « aucun » : « *Aucun* boeing sur mon transit / *aucun* bateau sur mon transat ». Notons que « transit » annonce « transitoires ». De même, l'anaphore de « je cherche en vain » nous dit l'ennui de cet *anamour* distinct du *désamour* : « je cherche en vain la porte exacte / je cherche en vain le mot exit ». La référence aux contes (*La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet*) réitère d'une certaine façon le paradoxe du « Je t'aime moi non plus » : « Je sème des grains / de pavot sur les pavés / de *l'anamour* ».

6. Ces formulations ramassées répondent aussi au besoin d'économie : comme les amalgames des mots-valises, plusieurs signes se combinent d'une manière elliptique (tous les signifiants ne sont pas intégralement présents) pour en former un nouveau.

3. ÉTUDES DE CAS / DE CORPUS

3.1 THIÉFAINE : « MÉDIACRITÉ » DANS STRATÉGIE DE L'INESPOIR (2014)

Si le titre de cet album paraît d'emblée receler un néologisme, il n'en est pas vraiment un, s'agissant plutôt d'un *paléologisme*⁷. S'il est absent de dictionnaires comme le *Robert historique* d'Alain Rey, une occurrence littéraire (Gide) est cependant citée dans l'article du CNRTL (en ligne) : « *Votre croyance en la survivance des âmes est nourrie du besoin de cette quiétude et de l'inespoir de la pouvoir goûter durant la vie* (Gide, *Feuillets*, 1923, p. 778) ».

Thiéfaïne qui, par le choix de ce terme, met l'accent sur la littérarité (la poéticité) de sa chanson, mentionne quant à lui Verlaine et Drieu la Rochelle :

« Inespoir » : je traîne ce titre depuis longtemps. Quand j'ai pensé ce mot, j'ai constaté qu'il n'existait pas dans mes dictionnaires. J'ai alors cru avoir inventé ce néologisme, comme cela a pu m'arriver par le passé : quand je n'ai pas le mot, je l'invente. J'ai découvert ensuite que Verlaine et Drieu la Rochelle l'avaient déjà employé. Ayant lu ces auteurs, j'avais dû l'emmagasiner dans mon inconscient et il a ressurgi. Donc je pense qu'il faut arrêter d'enlever des mots des dictionnaires. (en ligne)

Notons que ce terme basé sur une préfixation est localisé dans le titre – soit comme accroche – mais n'est pas présent dans la chanson qui contient néanmoins « désespéré ». En revanche, le refrain fait apparaître un néologisme en forme d'amalgame : « Médiocratie *médiacrité* » (de : « *média* + *médiocrité* + *âcre* ») sous la plume et dans la bouche du « chanteur enragé ». Le terme apparaît à la suite d'un enchaînement de rimes basées sur le suffixe *-ité* particulièrement productif : *humanité*, *fraternité*... Il ressort d'autant plus qu'il est précédé de *médiocratie* qui laisse entendre *médiocrité* en palimpseste sonore derrière *médiacrité*, ce qui semble induire une forme d'« attraction phonologique »⁸. La trouvaille réside ici, nous semble-t-il, dans l'émergence de l'adjectif « âcre » qui plus est en position accentuée au cœur de ce mot et qui en résume la tonalité :

médiocratie... *médiacrité* !
frères humains dans nos quartiers

7. Sablayrolles (2006) propose de désigner ainsi les « mots réintroduits » pour lesquels « les auditeurs doivent en calculer le sens à partir de leurs éléments constitutifs et du contexte ».

8. Nous voulons signifier par là que l'on entend « médiocrité » en filigrane à travers l'association sonore de ces deux lexèmes : médiocratie + médiacrité.

ça manque un peu d'humanité
 médiocratie... *médiacrité* !
 ça manque un peu de verbe aimer
 de respect, de fraternité
 médiocratie... *médiacrité* !

On observe que le néologisme ouvre et clôt le refrain, tel une « clé d'écoute ». Il donne le ton d'une chanson dénonçant la déshumanisation de la société actuelle :

Si mes chansons naissent au départ toujours sur le même mode, j'ai sans doute envie d'aller plus loin aujourd'hui dans le registre du vocabulaire ou des métaphores. Je réutilise davantage les mots, les analyse mieux. J'ai envie que mes images soient mieux comprises et plus faciles d'approche. Malgré tout, je chéris encore l'écriture surréaliste car elle laisse du mystère, dicté par cet inconscient qu'on devrait écouter plus souvent. [...] J'ai procédé ainsi pour 'Médiocratie', que j'avais en tête depuis longtemps. Je suis parti d'un texte dans l'esprit surréaliste de la Beat Generation, manière Ginsberg ou Burroughs, avant d'éclaircir à maintes reprises le brouillon.⁹

Il semble que Thiéfaine s'inspire volontiers, dans sa genèse, de mot-clés comme d'autant de graines qu'il sème en espérant par là même *évoquer* une réaction. L'usage de néologismes ou d'archaïsmes laisse une marge de manœuvre – de mystère – alors qu'il se dit lui-même « à la marge ». Le néologisme est ainsi mis au service d'une critique acerbe (âcre), d'une forme d'« humour amer » pour reprendre une formule de Gainsbourg : « Une chanson comme 'Médiocratie' traduit ma colère. J'ai toujours été un peu à la marge et n'ai jamais beaucoup aimé les gens de ma génération. Et les choses ne s'améliorent pas vraiment. »¹⁰

3.2. BERTRAND BELIN : « HYPERNUIT » (2010)

Il entoure de la maison
Hypernuit hypernuit
 Celui bien nommé la bête
 Le mal grandi celui même
 Il entoure de la maison
Hypernuit hypernuit

Cette chanson s'ouvre par une innovation combinatoire puisque le verbe « entourer » est ordinairement transitif. On peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit là d'un croisement avec la locution prépositive « à l'entour de » ou encore d'une référence à la construction « entourer de (ses bras) ». Cette innovation syntactico-sémantique ouvre la voie à un second néologisme, morphosémantique, construit par préfixation, forme

9. D'après lecourrier.ch - 21.12.2014.

10. D'après *Sud-Ouest Dimanche* - 30.11.2014.

néologique qui donnera son titre à la chanson et à l'album. Cette *Hyper-nuit* annonce la couleur de la chanson, s'agissant de ce que nous serions tentée de nommer une « chanson noire » au sens où l'on parle d'un « film noir », relatant l'histoire d'une vengeance : « J'ai eu envie de chansons plus âpres, qui ouvrent sur des territoires moins lumineux » a-t-il confié au journal *Libération* ¹¹.

Rappelons que, pour Mallarmé, *jour* est paradoxalement un mot sombre (contenant une voyelle grave) et *nuit* un mot clair (contenant une voyelle aiguë). Sans tomber dans le cratylisme, notons que la préfixation contribue en l'occurrence à assourdir le mot « nuit » tout en l'allongeant, ce qui aboutit, d'une certaine façon, à l'obscurcir. Le mot, scandé à sept reprises tout au long de la chanson, concourt, par des effets proches d'une musication du signifiant, à en assombrir l'atmosphère sonore, en résonance avec d'autres lexèmes comme « peur » au sein d'une constellation sémantique ayant trait au registre fantastique ¹². On se situe dans une esthétique de la suggestion qui n'est pas sans rappeler Mallarmé, là encore : « Nommer un objet, a-t-il écrit, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve... Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature. » ¹³

Le texte de Belin étant très elliptique, de nombreuses connotations se trouvent ainsi mises en abyme – condensées – dans ce mot-emblème d'une chanson noire. Aussi la critique parue dans *Télérama* souligne-t-elle cette esthétique du mystère, de l'occulte : « Écouter une chanson de Belin, c'est comme regarder par le trou d'une serrure, apercevoir les bribes d'une scène et essayer de deviner la suite... sans pour autant toujours y parvenir. » ¹⁴ De fait, le néologisme représente d'une certaine façon – alors même que dans d'autres chansons il offre une clé d'écoute et d'interprétation – ce trou de serrure par lequel on essaie de deviner la suite.

3.3 CAMILLE : « ILO VEYOU » (2011)

Ce titre répond au principe des « mots collés » cher au poète avant-gardiste Pierre-Albert Birot. Or l'actualisation orale de cette formule laisse entendre tout autre chose que ce que sa forme écrite laisse imaginer tant le regard est habitué à la segmenter en trois lexèmes. En d'autres termes, il s'agit non seulement d'une néographie mais aussi d'une forme

11. Le 30.10.2010.

12. En témoigne le serpent qui apparaît dans le clip vidéo (en ligne).

13. Dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 55-65.

14. Article de Valérie Lehoux, le 18.09.2010.

de néologie phonologique qui permet la recréation de ladite formule, moins d'une « fausse coupe » que d'une « coupe méditée » au sens où Mallarmé définissait le vers libre comme « prose à coupe méditée ».

En effet, le mot-titre scandé par plusieurs voix qui se relaient tranche avec les passages en anglais car sa prononciation diffère de la formule « I love you ». Ainsi le jeu de voix accentue-t-il l'étrangeté de ce composé hybride, prononcé de façon binaire : Ilo / I love. Il relève d'une matrice externe et fait apparaître une fusion des trois composants en deux, qui s'accompagne d'une resémantisation via la prononciation, celle-ci laissant entendre « îlot ». À l'appui de cette interprétation, le site internet de l'artiste met en relief ledit « îlot » à travers une néographie : « L'îlot veyou ». Notons d'ailleurs la valeur iconique de cette réunion de trois mots en deux, constituant un îlot (ou archipel) sémantique. Dans le clip vidéo, le « o » central se trouve visuellement représenté par l'ombre du cerceau avec lequel elle joue / danse. Force est de constater, à l'écoute, que la séquence vocale joue un rôle décisif dans la resémantisation, soit le détachement de l'« îlot », à l'image des jeux graphiques à l'écrit autour de « Ilo veyou » (voir la page d'accueil du site Internet de Camille).

Il s'ensuit des déclinaisons multiples autour de ce titre devenu le point de départ d'une chaîne de néologismes à vocation publicitaire dans le cadre de la promotion de l'album. De fait, « Ilolympia » a été choisi comme titre du DVD suite à l'enregistrement d'un concert à l'Olympia.

3.4 PREMIÈRES CONCLUSIONS

Nos conclusions provisoires nous amènent à ce premier constat : dans la chanson, le néologisme est souvent isolé (tel un îlot !) mais néanmoins repris dans le titre et/ou le refrain, selon un mouvement circulaire : littéralement, la chanson *tourne autour du mot*, notamment dans les deux derniers exemples cités. Le néologisme semble ainsi inhérent à une esthétique de la concision mais les chansonniers n'en abusent pas pour autant. Il est plutôt utilisé comme « appât » pour susciter une curiosité, faire tendre l'oreille à l'écoute de sonorités singulières, étranges, créer ainsi un horizon d'écoute à l'orée de la chanson, voire de l'album, et contribuer à la promotion de ce dernier. Cependant le néologisme reste généralement une forme isolée au sein de la chanson. Rares sont les chansonniers qui multiplient les innovations dans un même texte même s'il arrive que l'épithète représente une zone fortement néologène.

A *contrario*, certains slameurs font du néologisme un ressort central de leur poétique. Le slam qui joue sur les frontières – y compris génériques, flirtant entre poésie, chanson, rap – ouvre aussi, comme nous l'avons montré précédemment, un espace néologène. Cet espace est basé sur une esthétique de la condensation et du ricochet. La progression en est linéaire plus que circulaire et le – ou les – néologisme.s se trouvent littéralement pris dans le *flow* dense du texte. Il arrive même qu'il.s

fasse.nt « ricochet » et s'inscrive.nt dans une chaîne isotopique – une cascade ! – comme nous allons le voir dans les exemples qui suivent.

3.5 JOHN BANZAI : « LA TOURMENTE » (2012)

Délichieuse tu m'agarces tu m'affolles tu t'en fou
 J'te retiens t'es divine je devine quand tu viens
 Je t'attends tu m'retardes, il est temps qu'on bavarde
 Je me parle tu t'écoutes, on se parle plus sans doute
 Je te peine tu me haines je me tais tu me tues
 Je te haine tu m'en veux je t'en vais j'en veux plus...¹⁵

Le titre de l'album apparaît déjà comme un amalgame comme le souligne la graphie *LOVERdose* qui est parfois adoptée dans le péritexte. Ce néologisme repose sur une fausse coupe : l'overdose / lover + dose. Quant au titre du slam « La Tourmente », il s'agit d'une métathèse donnant lieu à une contrepèterie, comme si dès l'orée, un fantasme de fusion se réalisait dans la permutation sonore : sous « la tourmente » de la passion, on entend bien sûr « l'amour tente ». D'emblée, la néologie surgit avec ces deux amalgames : « délichieuse » et « (tu m')agarces ». Le premier est un mot-valise connoté d'une valeur hypocoristique (littéralement « caressant ») que l'on retrouve sur la Toile et qui peut être rapproché d'« attachiant » – élu mot de l'année 2011, dont il est le jumeau sémantique et morphologique. Il existe même une page Facebook nommée « délichieuse » qui correspond à une ligne de vêtements. Ainsi, le néologisme relevé dans un contexte « cantologique » rejoint la publicité de même que pour *Loverdose*, titre de l'album, qui est aussi un nom de parfum. Rappelons, avec Michel Arrivé, que « c'est sur la Toile que se déchaînent aujourd'hui les compétences néologiques, à peu près complètement libérées des contraintes que comporte la manifestation écrite traditionnelle » (2010 : 8). Les deux verbes suivants forgés par Banzaï correspondent à des néographies (tu *m'affolles* / tu *t'en fou*) qui pourraient passer inaperçues à l'oral si le jeu d'écho masculin / féminin n'attirait l'attention / l'oreille en une forme de symétrie (folle / fou). Misages mi-fous, ces verbes ne diffèrent de la forme attestée que par un graphème, grain de folie qui dit toute l'ambivalence d'un éloge amoureux doublé d'une vanne comme pour l'oxymoron « délichieuse ».

L'espace de la chanson autorise en outre le développement de néologismes syntactico-sémantiques tels que des conversions mises au service de la rime (« tu me haines » / cf. peine) et autres jeux sur la combinatoire : un verbe intransitif ou réflexif devient transitif (« je te viens », « je t'en vais ») mimant la symétrie (par un parallélisme syntaxique qui fait se succéder les pronoms « je / te ») et la transitivité des corps : « je ne peux pas t'avoir mais comme je t'aime je peux t'être »

15. En ligne.

(Prévert). L'apport de cette néologie qui a pu être qualifiée de « catégorielle » (Lecolle 2012) s'avère davantage phonologique et rythmique que sémantique dans ce contexte. Ghérasim Luca a fondé sur ce procédé son célèbre poème – récemment chanté par Arthur H – intitulé « Prendre corps » : « 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 »¹⁶. Chez Banzai comme chez Luca, un jeu sur les pronoms s'instaure, à l'instar de celui-ci, qui se trouve converti en verbe, suite à un jeu sur l'homophonie (tiens / tien) : « je te tiens, tu me mienne ». C'est le jeu de la parade amoureuse et le désir d'habiter l'autre, de l'incorporer, d'effacer les frontières entre les corps qui se manifestent ici lexico-sémantiquement et phonologiquement, à travers l'entrecroisement des rimes internes que permet, là encore, la conversion d'un nom en verbe : « Je t'amour tu me meurs je suis lourd tu m'effleures ». Le jeu de miroir accentue les contraires pour mieux dire le balancement du désir, entre attirance et agacement, amour et haine.

3.6 IVY : « VA FAIRE TA GUERRE » (2011)

Dans un tout autre registre – à moins d'associer *Eros* et *Thanatos* –, le slam « Va faire ta guerre » illustre la portée polémique, voire politique, du néologisme. Composé par l'artiste québécois Ivy en 2011 dans le cadre d'un projet « Partenaires pour la paix » pour Amnesty international, le clip permet de mettre en relief le recours à des tirets bas dans les amalgames (ex : *démuni_tions*).

Au fil du slam, on relève cinq néologismes fondés sur des amalgamations :

Depuis le temps que tu nous endors
 Monsieur le marchand
D'arme_men_songes de sécurité
 Quand tu *rêves_olver*
 Un nouveau demain
 [...]
 T'as pas honte?
 Croiser le fer
 Semer les feux de l'enfer
 Juste pour satisfaire tes *amis_litaires* ?
 [...]
 Un sauvage de ton espèce
 N'éprouve nulle tendresse pour les démunis
 À moins que ce ne soit *démuni_tions* ?
 [...]

16. Ghérasim Luca, « Prendre corps », dans *Paralipomènes*, Paris, Le Soleil Noir, 1976, rééd. José Corti, 1986. Chanté par Arthur H, dans *Baba love*, 2011. Voir Vorger (2012b).

T'as la chance d'avoir des *amis_siles*
 Qui tirent à boulets rouges
 Sur tout ce qui bouge

Dans la première occurrence, la syllabe homophone qui permet la fusion est mise en relief par la typographie qui isole cette syllabe centrale. Il s'agit d'un « mot monstre », hydre à trois têtes, pour le dire avec les mots d'Almuth Grésillon (1983). La dernière syllabe – soit le mot *songe* – se trouve mise en relief par le cotexte amont avec l'usage polysémique du verbe *endormir* (« tromper / faire dormir »). Quant au deuxième néologisme, il s'agit d'un verbe (*rêves*), annoncé par le rejet¹⁷ de *songe* au sein de l'amalgame précédent : *rêves* se voit ici transformé en *révolver* dont la typographie – et la micropause marquée à l'oral – montre l'hybridité. Soulignons le sens du verbe *to revolve*, « tourner autour de », qui fait sens ici, notamment par rapport au début du couplet « Depuis le temps que ». Le troisième amalgame (« *amis_litaires* ») annonce le cinquième (« *amis_siles* »), les deux se faisant clairement écho morphologiquement, basés sur le même principe de formation. Quant au quatrième (« *démuni_tions* »), il est annoncé par *démunis* qui, figurant dans le cotexte amont, se trouve allongé morphologiquement et de ce fait resémantisé. On voit donc que ces cinq amalgames répondent au même schéma morphologique, à l'exception du deuxième dont le segment homophone est placé en position initiale alors qu'il est en position médiane (davantage « prototypique »¹⁸) pour les autres :

Rêves + *révolver*
Armements + *mensonges* + *songes*
Amis + *militaires*
Amis + *missiles*
Démuni + *munitions*

L'ensemble de ces amalgames constitue une chaîne (néologique et isotopique, autour des armes) – tel le lierre du nom de scène métaphorique de cet artiste –, répondant à une esthétique oxymorique qui vise à dénoncer les paradoxes : l'amalgamation autour d'une syllabe commune rend l'opposition sémantique d'autant plus criante entre « amis » et « militaires » / « missiles », « rêve » et « révolver ». Notons d'ailleurs que le sens de lecture du clip (d'apparition des lignes à l'écran) est inversé, c'est-à-dire que les lignes apparaissent de bas en haut, ce qui peut être interprété dans le sens de la dénonciation d'un monde à l'envers.

17. Nous adoptons aussi ce terme de rejet pour signifier le détachement de cette syllabe orale correspondant à un lexème au sein de l'amalgame cité.

18. D'après le premier trait définitoire du mot-valise prototypique, une contrainte morphologique produirait une troncation interne avec apocope de la première base-source et/ou aphérèse de la seconde (Renner 2006 : 139, Léturgie).

Dans son mail du 4 juin 2015, Ivy nous a expliqué son utilisation parfois systématique du mot-valise qu'il qualifie volontiers d'« image sonore » : « C'est une figure d'oralité, a-t-il précisé. Le but est double : relancer l'intérêt de l'auditeur et savoir du même coup s'il écoute bien. » Propos réflexif qui corrobore l'ancrage dans un code essentiellement oral – exception faite, nous l'avons dit, des titres – et la fonction potentiellement phatique, voire interpellative du mot-valise. L'amalgame déconstruit les évidences, les *a priori*, pour mieux dénoncer et interroger la société contemporaine, en nous faisant entendre les mots sous les mots.

CONCLUSION

LA MUSIQUE DES MOTS NOUVEAUX

Pour conclure, restituons d'abord ces mots éloquents d'Ivy : « La poésie orale est une parole qui cherche. Une voix dans le monde s'élève, sans but apparent mais avec une fulgurante pertinence qui n'échappe pas aux êtres attentifs » (enquête citée). Pour sûr, le slam est en quête d'identité tout en visant une forme d'indéfinition puisqu'il tend à échapper aux clivages. Les amalgames offrent donc une forme de précipité de ce dispositif, tant ils s'avèrent emblématiques du mouvement et de la collectivité qui le porte. Par définition « condensés », ils concourent à la densité des textes de slam qui représentent un terrain – et même un terreau – particulièrement néologène. Le slam se nourrit en effet de ces mots-clins d'œil – ou claques (*to slam* signifiant « claquer ») – susceptibles d'attirer l'oreille du public. Le slam est fulgurance et impertinence, mouvement centrifuge dans le *flow* des mots là où la chanson serait plutôt centripète, tournant autour du mot-valise et le déclinant comme mot-emblème dans le péritexte et les produits dérivés. Ainsi la néologie que nous qualifions de « cantologique » en référence à la notion de cantologie (Hirschi 2008) a-t-elle de beaux jours – de beaux néologismes – devant elle. À cette phrase de Gainsbourg précédemment citée – « Je ne pensais jamais musique, je pensais mots » – nous serions tentée d'ajouter que c'est bel et bien la musique des mots qui s'avère déterminante ici. Celle qui se joue sous, dans, entre, à travers, derrière les mots et qui, dans le cas de néologismes, se révèle *inouïe*. Notons enfin que cette créativité lexicale née au gré du *flow* tend à en déborder comme en témoignent les nombreux exemples relevant du paratexte tels ceux d'Ivy (*Slaméica*), de Belin (avouant son « envie de *physicalité* » pour l'album *Parcs*¹⁹) et de Gainsbourg (« *classieux* ») pour lui laisser le mot de la fin.

19. Pour « dynamisme, énergie » : « J'avais envie de *physicalité* : pendant un concert, on a besoin d'être réveillé... » (dans *Grazia*, n° 191, 31 mai 2013, p. 20).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARRIVÉ Michel, 2010, *Verbes sages et verbes fous*, Paris, Belin, coll. « Le français retrouvé ».
- BOBILLOT Jean-Pierre, 2012, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », *Poésie & Médias, Actes du colloque de Paris IV - Sorbonne*, Paris, Nouveau Monde Éditions, p. 155-173.
- CALVET Louis-Jean, 2011, « Bruxelles, ma belle... tu nous rejoins bientôt ? » par Geneviève Briet, publié sur le blog « Langues françaises » du *Français dans le monde* (en ligne).
- FREUD Sigmund [1905], *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, en ligne.
- GRÉSILLON Almuth, 1983, « Mi-fugue, mi-raison. Dévaliser les mots-valises », *Communiversion, DRLAV, Revue de linguistique*, n° 29, p. 83.
- HIRSCHI Stéphane, 2008, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris et Valenciennes, Les Belles Lettres et Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie ».
- LECOLLE Michèle, 2012, « Néologie sémantique et néologie catégorielle, quelques propositions », *Cahiers de lexicologie*, p. 81-104 (disponible en ligne).
- LÉTURGIE Arnaud, 2011, « Un cas d'extragrammaticalité particulier : les amalgames lexicaux fantaisistes », *Linguistica*, n° 51, p. 191-209 (disponible en ligne).
- PRUVOST Jean et SABLAYROLLES Jean-François, 2003 (rééd. 2012), *Les Néologismes*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? ».
- RIFFATERRE Michael, 1973, « Poétique du néologisme », *Cahier de l'Association internationale des Études Françaises*, n° 25, p. 59-76 (disponible en ligne).
- SABLAYROLLES Jean-François, 2006, « Terminologie de la néologie : lacunes, flottements et trop pleins », *Syntaxe & Sémantique, néologie, terminologie, polysémie, homonymie, synonymie*, Caen, Presses Universitaires de Caen, p. 79-89 (disponible en ligne).
- SABLAYROLLES Jean-François, 2010, « Néologie et figement, deux concepts pas si antinomiques que cela : création et détournement de formules figées », *Lodz, Poland, Oficyna Wydawnicza LEKSEM*, p. 103-110.
- SKIBICKI Marcin, 2010, « Je ne pensais jamais musique, je pensais mots. Langage (ré)inventé de Serge Gainsbourg », *Synergies Pologne*, n° 7, p. 57-65 (disponible en ligne).
- SOURDOT Marc, 1998, « De l'hapax au Robert : les cheminements de la néologie », *La Linguistique*, n° 34 : 2, p. 111-118.
- VORGER Camille, 2011, « Le slam est-il néologène ? », *Neologica*, n° 5, p. 73-90.

- VORGER Camille, 2012a, « De la page au partage, du livre au *live* : les blocs notes de slameurs ou la petite fabrique d'oralité », *Genesis*, n° 35, p. 235-246.
- VORGER Camille, 2012b, « Poésie slamoureuse : expression du désir et explosion néologique dans le slam français », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 10, p. 83-93.
- VORGER Camille, 2015, « Anthropole, Unithèque, Nespresso et autres mots composites dans l'espace universitaire et urbain de Lausanne », *Neologica*, n° 9, p. 133-152.

ANNEXE

VA FAIRE TA GUERRE

Paroles et musique : Ivy

© Ivan Bielinski, 2011

Ça fait des années que je t'observe...
C'est pas bien difficile, les yeux
Les oreilles, il aurait fallu qu'on me les crève
Pour ignorer ton p'tit jeu

Depuis le temps que tu nous endors
Monsieur le marchand
D'arme_men_songes de sécurité
Quand tu **rêves_olver**
Un nouveau demain
Sans sexe comme les anges
Sans âme comme ces engins
Que t'achètes sans appel d'offre
Quel effronté, tu fais
Monsieur le Ministre
De l'indécence nationale
Et du port d'armes
T'as pas honte?
Croiser le fer
Semer les feux de l'enfer
Juste pour satisfaire tes **amis_litaires** ?
Toi, tu n'as que faire
Des plus humbles de la société
C'est clair
On aurait pu s'en douter
Un sauvage de ton espèce
N'éprouve nulle tendresse pour les démunis
À moins que ce ne soit **démuni_tions** ?
Monsieur le ministre de la stupéfaction
Et des boucheries
Nous t'entendons

T'attendrir sur la viande froide
 Chaque fois quelle revient au pays les pieds devant
 Et c'est presque la fête dans ton agenda
 Quand tu te recueilles devant les cercueils des soldats
 Et avec cette voix grave
 Qui parle pour la nation
 Tu redonnes le cadavre
 Comme une marque d'affection
 Ça t'honorerait
 Presque si on ignorait
 Qu'après tu l'oublies
 Dans la fosse commune
 À la chamb' des communes
 Tu n'en rates pas unes
 C'est facile
 T'as la chance d'avoir des **amis_siles**
 Qui tirent à boulets rouges
 Sur tout ce qui bouge
 Dans le sens contraire
 Des aiguilles du monstre

 Monsieur de la balistique et du calcul
 Ta montre à toi recule
 Quand le ton monte au front
 Des opinions tranchées
 Lorsque tu informes nos bataillons
 Qu'*un sang impur abreuve les couillons*
 Car *ton bras sait porter, l'épais*
Il sait porter l'effroi
 Jusque dans la tombe
 De la colombe
 De la paix

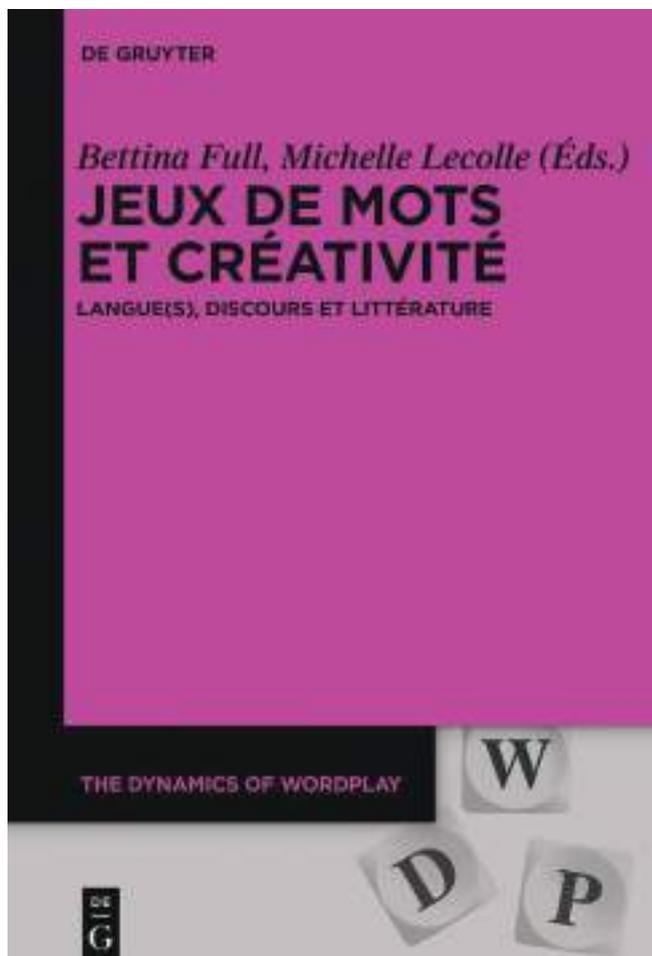
 M. le Grassouillet
 Le Souillé
 Le Suprême de Poulet
 Va la faire toi-même ta guerre
 Rassemble tes amis
 Et allez vous tirez dessus
 Crevez tous au champ d'honneur
 Qu'on vous enterre pour la dernière fois
 Pour la dernière guerre
 M. le Dernier Sous-Fifre

 Va faire ta guerre
 Va faire ta guerre.

RÉFÉRENCE :

« Méli-mélo-dit des mots dans le slam. Une étude multilingue »

dans Full. B & Lecolle, M. (éds), Jeux de mots et créativité, De Gruyter,
coll. « Langue(s), discours et littérature, 2018, pp. 163-188.



MOTS-CLÉS :

**MATRICE PHRA-
SÉOLOGIQUE,
MULTILINGUE,
PERFORMANCE,
POÉSIE,
RYTHME.**

Camille Vorger

***Méli-mélot* des mots dans le slam. Une étude multilingue**

Résumé : Notre étude s'intéresse à l'espace de partage, de jeu autour des mots, qu'ouvre le slam en tant que dispositif de poésie scénique. Sur scène, tous les mots et jeux de mots sont permis pour conquérir le public. De cette recherche d'expressivité résulte une créativité aux multiples facettes : quelles en sont les formes et matrices privilégiées dans ce contexte ? Certaines s'avèrent-elles translingues, inhérentes à la performance ? Notre analyse s'appuie sur des exemples de slam francophone (SanDenKR, Grand Corps Malade et Ivy) ainsi que deux exemples exolingues – l'un hispanophone (Dani Orviz) et l'autre germanophone (Bas Böttcher) afin d'aborder la portée translingue de certains jeux de mots.

Mots clés : matrice phraséologique, multilingue, performance, poésie, prosodie, rythme

« Emmêlé dans le méli-mélo du maniement de mots
J'ai omis le délié, mais le stylo mine mes deux mains
Du coup, j'ai immolé le délit d'héler des monuments de lettres
Pour emmieller des lignes d'encre avec un minimum de litres ».¹

1 Introduction

Les slameurs, nouveaux poètes nomades, s'adonnent avec brio à un joyeux *méli-mélo* issu d'un savant maniement de mots. Marchant « mots dans la main » – selon la formule de Rouda (2007), l'un des pionniers du mouvement –, ils appréhendent les mots dans leur matérialité, leur texture sonore dont ils jouent pour leur donner vie sur scène, dans un café ou autre lieu propre à accueillir un 'attentat verbal'. C'est dans ce passage de la page au partage, de la genèse écrite à la performance orale, que réside l'enjeu, le pacte que nous

¹ SanDenKR. 2011. Méli-mélo. In La Tribut du verbe (éds.), *Château de cartes*, 85. Lyon : La Passe du vent.

qualifions de colludique – conniventiel et ludique –, pour caractériser une forme d’engagement réciproque entre l’artiste et son public, au sein d’un espace de jeu et de partage autour des mots². Au cœur de ce lieu aux frontières mouvantes, ce sont souvent des frontières des mots qu’ils se jouent, multipliant équivoques, calembours et autres tours susceptibles de faire tendre l’oreille à un public pris à parti pour les départager, selon les règles du tournoi qui est l’une des formes du mouvement. Il s’ensuit un combat à coup de mots : les poètes s’affrontent en usant de procédés multiples tels que l’homophonie, la paronomase et autres effets sonores qui concourent à la « claque » originale – *to slam* –, aux émotions et au rire des auditeurs : tous les mots et tous les jeux (de mots) sont permis pour conquérir le public. La recherche d’expressivité représentant un enjeu majeur, les manifestations de créativité affluent dans le slam en tant que « genre discursif situationnel »³ défini par des règles scéniques formant un « contrat »⁴. La question de la créativité appliquée à un tel corpus peut se poser alors en ces termes : quelles en sont les formes privilégiées dans ce contexte ? Certaines des matrices repérées s’avèrent-elles translingues ? Cette créativité est-elle essentiellement lexicale ou prend-elle d’autres formes, inhérentes à la dimension scénique de la performance ?

La présente contribution nous amènera à analyser un premier texte francophone de SanDenKR, révélateur de procédés récurrents, avant d’étudier plusieurs slams de Grand Corps Malade, emblématique d’une rhétorique moderne, et d’Ivy, initiateur des soirées *SlaMontréal*. Nous compléterons cette approche par l’analyse de deux textes exolingues : l’un de l’artiste allemand Bas Böttcher, pionnier du slam berlinois, et l’autre de Dani Orviz, vainqueur espagnol du *Poetry slam* d’Europe en 2012. Nous étudierons les jeux de mots mis en œuvre en les abordant sous l’angle de la traduction et du potentiel translingue ainsi que, dans la perspective de l’interprétation, en lien avec le rythme et la mimogestualité qui les portent.

2 Nous faisons ici référence au « pacte autobiographique » (Lejeune 2006), mais aussi, au sens fort du mot « pacte », comme convention voire contrat, d’où résulte un « engagement » (voir le site *Autopacte*) du poète envers son public, ledit pacte « colludique » étant basé sur les règles d’une scène slam. Celle-ci, en tant que dispositif, est en effet basée sur quelques règles qui régissent la durée (3–5 minutes) de la performance, l’identité entre l’auteur et l’interprète, l’absence d’accessoires et de musique. Le terme « colludique », forgé pour les besoins de nos recherches, se présente, au delà du suffixe *co-*, comme une sorte d’amalgame qui vise à mettre en valeur la notion de « collectif », essentielle dans le slam.

3 Voir Charaudeau (2001).

4 Aux règles déjà énoncées s’ajoute la récompense du « verre offert à qui déclame des vers », selon la formule consacrée.

2 Méli-mélotit des mots avec SanDenKR

SanDenKR est un slameur lyonnais qui s'adonne au joyeux « méli-mélo du maniement des mots »⁵, mettant en œuvre certains procédés emblématiques que nous analysons ci-après.

2.1 Le choix des 'blases'

Dans le slam comme dans le rap – mais avec un enjeu différent, *colludique*, plutôt que cryptique comme dans le *hip-hop* – le choix des pseudonymes, des 'blases'⁶, répond à une véritable quête esthétique pour ces troubadours des temps modernes. En témoignent des noms de collectifs tels que *Les Slamtimbanques* à Limoges, *Am slam gram* à Chambéry, ou encore *La Tribut du verbe* à Lyon, pour n'en citer qu'un échantillon. Ce dernier exemple présente un triple jeu sur l'homophonie avec 'tribun' – mot représentatif du slam en tant que famille internationale de poètes ou *slam family* –, 'attribut' – la locution « attribut du sujet » faisant ici l'objet d'un détournement – et 'tribut' au sens de « contribution imposée par un État à un autre, par un peuple à un autre, en signe de dépendance »⁷. En outre, le lien avec 'tribun' n'aura pas échappé à des oreilles attentives : ce terme désigne un « représentant de la plèbe », « orateur à l'éloquence puissante, directe et sachant s'adresser à la foule » (TLFi). De fait, c'est bien une tribune que propose le slam, un espace d'échange autour des mots, visant à remettre la parole poétique au centre de la place publique, à 'populariser' la poésie en la démocratisant. Le site du collectif *La Tribut du verbe* explicite tous ces possibles sémantiques : « Présents dans le slam lyonnais depuis ses débuts (janvier 2002), les tribuns trouvent leur inspiration dans l'air du temps ou dans le temps qu'on fiche en l'air... »⁸ Et les slameurs lyonnais de préciser leur « identité » en des termes qui mettent en valeur non seulement l'homophonie citée (*tribu.t*) et la paronomase (*verbe / verve*) mais aussi la *figura etymologica* : « Des attributs du verbe / qui *contribuent* / aux tribulations des vers / et *distribuent* le tribut / de

5 SanDenKR. 2011. Méli-mélo. In *La Tribut du verbe* (éds.), *Château de cartes*, 85. Lyon : La Passe du vent.

6 'Blase' est le terme consacré dans le slam pour « surnom, pseudonyme » (Goudaillier 1997).

7 Définition du TLFi consultée via le CNRTL.

8 Voir le site du collectif : <http://www.latributduverbe.com/bio> (consulté le 11/07/18).

leur verve en tribu »⁹. S'ajoutent ici les 'tribulations'¹⁰ qui en disent long sur le nomadisme inhérent à ces nouveaux poètes.

SanDenKR, qui s'est aujourd'hui dissocié du collectif *La Tribut du verbe*, a choisi un pseudonyme évoquant les blases de rappeurs – souvent marqués par un jeu, mis en relief par la présence de majuscules, sur les codes écrit et oral¹¹ – et resémantisant la locution « (se faire un) sang d'encre », l'encre étant la manifestation et l'état premier d'une forme d'hémorragie lexico-verbale. Notons que la liquidité est souvent associée à l'étape orale dans le slam – on parle ainsi de *flow* –, qui peut être appréhendé comme un changement d'état de la matière verbale : l'état solide correspondrait aux mots glacés sur le papier, l'état liquide au *flow* qui les libère lors d'une performance orale (ou d'un enregistrement audio), l'état gazeux à l'air qui sépare – tout en les reliant – l'artiste de (à) son public lors d'une scène *live*¹².

2.2 Le règne de la paronomase

La paronomase a été mise en évidence (Barret 2008) comme la figure reine des rappeurs, à l'instar des Grands Rhétoriciens¹³. De même, les slameurs ont tendance à la privilégier par rapport à la rime, lui préférant cet écho sonore multiple et délocalisé, qui permet aussi de mettre en valeur une structure consonantique et, par là-même, de faire « claquer les mots » selon l'acception première du verbe *to slam*. Dans l'extrait mis en exergue, on relève non seulement des rimes internes (*mélo / stylo*), mais aussi des paronymes qui engendrent des rimes dites « semi-équivoquées » (*lettres / litres*) et autres rebonds sonores qui ne sont pas toujours localisés en position finale : en témoigne le couple *emmêlé / emmieller* et la séquence *délit d'héler* qui fait aussi écho au *délié* du vers précédent, alors que *délit* annonce *des lignes*.

9 Voir *supra* (site du collectif « La Tribut du verbe »).

10 De *tribulation*, 'tourment, angoisse', dér. de *tribulare*, 'presser avec la herse, écraser'.

11 L'écriture dite « phonétique » est en effet un procédé très employé dans les blases de rappeurs (voir par exemple « SeXion d'assaut »).

12 La métaphore a été formulée en ces termes par Bas Böttcher en entretien.

13 Guiraud (1976 : 86) et Barret (2008) ont évoqué les prouesses de ces poètes du XV^e siècle qui s'exerçaient à composer des rimes léonines, couronnées, batelées, brisées, palindromes, holorimes, etc. (Zumthor 1978). Le lien avec les slameurs contemporains est patent, dès lors que nombre d'entre eux, à l'image de Grand Corps Malade, jonglent avec les mots, avec les rythmes et les sonorités d'une façon assez similaire.

Dans ce slam saturé en [l] et [m] – véritable prouesse d'élocution lors de la déclamation –, les figures sonores semblent prédominer, mais elles sont doublées de métaphores comme celle d'*emmieller les lignes*, tendant à souligner la matérialité des mots qui sont l'objet, la matière du maniement. Est-il utile de rappeler qu'il s'agit là d'une vision du poète-artisan renvoyant aux origines mêmes de la *poiesis*¹⁴ ? Vision que ces poètes ont à cœur de colporter lors des ateliers qu'ils animent auprès de publics divers et des scènes dites « ouvertes » qui leur permettent de donner corps à leurs mots. Lors des performances scéniques, la mimogestualité joue un rôle clé sur lequel nous reviendrons (voir *infra* l'exemple de Bas Böttcher), confortant le pacte que nous qualifions de 'colludique' et qui implique de 'jouer ensemble avec les mots', en appuyant plus précisément par la gestuelle certains jeux de mots. Ainsi les mots et les mains sont-ils associés au sein de l'espace scénique, comme ils le sont déjà sur le papier : « le stylo mine mes deux mains ». Au cœur de cette dernière équivoque, notons le jeu sur l'homophonie et la frontière des mots (*stylo-mine / miner*). Le slam apparaît alors comme un jeu sur les frontières : entre écrit et oral, les mots se fondent, se confondent, à tel point que le méli-mélo peut parfois aboutir à la « salade de bruits » (Marco DSL 2009).

2.3 Le jeu des détournements

Les formules détournées – que nous avons proposé de ranger sous la catégorie de « matrice phraséologique » (Vorger 2011a, 2011b) dans la typologie des matrices lexicogéniques (Sablayrolles 2006) – représentent un procédé créatif dont les slameurs usent à l'envi :

Faisant *serment d'hypocrite*, baigné dans un ferment lexical
 Je me suis immunisé des manies, de la dominante grammaticale
 Entre diction, contradictions, fissions de diphtongues contre dictions
 Ma *force de phrase* n'a pas plus d'impact sur le papier que sur la friction (SanDenKR 2011)

Outre des détournements phraséologiques (on reconnaît ici 'serment d'Hippocrate' et 'force de frappe'), la paronomase (*contradictions / contre dictions*), une métaphore filée autour de l'atome (*fission / friction*) permet un écho sémantique soulignant l'impact supposé des mots dans le slam, rappelant au passage que les premiers slameurs s'affrontaient à coup de mots sur un ring,

¹⁴ Voir à ce sujet Frontier (2012 : 15).

équipés comme des boxeurs¹⁵. Le jeu de mots est alors assimilé à un coup, dans la lignée des *punchlines* chères aux rappeurs. Le collectif parisien Uppercut (2010) a filé la métaphore, notamment au travers du spectacle *Sur le ring* où les voix fusent et ‘pulsent’ comme autant de coups.

3 Une rhétorique ludique en acte avec Grand Corps Malade

Le slameur qui a fait connaître le slam en France a affiné, au fil de cinq albums et d’un essai, les ressorts privilégiés de son « écriture orale »¹⁶ en faisant preuve d’humour, mais aussi d’un art de la *dispositio* et de *l’elocutio*.

3.1 L’art de l’humour : resémantisation, calembour et paronomase

Grand Corps Malade, dont le blase a été conçu comme un ‘nom de sioux’ en référence à l’accident (suite à un plongeon à l’âge de 20 ans) qui a définitivement entravé sa mobilité, a fait de certains de ses slams le lieu d’un récit autobiographique allégorique, développant une posture que nous avons qualifiée de « confiance publique » (Vorger 2016). Ces récits, pour relater une expérience dramatique, n’en sont pas moins sublimés par un humour que le slameur a également déployé dans un essai intitulé *Patients*¹⁷. On y retrouve le même type de jeux de mots, à commencer par les détournements avec resémantisation : « Je roule donc à fond, *cheveux au vent* (j’en rajoute à peine) », précise-t-il en évoquant sa liberté retrouvée grâce au fauteuil roulant. Dans cet espace confiné à l’écrit – à la différence des slams –, il use des parenthèses pour accentuer ses jeux de mots, adressant un clin d’œil à son lecteur au détour d’une expression imagée : « les cent pas (les cent roues ?) » (Grand Corps Malade 2012 : 54). Il en profite pour resémantiser certains verbes ou locutions : « un fossé (que je suis d’ailleurs bien en peine d’enjamber) » (ibid. 62). Les parenthèses représentent un espace de jeu, une zone où s’exerce librement ce que nous nommons le colludique : ce

15 Voir les soirées Bouchazoreill’ qui ont donné lieu à un DVD intitulé *Slam experience* : http://www.dailymotion.com/video/x1vrj7_teaser-slam-experience_news.

16 « J’écris à l’oral » est le titre de l’un de ses slams (2008).

17 *Patients*, Don Quichotte, 2012, récemment adapté au cinéma sous le même titre (2017).

dernier ne se limite pas à l'espace des slams mais pourrait bien constituer un trait majeur de son 'écriture', au sens de Barthes¹⁸, fût-elle orale. On perçoit là comment l'humour s'insinue dans le décalage entre l'attendu (le figé) et l'inédit du détournement, entre le « ludant » et le « ludé », selon la terminologie de Guiraud¹⁹, à la faveur d'une resémantisation. L'exemple *la cerise sur le ghetto* ('sur le gâteau') illustre ce procédé de détournement d'une expression figée dans une perspective satirique.

Dans le slam « Ma tête, mon cœur et mes couilles », le slameur use d'un humour qui renvoie au grotesque corporel bakhtinien (Ost et al. 2004 : 210), abordant ici le délicat problème du différend entre ces trois pièces maîtresses de son anatomie qu'il compare à un conflit de la plus haute importance. C'est dans ce décalage même que le comique verbal se loge, au travers d'un registre grave, voire solennel (« Le corps humain est un royaume où chaque organe veut être le roi »), mêlé à un registre familier avec la personnification des éléments qui se disputent la maîtrise des événements. Les expressions imagées qui se succèdent en cascade se trouvent remotivées, sémantiquement parlant :

Mes couilles sont motivées, elles aimeraient bien pécho cette brune
 Mais y'en a une qui veut pas, putain ma tête me casse les burnes
 Ma tête a dit à mon cœur qu'elle s'en battait les couilles
 Si mes couilles avaient mal au cœur et qu'ça créait des embrouilles

Celui qu'on a pu appeler, à ses débuts, « Le Villon du 93 »²⁰, semble faire écho au « Débat du cœur et du corps » de Villon, dont on retrouve la dimension dialogique : « Qu'est-ce que j'oi ? – Ce suis-je ! – Qui ? – Ton cœur / Qui ne tient mais qu'à un petit filet » (2014 : 223).

Au sein d'une écriture contemporaine qui emprunte au verlan (*pécho*) et cultive la paronomase (notons la métathèse *brune / burnes*), on relève une forte densité de phrasèmes dont la succession est accentuée par un *flow* rapide : « Moi mes couilles sont *têtes en l'air* et ont un *cœur d'artichaut...* ». L'humour naît ici du slalom lexical, du *slam entre les mots*, porté par un *flow* qui tend à s'accélérer pour souligner le comique verbal :

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*

¹⁸ « Entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture. » (Barthes 1993 : 147)

¹⁹ Calquant son opposition sur la terminologie saussurienne, Guiraud (1976 : 10) appelle 'ludant' le texte tel qu'il est donné et 'ludé' le texte latent, « normal, attendu, logique ».

²⁰ Voir l'article du Point en ligne : « Grand Corps Malade, 'Le Villon du 93' ».

On retrouve un jeu similaire dans cet autre slam intitulé « Les lignes de la main » :

Elle *prend son pied* en prenant mes mains
 Ses mains tenant mes doigts sont balèzes
 Elle est à *droite* et j'ai *deux mains gauches* c'est maintenant mon malaise

À l'heure où Alain Vaillant déplore « Le déni du calembour »²¹, forme la plus dévaluée des ressorts comiques souvent reléguée aux blagues Carambar et à la publicité, ce procédé – consistant à faire surgir un autre sens d'un énoncé équivoque (*à droite / adroite*) – semble remis au goût du jour par les slameurs qui le manient avec brio, sans boudier leur plaisir ni celui de leur public. Ce slam relatant la rencontre avec une voyante en est une bonne illustration : « Ma ligne de *vie rage*, ma ligne de *vie perd...* ». De *virages* en *vipères*, le procédé est mis en relief par une redondance anaphorique car le dessein scénique suppose un trait grossi afin que les spectateurs puissent le saisir au vol : « elle est *maligne*, ma ligne », souligne le slameur. Grand Corps Malade, dans la lignée des rappeurs, use et abuse de l'homophonie ainsi que d'une écriture paronomastique qui met ici en parallèle *balèze* et *malaise*, enrôlant son public dans cet espace colludique, l'impliquant dans un humour verbal qui participe de son succès. Notons que le slam n'est pas sans lien avec le *stand-up*²², et que le slameur a créé un spectacle intitulé « Rire en slam » avec l'humoriste Baptiste Lecaplain²³. Cette formule titulaire suggère que l'humour est au cœur (au corps) d'un slam qui peut se conjuguer à d'autres arts de la scène, du moment que le jeu – dans tous les sens de ce terme – y occupe une place centrale.

3.2 L'art de la *dispositio* et de la chute : « J'ai oublié » (2006)

Le slam est aussi à envisager comme une forme actuelle de rhétorique, si l'on considère les cinq parties d'un discours ou *oratio*, à commencer par la *memoria* et l'*actio* (la prestation scénique qui en est la finalité, l'horizon), l'*inventio*, la

²¹ Voir en bibliographie l'article ainsi intitulé. Selon Alain Vaillant (2013), « [t]oute la puissance du calembour, qui s'apparente en effet à l'émerveillement puéril, du don réservé à l'enfance de mêler sans gêne le réel et l'irréel, tient de son extraordinaire puissance métamorphique, de son pouvoir d'*enchantement* ».

²² Forme de spectacle comique apparue aux États-Unis (*stand-up comedy*), où un humoriste, seul en scène, s'adresse au public sans accessoire ni costume.

²³ Spectacle au profit d'une association œuvrant pour rendre le sourire à des enfants hospitalisés, à Paris (salle Gaveau) en juin 2013.

dispositio et *l'elocutio* étant mises en œuvre en amont, lors de la genèse. Le texte « J'ai oublié », basé sur la répétition systématique de cette formule, se caractérise par une *dispositio* faussement erratique, aboutissant à une double chute jouant sur une double homophonie (*chute / chut, fin / fain*). Ladite chute est annoncée en tant que telle par un procédé qui s'apparente à l'antiphrase puisqu'il déplore son absence alors même qu'il la prépare, se jouant de la règle selon laquelle la brièveté est de mise dans le slam :

À ce putain de texte, j'ai oublié de trouver une chute
 Comme un cascadeur qui saute d'un avion sans parachute
 Mais chut ! Faut que je me taise, car maintenant c'est la fin...
 ... À vrai dire pas tout à fait car pour l'instant j'ai encore fain (nous soulignons)

En l'occurrence, le jeu de mots crée le rebond et permet de différer la véritable péroration qui intervient un peu plus tard. Il revêt une fonction cataphorique, tenant l'auditeur en haleine. Grand Corps Malade se distingue donc par un usage créatif de procédés rhétoriques en détournant ceux-ci d'une rigidité par trop « scolaire », à laquelle il préfère « l'école de la vie » et autre « établissement *solaire* ».

3.3 L'art de *l'elocutio* : « Pères et mères » (2008) et « J'ai mis des mots » (2013)

Cet art du balancement s'appuie en outre sur un jeu de rythme mettant en relief une structure essentiellement binaire, Grand Corps Malade tournant souvent autour de l'alexandrin. Dans ce slam en hommage à ses parents, les vers s'organisent selon une structure très régulière (6 / 5), avec des rimes brisées à la césure qui soulignent les oppositions :

Il y a une mère *candide* et un père aimable
 Il y a une mère *rigide* et imperméable
 Il y a des pères *absents* et des mères usées
 Il y a des mères *présentes* et des perfusées

La répétition anaphorique²⁴ crée ici un effet de liste, caractéristique de la poésie orale qui progresse par addition plus que par subordination (cf. Zumthor 1987). Si l'on entend par *elocutio* l'attention portée à la sélection et à l'arrangement des

²⁴ L'anaphore évoque le poème d'Apollinaire « Il y a » (*Poèmes à Lou*, 1955), formule couramment reprise dans la chanson.

mots dans le discours, alors « Pères et mères » se révèle particulièrement éloquent. La répétition – fondatrice de la poésie orale – prend ici des formes variées dont l’homonymie et la paronymie, l’homophonie partielle, l’allitération et l’anaphore. Ainsi se trouve-t-elle renforcée phonétiquement dans un slam dont la texture phonologique compte autant que l’architecture. En outre, la répétition des deux mots-clés donne lieu à des formes néologiques créées par composition (*père-fiction*, *père-primaire*, *père-crédit*, *père-pulsion*) ou verlanisation (*reu-mères*, en balancement paronymique avec *repères*). La paronomase représente, là encore, un procédé privilégié. Enfin, la prosodie joue un rôle important : la forme *reu-mères* est préférée à *reum* pour les raisons rythmiques évoquées.

Il y a les reu-mères qui cherchent des repères
 Refusant les pépères amorphes
 Mais les pauvres se récupèrent les experts du divorce
 Il y a les pères outre-mer qui foutent les glandes à ma mère
 Les pères-primaires, les perfides, les personnels qu’ont le mal de mer
 Ceux qui laissent les mères vexent et les perplexes

Il suffit d’oraliser ce texte pour que résonnent les équivoques, entre « pères-fusées » (*supra*), « ex-pères » (*experts*) et « mal de mère » (*mal de mer*). C’est d’ailleurs la raison pour laquelle Grand Corps Malade a refusé, sur le livret de l’album *Enfant de la ville* (2008), de transcrire ce texte, précisant qu’il ne souhaitait pas lever certaines ambiguïtés inhérentes au code oral.

Plus récent, « J’ai mis des mots » résonne comme une nouvelle prouesse verbale. En effet, ce slam peut s’entendre comme une véritable *démo* (de mots) qui entremêle les syllabes autour d’une allitération en [m] : « la langue française est tellement bien taillée pour ce genre de jeu », commente le slameur en guise de prologomènes dans le livre-album (2013). De fait, les mots sont la matière première, le medium se faisant de plus en plus malléable au fil d’un *flow* qui s’emballe pour l’occasion : « Les mots vont vite faut qu’on s’accroche, j’ai pris le tempo à la croche ». Dans ce slam, le rythme s’avère significatif, proche du *staccato*, du fait d’une majorité de mono- et bisyllabiques nés de la contrainte d’une variation sur les syllabes *mi* et *mo* qui donne lieu à des combinaisons multiples : « J’ai mis des mots j’ai pas médit / J’ai mis des do j’émets des mi ». La « mélodie des mots » se trouve mise en avant, le jeu sur les notes tendant à attirer l’attention sur la musicalité intrinsèque au texte : « Et quand la musique accompagne, les mots pétillent comme du champagne ». Du pétilllement à l’effervescence en passant par l’ivresse lexicale ressort l’envie de faire claquer les mots, pour mieux leur donner vie en leur donnant voix : « J’ai mis des mots dans tous les

sens²⁵, à l'envers à l'effervescence ». De fait, c'est au public de décrypter *les sens* et de reconstruire le *sens* des mots livrés à l'état brut, dans un pêle-mêle aussi sonore qu'*insensé*, et l'on retrouve ici notre pacte colludique qui invite l'auditeur à entrer dans le jeu, la danse des mots. Impliquant le public dans l'acte de création, le slam de Grand Corps Malade s'avère résolument créatif, non seulement au travers des jeux de mots, dans *l'inventio*, la *dispositio* et *l'elocutio* verbales, mais aussi dans la rythmique de *l'actio*. La créativité prend donc dans le slam des formes originales et diverses, faisant parfois appel à des ressources multimodales afin d'étayer certains jeux de mots.

4 Des mots-valises aux mots-lierre avec Ivy

Ivy est un artiste québécois qui se distingue par la variété des figures mises en jeu au gré de ses slams, des formes et media divers de publication auxquels il recourt – performance scénique mais aussi édition d'albums et livres-album, clips vidéo accessibles en ligne, etc. : de l'anadiplose aux détournements phraséologiques, en passant par l'amalgamation lexicale.

4.1 Les mots-valises

Ivy affectionne particulièrement les amalgames, comme en témoignent l'intitulé des soirées *SlamMontréal* qu'il a initiées dans la capitale, le titre de son album *Slamérica*, ainsi que les titres de certains de ses textes et chansons tels *Immi_grand_slam* – 'Immigrant + Grand slam' (ce dernier terme désignant un tournoi). Notons que dans ce titre, l'artiste use d'un tiret bas entre les formants, procédé typographique qu'il réinvestit dans « Va faire ta guerre », étudié ci-après.

4.1.1 « Dire » (2008)

« Dire » se présente comme une sorte de prologue au livre-album *Slamérica* (2007), autant qu'un manifeste poétique sur les jeux et enjeux du slam :

²⁵ On observe un jeu sur l'homonymie et la polysémie de ce lexème (repris oralement par homophonie dans *effervescence*) : au sens de 'direction', mais aussi de 'sensation' et enfin au sens 'sémantique'.

Dire directement sans salmigond... DIRE
 Avant que la mort vienne nous rai...DIRE
 Ce que la vie aura voulu nous DIRE
 Du tout au tout sans jamais défailir

Le lexème DIRE, mis en relief par l'usage de majuscules, sert de base à toute une chaîne de mots-valises soudés autour de la syllabe commune *di*, des points de suspension – traduits par un allongement vocalique à l'oral – attirant l'attention sur le lieu de la fusion : *après-midi* + *DIRE* = *après-mi...DIRE* ; *paradis* + *DIRE* = *para...DIRE*. Lors de la performance scénique et sur l'enregistrement, c'est un accent prosodique qui permet de mettre en valeur la syllabe DIRE. La répétition, qui tend ensuite vers l'anaphore rhétorique, revêt ici une valeur incantatoire, illustrant la « sorcellerie évocatoire » chère à Baudelaire²⁶.

Certains néologismes s'apparentent à des néographies comme *raiDIRE* ou encore *NOUS-rire* qui s'entend *nourrir*, le *nous* étant, au demeurant, mis en balancement avec le *MOI* : « la fin du *MOI* et le début du *NOUS-rire* ». Formule que l'on peut interpréter comme mettant l'accent sur la dimension collective du slam dont on perçoit les caractéristiques : une expression libre et directe, sans détours, la dimension scénique (« DIRE des gros mots pour se faire applaudir »), l'esthétique du rebond (voir *infra* : « la belle balle apprendre à rebondir »), les effets d'allitération (« les mots montent en mottions ») et de détournement phraséologique (« des alcooliques UNANIMES »). L'usage des majuscules confère une valeur iconique à ces formes néologiques qui attirent l'œil et l'oreille :

[le néologisme] 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. (Riffaterre 1973 : 69)

À la fin de ce slam, la formule-palimpseste *Verbes d'éta...ble de conjugaison* fait se superposer trois formants, à l'instar de *La tribut du verbe* (voir *supra*) : 'verbes d'état + tables de conjugaison + étable'. Une dernière occurrence d'amalgame lexical souligne la prégnance du sonore dans le slam en faisant écho à une célèbre comptine : *Am stram grammatical et collé gram* (voir la reproduction du texte en annexe). Entre autres procédés typographiques contribuant à l'effet de palimpseste, on observe la présence de notes de bas de page permettant de déployer une nouvelle équivoque : « S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon – *cécité* », dit le texte ; « S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon, *c'est cité* », précise la

²⁶ « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une sorte de sorcellerie évocatoire. » (Baudelaire, *L'Art romantique*, 1869)

note, développant, tel un palimpseste qui comporte plusieurs strates, ce que l'oral fait entendre mais que le choix d'une transcription écrite occulte. Un tel procédé permet donc de ne pas trancher entre plusieurs graphies possibles et de mettre en relief graphiquement l'équivoque, les mots cachés sous les mots.

4.1.2 Des mots qui se croisent pour la paix

Dans un tout autre registre, le slam « Va faire ta guerre » illustre la portée polémique, voire politique, du néologisme. Composé par Ivy en 2011 dans le cadre d'un projet *Partenaires pour la Paix* pour Amnesty International, le clip fait apparaître une transcription caractérisée par le recours à des tirets bas dans les amalgames²⁷. On en relève cinq²⁸ :

Depuis le temps que tu nous endors
 Monsieur le marchand
 D'*arme_men_songes* de sécurité
 Quand tu *Rêves_olver*
 Un nouveau demain
 [...]
 T'as pas honte?
 Croiser le fer
 Semer les feux de l'enfer
 Juste pour satisfaire tes *amis_litaires* ?
 [...]
 Un sauvage de ton espèce
 N'éprouve nulle tendresse pour les démunis
 À moins que ce ne soit *démuni_tions* ?
 [...]
 T'as la chance d'avoir des *amis_siles*
 Qui tirent à boulets rouges
 Sur tout ce qui bouge

Dans la première occurrence, la syllabe homophone permettant la fusion est mise en relief par la typographie qui isole cette syllabe centrale. Il s'agit d'un « mot monstre », hydre à trois têtes, pour le dire avec les mots d'Almuth Gré-sillon (1984) qui a souligné la monstrosité du mot-valise. La dernière syllabe-mot (*songe*) se trouve mise en valeur par le cotexte amont avec l'usage polysé-

²⁷ Voir en annexe. Clip disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=drdBG878fo>.

²⁸ On remarquera en passant que le mot *game* est inclus dans l'*amalgame* au potentiel ludique indéniable.

mique du verbe *endormir* ('tromper, faire dormir'). Quant au deuxième néologisme, il s'agit d'un verbe (*rêver*), annoncé par le rejet de *songe* au sein de l'amalgame précédent (*arme_men_songes*)²⁹ : (tu) *rêves* se voit alors transformé en *révolver* dont la typographie – et la micropause marquée à l'oral – montre l'hybridité. Soulignons le sens du verbe *to revolve*, 'tourner autour de', qui fait sens ici, notamment par rapport au début du couplet : « Depuis le temps que... ». Le troisième amalgame (*amis_litaires*) préfigure le cinquième (*amis_siles*), qui lui fait clairement écho en étant basé sur le même mode de formation lexicogénique. Quant au quatrième (*démuni_tions*), il est annoncé par *démunis* qui, figurant dans le cotexte amont, se trouve allongé morphologiquement et de ce fait resémantisé. Ces cinq amalgames répondent donc au même schéma morphologique, à l'exception du deuxième dont le segment homophone est en position initiale alors qu'il est en position médiane pour les autres :

Rêves + révolver
 Armements + mensonges + songes
 Amis + militaires
 Amis + missiles
 Démuni + munitions

L'ensemble de ces créations constitue une chaîne (néologique et isotopique, autour des armes) – tel le lierre (*Ivy*), du nom de scène métaphorique de cet artiste –, répondant à une esthétique oxymorique qui vise à dénoncer les paradoxes : l'amalgame autour d'une syllabe commune rend l'opposition sémantique d'autant plus criante entre *amis* et *militaires* / *missiles*, *rêve* et *révolver*. Notons d'ailleurs que le sens de lecture du clip (soit le sens d'apparition des lignes à l'écran) est inversé, c'est-à-dire que les lignes apparaissent de bas en haut (cf. fig. 1), ce qui peut être interprété comme la dénonciation d'un monde à l'envers. Le clip, comme la gestualité associée à l'interprétation lors de la performance, constitue un environnement intersémiotique pour le jeu de mots qui fait sens dans ce contexte et en association avec le cotexte qui s'affiche à l'écran³⁰.

²⁹ Nous adoptons aussi ce terme de 'rejet' pour signifier le détachement de cette syllabe orale correspondant à un lexème au sein de l'amalgame cité.

³⁰ Au sens où Lipka (2007 : 8) évoque « an inter-semiotic environment which combines both verbal and visual communication ».

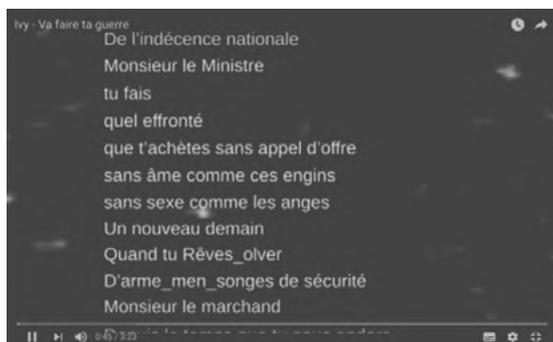


Fig. 1 : « Va faire ta guerre » d'Ivy (image extraite du clip)³¹

Dans un mail du 4 juin 2015, Ivy nous a expliqué son utilisation assez systématique du mot-valise qu'il qualifie d'« image sonore » et dont la fonction phatique semble essentielle : « C'est une figure d'oralité. Le but est double : relancer l'intérêt de l'auditeur et savoir du même coup s'il écoute bien ». Propos réflexif qui corrobore l'ancrage dans un code essentiellement oral – exception faite des titres et des clips – et la fonction interpellative du mot-valise. Non seulement il attire l'attention, que ce soit sur le plan auditif ou visuel – par exemple dans le clip où le néologisme joue le rôle *d'eye catchers*, « attirant l'œil » –, mais il offre aussi une sorte de « précipité » du texte :

Le néologisme littéraire, loin d'être arbitraire, loin d'être un corps étranger dans la phrase, est le signifiant le plus motivé qu'on puisse trouver dans un texte. Il a toujours une double ou multiple appartenance. [...] Sa fonction est donc de réunir ou de condenser en soi les caractéristiques dominantes du texte. (Riffaterre 1973 : 76)

Dans ce slam, le néologisme revêt en outre une valeur polémique : il déconstruit les évidences, les *a priori*, pour mieux dénoncer et interroger la société contemporaine. Il fonctionne comme 'mot-emblème' tels les titres *Immi_grand_slam* et *Slamérica*.

³¹ Lyric Video de cette pièce enregistrée en 2011 sous la direction de Philippe Brault dans le cadre du projet *Partenaires pour la Paix* – paroles et musique : ivy // arrangements : Philippe Brault. Clip accessible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=drddBGA78fo>.

4.2 Les mots-lierre

Le nom de scène d'Ivy, dérivé de son prénom Ivan, s'avère éminemment métaphorique. De fait, notre analyse du texte « Merci » révèle la prégnance de ce que nous nommerons 'mots-lierre', à savoir des mots qui s'enchaînent phonologiquement à la façon des anadiploses des comptines et chansons enfantines (« Chapeau de paille, paille, paille... Paillasson, etc. »). En témoigne ce refrain, dont la structure apparaît emblématique d'un tel procédé, qui joue sur l'axe syntagmatique :

Grand ouvert je suis
 Et grand ouvert, je suivrai le chemin
 Merci au chemin qui m'indique ton cœur
 Merci à ton cœur, il n'enchaine à rien
 Et sans chaîne, je t'ai
 Sans chaîne, je t'aime (nous soulignons)

Une telle structure illustre parfaitement le jeu de mots « par enchaînement » décrit par Guiraud (1976 : 7). En outre, il tend vers l'autoréflexivité puisqu'il y est question de *chaîne*. De fait, on observe que les mots s'enchaînent, qu'ils soient repris littéralement d'un vers à l'autre (*chemin*, *cœur*), ou dérivés phonétiquement par ajout d'une syllabe (*ai / aime*, *vais / veille*, *suis / suivrai*) ou à l'inverse par troncation (*payer / paix*, *tranquille / île*), ce qui amène en l'occurrence à une sorte de chute ou de climax, la déclaration finale étant mise en relief par la structure anaphorique. La phrase suivante finit par un jeu sur le rapport phonie / graphie puisque la transcription écrite nous révèle une belle surprise : « Merci pour l'amour avec un grand Aime »...

Ainsi Ivy se joue-t-il de nos attentes qu'il se plaît à surprendre. En témoigne encore ce détournement, selon la matrice que nous nommons 'phraséologique' : « Pour le meilleur et *pour le pour* » ('pour le pire') offre un effet de redondance et de circularité intéressant (trois occurrences de 'pour'). Le poète brouille les frontières des mots pour en laisser entendre d'autres, en palimpseste sonore : sous « *Express au saut du lit* », on entend bien sûr « *Expresso* ». L'ensemble de ces mots-lierre exemplifie à merveille ce que nous avons pu analyser en termes d'« esthétique du ricochet » (Vorger 2016b : 188), le texte progressant par rebonds successifs tout en laissant au lecteur / auditeur – selon le médium envisagé – le soin (le jeu) de *saisir la balle au bond*, suivant le pacte colludique. Voyons à présent comment cette esthétique prend forme au travers d'autres langues.

5 Deux exemples exolingues : Bas Böttcher et Dani Orviz

Nous avons choisi de nous intéresser à deux slameurs européens qui se produisent régulièrement dans un contexte exolingue – l'un étant germanophone, l'autre hispanophone –, afin d'envisager le potentiel translingue de certains jeux de mots.

5.1 L'exemple de Dani Orviz

5.1.1 Épislam

Par 'épislam' nous désignons l'épitéxte³² recueilli au moyen d'un questionnaire écrit que nous avons soumis par courriel à ces deux slameurs nomades qui se produisent dans le monde entier, *a fortiori* en Europe, au fil des tournois européens. Selon Daniel Orviz, slameur espagnol, l'enjeu est d'exprimer des sensations avec le son et le rythme ce qui peut se traduire, à l'écrit, par le recours à des procédés typographiques :

À l'écrit, oui, j'utilise beaucoup de procédés pour essayer de faire remarquer un peu plus le jeu de mots. J'ai des poèmes avec des typographies différentes, avec des mises en espace originales, avec l'utilisation de logotypes de marques commerciales, avec des dessins, etc. Mais c'est à l'oral qu'il est, je crois, toujours crucial de bien marquer les jeux et le contenu du poème, parce que, en lisant le texte, le lecteur a tout le temps qu'il veut pour lire et comprendre, mais sur scène le récepteur n'a qu'une opportunité pour tout comprendre, et c'est pour ça qu'on doit faciliter cette transmission avec toutes nos ressources.

De fait, la performance scénique suppose une compréhension immédiate, là où la médiation de l'écrit peut faciliter la perception des jeux de mots dans une publication ou un clip.

³² Nous entendons ce terme au sens de Genette (1987) comme l'ensemble des textes qui se trouvent « autour » du livre. Il s'agit ici de correspondances avec les auteurs visant à susciter des commentaires des textes étudiés.

5.1.2 « Pin pan pun »

Le texte « Pin pan pun »³³ – comme le suggère en anglais ce dernier mot que l'on pourrait traduire par 'jeu de mots' ou 'calembour' – nous semble représentatif pour ses multiples jeux de mots basés sur des onomatopées. L'extrait reproduit en annexe révèle la plupart des procédés mis en œuvre. Force est de constater qu'un tel texte s'avère éminemment sonore puisque les syllabes onomatopéiques sont à la base des principaux jeux de mots qui l'émaillent. Le slam se tisse ainsi à partir de lexèmes contenant les syllabes choisies ou des syllabes proches (*PON*), tout en jouant sur les oppositions *b/p*. Dans la version originale comme dans sa traduction, on observe une allitération en [p] qui engendre des effets de frappe sonore. Si l'on considère que *slam*, dans son sens originel, signifie 'claquer' (*to slam*), que celle-ci soit sonore ou symbolique, on comprend qu'il s'agit, dans ce texte, de dénoncer la société de consommation et de marchandisation. Dans cette perspective, les marques jouent un rôle crucial, tels *Pentium* (marque d'ordinateur), *Pendrive* (marque de clés USB) et *Panda* (antivirus). Notons d'ailleurs que la métonymie ou antonomase – en l'occurrence, l'utilisation du nom d'une marque pour désigner un objet de cette marque – est une figure couramment utilisée dans le rap où elle revêt une dimension sociolectale. Dans le slam en général et dans le présent texte en particulier, elle est surtout employée, nous semble-t-il, à des fins de musication du signifiant. Or d'après nos recherches, il s'agit là de l'une des manifestations de la fonction colludique qui contribue à la dimension conniventielle.

5.2 L'exemple de Bas Böttcher

5.2.1 Épislam

D'après les réponses apportées à notre enquête écrite, l'artiste allemand affectionne les jeux de mots combinant des enjeux sémantiques et sonores, selon la distinction qu'il énonce. Il aime beaucoup l'idée de ce qu'il nomme les « mots-marathon » qui comportent plus de trois syllabes : « It's a wonderful challenge to find 4-syllable-rhymes with a meaning that matches ». Assurément, il est à la recherche de « la bonne *phase* » – ou *punch-line* –, de mots qui matchent (qui

³³ Traduit en français par « Pim pam poum », la traduction figurant en vis-à-vis du texte espagnol dans la version publiée ici analysée (2015). Voir l'extrait en annexe.

« s’associent, se combinent » efficacement). Or l’allemand se prête selon lui à toutes les combinaisons possibles :

We can combine words infinitely in the german language. – Therefore we have words like ‘Donaudampfschiffahrtskapitänsmützenverkäufer’. Also I like swaping syllable or word units like ‘Tagtraum – Traumtag’.

5.2.2 « Taktik »

Le texte intitulé « Taktik », qui thématise la fuite du temps (« Die Zeit verstreicht ») tout en la suggérant à travers le « tic tac » d’une horloge caché derrière le titre, repose sur un corpus de mots comprenant ces deux syllabes en position finale. Dans ce slam, on peut dire que l’artiste joue ‘avec les mots’ plutôt que ‘sur les mots’, selon la distinction établie par Guiraud (1976 : 6).



Fig. 2 : Bas Böttcher, photo © Paweł Woźnicki

Sa gestuelle (fig. 2) fonctionne comme un appui prosodique, marquant le *beat*, le rythme binaire de la déclamation, ainsi que comme un appel à la connivence du public qui est alors enrôlé dans le jeu, dans la ‘danse avec les mots’. Il s’ensuit du ‘mécanisme plaqué sur du vivant’, pour paraphraser Bergson (2007), qui appelle, sinon le rire, du moins la complicité active du public. Celui-ci, réparti en deux groupes devant scander à tour de rôle (selon la répartition géographique dans l’amphithéâtre) les syllabes *tac* et *tic*, devient partie intégrante du jeu. Ce faisant, il contribue à une créativité multimodale qui prend appui sur différents canaux : à la fois sur les constituants lexicaux du texte et sur des éléments vocaux et gestuels mis en œuvre dans le contexte de la performance.

5.3 Synthèse

5.3.1 Traduction et performance

Bas Böttcher explique la difficulté de traduire ses textes : il use de sous-titres, lors de ses performances en contexte exolingue, en se focalisant sur les contenus et en se refusant à essayer de traduire les effets sonores. La seule possibilité, suggère-t-il, serait qu'un autre poète s'y essaie, en recréant le texte. Quant à Dany Orviz dont le recueil cité ci-dessus présente une version bilingue de ses slams, voici comment il dit procéder en vue d'une traduction :

Je fais toujours la première traduction de mes poèmes (en français et en anglais), parce que si le traducteur se trouvait devant mes textes sans aucune explication il pourrait devenir fou ! J'utilise beaucoup de mots de *slang*, des jeux de mots et de mots-valises qui seraient impossibles à traduire si je n'en expliquais pas le sens... Pour traduire les jeux de mots, j'ai normalement trois options : premièrement, essayer de trouver un jeu de mots équivalent dans l'autre idiome, deuxièmement chercher un jeu de mots différent mais qui sonne de manière semblable, et troisièmement, oublier le jeu de mots et traduire littéralement.

Aussi l'amalgame *PANhambruna* (littéralement 'famine de pain') est-il traduit et transcrit par *PENurie* de PAIN, ce qui permet une double allitération en [p] en écho à *PANique* ainsi qu'un jeu sur les onomatopées.

5.3.2 Autoréflexivité et matrice onomatopéique

Les slams de Dani Orviz et Bas Böttcher peuvent être lus – ou entendus – comme autoréflexifs voire autotéliques : à une oreille attentive, ils résonnent en effet comme des slams sur le slam. D'un côté, celui de l'artiste espagnol évoque non seulement une partie de ping-pong, mais aussi une composition musicale qui trouve une parfaite illustration dans les sonorités du texte, tournant autour du [p]. Rappelons que le slam se présente, dans sa forme originale qui perdure à travers les tournois, comme une joute. De l'autre, le texte de Bas Böttcher est basé sur une tactique sonore, un *tic tac* central qui peut être interprété, par des oreilles francophones, comme le rappel de l'une des règles définitoires : celle d'un temps compté. Notons, en passant, que le verbe allemand 'ticken' se rapproche du *tic tac* français.

Ainsi les deux textes et auteurs non francophones étudiés tendent-ils à montrer que les onomatopées – accentuées par des majuscules à l'écrit et par des accents d'intensité à l'oral – peuvent constituer une base intéressante pour

les jeux de mots slamologiques, *a fortiori* dans un contexte exolingue. En effet, Bas Böttcher et Dani Orviz se sont distingués lors de tournois à travers l'Europe, si bien qu'ils ont eu l'occasion d'interpréter leurs slams dans des contextes exolingues. Pour avoir assisté à l'une de ces performances dans un contexte francophone, nous avons pu constater que « Taktik » fonctionne particulièrement bien – au sens où le public investit l'espace colludique et le manifeste par un *feed-back* enthousiaste.

Par essence nomade et hospitalier, le slam se prête à tous les jeux de mots et de sonorités, devenant un lieu de rencontres, voire de fusion, qui n'est pas sans rappeler les jeux surréalistes : « Qu'on comprenne bien que nous disons jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots, du reste, ont fini de jouer. Les mots font l'amour » (Breton 1922 : 14). Ainsi, s'il nous fallait répondre, en guise de conclusion, à notre propre enquête intitulée « Le slam en un mot »³⁴, nous répondrions aujourd'hui qu'il est JEU, et ce, dans tous les sens de ce terme : au sens de *marge* ('avoir du jeu'), au sens d'interprétation (*play*) et au sens, premier, d'un espace ludique – ou en l'occurrence colludique qui combine le *play* et le *game*. Un jeu qui suppose la complicité du public et prend appui sur des ressources mimogestuelles pour souligner les enjeux lexicaux. Il s'agit là d'une forme originale de créativité multimodale, les mots prenant corps, littéralement, sur une scène qui les expose.

Au fil de nos précédentes études, nous avons souligné l'importance de la matrice que nous avons nommée 'phraséologique' et de l'amalgamation lexicale – pour des raisons de rythme et de condensation des effets sonores. Or la présente contribution nous amène à distinguer une matrice onomatopéique qui peut avoir une portée translingue. Ainsi, à la question que pose Munat (2007) sur les relations entre genre – dans son cas, science-fiction et littérature jeunesse – et types de procédés, nous pouvons apporter quelques éléments de réponse :

- les amalgames s'avèrent particulièrement appropriés au slam en raison de leur potentiel de condensation et d'expressivité sonore – et visuelle le cas échéant ;
- la matrice phraséologique se manifeste fréquemment dans le slam en référence à une culture 'populaire' partagée ;
- la matrice onomatopéique se révèle saillante dans certains textes qui ont vocation, semble-t-il, à voyager, c'est-à-dire à s'offrir (et s'ouvrir) à un public exolingue.

³⁴ Enquête menée dans le cadre de notre thèse, *Poétique du slam. Néologie, néostyles et créativité lexicale*, Université Stendhal, Grenoble, 2011.

Nous nous trouvons ici dans un lieu d'intersection avec la poésie sonore, dont certains représentants contemporains, tels la poétesse sonore et visuelle suisse Heike Fiedler, se produisent souvent dans des contextes exolingues, intégrant parfois des alternances codiques. À cet égard, le titre *Langues de meehr* (2010), basé sur trois strates au sein du mot « meehr », est éloquent : on y trouve en effet *mehr*, 'plus', indiquant l'addition et la quantité supérieure, ainsi que *Meer*, 'la mer', étendue illimitée, et enfin, par homonymie, 'mère'.

6 Références bibliographiques

Études et textes cités

- Barret, Julien. 2008. *Le Rap ou l'artisanat de la rime* (= Coll. « Langue et Parole »). Paris : L'Harmattan.
- Barthes, Roland. 1993. Qu'est-ce que l'écriture. In *Œuvres complètes*, tome 1. Paris : Éditions Le Seuil.
- Baudelaire, Charles. 1869. *L'Art romantique*. Paris : Michel Lévy Frères.
- Bergson, Henri. 2007. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : PUF.
- Breton, André. 1922. Les Mots sans rides. *Littérature Nouvelle série* 7. 12–14.
- Charaudeau, Patrick. 2001. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle. In Patrick Charaudeau *Analyse des discours. Types et genres*. Toulouse : Éd. Universitaires du Sud, <http://www.patrick-charaudeau.com/Visees-discursives-genres,83.html#nb47> (consulté le 09/09/2016).
- Dufay, François. 02/03/2006. « Le Villon du 93 ». *Le Point* : <http://www.lepoint.fr/actualites-musique/2007-01-17/le-villon-du-neuf-trois/1112/0/27045> (consulté le 06/07/17).
- Frontier, Alain. 2012. *La Poésie*. Paris : Belin.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions Le Seuil.
- Goudaillier, Jean-Pierre. 1997. *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Grésillon, Almuth. 1984. *La Règle et le monstre : le mot-valise. Interrogations sur la langue, à partir d'un corpus de Heinrich Heine*. Tübingen : Niemeyer.
- Guiraud, Pierre. 1976. *Les Jeux de mots* (= coll. « Que sais-je ? »). Paris : Presses Universitaires de France.
- Lejeune, Philippe. 2006. Qu'est-ce que le pacte autobiographique ? *Autopacte* : http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html (consulté le 06/07/17).
- Lipka, Leonhard. 2007. Lexical creativity, textuality and problems of metalangage. In Judith Munat (éd.), *Lexical Creativity, Texts and Contexts*, 3–12. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company.
- Ost, Isabelle, Pierre Piret & Laurent Van Eyde (éds). 2004. *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*. Bruxelles : Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis.
- Riffaterre, Michaël. 1973. Poétique du néologisme. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 25. 59–76. http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1023 (consulté le 10/09/16).

- Sablayrolles, Jean-François. 2006. La néologie aujourd'hui. In Claude Gruaz (éd.), *À la recherche du mot : De la langue au discours*, 141–157. Limoges : Lambert-Lucas.
- Vaillant, Alain. 2013. Le déni du calembour. *Le Veau de Flaubert*. Paris : Éditions Hermann.
- Villon, François. 2014. *Testament*, « Débat du cœur et du corps » [Debat du cuer et du corps]. Trad. de l'ancien français par Jacqueline Cerquiglini-Toulet. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Vorger, Camille. 2011a. Le slam est-il néologène ? *Neologica* 5. 73–90.
- Vorger, Camille. 2011b. *Poétique du slam, de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale*. Grenoble : Thèse de doctorat de l'Université Stendhal, sous la direction de Dominique Abry & Francis Grossmann.
- Vorger, Camille. 2016a. *SLAM Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou* (= coll. « Cantologie »). Paris : Presses universitaires de Valenciennes et Belles Lettres.
- Vorger, Camille. 2016b. La néologie en chantant. Quand la chanson ouvre la voie aux néologismes. In Christine Jacquet-Pfau & Jean-François Sablayrolles (éds.), *La fabrique des mots français*, 177–195. Paris : Éditions Lambert-Lucas.
- Zumthor, Paul. 1978. *Le Masque et la lumière, La poétique des grands rhétoriciens*. Paris : Éditions Le Seuil.
- Zumthor, Paul. 1987. *La Lettre et la voix*. Paris : Éditions Le Seuil.

Sitographie

- Ivy, clip vidéo « Va faire ta guerre » : <https://www.youtube.com/watch?v=drddBGA78fo> (consulté le 06/07/17).
- La Tribut du verbe : <http://www.latributduverbe.com/bio> (consulté le 06/07/17).
- Uppercut. 2010. « Sur le ring » : <https://www.youtube.com/watch?v=IF3chsUnX18> (consulté le 06/07/2017).

Dictionnaires

- ATILF, CNRS. *Le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi)* [en ligne] <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

Recueils, récits et albums

- Fiedler, Heike. 2010. *Langues de meehr*. Luzern : Der gesunde Menschenverstand.
- Grand Corps Malade. 2008. *Enfant de la ville*. Paris : AZ.
- Grand Corps Malade. 2012. *Patients*. Paris : Don Quichotte.
- Grand Corps Malade. 2013. *Funambule*. Believe Recording et Anouche Productions.
- Ivy. 2008. *Slamérca*. Montréal : Éditions Ad litteram, Ho-tune music & Le Léopard amoureux.
- SanDenKR. 2011. In La Tribut du verbe (éds.), *Château de cartes*. Lyon : La passe du vent.

Marco DSL. 2009. *Allons à l'essentiel, il suffit de décrocher la lune*. Lyon : La Chaudière production.

Dani Orviz. 2015. *Génération ON / Generacion ON*. Barjols : Éditions PLAINE Page, coll. « Connexions ».

Rouda. 2007. *Musique des lettres*. Paris : Le Chant du monde.

7 Annexes

« Dire » d'Ivy (extrait de *Slaméica* 2007, 14–15)

[...] DIRE le petit enfant combien il va gran...DIRE
La belle balle apprendre à rebon...DIRE
Qu'il était pas plus grand que mon bras
Et dure que bientôt il m'arrivera là ou là
La la la human step by step bye bye bébé

Dire tendrement tu sais c'est dur à dire
L'amour qu'on éprouve jusqu'à nous étourdir
Que s'il nous arrive parfois de le maudire
Combien on est pressés
De recommencer
S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon – cécité
À quoi bon s'exciter ?
L'amour est aveugle, voilà la vérité

DIRE les yeux noirs de la mère en colère
Les kids en kaki qui suivent les va-t-en guerre
Et taire ces vagues qui ne cessent d'assourdir
Les appels à la paix qu'on voudrait rétablir
TAIRE

Ces nations iniques sur un modèle arien
Ces peuples qu'on voit s'étriper pour rien
Ce tumulte de cris, de verres et de noyés
Dire Manhattan et le ciel foudroyé

DIRE tant de mots tsé veut dire on a beau
Dire et beau jeu de se croire pas si pire
Les mots montent en mottons
Mettons au coton
Moitié notés au ton ouaté
Les mots démons
Les maudits anges médisants bizarres et zézéyants
Les mosaïques des mausolées – mots isolés des alcooliques

UNANIMES

Dire les raisons et les verbes d'éta...ble de conjugaison

Les excuses et les exceptions

Am stram grammatical et collé gram

Tous les mots de la langue s'empilent l'un l'autre et me montent au cerveau [...]

« Taktik » de Bas Böttcher (extrait de la partition de l'auteur)

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.
 Häng aufm **Sofa** so beknACKt,
 dass mich kein **Mensch** mehr anblICKt.
 Die Lage **is** richtig vertrACKt.
 Ich bin schon **quasi** eigenICKt.
 Ich werd von **neuem** Mut gepACKt,
 das hat kein' **Zweck** es is verzwICKt!
 Ich knacke **ein** und denke f***!
 Was **passiert**? Voll ungeschICKt
 bin ich am **lallen**. Der KonTAKt

zur Außen**welt** ist voll verflIXt
 am zer**falln**. – ZACK! [...]

« Pin Pan Pun » de Dani Orviz (*Generacion ON 2015, 30–31*)

[...] del PÁNico a la PANDemia
 del PÁNico a la PANTocracia
 del PÁNico a la PANhambruna
 del PÁNico al POP ! de las PENsiones
 del PÁNico a los indePENdentistas que comen PANTumaca
 del PÁNico a todo le PÉrfido que sacó PANDora
 y PON PON

PON buena cara ante la tormenta que cae a CA-
 PON tu sonrisa y olvida que se abre el TA-
 PON tu dinero en su bolsa y mas tarde RE-
 PON más esfuerzo en chupar de esa teta que va hacer CHIM
 PON tu semilla una vez y otra vez y otra vez y olvida ese
 PÓntelo PÓNselo [...]

[...] PANique à la PANDémie !
PANique à la PANTocratie !
PANique à la PÉNuirie de PAIN !
PANique au PLOUF des fonds de PENSions !
PANique aux indépendantistes qui mangent des Pizzas
PANique à toutes les PERfidies échaPPÉES de PANDore !
Et... POSE POSE POSE POSE

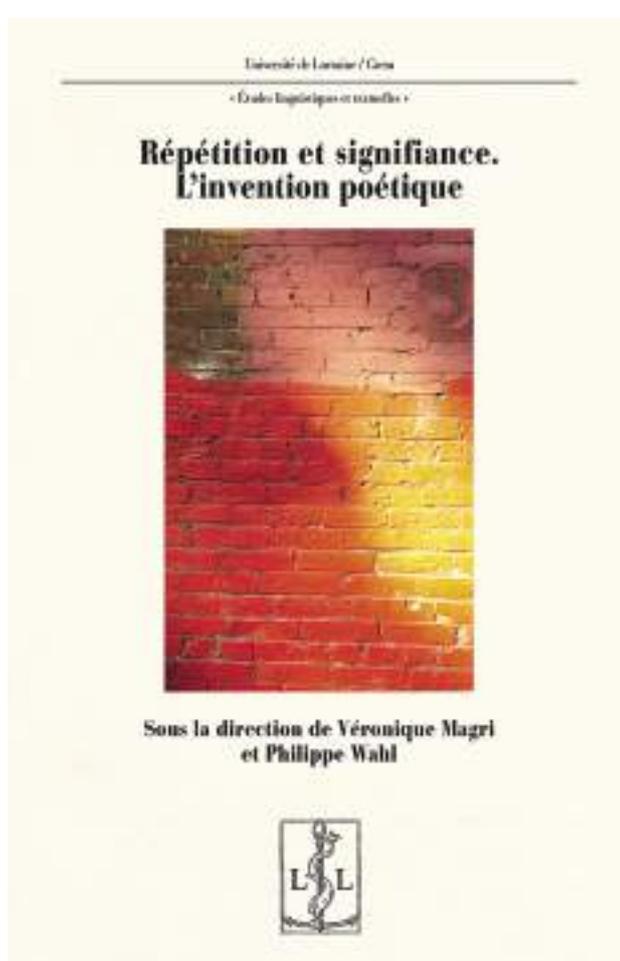
POSE ta belle gueule face à l'orage qui éclate et EAU-
POSE ton sourire et oublie le tonnerre et DIS-
POSE ton argent dans ta POche et plus tard IM-
POSE plus d'effort pour sucer l'oiseau qui
DÉ-
POSE ton grain une fois et une autre et
encore une fois

et oublie cette PAUSE et comPOSE [...]

RÉFÉRENCE :

« Pour le meilleur et pour le pour.
Le slam ou l'art de tourner autour
du mot »

dans Répétition et signifiante. L'invention poétique, Lambert Lucas,
coll. « Études linguistiques et textuelles », 2020, pp. 259-276.



MOTS-CLÉS :

**SLAM,
RÉPÉTITION,
SIGNIFIANCE,
RYTHME,
ORALITÉ.**

« Pour le meilleur et pour le pour ». L'art de tourner autour du mot dans le slam francophone

Camille VORGER

Université de Lausanne

Membre associée EA 609 LIDILEM

Pour le meilleur et pour le pour
Pour ce que j'en dis d'ailleurs
J'te dis : Merci ¹

Art du « Dire » (avec un grand « D »), offrant même « un coin de paraDIRE » selon le Québécois Ivy, d'une « écriture orale » selon le Français Grand Corps Malade, le slam met en évidence une forme originale de signifiante poétique fondée sur diverses formes de répétitions donnant lieu à une créativité aux multiples facettes². Dans le slam, tous les mots, tous les jeux, tous les jeux de mots sont permis. Les mots ont *du jeu*. Le slam est jeu – en jouant précisément sur les différentes acceptions de ce terme : musical, car le texte résulte d'une forme de composition, dramatique si l'on tient compte du rôle essentiel de l'interprétation vocale et corporelle, de l'incarnation par les slameurs, sportif en considérant la forme « tournoi » (voir *infra*) où les poètes s'affrontent sur un ring ou en une forme de match³.

Dans cette contribution, nous nous attacherons à analyser la circularité poétique propre au slam et la signifiante originale qui en résulte. Nous reviendrons d'abord sur ce qui caractérise cette poésie scénique moderne, puis nous étudierons un double exemple emblématique du slam francophone et de la créativité poétique qui s'y manifeste : « J'ai oublié » (2006) et « J'ai mis des mots » de Grand Corps Malade (2013) nous permettront de mieux appréhender le *flow* de ce slameur et l'afflux de mots caractéristiques du slam ; « Dire » (2008) et « Merci » (2012), du Québécois Ivy, nous amèneront à réfléchir aux diverses formes de répétitions et à la manière dont elles tissent un texte de slam, marqué par une adresse fondamentale visant à enrôler le public dans la danse des mots, à le prendre dans les filets du texte.

1. Ivy, « Merci » (2012).

2. Corpus d'étude : Grand Corps Malade, *Midi 20*, Universal music, 2006 ; *Troisième temps*, Anouche productions / Jean-Rachid / Universal music, 2010 ; *Funambule*, Believe recording / Anouche productions, 2013 ; *Plan B*, Caroline Records, 2018 ; Ivy, *Slaméfrica*, éd. Ad litteram / Le Léopard Amoureux, 2008 ; *Hors des sentiers battus*, album digital, 2012.

3. Notons que plusieurs acceptions du mot *slam* renvoient non seulement au bruit (claquement) et au geste associé, mais aussi au domaine du basket (*slam-dunk*) et aux tournois sportifs en général (*Grand slam*, cf. *Grand chelem*).

1. Du slam, de la répétition et de la signifiante dans la poésie orale et scénique

1.1 Éléments de définition

Poésie scénique contemporaine, dans la lignée du Club des Hydropathes (Bobillot et Vorger 2015) qui se réunissaient, à la fin du XIX^e siècle, pour partager leurs vers autour d'un verre, le slam est un projet poétique qui donne lieu à une « claque » : des mots assenés, claqués (*to slam*) sur scène face à un public dont l'« horizon d'écoute » (Vorger 2012) est ouvert et sensible à la poéticité des textes, à leur musicalité, à leurs rythmiques qui contribuent à « mettre les lecteurs-auditeurs d'accord » (Meschonnic 1982 : 650).

De fait, le public d'une scène slam se veut, conformément au projet de son fondateur américain Marc Smith, ouvert à toutes et à tous. Ce dernier, ouvrier dans le bâtiment et poète à ses heures, a imaginé dans les années 1980 une poésie physique, voire spectaculaire, qui se vivrait dans les cafés, à l'opposé des salons de poésie qu'il jugeait élitistes et ennuyeux. Une poésie qui réveille un public assoupi en tapant du poing sur la table, qui claque la porte aux idées reçues pour se mettre à la portée de tous, qui descende de sa tour d'ivoire et se vive de manière horizontale, remettant en cause le quatrième mur cher à Diderot. En effet, dans le slam, les frontières entre les poètes et le public n'ont plus lieu d'être : toute personne du public peut devenir slameuse, si le cœur – le corps – lui en dit, sous réserve de s'inscrire auprès du « slamestre »⁴ et de respecter quelques règles élémentaires⁵. Notons néanmoins que le slam donne lieu, dans l'espace francophone, à deux dispositifs distincts – que nous résumons en termes de « slam-jeu » – ou scène ouverte – et « slam-joute » – ou tournoi (Vorger 2018).

Le slam nous fait donc entendre une poésie orale dont la rythmique sourd des mots eux-mêmes, dont la musicalité est intrinsèque, une « musique des lettres » (selon la formule de Rouda⁶), un « concert de mots » (selon celle de Lauréline Kuntz⁷), parfois polyphonique voire plurilingue. Les slameuses et slameurs nous invitent ainsi à réfléchir au lien entre langues et musique, ainsi qu'à la performance orale en tant que telle, comme mise en bouche et en corps. Dans cette perspective, la répétition joue un rôle crucial et contribue à une signifiante qui émerge à l'interface entre l'écrit du support génétique – le texte s'élaborant généralement sur le papier – et l'oralité (la multimodalité) de sa performance orale. En outre, cette signifiante s'élabore au fil des réitérations du slam dont le devenir scénique est aussi fondé sur la répétition.

4. Le mot est surtout utilisé au Québec pour désigner « l'animateur de scène slam ».

5. Celles-ci concernent : la durée impartie à chaque slameur (3-5 minutes) ; l'absence d'accessoire ou de musique ; le fait de déclamer un texte « de son cru », l'auteur et l'interprète étant ici confondus.

6. Titre d'un des premiers albums de slam en France : *Musique des lettres*, Harmonia Mundi, 2007.

7. Voir l'émission « Mise à plat » sur le site de cette artiste (disponible en ligne).

1.2 De la répétition dans la poésie orale

Dans *Questions de poétique* (1973 : 234), Roman Jakobson évoque la répétition en ces termes : « À tous les niveaux de la langue, l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés. » Rappelons qu'en effet la répétition peut prendre en poésie des formes diverses (Aquié et Molinié 2003 : 642) : répétition de sons ou de lettres (allitérations, assonances, etc.), de mètres (vers), de mots – qu'elle soit totale (antanaclase) ou partielle (paronomase) –, de mots ou syntagmes à certaines places (anaphore, anadiplose), répétition de vers (refrain), de structures (parallélisme). Si la répétition – « la plus puissante de toutes les figures » (Aquié et Molinié 2003 : 339) – apparaît donc structurante, fondatrice de la poésie, qu'en est-il du rapport spécifique de la poésie orale à la répétition ?

Claude Hagège, dans *L'Homme de paroles*, distingue le « style oral » du « style parlé » (1987 : 110) : le premier, relevant de l'*orature*, « recourt à toutes sortes de procédés de symbolique gestuelle et articulatoire qui lui assurent une étonnante efficacité mnémotechnique » (*ibid.* : 111). Citant les refrains, mais aussi les « syllabes de déclenchement, mots d'appel », ainsi que les « assonances, rimes, allitérations et autres échos phoniques et sémantiques », sans oublier les « parallélismes lexicaux et grammaticaux, couples de sens, rythmisation par le geste et par les mouvements de la bouche », il conclut en ces termes : « Coiffant ces manifestations, le procédé général est la répétition » (*ibid.* : 111). Ainsi la répétition est-elle foncièrement constructrice de l'oral, et *a fortiori* de la signifiante originale émergeant dans le contexte d'une oralité poétique qui s'inscrit dans une perspective scénique.

Pour Paul Zumthor, médiéviste et spécialiste de poésie orale, celle-ci, fonctionnant par addition plutôt que par subordination (1987 : 213), met en œuvre des procédés expressifs distincts de ceux mobilisés dans le cadre de l'écriture. Ainsi la répétition, par exemple anaphorique (voir *infra* « J'ai oublié »), crée-t-elle un effet de liste qui n'est pas sans rappeler les inventaires d'un Prévert : « Slame ! Comme slamait Jacques Prévert »⁸, intime Ivy, nous invitant à le suivre sur la voie (la voix) du slam.

Quant à Henri Meschonnic, anthropologue du rythme, il définit l'oralité comme « le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective sa parole au maximum » (2005 : 46). Si l'on considère, avec lui, le rythme comme « gardien du corps dans le langage » (1982 : 651), le slam peut être appréhendé comme poésie rythmée, littéralement délivrée *par corps*, au sens où le rythme y contribue à construire cette « trans-subjectivité qui déborde le sens » (*ibid.* : 650) et qui pourra devenir « cadence », par exemple quand un refrain est entonné collectivement⁹. Dans cette perspective, les répétitions, qui assument en outre

8. Ivy, « Slam à toi », disponible en ligne sur le site de l'artiste.

9. Par refrain nous entendons, à la suite de Zumthor, « une phrase musicale (parfois instrumentale) récurrente, découpant le chant en sous-unités, la performance en moments

une fonction mémorielle essentielle dans le slam puisque les slameurs déclament leurs textes, concourent à une signifiante poétique qui se construit au travers de l'écoute.

Dans cette contribution, nous distinguerons la répétition *exacte* de la répétition *substitutive* (Prak-Derrington 2015) et envisagerons notamment sa valeur incantatoire et *colludique*, selon le terme que nous avons forgé pour désigner la connivence ludique qui s'instaure au sein du collectif, de la communauté éphémère unissant les participants d'une scène slam.

1.3 De la signifiante dans la poésie scénique

Considérons, à l'instar d'Edgar Morin qui a redéfini le terme de « reliance »¹⁰, que la « signifiante » permet de souligner une dimension active, par opposition au participe passé « signifié ». Notons en outre que le présent – du participe présent « signifiant » – fait sens ici : le slam est présent, dans tous les sens de ce terme. Il s'inscrit dans le *présent*, le *hic et nunc* de la performance, grâce à la *présence* scénique du poète qui offre un *présent* poétique au public.

Ainsi, dans la poésie scénique, la signifiante se construit et se reconstruit au fil des performances dont le format – voire le médium le cas échéant, dans le cas de formes médiatisées dérivées du slam – informe le texte ou plutôt le *Totexte*. Ce dernier concept vise à englober la totalité de la performance soit « la combinaison des éléments verbaux, vocaux et mimo-gestuels, texte qui s'appuie ou littéralement s'articule sur le contexte » (Cosnier et Kerbrat-Orecchioni 1991 : 306). Zumthor, quant à lui, évoque cette totalité en termes d'œuvre performante :

L'œuvre, c'est ce qui est communiqué poétiquement, ici et maintenant : texte, sonorités, rythmes, éléments visuels : le terme embrasse la totalité de la performance. Le poème, c'est le texte et, le cas échéant, la mélodie de l'œuvre, sans considération des autres facteurs. (Zumthor 1983 : 81)

La signifiante se construit donc, non seulement à l'interface entre l'écrit de la genèse et l'oralité (la corporéité) de la performance, mais surtout au cœur même de cette communication poétique, à travers la performance et la *mouvance* qui la caractérise :

Le texte à performance libre, sans avoir l'ouverture de la poésie écrite, interprétable à l'infini, varie constamment au niveau connotatif, à tel point qu'il n'est jamais deux fois le même : sa surface est comparable à celle d'un lac sous le vent. (*ibid.* : 148)

Même si le slam est rarement improvisé, la performance n'étant pas totalement libre, il demeure néanmoins mouvant, s'adaptant au

distincts ; une phrase verbale y est généralement liée » (1983 : 184).

10. « La notion de reliance comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement et en donnant un caractère actif à ce substantif. "Relié" est passif, "reliant" est participant, "reliance" est activant » (Morin 2004 : 239).

contexte, à l'émotion, voire aux mots du lieu qui l'accueille (voir *infra*, les variations diatopiques) : « J'ai nommé la *mouvance*, désignant ainsi l'instabilité radicale du poème » (*ibid.* : 252). Or c'est au sein de cette instabilité « radicale » que se construit la signifiante.

À cet égard, le détournement phraséologique (de formules figées) joue un rôle clé, manifestant une dialectique du même et de l'autre. En effet, ce que Galisson nomme *palimpseste*¹¹ consiste en une reformulation ou reconfiguration d'un phrasème de type proverbe ou locution (semi-)figée. Or les slameurs ont fréquemment recours à ce procédé que nous évoquons en termes de créativité – précisément pour en souligner le potentiel poétique – sous la dénomination de « matrice phraséologique ». En effet, le *formulisme* constitue un trait majeur de la poésie orale, ne serait-ce que parce qu'il fait appel à une *culture lexiculturelle* (Galisson) partagée qui invite à la connivence :

Carrefour et lieu de convergence, le proverbe constitue la manifestation primaire, anthropologique autant que linguistique, du *formulisme* [...] Le propre du proverbe, comme de toute formule, c'est qu'à chaque occurrence, on le *re-connaît*, forme et idée. Mais son sens, c'est en contexte qu'il le prend, en vertu même de cette réitérativité infinie, source de sa signifiante. Grâce à elle, le monde se remet en ordre quand la bouche le prononce. (Zumthor 1987 : 221)

Les slameurs ont l'art et la manière de reformuler ces proverbes, en en conservant souvent la structure rythmique qui favorise la reconnaissance, le décryptage du « palimpseste sonore ». En remettant cette phraséologie au goût du jour, ils contribuent à resémantiser voire à styliser les phrasèmes choisis tout en les intégrant prosodiquement à leur *flow* et en jouant sur les frontières entre l'écrit et l'oral : « Merci pour l'amour avec un grand Aime » représente à cet égard un exemple particulièrement éloquent et par là même *signifiant* (Ivy, « Merci »).

Quant au néologisme – qui peut être analysé comme une forme de répétition partielle et créative, dans le cas du mot-valise notamment –, il pourra aussi constituer un pilier de la communication littéraire, comme l'a montré Riffaterre, car il suspend la linéarité pour attirer l'attention sur le signifiant :

Perçu comme une anomalie et utilisé en raison de cette anomalie, il ne peut pas ne pas attirer l'attention. Il suspend l'automatisme perceptif, contraint le lecteur à prendre conscience du message qu'il déchiffre, prise de conscience qui est le propre de la communication littéraire. (Riffaterre 1973 : 59)

En ce sens, il se distingue par une iconicité qui ajoute à son contenu sémantique et renforce la valeur iconique de la répétition elle-même : « il semble être une extension au-delà du domaine des signifiants possibles et comme l'image des bornes franchies ; le langage, littéralement, se surpasse » (*ibid.* : 69).

11. « Le PV (palimpseste verbal) évoque le parchemin dont le texte initial a été effacé, puis remplacé par un autre » (Galisson 1995 : 43).

Nous sommes là au cœur de la signifiante, là où ce qu'Emmanuelle Prak-Derrington appelle, dans le présent ouvrage, le « corps des signes » *surpasse*, prend le pas sur les signifiés. Le néologisme apparaît en ce sens comme la pierre de touche d'une signifiante qui, pour Riffaterre, peut se définir comme « une praxis de la transformation par le lecteur » (1983 : 25). Même s'il n'est guère question, dans le cas du slam, d'une communication ayant pour canal l'écrit¹², c'est bien l'activité de l'écouteur ou du spectateur qui co-construit la signifiante, par exemple *via* le repérage-décryptage de ces néologismes, qu'ils prennent la forme d'amalgames lexicaux (« mots-valises ») ou d'unités phraséologiques, objets d'un détournement ludique. Le public joue alors un rôle clé dans ce que nous nommons la fonction « *colludique* ».

2. « Sous l'email des mots »¹³ : l'exemple de Grand Corps Malade

2.1 « J'ai oublié » (2006)

« J'ai oublié » est un slam basé sur la reprise anaphorique de cette forme verbale paradoxale par rapport à la mise en jeu de la *memoria*. En effet, le texte de slam a la particularité d'être déclamé par cœur – en s'appuyant sur la *remembrance* (Zumthor 1983 : 225¹⁴). Celle-ci s'articule aux diverses formes de répétitions, comme balises mémorielles. De fait, le slameur décline de nombreuses homophonies qui créent une sorte de rebond (nous soulignons) :

À ce putain de texte j'ai oublié de trouver une chute.
Comme un cascadeur qui saute d'un avion sans parachute.
Mais chut ! Faut que je me taise, car maintenant c'est la fin
À vrai dire pas tout à fait car pour l'instant j'ai encore faim...

Les trois formes reliées par une homophonie partielle (*chute* / *parachute* / *chut*) aboutissent ici à ce que nous caractérisons en termes d'« esthétique du ricochet » (Vorger 2016) : le slameur prend « la syllabe au rebond » selon la formule de l'un ses derniers titres (2018), sautant d'un homophone à l'autre avec le jeu final sur la répétition exacte (à l'oral) *fin* / *faim*. Il s'agit d'une forme d'un jeu sur l'effet d'attente visant à différer la véritable péroraison, qui intervient quelques vers plus loin :

J'ai oublié mon flow, j'ai oublié mon stylo
J'ai oublié mon micro et j'ai oublié tous les mots
J'ai oublié des tas de sujets, vous avez compris le concept
Alors pour pas trop vous saouler je vais m'arrêter d'un coup sec

Outre les rimes internes (*flow* / *stylo*, *micro* / *mots*), la répétition exacte et doublement anaphorique de « J'ai oublié » détermine un rythme binaire qui accentue les symétries.

12. La publication écrite, quand publication il y a, intervient secondairement.

13. Nous empruntons à Bastien Maupomé, slameur de la région grenobloise, cette formule qui joue bien sûr non seulement sur l'homophonie (les mailles) et la métaphore associée, mais aussi sur le pluriel (email / émaux).

14. Zumthor désigne par ce terme « la re-création d'un savoir à tout instant mis en question dans son détail, et dont chaque performance instaure une intégrité nouvelle ».

Ce slam se distingue en outre par une dimension réflexive voire métatextuelle. Le slameur commente son discours en cours de déclamation : « 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 ». Il nous rappelle ainsi la dimension faussement erratique du texte oral, qui progresse par addition et peut donner la fausse impression d'un texte non structuré : « J'ai oublié de commencer ce texte par une belle introduction / J'ai oublié de vous préparer avant d'entrer en action... ». De fait, il est structuré au plan macrostructurel, ne serait-ce que par l'énoncé de cette *dispositio*, ainsi qu'au plan microstructurel : on observe de nombreuses répétitions de sons ainsi que de lexèmes, que ce soit à l'identique ou de manière substitutive. Il recourt par exemple à l'homonymie : « On m'a dit qu'on ne pouvait pas être et avoir été / Moi j'ai oublié de faire attention à moi une nuit d'été ». La paronomase, que Zumthor a identifiée comme la figure reine des Grands Rhétoriciens, est également privilégiée dans le slam ; elle est nommée « rime multisyllabique » par certains slameurs¹⁵ : « J'ai oublié ce que c'est de courir derrière un *ballon* / J'ai oublié d'être fort comme Achille et son *talon* ». Grâce à l'anaphore et à la rime semi-équivoquée en fin de vers¹⁶, la structure est parfaitement binaire et les échos multilocalisés. Ces échos peuvent enfin apparaître de manière interne au vers, accentuant la limite – et le rebond – entre les deux octosyllabes, qui se répondent *via* un jeu de répétition de type paronomase, à la fois phonétique et orthographique : « J'ai oublié d'être un con fier / qu(i)'a du mal à se confier » (nous soulignons).

En outre, des croisements de type chiasme (ci-après, dans le groupe infinitif, souligné par l'anaphore et par le parallélisme des adverbes) forment un savant tissage :

J'ai oublié d'écrire ce que je crois et ce que je pense vraiment
 ↙ ↘
 J'ai oublié de croire à ce que j'écris machinalement

Les mots n'ont de cesse de s'entrelacer, de former des « couplages prosodiques » (Meschonnic 2005 : 226). Ils s'enchaînent en une forme de maillage qui repose tantôt sur la paronomase (« parieur » / « par ailleurs »), ici en forme d'anadiplose, tantôt sur la figure étymologique (« empêcher » / « dépêcher »), plus généralement sur les échos homophoniques (« dépêcher » / « péchés ») (nous soulignons) :

J'aime pas les jeux de hasard j'ai toujours été mauvais parieur
Par ailleurs, tant mieux, car je ne pourrais pas m'empêcher
 De me dépêcher de me sauver pour pas confesser mes péchés

15. Le slameur Rouda nous a indiqué cette formulation lors d'un entretien.

16. Selon le *Dictionnaire de poésie* (Aquié et Molinié 2003 : 658), elle associe des paronymes.

2.2 « J'ai mis des mots » (2013)

Plus récent, ce slam peut s'entendre comme une véritable *démo* (de mots) qui entremêle les syllabes autour d'une allitération en [m] : « la langue française est tellement bien taillée pour ce genre de jeu », commente Grand Corps Malade en guise de prolégomènes dans le livre-album (2013). Les mots sont la matière première, le médium se faisant de plus en plus malléable au fil d'un *flow* qui s'emballe pour l'occasion, alors que le slameur file la métaphore musicale au gré de multiples paranomases : « 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 » (nous soulignons). Or chacune de ces paranomases nous dit quelque chose du slam, nous en donne une clé : « Dans vos théâtres et vos enceintes / J'ai mis des mots comme une empreinte ». C'est bien une empreinte sonore qu'il s'agit de laisser ici, au fil des nombreuses répétitions qui balisent le texte.

Dans ce slam, le rythme s'avère significatif, proche du *staccato*, du fait d'une majorité de mots mono- et bisyllabiques nés de la contrainte d'une variation sur les syllabes « mi » et « mo » qui donne lieu à des combinaisons multiples. La « mélodie des mots » est mise en avant, le jeu sur les notes souligné par des parallélismes tendant à attirer l'attention sur la musicalité intrinsèque au texte :

J'ai mis des do
↓ ↓ ↓
j'émet des mi

Le jeu sur les pronoms permet en outre de réaffirmer l'adresse fondamentale :

J'ai mis de moi j'ai mis de vous
↙ ↘
Des émois de nos rendez-vous

Le « nous » émerge ici au croisement des pronoms « moi » et « vous », mis en parallèle dans le premier vers (4 / 4) en une forme de *mimesis* de l'adresse qui fonde le slam. De fait, les « émois » sont au cœur du slam, « matière-émotion » ou poésie « commotive » (Bobillot 1996 : 68) : « J'ai mis des mots dans vos oreilles / ou des émotions c'est pareil » ; « J'ai mis des mots / j'émeus des gens ». Du mot à l'émotion, il n'y a qu'un pas – et deux syllabes, ce qui permet encore une forme de répétition de « mot » intégré au lexème « émotion ».

Du pétilllement à l'effervescence en passant par l'ivresse lexicale ressort l'envie de faire claquer les mots, pour mieux leur donner vie en leur donnant voix : « J'ai mis des mots dans tous les sens¹⁷, / à l'envers à

17. On observe un jeu sur l'homonymie et la polysémie de ce lexème (repris oralement par homophonie dans *effervescence*) : au sens de 'direction', mais aussi de 'sensation' et enfin au sens de 'sémantique'.

l'effervescence ». Notons que la parfaite symétrie de ces deux octosyllabes en accentue la rime interne (*sens*) alors que la deuxième partie du vers se caractérise par de nouveaux échos phoniques (syllabes *vers / fer*, allitération en [s], assonance en [ã]).

Grand Corps Malade a choisi, en l'occurrence, une musique jazz pour accompagner ces mots effervescents dont il file la métaphore. On peut alors considérer les répétitions comme autant de « bulles » qui contribuent à ce mouvement, cette effervescence lexicale :

Et quand la musique accompagne
Les mots pétillent comme du champagne
Et le meilleur ne le nie pas
C'est sur un air d'harmonica

Ce refrain est essentiel, car il réitère l'adresse et la complicité avec un public qui est partie intégrante de la performance, tout en soulignant la « couleur musicale » de l'album.

Comme pour « J'ai oublié », on retrouve une anaphore (« J'ai mis des mots ») qui crée un effet de liste et donne son titre au texte. Les parallélismes sont accentués par le rythme de l'octosyllabe (4 / 4) et par l'assonance en [o] : « Dans un métro / dans un micro » nous rappelle que la scène slam est multilocalisée, qu'elle peut s'improviser en tout lieu public ; « Des mots nouveaux / des mots rétros » souligne que toutes les variations sont possibles, qu'elles soient diachroniques, diatopiques, diastratiques, ou stylistiques. En effet, le slameur réaffirme sa posture de poète nomade n'hésitant pas à intégrer des québécoisismes dans « À Montréal » (2010), où les toponymes sont mis au service de la répétition :

Dans plein de pays j'ai mis des mots
Berlin Québec ou Bamako
J'ai même trouvé des mots *en route*
J'ai mis des mots jusqu'à *Beyrouth*

Ainsi l'assonance en [o], étroitement liée à la répétition du lexème « mot », envahit-elle l'ensemble du slam qui, pour ainsi dire « tourne autour du mot », voire autour du [o]. D'autres assonances se font entendre, fondées sur des rimes léonines qui attirent notre attention sur la métatextualité à l'œuvre. Ce sont bien les combinaisons, ainsi que les comparaisons, qui se trouvent en jeu : « J'ai mis des mots j'ai des raisons / Coupable de combinaisons / Et je crée sans comparaison / Des horizons à chaque saison ».

Une fois encore, le slam de Grand Corps Malade, s'avère réflexif car le slameur y évoque sa posture en train de slamer et la corporéité à l'œuvre dans la performance : « Pour continuer sans crispation / Je reprends ma respiration ».

3. Le jeu des mots dits : les mots-lierre d'Ivy

3.1 « Dire » (2008)

Ivy, comme son nom de scène semble l'évoquer¹⁸, se plait à faire courir les mots tels des feuilles de lierre, matérialisées par les diverses formes de répétitions au fil de ses slams.

« Dire » se présente comme une sorte de prologue au livre-album *Slaméfrica* (2008)¹⁹, autant qu'un manifeste poétique sur les jeux et enjeux du slam :

Dire directement sans salmigondan...DIRE
 Avant que la mort vienne nous rai...DIRE
 Ce que la vie aura voulu nous DIRE
 Du tout au tout sans jamais défaillir

D'une part, le verbe *Dire*, emblématique du slam, est mis en valeur par une anaphore au début de chaque couplet qui balise la progression du slam. D'autre part, DIRE sert de base à toute une chaîne d'amalgames lexicaux soudés autour de la syllabe commune *di*, des points de suspension – traduits par un allongement vocalique à l'oral – attirant l'attention sur le lieu de la fusion : *après-midi* + *DIRE* = *après-mi...DIRE* ; *paradis* + *DIRE* = *para...DIRE*. Dans le livret, les majuscules confèrent une valeur iconique à ces formes néologiques qui attirent l'œil et l'oreille. Elles soulignent l'iconicité du mot « Dire » – qui, à l'instar du mot « slam », est monosyllabique et en tant que tel, représentatif de la « claque » –, accentuent sa saillance et par là même en démultiplient la signification. Lors de la performance scénique et sur l'enregistrement, c'est un accent prosodique qui permet de mettre en valeur le mot-syllabe DIRE, lieu nodal d'une répétition qui revêt ici une valeur incantatoire.

Notons que certaines formes néologiques s'apparentent à des néographies de formes existantes, à l'instar de *raiDIRE* ou encore *NOUS-rire* (qui s'entend *nourrir*²⁰), le NOUS étant, au demeurant, mis en balance avec le MOI : « la fin du MOI et le début du NOUS-rire ». Cette dernière formule peut s'entendre comme mettant l'accent sur la dimension collective du slam, dont on perçoit ici les principales caractéristiques : une expression libre et directe, sans détours, la dimension scénique (« DIRE des gros mots pour se faire applaudir »), le recours à des effets de *musication* (Escal 1990 : 9) du signifiant (« Les mots montent en motons... ») ainsi qu'à des détournements phraséologiques (« des alcooliques UNANIMES »)²¹.

18. De Ivan et ivy (angl. 'lierre').

19. Celui-ci, tout comme *Funambule* pour Grand Corps Malade, se présente comme un véritable *opus*, avec des effets typographiques, au sein duquel le CD est inséré : « si vous faites les deux – lire le livre en écoutant le disque – vous découvrirez un troisième objet artistique : VOUS. Et c'est de loin le plus important. Sans VOUS, le livre reste lettre morte, le disque un vulgaire objet circulaire » (Avant-propos, « Terre à l'horizon », p. 5).

20. Voir *mourir*, du fait de la proximité du [m] (*moi*).

21. Nous considérons que le détournement phraséologique consiste en une forme de répétition *in absentia* via la reprise substitutive du phrasème original, tel qu'il s'inscrit dans la mémoire lexicoculturelle de l'auditeur.

En outre, l'esthétique du rebond se trouve ici illustrée de manière sonore par une forme d'harmonie imitative qui emprunte à la musique de la langue pour renforcer l'allitération en [b] et [p], mise en relief dans la formule finale qu'on imagine aisément accompagnée d'un geste mimant un mouvement ascendant (nous soulignons) :

DIRE le petit enfant combien il va gran...DIRE
 La belle balle apprendre à rebon...DIRE
 Qu'il était pas plus grand que mon bras
 Et dire que bientôt il m'arrivera là ou là
 La la la human step by step bye bye bébé

À la fin du poème, une dernière occurrence de néologie phraséologique souligne la prégnance du sonore dans le slam²² en faisant écho à une célèbre comptine : « Am stram *grammatical* et collé gram ».

Enfin, entre autres procédés typographiques contribuant à l'effet de palimpseste, on observe dans le recueil la présence de notes de bas de page permettant de déployer une équivoque : « S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon – *cécité* » dit le texte ; « S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon, *c'est cité* » précise la note. Outre le jeu de répétition de la syllabe [se], celle-ci développe, tel un palimpseste qui comporte plusieurs strates, ce que l'oral fait entendre (par une pause) mais que le choix d'une transcription écrite (soit d'une frontière fixe entre les mots) occulte. Un tel procédé permet de ne pas trancher entre plusieurs graphies possibles et de mettre en relief graphiquement l'équivoque, les mots cachés sous les mots. Il s'agit là d'une forme de répétition substitutive originale, « médiatisée » par l'usage des notes de bas de page, qui permet de compenser, à l'écrit, ce qui se perd de la voix dans la transcription :

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 prostitutif du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire. (Barthes 1981 : 11)

3.2 « Merci » (2012)

Dans un registre plus lyrique²³, « Merci » d'Ivy résonne comme un hymne aux mots, mis en image au travers d'un clip poétique. De même que pour le palimpseste, la dialectique du même et de l'autre s'illustre ici au travers du contraste entre la fixité et le mouvement, de la conjugaison du flot sonore et du flux plus ou moins continu des images (clip disponible en ligne).

22. Ce que nous confirme la réponse d'Ivy à une enquête écrite de notre part, l'artiste évoquant le mot-valise comme une « image sonore ».

23. Nous opposons souvent le *slam-claque* au *slam-caresse*, pour montrer l'éventail de registres propre au slam.

Le refrain, lieu nodal d'une connivence privilégiée entre le slameur et son public (July 2016), se distingue par la prégnance de mots qui s'enchaînent phonologiquement à la manière d'une anadiplose, figure couramment utilisée dans les comptines, mais aussi dans la rhétorique ainsi que dans la chanson²⁴. La structure apparaît emblématique d'un tel procédé qui joue sur l'axe syntagmatique (nous soulignons) :

Grand ouvert je suis
 Et grand ouvert, je suivrai le chemin
 Merci au chemin qui m'indique ton cœur
 Merci à ton cœur, il n'enchaîne à rien
 Et sans chaîne, je t'ai
Sans chaîne, je t'aime

Dans les deux derniers vers, la répétition est portée à son paroxysme puisque l'homonymie « sans chaîne » / « enchaîne » est doublée de cet autre écho : « je t'ai » / « je t'aime ». Comme souvent dans le slam, ce poème comporte une dimension réflexive, puisqu'il y est précisément question de *chaîne*. De fait, les mots s'enchaînent, qu'ils soient repris littéralement d'un vers à l'autre (*chemin*, *cœur*), dérivés phonologiquement par ajout d'une syllabe (*ai* / *aime*, *vais* / *veille*, *suis* / *suivrai*) ou à l'inverse par troncation (*payer* / *paix*).

Le manuscrit aimablement communiqué par l'auteur (annexe 4) montre que lors de la genèse du poème, certains « pour » ont été remplacés, voire supprimés (« ~~Pour~~ à la beauté », « ~~Pour~~ le long du long fleuve tranquille »), allégeant le poème de ces répétitions exactes au profit d'autres formes de répétitions, plus sibyllines, qui vont dans le sens d'une progression tout en fluidité. Grâce aux allitérations (et autres formes sonores de répétition) qui fondent le *flow* du slameur, celui-ci s'écoule paisiblement en une forme d'harmonie imitative évocatrice de liquidité :

À la beauté
 Pour le prix à payer
 À la paix de l'esprit
Les jours paisibles de pluie
Le long du long fleuve tranquille
 Sur notre île

Notons la répétition du lexème à l'identique (le *long* du *long*), qui contribue à un effet de boucle et de réitération du sème /longueur/. Dans la suite du poème, le détournement « Pour le meilleur et pour le pour » (cf. « Pour le meilleur et pour le pire ») illustre cette même circularité de la formule ainsi enclose sur elle-même, caractérisée par un rebond du fait de la triple réitération du *pour* selon *l'esthétique du ricochet*. Cette formule-palimpseste – aisément décryptable grâce à une structure consonantique conservée [pR], et parfaitement symétrique (4 / 4) – nous

24. Voir par exemple la « Ballade pour Izia » de Jacques Higelin construite autour de ce procédé (disponible en ligne).

semble donc emblématique d'une circularité incantatoire qui caractérise le slam au travers des diverses formes de répétitions énoncées.

*

Il s'agit donc bien, pour le slameur, de « tourner autour du mot », autour des mots, non seulement en procédant à des répétitions exactes mais surtout en jouant sur leur mise en résonance. Pour le dire avec les mots de Mallarmé, nous pourrions conclure que « les mots résonnent d'échos réciproques »²⁵. Ainsi la signifiante de la répétition, centrale dans la poésie orale, est-elle confortée dans le slam, poésie scénique, où elle constitue un *point d'écoute* privilégié. En effet, les multiples répétitions, qui s'illustrent au travers de figures jouant sur l'oralité de la performance, représentent autant de points d'ancrage, de perches tendues par l'artiste à son public pour qu'il ne se noie pas dans le flot des mots. Elles tissent un filet qui permet d'accéder à la signifiante. Si celle-ci prend des formes différentes selon que le slam est *im-médiat* (dans sa forme originale, scénique) ou médiatisé (dans un clip ou une transcription écrite le cas échéant), la répétition dans sa dimension corporelle, telle qu'elle s'incarne physiquement au travers des gestes mis en œuvre par les slameurs et les slameuses, reste à explorer, dans leur réitérabilité et leur circularité même.

Annexes

Annexe 1 : « J'ai oublié »

J'ai oublié de commencer ce texte par une belle introduction
 J'ai oublié de vous préparer avant d'entrer en action
 J'ai oublié de vous prévenir que je m'aperçois que dans ma vie
 J'ai oublié pas mal de choses si vous voulez mon avis
 J'ai oublié d'être sage, j'ai oublié d'être prudent
 J'ai oublié de me ménager et je me suis cassé les dents
 On m'a dit qu'on ne pouvait pas être et avoir été
 Moi j'ai oublié de faire attention à moi une nuit d'été
 J'ai oublié ce que c'est de courir derrière un ballon
 J'ai oublié d'être fort comme Achille et son talon
 J'ai oublié de remercier mes parents pour tout ce qu'ils ont fait
 Mais je suis pas doué pour ce genre de trucs, c'est pas moi le fils parfait
 J'ai oublié de prendre des risques dans l'ensemble de mon parcours
 Et quand je regarde derrière moi, parfois j'ai le souffle court
 J'ai traversé les années plus vite qu'on passe un péage
 J'ai oublié de prendre le temps de voir passer les nuages
 J'ai oublié d'écrire un texte sur la force de l'amitié
 Qui met l'amour à l'amende dont la faiblesse me fait pitié

25. Nous détournons ici la célèbre formule : « Les mots s'allument de reflets réciproques » (1949 : 246).

Y'a pas beaucoup de meufs qui m'ont vraiment fait me retourner
 J'ai oublié de tomber amoureux depuis quelques années
 J'ai oublié d'imaginer de quoi seront faites les années prochaines
 Et quand on me parle de l'avenir, j'ai tendance à changer de chaîne
 J'ai oublié de payer mon amende pour m'être garé devant la station
 Tant pis pour moi, maintenant j'ai 30% de majoration
 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
 J'ai oublié de mettre des baggys et des ensembles en peau de pêche
 J'ai oublié d'avoir du style et c'est comme ça depuis la crèche
 J'ai oublié de chialer depuis un sacré bout de temps
 Une sorte de sécheresse ophtalmique, c'en est presque inquiétant
 Je sais pas si c'est normal mais c'est vrai que pour être franc
 La dernière fois que j'ai versé une larme, on achetait le pain avec des francs
 Dans ces vers, j'ai oublié d'arrêter de parler de moi
 J'ai oublié de m'oublier comme un premier samedi du mois
 J'ai l'impression de me mettre à poil depuis bientôt un quart d'heure
 Sur ce coup là j'ai oublié de garder pas mal de pudeur
 J'ai oublié de croire en l'existence d'un être supérieur
 J'aime pas les jeux de hasard j'ai toujours été mauvais parieur
 Par ailleurs, tant mieux, car je ne pourrais pas m'empêcher
 De me dépêcher de me sauver pour pas confesser mes péchés
 J'ai la pêche et à cette façade, faut pas forcément te fier
 J'ai pas oublié d'être un con fier qu'a du mal à se confier
 J'ai oublié de me plaindre quand ça en valait la peine
 J'ai oublié d'ouvrir les vannes quand la coupe était pleine
 A ce putain de texte, j'ai oublié de trouver une chute
 Comme un cascadeur qui saute d'un avion sans parachute
 Mais chut! Faut que je me taise, car maintenant c'est la fin
 A vrai dire pas tout à fait car pour l'instant j'ai encore faim
 J'ai oublié d'écrire ce que je crois et ce que je pense vraiment
 J'ai oublié de croire à ce que j'écris machinalement
 Mais finalement c'est peut-être mieux car se rappeler c'est subir
 J'ai oublié de penser qu'il était préférable de se souvenir
 J'ai oublié mon flow, j'ai oublié mon stylo
 J'ai oublié mon micro et j'ai oublié tous les mots
 J'ai oublié des tas de sujets, vous avez compris le concept
 Alors pour pas trop vous saouler je vais m'arrêter d'un coup sec

Parolier : Fabien Marsaud ; Paroles de « J'ai oublié »
 © Sony / ATV Music Publishing LLC

Annexe 2 : « J'ai mis des mots »

J'ai mis des mots sur un cahier
 J'ai mis des mots que j'ai triés
 J'espérais bien me faire griller

J'ai mis des mots que j'ai criés
J'ai mis des mots dans vos oreilles
Ou des émotions c'est pareil
Dans vos théâtres et vos enceintes
J'ai mis des mots comme une empreinte
J'ai mis des mots un peu partout
Redistribués au coup par coup
Je sais même plus où je les ai mis
J'ai mis des mots j'ai pas gémi
J'ai mis des mots mais jamais trop
Dans un métro dans un micro
J'ai mis des mots j'ai eu les crocs
Des mots nouveaux des mots rétros
J'ai mis des mots pour compenser
J'ai pas le destin qu'on pensait
Mais en passant sur le passé
On peut tracer sans effacer
J'ai mis des mots j'ai pas médité
J'ai mis des do j'émet des mi
Des mots entiers pas des demi
J'ai mis des mots de Saint-Denis
J'ai mis des mots que j'ai couvés
J'ai tenté de les faire groover
Sans entrave et rien à prouver
Sans en baver tout à trouver
Les mots vont vite faut qu'on s'accroche
J'ai pris le tempo à la croche
C'est pas pour me remplir les poches
Car tous ces mots c'est pour mes proches
Et quand la musique accompagne
Les mots pétillent comme du champagne
Et le meilleur ne le nie pas
C'est sur un air d'harmonica
J'ai mis des mots est-ce que t'y crois
La première fois en 2003
J'ai oublié les médisants
J'ai mis des mots c'est mes 10 ans
J'ai mis des mots j'ai des raisons
Coupable de combinaisons
Et je crée sans comparaison
Des horizons à chaque saison
Dans plein de pays j'ai mis des mots
Berlin Québec ou Bamako
J'ai même trouvé des mots en route
J'ai mis des mots jusqu'à Beyrouth
J'ai mis des mots dans tous les sens
À l'envers à l'effervescence

Des mots sympas ou en colère
 Des mots bien droits ou en galère
 J'ai mis des mots c'est dérisoire
 Parfois tranchants c'est des rasoirs
 Mais bien placés c'est opportun
 J'ai mis des mots c'est important
 J'ai trouvé de l'inspiration
 Pour inspirer mes directions
 Pour continuer sans crispation
 Je reprends ma respiration
 Tous ces mots ça fait des rencontres
 Je m'en rends compte je suis pas contre
 J'ai mis des mots à l'infini
 J'ai pas failli c'est pas fini
 J'ai mis des mots j'émeus des gens
 J'émet des vœux jamais urgents
 J'ai mis de moi j'ai mis de vous
 Des émois de nos rendez-vous
 Et quand la musique accompagne
 Les mots pétillent comme du champagne
 Et le meilleur ne le nie pas
 C'est sur un air d'harmonica

Paroliers : Fabien Marsaud / Ibrahim Maalouf

Annexe 3 : « Dire »

« Que tant de gens désertent la parole
 Leur propre parole tout aussi aisément
 que celle qui leur est donnée :
 cela fait partie des choses
 les plus difficiles de notre temps. »

Paul Celan

Dire directement sans salmigondis...DIRE
 Avant que la mort vienne nous rai...DIRE
 Ce que la vie aura voulu nous DIRE
 Du tout au tout sans jamais défaillir
 DIRE qu'on s'endort en plein après-midi...DIRE
 Qu'on travaille trop, c'est pas nouveau à DIRE
 Qu'on cherche encore un coin de para...DIRE
 Rapidement, c'est bon pour le cardio
 Quoiqu'au micro, c'est un peu idiot
 DIRE des gros mots pour se faire applaudir
 Tourner les coins ronds espérant arrondir
 La fin du MOI
 Et le début de NOUS-rire
 Tout son soûl, surtout quand c'est pas *fake*
 Ça vaut le coup

Ça vaut un steak

DIRE le petit enfant combien il va gran...DIRE

La belle balle apprendre à rebon...DIRE

Qu'il était pas plus grand que mon bras

Et dire que bientôt il m'arrivera là ou là

La la la human step by step bye bye bébé

Dire tendrement tu sais c'est dur à dire

L'amour qu'on éprouve jusqu'à nous étourdir

Que s'il nous arrive parfois de la maudire

Combien on est pressés

De recommencer

S'enlacer, c'est pas assez, c'est si bon — cécité⁶

À quoi bon s'exciter

L'amour est aveugle, voilà la vérité

DIRE les yeux noirs de la mère en colère

Les kids en kaki qui suivent les va-t-en guerre

Et taire ces vagues qui ne cessent d'assourdir

Les appels à la paix qu'on voudrait rétablir

TAIRE

Ces nations iniques sur un modèle arien

Ces peuples qu'on voit s'étriper pour rien

Ce tumulte de cris, de verres et de noyés

DIRE Manhattan et le ciel foudroyé

DIRE tant de mots tsé veut dire on a beau

Dire et beau jeu de se croire pas si pire

Les mots montent en mottions

Mettons au coton

Moitié notés au ton ouaté

Les mots démons

Les maudits anges médisants bizarres et zézayants

Les mosaïques des mausolées – mots isolés des alcooliques

UNANIMES

Dire les raisons et les verbes d'éta... ble de conjugaison

Les excuses et les exceptions

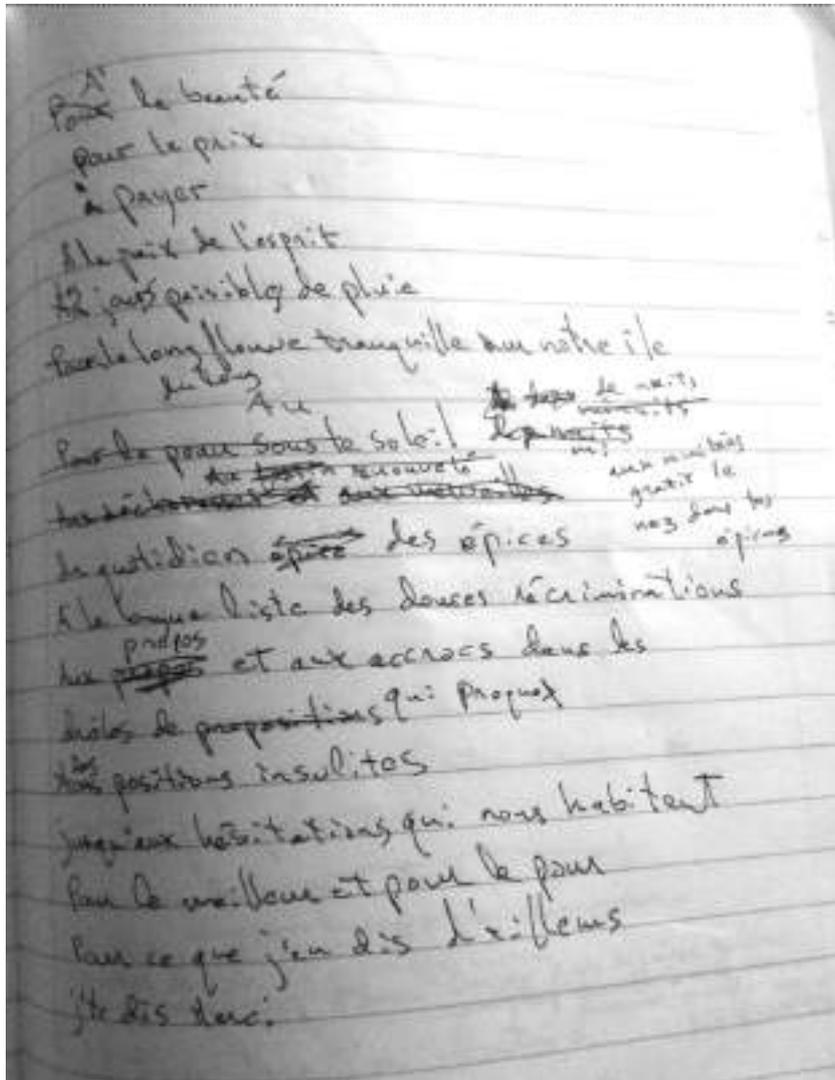
Am stram grammatical et collé gram

Tous les mots de la langue s'empilent l'un l'autre et me montent au
cerveau

Ivy, *Slamérica*, éd. Ad litteram /
Le lézard amoureux, 2008, p. 13-15.

6. S'enlacer c'est pas assez, c'est si bon, c'est cité.

Annexe 4 : « Merci »



RÉFÉRENCE :

« Entre ludicité et lucidité.
Rap, slam et fonction colludique »

À paraître en 2021.



MOTS-CLÉS :

SLAM.



Camille Vorger

**Entre ludicité
et lucidité**



Rap, slam et
pacte « colludique »

Université de Lausanne

C'est pour ça que je Louvre, ma gueule est un musée.

Gaël Faye

Dans son fameux *Dictionnaire de poétique*, Michèle Aquien a repéré trois « caractères fondamentaux du langage poétique¹ » : densité, cyclicité de l'expression (rythme, musicalité, structure, lecture tabulaire) et attention au signifiant. À ces trois caractéristiques, nous ajouterons ce que Valère Novarina appelle « dansité » et qui *condense*, d'une certaine façon, les trois caractéristiques mentionnées : « La clé spatiale du langage. L'action visible sur la page : toujours l'idée d'une concentration extrême : dicht ! Dansité. C'est-à-dire : densité de la danse². » C'est précisément cette densité et cette *danse avec les mots* envisagée dans sa circularité qui nous semblent définitoires du slam. En effet, nous avons pu analyser celui-ci comme « art de tourner autour du mot³ », faisant feu et jeu de tous mots, en une parole aussi rythmée qu'effrénée. En d'autres termes, la ludicité et la circularité poétique visent à enrôler le public dans la ronde des mots.

1 Michèle Aquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, La Pochothèque, 1999, p. 424.

2 Valère Novarina, *Le vrai sang*, Paris, P.O.L, 2011, p. 22.

3 Camille Vorger, « "Pour le meilleur et pour le pour". L'art de tourner autour du mot dans le slam francophone », in Véronique Magri, Philippe Wahl (dirs.), *Répétition et signification. L'invention poétique*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Études linguistiques et textuelles », 2020.

Il s'agit, selon ce que nous avons étudié en tant qu'« esthétique du ricochet⁴ », de saisir « la balle au (re)bond », pour paraphraser l'un des titres du dernier album de Grand Corps Malade⁵, emblématique de cet art du verbe et du jeu avec / sur / sous / entre / outre les mots. Voici, en guise de prolégomènes, comment le slameur parle de poésie en toute simplicité :

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 communes⁶.

Même si l'adjectif « joli » est fort discutable en la matière, ce qui ressort, nous semble-t-il, d'une telle définition, c'est le *nous* qui *évoque*, littéralement, les choses « proches et communes ». Poésie du quotidien, de proximité, vouée au partage. Poésie du *nous* visant à rendre accessible à tous la parole poétique, idée que reprend à son compte, dans cette même vidéo, le grand Trenet, à la suite

4 *Id.*, *Slam, une poétique: de Grand Corps Malade à Boutchou*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes / Paris, Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2016.

5 Grand Corps Malade, *Plan B*, Universal Music, 2018.

6 Voir la vidéo suivante intitulée « La poésie, c'est quoi ? » : <https://www.franceculture.fr/litterature/la-poesie-cest-quoi-pour-cocteau-sarraute-senghor> (consultée le 18 novembre 2019).

du comte de Lautréamont (c'est-à-dire Isidore Ducasse) : « La poésie doit être faite par tous. »

Dans cet article, nous présenterons un double corpus que nous analyserons à travers le concept de pacte « colludique ». Après avoir abordé la distinction entre slam et rap, nous reviendrons sur cette notion pour mieux la conceptualiser et la problématiser, avant d'explorer les principales stratégies lexico-phraséologiques (jeux de mots) puis multimodales (jeux de mains et de postures) qui se trouvent ici en jeu.

Rap et slam : pour lever le malentendu

Pour faire écho à l'intitulé de cette deuxième biennale, commençons par lever tout malentendu lié à la confusion du rap et du slam. Comme nous avons pu le montrer, slam et rap sont « cousins » : leurs histoires respectives et leurs ancrages culturels sont bien distincts, ce qui n'empêche pas les rencontres fortuites et ressemblances formelles.

Entre slam et rap

Poésie urbaine ou poésie humaine ?

Dans les représentations, slam et rap ont souvent été confondus sous l'appellation de *poésie urbaine* qui n'a guère d'autre sens, de notre point de vue, que de souligner l'ancrage dans un lieu, quel qu'il soit, dans le *hic et nunc* de la performance. Le rap, à la différence du slam, est culturellement lié au hip-hop. D'une manière générale, le second est

poésie *mouvante*, performance orale épousant le lieu de la performance, tel le lac décrit par Pierre Zumthor⁷ dont la surface se trouble au gré des courants et des vents. Plus qu'urbaine, il est poésie humaine et poésie miroir, reflétant non seulement son auteur mais aussi son destinataire, et plus généralement son auditoire ainsi que le lieu dans lequel il s'inscrit. Poésie polaroid ou même kaléidoscopique, tant un même texte peut donner lieu à des actualisations différentes selon le lieu, le moment, le public, l'humeur du jour et les émotions de l'instant.

Le rapport à la musique et au public : parole nue et confidantse publique

Si certains parcours de slameurs, en évoluant d'une sphère à l'autre (du rap au slam⁸), ont entretenu la confusion, rappelons néanmoins que le slam n'est pas un genre musical, mais d'abord un art du verbe, là où le rap s'inscrit dans des codes liés à la culture hip-hop. Un texte de slam peut « tenir debout » *a cappella*, il est littéralement « poème debout » au sens où l'entendait Bernard Heidsieck. En entretien avec Anne-Laure Chamboissier et Philippe Franck, réalisateurs du film *Bernard Heidsieck, la poésie en action* (2014), le poète sonore affirmait en effet :

7 Pierre Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 148.

8 Voir des artistes comme Rouda ou Souleymane Diamanka dans le slam francophone, qui ont littéralement « trouvé leur voix » (c'est-à-dire la modalité vocale qui leur convenait le mieux) dans le slam.

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*⁹...

Voilà qui rejoint précisément le projet du slam, dont l'initiateur américain Marc Smith souhaitait faire de la poésie un show pour mieux (re)conquérir une audience élargie.

Originellement déclamé *a cappella*, le slam est donc *Musique des lettres*¹⁰, mots érigés en mélodie. Si Stéphane Hirschi a proposé comme formule définitoire de la chanson « un air fixé par des paroles¹¹ », nous avons à notre tour appréhendé le slam comme des « paroles en air » (et non en l'air!), soit de paroles « érigées en air », fixées par une rythmique qui en est l'expression corporelle¹². S'il peut être habillé musicalement, il peut aussi être parole nue – et mise à nu à travers ce que nous appelons « confidence (confidanse?) publique ».

9 Nous soulignons.

10 Rouda, *Musique des lettres*, Harmonia Mundi, 2007.

11 Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes / Paris, Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008.

12 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

*Les références au rap :
influence et mise à distance*

Dans *Enfant de la ville*, Grand Corps Malade reconnaît, sans pour autant revendiquer une appartenance au hip-hop, combien le rap a pu l'influencer : « *Je viens de là où on aime le rap, cette musique qui transpire / Qui sent le vrai, qui transmet, qui témoigne, qui respire / Je viens de là où y a du gros son et pas mal de rimes amères*¹³ ».

Dans cet album intitulé *Enfant de la ville* et placé sous le signe du rap, le topos de l'hommage à la cité d'origine, la corporéité, le pacte de sincérité (que nous avons reformulé pour le slam en « posture de l'impudeur¹⁴ »), la vocation à transmettre (non seulement un message mais aussi des valeurs) et surtout la créativité vont dans le sens d'un rapprochement entre slam et rap :

*Je viens de là où le langage est en permanente évolution
Verlan, rebeu, argot, gros processus de création
Chez nous les chercheurs, les linguistes viennent
prendre des rendez-vous
On n'a pas tout le temps le même dictionnaire mais
on a plus de mots que vous
Je viens de là où les jeunes ont tous une maîtrise
de vanne
Un DEA de chambrettes, une répartition jamais en
panne*¹⁵

13 Grand Corps Malade, *Je viens de là*, album *Enfant de la ville*, Anouche Production / Universal Music, 2008.

14 Camille Vorger, *Slam, une poésie, op. cit.*

15 *Ibid.*

Quelques années plus tard, Grand Corps Malade revient pourtant sur cette formule d'*enfant de la ville* en la déclinant au pluriel pour mieux souligner sa posture de poète nomade, capable de se décentrer de son univers familier : « *J' me sens bien dans ces différences, j' suis un enfant de toutes les villes*¹⁶ ». Alors que son premier album foisonnait de formules verlanisées (« *ça peut chémar*¹⁷ »), il métisse son titre *À Montréal* de québécoïsmes pour mieux explorer toutes les variations (ici diatopiques) de la langue : « *Dans les lumières d' l'après-midi, j'ai chillé sur Sainte-Catherine / Et là j'ai magasiné, pas question d' faire du shopping* ».

Dans *Attentat verbal*, il se confronte à l'épineuse question de la définition du slam, qui vise précisément à échapper aux enfermements :

*Claquer des mots un peu partout et que ça pète
comme un attentat
Dans des salles ou en plein air, laisser des traces,
faire des ravages
Va demander au 129H ce qu'on appelle le slam sauvage
On pose des textes énervés, ou de geon-pi sentimental*¹⁸

La mention du « geon-pi » (pour pigeon) apparaît révélatrice d'une liberté de ton revendiquée, même si le début du slam, en mentionnant

l'acception de « claquer » (*to slam*), rappelle le topos guerrier cher à l'univers des rappeurs.

Réflexivité, lucidité et ludicité

Ainsi, au-delà de cet air de famille entre slam et rap, et de *l'air* (au sens musical du terme) qui n'en est pas vraiment un – disons plutôt du flow ou du phrasé – mais dont certains slameurs issus du rap auraient du mal à se défaire, les marques de distinction, voire de distanciation sont nombreuses. Le slameur se démarque en effet d'un rap dont il souligne la noirceur (les « *rimes amères* »), et ce à deux titres au moins : d'une part en revendiquant une liberté de tonalités et de registres, et d'autre part en mettant en scène parodiquement (et ce faisant, en défaut) *l'egotrip*, soit en le pastichant. Ainsi, dans *Je dors sur mes deux oreilles*, il proteste contre la dimension polémique attendue dans le rap dont il déjoue les attentes :

*Je voulais pas écrire un texte « Petite maison dans
la prairie »
Mais j'étais de bonne humeur et même mon stylo
m'a souri
Et puis je me suis demandé si j'avais le droit de pas
être rebelle
D'écrire un texte de slam pour affirmer que la vie
est belle*¹⁹

Dans un sursaut de réflexivité, il prend ses distances, et la liberté du slameur reprend ses droits dans cette déclaration d'indépendance

16 Grand Corps Malade, *À Montréal*, 3^{ème} Temps, Universal, 2010.

17 *Id.*, *Ça peut chémar*, album *Midi 20*, Universal Music, 2006.

18 *Id.*, *Attentat verbal*, album *Midi 20*, *op. cit.*

19 *Id.*, *Je dors sur mes deux oreilles*, album *Midi 20*, *op. cit.*

par rapport aux lieux communs du rap dont il cherche à se dégager. Le stylo n'est plus une arme mais une béquille, voire une raquette destinée à favoriser la circulation des mots-balles, comme le métaphorise le récent titre *La Syllabe au rebond*²⁰, où l'on trouve dans le mouvement central de la chanson :

*J'ai mis des shoots de verbes, des lancers francs
d'adjectifs
J'ai mis toute ma verve, tout ça est très addictif
Je suis en phase offensive et la démarche évolue
J'ai r'çu des passes décisives de musiciens reconnus
J'ai feinté les assonances et dribblé chaque terminaison
J'ai réalisé ma chance, pourtant je ne suis qu'à
mi-saison
Je suis pas au cœur du contre, j'ai smashé en l'évitant*

Album après album, il sort progressivement de cette emprise, et l'empreinte du rap s'efface à mesure que s'affirme sa propre poétique. Ainsi certains de ses slams comportent-ils une dimension palimpsestique au sens où ils laissent entendre, en filigrane, un autre texte ou une trame qui tend à brouiller les pistes puisque, pour entendre ce jeu, l'écouteur doit pouvoir identifier le « genre » rapologique pastiché, tel l'*egotrip* :

*J'ai un jacuzzi dans ma Clio et des diamants dans
l'moteur
Et désormais j'vais au marché de Saint-Denis en
chaise à porteurs*

²⁰ *Id.*, *La Syllabe au rebond*, album *Plan B*, op. cit.

*J' continue de slamer dans des bars mais j' veux
venir avec mes sponsors
Puis faut me fournir un costard et un manche de
micro en or*²¹

Rap et slam se rapprochent ainsi, comme nous l'avons déjà souligné, en matière de ludicité, c'est-à-dire par les procédés utilisés en vue de produire des effets de musication et d'établir une connivence ludique avec les destinataires qui doivent, dès lors, adopter une posture d'écoute active, d'attention assidue au signifiant.

Le pacte « colludique »

Une connivence ludique

Nos recherches ont montré la prégnance, dans le slam, de la connivence ludique qui s'établit entre l'artiste et son public, basée sur la mise en relation de mots qui se font écho, le décryptage de jeux de mots et autres unités phraséologiques détournées, etc.

Or la répétition de l'écoute d'un même texte révèle, le cas échéant, de nouvelles strates qui n'auraient pas été mises au jour lors des écoutes précédentes, des mots entendus, voire « compris », sous les mots ouïs²² (tableau 1 *infra*).

Chaque nouveau rendez-vous, chaque performance, aboutit donc à un renforcement

²¹ *Id.*, *Underground*, album *Enfant de la ville*, Anouche Production / Universal Music, 2008.

²² Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaires*, Paris, Seuil, 1998 [1966].

<p style="text-align: center;">4. Comprendre</p> <p>– pour moi : signes ; – devant moi : valeurs (sens langage).</p> <p style="text-align: center;">Émergence d'un contenu du son et référence, confrontation à des notions extrasonores</p>	<p style="text-align: center;">1. Écouter</p> <p>– pour moi : indices ; – devant moi : événements extérieurs ; – (agent-instrument).</p> <p style="text-align: center;">Émission du son</p>	1 et 4 : objectif
<p style="text-align: center;">3. Entendre</p> <p>– pour moi : perceptions qualifiées ; – devant moi : objet sonore qualifié.</p> <p style="text-align: center;">Sélection de certains aspects particuliers du son</p>	<p style="text-align: center;">2. Ouir</p> <p>– pour moi : perceptions brutes, esquisses de l'objet ; – devant moi : objet sonore brut.</p> <p style="text-align: center;">Réception du son</p>	1 et 3 : subjectif
3 et 4 : abstrait	1 et 2 : concret	

Tableau 1 : Reproduction d'un tableau de Pierre Schaeffer, op. cit., p. 16.

du pacte reliant le slameur à son public qui (se) plonge un peu plus profondément dans les textes, selon l'une des acceptions du mot *slam*²³.

Un (p)acte horizontal

Si la posture physique du slameur sur scène se caractérise par la verticalité, c'est un rapport horizontal au public qui fait l'originalité du slam. En effet, selon le dispositif de scène ouverte, à tout moment, une personne du public peut devenir slameuse, suivant un mouvement circulaire là encore. Dès lors, le quatrième mur, tel que l'a défini Diderot

dans son *Discours sur la poésie dramatique*²⁴, s'effondre : la parole poétique circule, sur scène et hors scène, elle est offerte en partage.

Tous les je(ux) sont permis !

Ainsi, même s'il s'agit bel et bien d'un jeu, dans tous les sens de ce terme – y compris au sens théâtral d'interprétation, à cette nuance près que le slameur donne voix à ses propres mots –, le spectateur-écouteur s'y trouve aussitôt enrôlé, *se prend au jeu*. Le poète joue des mots comme d'un instrument, tout en tirant profit de leur jeu (au sens de « marge »

²³ Le mot peut désigner un plongeon dans la foule lors de concerts, soit un véritable « corps-à-corps ».

²⁴ Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, chapitre XI, « De l'intérêt », 1758.

de manœuvre ou de liberté). *Homo ludens*²⁵, il met en œuvre ce que nous nommons le « colludique », désignant par là le pacte (fût-il éphémère) noué entre l'artiste et son public et basé sur une connivence ludique autour des mots offerts en partage.

Le public, partie intégrante de la performance

De fait, non seulement les slameurs tiennent compte de l'auditoire, mais ils l'intègrent, d'une certaine façon, dans la performance²⁶, que ce soit :

- au travers d'une adresse fondamentale et de la prise en compte d'un feed-back ;
- par l'intégration éventuelle d'un technolecte (voir *infra* celui du rap), sociolecte ou de variations diatopiques (c'est-à-dire marquant l'ancrage dans un espace, voir *infra*) ;
- au travers de procédés qui mettent en jeu le corps, la posture et les gestes.

C'est la raison pour laquelle, afin de souligner le rôle du corps, nous présenterons un slam suivi de deux performances, l'une scénique et l'autre radiophonique.

²⁵ Nous faisons ici référence au titre de Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.

²⁶ Dans la performance live et aussi dans les clips comme celui de *Je viens de là* (2008), qui montre non seulement les bâtiments de la cité mais aussi, et surtout, les visages des habitants qui traversent le clip comme s'ils slamaient en play-back (Camille Vorger, art. cit.).



Figure 1 : Pochette de l'album Funambule.

Entendre les mots sous les mots : stratégies lexico-phraséologiques

Grand Corps Malade : jeux de rebonds

Posture

Grand Corps Malade présente une posture emblématique de « ce que slamer veut dire²⁷ », poète debout sur scène comme dans l'iconographie de ses albums où il adopte une position délibérément verticale, doublement accentuée par sa béquille et sa taille imposante (figure 1),

²⁷ Selon le titre d'un entretien avec Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2016.

prêt à offrir une « confiance publique » (pactes autobiographique et colludique ainsi conjugués) et prenant à cœur sa mission de passeur en animant des ateliers.

Exemple : La Syllabe au rebond

L'un de ses titres récents, *La Syllabe au rebond*, nous apparaît représentatif des stratégies qui visent la fonction colludique : le titre se présente d'ores et déjà comme un détournement de la locution « (prendre) la balle au bond ».

D'emblée, le lecteur ou l'auditeur / écouteur – nous distinguons ici l'écouteur du simple auditeur pour mieux insister sur la posture d'écoute propre à ce dispositif – entend sous ce titre le phrasème initial souligné par un jeu de métathèse (lab / bal) : la *com-préhension* (au sens littéral de « prendre ensemble ») repose alors sur le décryptage de ce jeu phraséologique qui constitue une forme de « palimpseste sonore²⁸ ». Voilà donc, posé d'emblée et dès l'orée du slam, notre pacte colludique en acte : entendre les mots sous les mots, les locutions sous les locutions.

En outre, la mise en balancement des paronymes deux à deux (paronomase), à la césure, contribue à un rythme binaire (7/7) qui évoque le rebondissement du ballon, en une

forme de métaphore mélodique : « *Après l'époque du ballon, j'ai cherché un temps pas long / Puis j'ai quitté mon salon pour bien voir ce que nous valons* ».

Précisons que Grand Corps Malade, comme l'indique ce nom de Sioux devenu nom de scène, était basketteur jusqu'à ce que son accident coupe court à sa carrière. Notons que la métaphore filée et tissée à travers les mots relevant de ce champ prend aussi sens relativement au sens du verbe *to slam*, qui peut signifier « marquer un panier en claquant la balle » (*slam dunk*) : « *On dit bien slam dunk, le parallèle est évident* ». L'artiste introduit ici, par cette parenthèse « méta », un élément d'explicitation ; il accompagne sa métaphore d'une réflexivité explicite pour renforcer le pacte avec son public.

Comme à son habitude, il présente comme un *egotrip* ce qui apparaît plutôt au fil de son flow comme un véritable manifeste poétique. La formule « *Parlons peu, slamons bien, des rimes jusque dans les talons* » illustre ainsi :

- d'un point de vue stylistique, une occurrence de détournement phraséologique (ou palimpseste) ;
- d'un point de vue thématique, l'exigence de concision propre au slam, celle de vitesse et d'efficacité, la recherche de *physicalité* (selon un mot de Bertrand Belin²⁹) : le sous-énoncé « (avoir l'estomac) dans les talons » laisse aussi entendre « l'étalement ».

28 Robert Galisson (« Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués », *Repères*, n° 8, 1993, p. 41-62) parle en effet de « palimpseste » pour désigner ce type de détournement phraséologique.

29 Bertrand Belin, *Sorties de route*, Paris, La Machine à cailloux, 2011.



Figure 2 : Les différents niveaux de répétition ou « rebond » dans *La Syllabe au rebond*.

Enfin, la phrase-refrain – qui reprend la formule titulaire – permet l’enrôlement des auditeurs ou spectateurs dans le jeu ou la ronde des mots. En effet, ainsi que l’a analysé Joël July, le refrain se distingue comme lieu privilégié pour établir ou renforcer la connivence ludique entre l’artiste et son public :

Le refrain renforce le lien (connivence, solidarité, communion) entre le chanteur et le public puisqu’il constitue la partie collégiale pendant laquelle ce dernier, vocalement ou silencieusement, choralement ou cordialement, pourra s’associer à la vedette³⁰.

Dans le cas du slam, où la mélodie est généralement moins prégnante que dans la chanson, il joue un rôle discursif d’autant plus important dans cette perspective. En outre, il

apparaît plus signifiant dans ce contexte où il est loin d’être systématique³¹. Il suggère donc, à un niveau macrostructurel, une forme de rebond. La répétition qui mime ce rebond se décline ainsi aux différents niveaux (figure 2).

Gaël Faye : jeux d’équivoques

Posture

Gaël Faye se présente comme chanteur, rappeur, auteur-compositeur-interprète et écrivain. Si la musique joue un rôle prégnant dans son écriture, son premier groupe, Milk Coffee and Sugar (avec Edgar Sekloka), est décrit comme un « groupe de rap et de slam français ». En tant qu’écrivain, il s’est aussi essayé à dé-livrer son texte via l’oralité des lectures musicales.

³⁰ Joël July, « Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines », *Musurgia*, vol. XXIII, p. 91.

³¹ À l’instar du rap (cf. Karim Hammou, cité in *ibid.*, p. 89), le refrain n’est aucunement la norme dans le slam, qui s’avère un espace peu soumis à des normes.

Au fil des transmédiation de *Petit Pays*³², il semble éprouver le besoin d'incarner ses mots, y compris au travers de l'enregistrement de l'audiolivres (avec sa propre voix). Certaines lettres de son roman résonnent d'ailleurs comme des chansons tant son écriture est rythmée. Le titre du récent album *Rythmes et Botanique*³³ nous conforte dans l'idée d'une matérialité à l'œuvre dans sa poésie et dans la musique qui l'accompagne ici³⁴.

Exemple : Paris métèque

Dans *Paris métèque*³⁵, il joue sur l'alternance des modalités vocales :

*J'ai débarqué, Paris, d'un monde où l'on te rêve
J'ai fui les périls, les déserts où l'on crève
Tu m'as ouvert les bras, toi, ma Vénus de Milo
Tu brillais trop pour moi, je n'ai vu que ton halo
C'est pour ça que je Louvre, ma gueule est un musée
Je vis loin du feutré et des lumières tamisées
Dans tes ruelles cruelles ou tes boulevards à flics
Dans la musique truelle des silences chaophoniques
Paris, ma belle beauté, tes prétendants se bousculent
Dans le brouillard épais de tes fines particules*

*Moi, pour te mériter, je t'écrirai des poèmes
Que je chanterai la nuit tombée debout sur la scène*

*Paris s'éveille sous un ciel océanique
L'accent titi se mêle à l'Asie, l'Amérique, l'Afrique
Je suis une fleur craintive dans les craquelures du béton
À gagner deux sous, à dormir dessous les ponts
Paris bohème, Paris métèque, Paris d'encre et d'exil
«Je piaffe l'amour», médite une Chinoise à Belleville
Leonardo da Vinci se casse le dos sur un chantier
Je vois la vie en rose dans ces bras pakistanais
Il tourne le gyrophare, petit cheval de carrousel
Galope après les tirailleurs qui rétrécissent la tour
Eiffel*

*D'un squat, d'un bidonville, d'une chambre de bonne
ou d'un foyer
Je t'écris des poèmes où des fois je veux me noyer*

*Une ville de liberté pour les différents hommes
Des valises d'exilés, des juifs errants et des roms
Aux mémoires de pogroms, aux grimoires raturés
Des chemins d'Erevan aux sentiers de Crimée
Caravanes d'apatrides, boat people, caravelles
Sur tes frontons, Paris, viennent lire l'universel
Mais souvent je t'en veux, dédaigneuse et hautaine
Capitale de la monde, à jouer la mondaine
Laisse-nous constater la vraie nuit que tu ignores
Cesse donc de faire briller les mille feux de ton décor*

*Paris, ma belle, je t'aime quand la lumière s'éteint
On n'écrit pas de poème pour une ville qui en est
un (trois fois)*

En évoquant tout un intertexte (à commencer par les « Étranges Étrangers » de Prévert), il jalonne son texte de références à la chanson française. En une forme d'interdiscursivité, soit de palimpseste à nouveau, il dialogue

32 En septembre 2019, *Le Point* titrait « "Petit pays" se démultiplie » pour évoquer la sortie prochaine de la BD et du film éponymes : https://www.lepoint.fr/livres/petit-pays-se-demultiplie-15-09-2019-2335857_37.php.

33 Gaël Faye, *Rythmes et Botanique*, Caroline International, 2017.

34 Les compositions musicales de Guillaume Poncelet, dont le bois du piano peut renvoyer à la « botanique ».

35 Gaël Faye, *Paris métèque*, album *Rythmes et Botanique*, op. cit.

avec les grands noms de la chanson française ; Dutronc et son *Paris s'éveille*, *La Vie en rose* de Piaf, et d'autres tubes se trouvent littéralement *con-voqués* : « *Je vois la vie en rose dans ces bras pakistanais* ». Paris est ainsi métissée et actualisée, interpellée, voire allégorisée, ville-mère aux bras grands ouverts : « *Tu m'as ouvert les bras, toi, ma Vénus de Milo* ».

Dans le vers mis en exergue de cet article, le jeu sur les frontières entre les mots (homophonie) est accentué par la structure de l'alexandrin (6/6) ; il faut attendre le deuxième hémistiche pour que l'équivoque s'éclaire, *a fortiori* à l'oral : « *C'est pour ça que je Louvre, ma gueule est un musée* » (nous soulignons). Au travers de ce jeu de mots qui manifeste aussi un ancrage dans le lieu par la référence au musée parisien, l'artiste sollicite le décryptage du public impliqué par le pacte colludique.

Mieux entendre grâce aux gestes : stratégies multimodales

Étude de performance scénique :

Paris métèque (*Gaël Faye*)

La performance montre la mise en corps de sa chanson, qui se distingue ici par une résonance particulière dans le contexte des Victoires de la musique de 2018 : les gestes de l'artiste 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 la scène du Zénith.

Dans une première séquence de gestes essentiellement figuratifs et mimétiques, il mime les bras ouverts, le brouillard parisien qu'il palpe du bout des doigts (figure 3a *infra*), pointe la scène sur laquelle il se trouve : « *Paris, ma belle beauté, tes prétendants se bousculent / Dans le brouillard épais de tes fines particules / Moi, pour te mériter, je t'écrirai des poèmes / Que je chanterai la nuit tombée debout sur la scène* ».

En un écho homophonique, *la scène* évoque bien sûr *la Seine* quand il dit vouloir se noyer dans ses poèmes. Le pointage vers le sol est récurrent pour souligner le lieu thématé dans sa chanson (figure 3b *infra*) : « *Paris, ma belle, je t'aime quand la lumière s'éteint / On n'écrit pas de poème pour une ville qui en est un* ».

Des gestes à connotation théâtrale caractérisent aussi son interprétation, par exemple quand il remet en place sa veste en évoquant les mondanités (figure 3c *infra*).

Dans les intermèdes musicaux, il se laisse porter par la musique et l'émotion, se mettant alors à danser frénétiquement sous les halos des projecteurs en une forme d'interprétation « *chaophonique* » (*sic*). Il fait corps avec la scène, se laisse submerger (figure 3d *infra*).

Étude de performance radiophonique :

Le Langage du corps (*Grand Corps Malade*)

À l'occasion d'une carte blanche sur France Inter, nous avons été frappée, lors de l'interprétation de ce slam de Grand Corps Malade au titre éloquent, par la prégnance des gestes, bien



Figures 3a, 3b, 3c et 3d (de haut en bas) : Gaël Faye interprétant Paris métèque aux Victoires de la musique 2018.



Figures 4a et 4b : Grand Corps Malade, Le Langage du corps, carte blanche sur France Inter (1^{er} février 2018).

qu'il ne s'agisse nullement ici d'une posture scénique³⁶. Que dire de ces gestes qui ne sont aucunement destinés à la scène? Ce sont d'abord les marqueurs d'accent et de rythme qui s'avèrent prégnants: ils ont une fonction de structuration prosodique très nette. En l'occurrence, le geste de la main marque le *beat* (figure 4a *supra*).

Ainsi, la posture du slameur n'est aucunement statique, même si le contexte pourrait y inciter: on note un balancement de tout le corps qui accompagne le rythme du texte. Littéralement, l'artiste *fait corps* avec son slam, l'anime physiquement, en mêlant jeux de mots et jeux de mains grâce auxquels il *prend corps*. Le slameur est à la fois auteur et acteur, *animateur* de son poème³⁷. Les kinèmes à valeur phatique et expressive sont tout aussi nombreux, comme l'illustre un regard éloquent (figure 4b *supra*).

Le geste fonctionne donc comme catalyseur d'adresse, comme marqueur d'une cadence commune induisant une écoute active, pleine et entière: «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 sens³⁸.»

36 Même si l'évolution du média radiophonique tend vers la diffusion de vidéos plus que les simples podcasts audio (Prak-Derrington et Vorger, à paraître). En ligne: https://www.youtube.com/watch?v=_xDxHYmd3BE.

37 Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

38 Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 650.

C'est alors, dès le premier abord, notre corps qui entre en jeu dans cette co-compréhension (au sens de compréhension collective) 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* (figure 5), en miroir à l'investissement corporel du slameur. On peut en effet souligner la fonction mémorielle du geste: la mémoire kinesthésique est sollicitée car les slameurs ont à cœur de réciter, de déclamer, à la manière de comédiens, ils les apprennent *par corps*. Ainsi le slam est-il aussi *memoria*, et le rythme en tant qu'empreinte du corps s'avère essentiel dans cette perspective, avant d'être passage à l'action poétique.

Dès lors, la mise en corps, le recours aux gestes permet de lever un double malentendu:

- la distinction avec le rap semble actée car les gestes ne sont nullement similaires, ils ne sont guère codifiés dans le slam où ils se distinguent par une portée stylistique et phatique là où ils ont une valeur identitaire dans le rap;
- les postures, gestes et mimiques permettent non seulement de favoriser l'écoute en maintenant le contact (fonction phatique) mais également d'inviter à une double entente en réaffirmant le colludique, en éclairant certaines équivoques.

C'est en ce sens que la ludicité mise en œuvre par l'artiste appelle, en retour, une forme de lucidité du spectateur qui se doit d'ouvrir



Figure 5 : Katia Bouhoueva (Boutchou).

grand ses oreilles... mais aussi ses yeux ! Jeux de mots et jeux de mains s'entremêlent allègrement au cœur de la performance pour mieux nous mettre sur la voie / voix de la signifiante. Si les slameurs marchent « *mots dans la main*³⁹ », selon la formule du slameur Rouda, ils nous les lancent bientôt comme autant de mots-balles, au travers d'une main tendue qui emblématise cette poésie de l'ici et *main-tenant* : « *Bon courage mon ballon, mon globule, ma planète / Bon courage mon ballon, mon Saturne, mon Pluton*⁴⁰ ».

En vue d'une prochaine contribution, nous aimerions nous intéresser à la façon dont cette fonction colludique se manifeste dans le registre de la chanson pour enfants. En témoigne un artiste comme Aldebert, qui a d'ailleurs invité Grand Corps Malade pour le titre *Joli zoo*⁴¹, dont la formule finale « *Fauve qui peut* » montre bien que le détournement phraséologique est mis en œuvre, aux côtés d'alternances codiques qui donnent un impact particulier au refrain (en lingala dans ce titre) comme chez Gaël Faye.

39 Rouda, *Je parle votre langue*, album *Musique des lettres*, *op. cit.*

40 Katia Boutchou, *C'est qui le capitaine?*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 63.

41 Grand Corps Malade, *Joli zoo*, album *Plan B*, *op. cit.*

LA VOIX DIDACTIQUE

Hier un poète est venu dans ma classe

: METTRE

Il a soufflé sur les enfants

Il a soufflé sur les enfants

Et les enfants se sont

DU CŒUR

Tenvolés

Tenvolés

Par la fenêtre

ET DU

Je les regardais et ils

Tenvolaient

CORPS À

Tenvolaient

Par la fenêtre

Je n'ai pas pu les rattraper

L'OUVRAGE

Cathy Ko, Maîtresse Poet Poet, éditions Gros textes, 2017

RÉFÉRENCE :

« Vous récitez ?

Eh bien slamez maintenant ! »

dans *Les Cahiers de l'Acedle 9-1, Varia* « Plurilinguisme et transdisciplinarité », 2012.



MOTS-CLÉS :

**SLAM, POÉSIE,
CRÉATIVITÉ
LEXICALE,
ATELIER
D'ÉCRITURE.**

"Je n'ai pas beaucoup fait l'école, les profs m'appelaient espèce d'idiot.

Si tu les croises, dis-leur que je gagne ma vie à la sueur de mon stylo." (SD)¹

Vous récitez ? Eh bien, slamez maintenant !

Vers une approche ludique et créative de la poésie à l'école

Vorger Camille

Université Stendhal Grenoble 3, Laboratoire LIDILEM

Résumé

Les textes de slam sont souvent porteurs d'un message d'invitation à l'expression, qui va bien au-delà de la pratique de la récitation, d'où le titre choisi pour cet article. Dès lors, la pratique du slam apparaît comme lieu possible d'une réconciliation avec la langue – voire avec l'école – qui passe par l'évolution des représentations vis-à-vis de celles-ci. Elle peut favoriser l'appropriation linguistique en influant sur le rapport à la langue, en jouant sur sa dimension ludique et sur les frontières entre écrit et oral, s'agissant d'écrire pour dire. Tribune d'expression collective, forum de la cité moderne, le slam est aussi un lieu privilégié d'expression individuelle et de quête identitaire. Force est de constater la qualité d'écoute lors des scènes dites "ouvertes" : nous en interrogerons les transpositions dans le contexte scolaire. Nous présenterons enfin un exemple de dispositif en CLIN², dont les documents proposés en annexe offriront un aperçu.

Mots clés

slam, poésie, créativité lexicale, atelier d'écriture

¹ Souleymane DIAMANKA, "Art ignare", *L'Hiver Peul*, 2007. Nous utiliserons les sigles suivants pour nous référer aux corpus : GCM (Grand Corps Malade), SD (Souleymane Diamanka), AAM (Abd al Malik), M (Marco DSL), MP (Mots Paumés), R (Rouda).

² CLasse d'INitiation au français accueillant des élèves nouvellement arrivés en France, âgés de 6 à 12 ans.

Abstract

Slam is both a modern forum for group expression, and a way for individuals to express themselves. As such, it reflects a double quest, for both identity and poetry: language and identity are closely linked. Moreover, slam texts are used to encourage people (auditors) to express themselves. As such, the slam experience reconciles some pupils with language, influencing the way they represent and relate to it, mixing poetry and play with words, spoken and written orders. During slam sessions, the quality of listening is exceptional; we have therefore envisaged the organization of this kind of poetic performance at school. We propose, as an example, a pedagogical approach in the specific context of a class for the integration of pupils newly arrived in France (CLIN).

Keywords

slam poetry, lexical creativity, writing workshop, expression

1. Introduction

Cet article part du constat que la poésie est – ou a été – trop souvent vécue à l'école comme une injonction, sur un mode impératif et/ou sous des modalités peu variées : l'apprentissage "par cœur", suivi de la sempiternelle récitation. Pour beaucoup, il s'ensuit un *Chagrin d'école*, alors que ce type d'activités pourrait permettre d'accéder précisément *au cœur de la langue* :

Il va adorer ça, faites-lui confiance, le goût de ces mots dans sa bouche, les fusées éclairantes de ces pensées dans sa tête, et découvrir les capacités prodigieuses de sa mémoire, son infinie souplesse, cette caisse de résonance, ce volume inouï où faire chanter les plus belles phrases, sonner les idées les plus claires, il va en raffoler de cette natation sublinguistique lorsqu'il aura découvert la grotte insatiable de sa mémoire, il adorera plonger dans la langue, y pêcher les textes en profondeur, et tout au long de sa vie les savoir là, constitutifs de son être, pouvoir se les réciter à l'improviste, se les dire à lui-même pour la saveur des mots. (Pennac, 2007 : 156-157)

Or de nombreux slameurs se font les tribuns de ces désenchantés d'une approche traditionnelle de la poésie, apprise *par cœur* - fût-ce à *contrecœur* - et appréhendée comme

un lieu de contraintes. À commencer par un Grand Corps Malade qui, relatant sa "Rencontre" plutôt décevante avec la poésie à l'école, lui trouve "un air bien prétentieux", et même "vraiment relou". *A contrario*, sa découverte du slam s'annonce sous de bien meilleurs auspices :

Mais la poésie a insisté, elle m'a rattrapé sous d'autres formes

*J'ai compris qu'elle était cool et qu'on pouvait braver ses normes*³

Si cette question de la norme peut générer un blocage, l'envie d'écrire, de dire, *d'écrire pour dire*, devient alors le *maître-mot* :

*Nous ne sommes pas bons élèves mais l'envie nous enivre.*⁴

Le slam serait-il une *clé des champs* permettant d'explorer de nouveaux espaces poétiques, à l'instar de ce cancre devenu adulte échappé du poème de Prévert ?

Nous sommes le cancre au fond d la classe

Echappé du poème de Prévert, mais nous avons grandi :

Nous disons oui avec les yeux, nous disons non avec le cœur

Et sans craie ni tableau, sous le dédain cireux des adultes prodiges

*Nous crachons à la face de ce faux bonheur*⁵

En quoi l'intervention de slameurs – en tant que poètes vivants incarnant une forme de parole libre – peut-elle renouveler l'approche de la poésie à l'école ? Dans quelle mesure l'expérience d'un atelier slam peut-elle contribuer, dans la lignée des ateliers d'écriture, à libérer l'expression en influant positivement sur le rapport à la langue et à la poésie ?

³ GCM, "Rencontres", in *Midi 20*.

⁴ GCM, "Le jour se lève", in *Midi 20*.

⁵ Damien NOURY, "Erythèmes impudiques", in *Slam entre les mots* (2007 : 107).

2. Le slam, genre expressif et créatif : éléments de définition et points d'ancrage

2.1. À la croisée des genres, à la frontière des codes et des langues

Forme poétique émergente, le slam se caractérise par son ouverture et son refus de se laisser "dé-finir", enfermer dans des règles strictes et formelles. De fait, il se construit à la croisée des lettres et de la musique, à la confluence des genres lyrique, épique et dramatique. Si certains slams se distinguent par une forme – et une force – éminemment poétique du fait de leur structure ou des fonctions dévolues au langage : fonctions poétique et expressive, mais aussi *ludique*, fonction que Pruvost et Sablayrolles (2003 : 86) proposent d'ajouter. D'autres sont ancrés dans le discours, *adressés* comme dans la culture hip-hop (Bazin, 1997), voire théâtralisés lors de la mise en voix qui constitue leur acte de naissance. Quelques slams enfin semblent relever du conte, tels "Le conte des 1001 peines" (R, 2007) ou du genre épistolaire comme "Lettre à mon père" (AAM, 2004).

De fait, le slam se construit à la frontière des codes oral et écrit. Il résulte en effet d'un double transcodage : de l'oral à l'écrit lors de sa conception, de l'écrit à l'oral lors de sa déclamation. "J'écris à l'oral" slame Grand Corps Malade (2008), témoignant par là-même de ce brouillage des frontières. Souleymane Diamanka, slameur sénégalais cité en exergue, parle d'*oralité* : ce mot-valise fait écho à Claude Hagège qui a proposé le terme d'*orature* construit par analogie avec le mot *écriture*, reconnaissant ainsi que "*le style oral est un véritable genre littéraire*" alors même que la littérature est souvent conçue "*à l'exclusion de la tradition orale*" (1987 : 110). Or les textes de slam sont souvent porteurs de marques propres à ces deux codes – marques d'oralité et jeux typographiques – auxquelles s'ajoute la mimogestualité lors de la déclamation : textes à géométrie variable, dont la géographie et la configuration peuvent évoluer d'une scène à l'autre. En ce sens, le slam a quelque chose de warholien : chaque texte slamé est à la fois unique et reproductible à l'infini, en changeant de lieu, de paysage ou de couleur musicale, de tonalité ou de gestuelle...

Ces slams sont donc sujets à des variations multiples, qui sont non seulement pragmatiques mais aussi inter- et intralinguales : d'une part, la présence d'alternances codiques en langues

étrangères (*code switching*) traduit l'ouverture au plurilinguisme, impliquant notamment les langues d'origine de certains slameurs ; d'autre part, la présence de variations diatopiques ou diastratiques – notamment argotiques – introduit la diversité au cœur même de la langue. Langue et identité se trouvent alors étroitement entrelacées (Billiez, 1996). En tant que tel, oscillant entre norme et contre-norme, le slam – et sa découverte à l'école – apparaît comme un contexte favorable à l'éclosion de la créativité lexicale et à l'expression d'une identité complexe.

2.2. Un genre discursif situationnel, fondamentalement expressif

Si l'on part du constat d'un renouvellement constant des genres, le slam se définit comme un genre de discours, au sens de Patrick Charaudeau (2002 : 280). En tant que tel, il se construit précisément au point d'articulation entre "les contraintes situationnelles déterminées par le contrat *global* de communication", "les contraintes de l'*organisation discursive*" et "les caractéristiques des *formes textuelles*." En effet, les contraintes situationnelles sont inhérentes au contexte de l'oralisation d'un texte qui a été produit dans cette perspective, à savoir une scène slam ou *slam session*. En oralisant son propre texte, en l'*animant* (Goffman 1981 : 144⁶), le slameur lui donne vie et cet acte – en tant que performance – est en lui-même fondateur et créatif. La scène représente donc l'enjeu réel du texte, celui-ci étant à la fois expression du "je" et "jeu" communicatif tourné vers l'autre. Quant aux récepteurs qui constituent l'audience d'une scène slam, ils sont liés par un contrat de communication fondé sur l'écoute et l'échange : "*un moment d'écoute, un moment de tolérance, un moment de rencontres, un moment de partage*" selon la définition de Grand Corps Malade (document 1).

Au demeurant, la frontière entre scène et public – soit le *quatrième mur* au théâtre (Diderot, 1758) – est floue, de sorte que les slameurs deviennent potentiellement auditeurs et inversement, selon le principe de la scène ouverte. Il en résulte une qualité d'écoute remarquable lors des scènes slam, au cours desquelles les participants – qu'ils soient slameurs ou *slamophiles* – peuvent être amenés à réagir ou à interagir. Genre discursif voire

⁶ "In short, he is the talking machine, a body engaged in acoustic activity, or, if you will, an individual active in the role of utterance production. He is functioning as an 'animator'."

interdiscursif – les interpellations du public ou encore d'un slameur à un autre étant fréquentes comme dans le rap –, le slam est fondamentalement expressif, porteur d'une multimodalité qui lui est consubstantielle : mimogestualité, intensité et intonation des voix, expressivité de la substance sonore, des mots qui claquent⁷, des corps et des visages...

Les origines du slam et le champ sémantique du mot⁸ lui-même renvoient d'ailleurs à cette expressivité fondamentale, et au-delà, à l'arme des mots, brandis comme autant de coups de poings lors de tournois poétiques⁹. Image que l'on retrouvera au détour de certains *flyers*, voire de certains textes : "*Slam, pour toutes ces portes claquées au nez, Slam, pour tous ces plongeons dans la foule, Slam !*"¹⁰

2.3. Expressivité et réflexivité : une langue-miroir

Aussi le slam est-il à la fois écriture du je, jeu poético-identitaire et expression du jeu dans la langue : un jeu fondé sur la variété et l'expressivité des mots, des voix, des corps... Si Jean Pierre Goudaillier évoque un fonctionnement "en miroir" (1997 : 32) pour décrire certains aspects du Français Contemporain, nous proposons ici le concept de *langue-miroir* pour rendre compte du mimétisme et de la réflexivité qui caractérisent le slam. A l'instar des auteurs romantiques qui nous donnent à lire les paysages comme autant de miroirs de leurs états d'âme, c'est bien une langue-miroir que les slameurs nous livrent à travers leurs textes. Celle-ci se fait le reflet d'une identité individuelle plurielle (avec des appartenances multiples), d'une identité collective (avec l'appartenance éventuelle à un collectif de slameurs), d'une identité artistique en construction (celle du mouvement slam) et d'une identité stylistique (artistique) propre à chaque slameur. Miroir d'une quête, d'un questionnement, d'un mouvement ou d'une mouvance, cette langue que les slameurs nous

⁷ Tel est le sens premier du verbe *to slam*, "claquer".

⁸ Si l'on se réfère au dictionnaire *Longman* : 1. DOOR/GATE : "If a door, gate etc slams, or if someone slams it shuts with a loud noise" 2. PUT STH SOMEWHERE : "to put something on or against a surface with a fast violent movement" 3. Slam on the brakes : "to make a car stop very suddenly" 4. CRITICIZE STH : "a word used especially in newspapers" (nous soulignons les traits sémiques qui nous paraissent importants).

⁹ C'est une approche possible du slam à l'école, même si ce n'est pas celle que nous avons choisie de développer. Voir à ce sujet l'ouvrage suivant : Duval, C. *et alii* (2008). *20 ateliers de slam poésie*. Retz.

¹⁰ Antoine Faure/Tô, (2007). "Slam" . In *Le slam, poésie urbaine*. Mango.

donnent à entendre et à voir en la jouant sur scène apparaît fondamentalement réflexive en tant que porteuse d'une réflexion sur le slam en particulier et la poésie en général :

*On ne peut pas être et avoir été. On ne peut pas laisser la poésie se scléroser. C'est presque notre devoir de nous affairer pour la faire évoluer. (...) Elle a besoin d'une cure de DHEA, de jouvence pour se repaître, de rencontrer d'autres êtres compulsifs face aux lettres, d'autres façons de la faire danser, d'autres dictions plus condensées.*¹¹

3. Pour une approche renouvelée de la poésie à l'école

En tant qu'art vivant, le slam se distingue par cette capacité à "créer une collectivité humaine, ouverte, généreuse, portée par une langue" ainsi que "le pouvoir de rendre leur efficacité aux valeurs et aux symboles véhiculés par cette langue."¹² De fait, de nombreux slameurs évoquent cet enjeu au sein-même de leurs textes : "Nous serons les meilleurs élèves de l'école fraternelle."¹³

3.1. Ecrire pour dire ou la découverte de l'oralité

La démarche proposée dans le guide conçu par le collectif 129H insiste sur la valeur non dogmatique de cette méthodologie¹⁴ :

L'idée est de présenter l'écriture comme un moyen d'expression personnelle, esthétique et ludique, qu'il faut s'approprier en respectant son identité propre. (sd : 37)

L'expression de l'identité individuelle est donc posée comme fondement de la *voie/voix* dont chaque participant est en quête à travers l'écriture et l'oralité, et doit permettre d'explorer "la richesse de la langue française et de ses variantes (argot, verlan)". En d'autres termes, la langue est ici envisagée dans toute sa diversité, quitte à en explorer les marges ou le *jeu*. Au-delà de la "familiarisation avec la discipline", le "recours systématique au jeu" – avec un savant mélange de jeux d'écriture, de jeux d'oralité et de jeux scéniques – est valorisé,

¹¹ Marco DSL, " Vous n'êtes plus seuls", *Allons à l'essentiel...*

¹² Préface du guide cité, par Nicolas Roméas, p.6.

¹³ BANZAÏ, J. & DIAMANKA, S. (2007). *J'écris en français dans une langue étrangère*. Paris : Editions Complicités.

¹⁴ *Ecrire et Dire. Petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers Slam*. Collectif 129H. Mairie de Paris/FSE.

ainsi que "*l'aller-retour entre l'écrit et l'oral*" qui demeure une caractéristique fondamentale du slam. En effet, si "*l'écriture est la matière première de l'interprétation sur scène*", c'est bien cette finalité du passage face à un public, et donc du passage à l'oral, qui conditionne et motive l'expression. Cette étape cruciale est donc un passage obligé de chaque séance d'un atelier slam mais à la différence de la récitation, les élèves sont invités à déclamer leurs propres textes. C'est à ces conditions que pourra être développée "*l'approche positive des mots, du langage comme outil d'expression poétique, libre des contraintes purement scolaires.*" (sd : 41) Cette démarche se veut dégagée des pressions inhérentes au code écrit : "*Le slam se joue à l'oral et ce type d'obstacle ne doit pas dévaloriser le potentiel de chaque participant.*" Dès lors, le slam créé par chacun des participants pourra devenir aussi volatile et éphémère qu'un "*papillon en papier*" :

Même s'il est né de ma plume si tu l'as aimé et qu'il t'a plu

Ce n'est plus mon poème mais un papillon en papier (SD, 2007)

3.2. On marche mots dans la main (R, 2007) ou l'expérience de la matérialité des mots

Cette formule imagée ("*mots dans la main*") illustre le procédé – récurrent dans le slam – de délexicalisation ou *palimpseste verbal*¹⁵ si l'on se réfère à la terminologie de Galisson (1995). D'après ce dernier, il s'agit d'"*une manière de revisiter, de rajeunir les clichés*" qui consiste à "*transformer un groupement stable en groupement libre, à désunir par regrammaticalisation une suite de morphèmes*". Autant de *palimpsestes verbaux* résultant du chevauchement d'un sous-énoncé lexicalisé et d'un sur-énoncé résultant de la déconstruction – ou délexicalisation – du sou-énoncé de base : en l'occurrence, "(marcher) *main dans la main*", ou encore "(faire) du prose à porte" (R, 2007, nous soulignons). Ils constituent une marque de connivence, un moyen pour les locuteurs de "*baliser leur espace de communication*". De fait, le décodage s'effectue non seulement au niveau langagier mais aussi au niveau culturel, d'où l'idée de *palimpseste verbo-culturel*, la compréhension reposant sur le présupposé d'une *lexiculture* commune. En tant que tel, le palimpseste représente une source de difficultés pour un public FLE (Français Langue Etrangère),

¹⁵ Le palimpseste évoque le parchemin dont le texte initial a été effacé, puis remplacé par un autre.

comme le soulignent les auteures du *Vocabulaire en classe de langue* (2009 : 217). Il s'agit alors de repérer la culture dans les mots en analysant "la charge culturelle partagée" (Galisson, op.cit.) et ce, à partir d'un corpus de palimpsestes issus de ressources médiatiques (titres d'articles de presses, slogans publicitaires...). Or un tel décodage lexico-culturel serait tout à fait envisageable à partir d'un corpus de slams.

Pour en revenir au palimpseste cité, notons qu'il reflète non seulement l'idée de solidarité (sous-énoncé) inhérente au slam, mais aussi le principe selon lequel les mots sont appréhendés dans leur matérialité (sur-énoncé). Il s'agit là d'un point de convergence dans les entretiens que nous avons réalisés avec des slameurs. Ainsi Rouda, que nous avons invité à s'exprimer sur le sens de cette délexicalisation, nous a-t-il expliqué que le fait de matérialiser les mots, de les rendre plus concrets aux yeux des enfants permet de "*dédramatiser l'écriture*" (document 2). L'exemple du "*combat de rimes*" ou *clash* auquel il fait allusion montre comment les mots sont saisis et *manipulés* dans leur matérialité sonore, ce qui permet de libérer l'écriture. Souleymane Diamanka, dans l'entretien consacré à Héloïse Guay de Bellissen pour son ouvrage sur le slam, explique qu'il procède selon cette même démarche : "*je leur dis qu'ils sont entourés de moi, même toi, t'es un mot, ton prénom, c'est un mot*" (2009 : 153).

Dans cette perspective, le travail sur les prénoms – les lettres du prénom mais aussi les sonorités et autres mots cachés dans son prénom, ce qui implique les phénomènes d'homophonie – est une entrée privilégiée dans les ateliers slam. À titre d'exemple, l'animatrice-slameuse avec laquelle nous avons travaillé (voir *infra* et document 3) a proposé, en guise d'entrée en matière pour un atelier slam mené en classe de CM2, une séance consistant dans la recherche d'un *blase*. Ce mot d'argot d'origine douteuse (Rey, 2007) désigne un "faux nom" ou pseudonyme qui reste, pour un jeune de cité, la marque de son identité. Pour un slameur, il reflète son identité scénique et nous avons repéré, dans le slam comme dans le rap, une *esthétique des pseudonymes* (Lapassade & Rousselot, 1998 : 91). Pour nos élèves, cette séance a été un formidable déclencheur d'écriture créative comme en témoignent leurs productions. Si l'animatrice-slameuse avait donné l'exemple de son propre *blase* "Boutchou", issu par troncation de son nom de famille et homophonie de l'expression lexicalisée "bout d'chou" (prononcée [butʃu] par assourdissement), certains

élèves ont réinvesti ce procédé sous forme de calembours ("Thé au lait" pour Théo). D'autres se sont intéressés à la matière visuelle des mots et ont joué avec les lettres de leurs prénoms. Il en a résulté des anagrammes (Eliott → Etoile) et autres formes de verlan graphique (Alix → Xila) faisant écho, dans les procédés utilisés, aux *blases* choisis par des slameurs ou rappeurs confirmés¹⁶. Une telle séance d'entrée en matière soit d'*entrée en slam* a amené les élèves à se construire une identité scénique qui leur permettra ensuite de s'exprimer plus librement à l'oral, face à un public.

3.3. J'ai vu des oreilles plein leurs yeux (GCM) ou la notion d'horizon d'écoute

Issue de la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, la notion d'*horizon d'attente* est définie en ces termes :

Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites (1978 : 51).

Elle s'applique aux livres pour lesquels nous avons, en tant que lecteurs experts, construit des attentes sur les plans générique, textuel et culturel. En ce qui concerne le slam, nous proposons la notion d'*horizon d'écoute* pour rendre compte de la qualité d'écoute manifestée lors de sessions slam – quel qu'en soit le contexte – et d'une ouverture à tous les possibles linguistico-poétiques qui la caractérisent. De fait, tous les textes sont accueillis avec respect et bienveillance, sans *a priori* manifeste. Quelques "règles du jeu" (document 1) sont néanmoins imposées lors d'une scène ouverte : la brièveté (le texte ne doit pas excéder trois minutes), l'absence d'accompagnement musical (il doit être déclamé *a capella*) et d'accessoires. L'horizon d'écoute pourra être conditionné par le nom de scène du slameur, mais aussi par des écoutes antérieures, s'agissant de slameurs confirmés - et d'auditeurs initiés - ayant réussi à construire un univers et un style qui leur sont propres. Les transitions ménagées d'un texte à l'autre dans la succession des slameurs caractéristique d'une scène ouverte peuvent aussi influencer sur l'horizon d'écoute : d'une certaine manière, le slameur – ou le cas échéant l'animateur de la scène – "annonce la couleur", la tonalité de son texte. Il

¹⁶ YSAE, verlan graphique de EASY pour un rappeur marseillais.

met les auditeurs en condition pour entendre son slam ou le message dont il est porteur. L'environnement musical peut enfin prendre en charge cette préparation du public, en contribuant à créer une atmosphère favorable à l'écoute de tel ou tel texte. Les musiques électroniques – dites *amplifiées* – permettront ainsi d'introduire une thématique plus ou moins actuelle, telle que la pollution des villes dans le texte "Apnée" de Mots Paumés¹⁷. En effet, elles *amplifient* la tension dramatique interne à ce texte et soulignent l'harmonie imitative du *flow* qui caractérise sa déclamation.

Lors d'un atelier slam, l'écoute représente l'une des valeurs fondamentales véhiculées (document 2) et des moyens multiples peuvent être mis en œuvre pour la favoriser, sans aller jusqu'à impliquer des élèves comme jury selon la tradition américaine. Un slameur comme le grenoblois Bastien Maupomé (alias "Mots Paumés"), qui se distingue par sa capacité d'adaptation à son auditoire, met à profit des stratégies telles que l'interpellation ou une interrogation initiale – soit une *consigne d'écoute* – visant à finaliser celle-là en suggérant une tâche aux auditeurs. Dans un texte sur les fromages, il demande par exemple aux enfants de compter le nombre de mots relevant de ce champ lexical : exercice-jeu qu'ils se font un plaisir d'exécuter.

4. Vers la recherche action : un exemple d'atelier slam mené en CLIN

4.1. Contextualisation

Les documents annexés à cet article rendent compte d'un atelier slam mené en CLIN avec l'intervention d'une slameuse¹⁸ : il s'agit de la troisième séance de l'atelier. Elle a fait l'objet d'un enregistrement vidéo qui a permis la réalisation d'un synopsis d'observation et la transcription de l'échange entre deux élèves placés en situation de coproduire un texte (documents 4 et 5). Cette phase de production écrite succède à des jeux d'interprétation et jeux de rythmes qui constituent la première partie de la séance : l'entrée par la musique permet une activité commune, accessible à tous quel que soit leur niveau de maîtrise de la

¹⁷ <http://mots-paumes.blogspot.com/> (consulté le 9/03/12)

¹⁸ Katia Bouchoueva, "Boutchou" : <http://www.myspace.com/boutchoukatia>

langue, au sein d'un groupe-classe foncièrement hétérogène. En guise de transition et de préparation à l'expression écrite, les élèves sont ensuite mis en situation d'écouter un slam de Rouda intitulé "Paris canaille", tâche dont témoigne la prise de notes de l'élève M. (document 4). A partir de cette écoute, chaque dyade est invitée à choisir une ville qui sera au cœur de son slam. Les deux élèves dont la production et l'interaction figurent en annexe ont alors demandé s'ils pouvaient inventer "une ville à deux têtes" – à l'image de cette dyade – qui plus est "remplie de nomades", ce qui n'est pas sans évoquer leur propre parcours migratoire.

4.2. Un contexte favorisant l'expression de soi et la créativité lexicale

Si l'on se réfère au document 4, il apparaît que le titre choisi pour ce texte – "Normat" – est une première manifestation de créativité lexicale : il s'apparente à un mot-valise – même si l'élève n'a pas réalisé à l'écrit la fusion des deux unités – qui fusionne les deux prénoms des élèves concernés (Nordin/Mathieu). Ces élèves se sont ici clairement inspirés d'un slam qui a fait l'objet d'une précédente séance et d'un travail d'interprétation en duo : il en résulte une interaction fertile entre écoute et écriture. Co-écrit et co-interprété par Souleymane Diamanka et John Banzaï, ce texte est intitulé "Soleil Jaune". Les élèves ont bien perçu le jeu de paronymie (Souleymane → soleil / John → jaune) et ont spontanément cherché à le réinvestir dans leur production. Aussi leur slam est-il construit sur des procédés d'homophonie (Mat/mathis, airs/aires) et de paronymie (Nomades/Normat) qui témoignent d'un jeu sur la langue dans lequel les deux sujets se sont impliqués. En ce sens, le slam est à la fois écriture du jeu et écriture en jeu(x), expression et exploration du jeu – des marges – de la langue.

4.3. Une démarche colludique¹⁹ et réflexive

En effet, les élèves ont bien perçu la dimension ludique inhérente au slam : dès le titre de leur texte, ils ont joué sur la matière visuelle (les lettres) et sonore de leurs prénoms. C'est ici à une dimension *colludique* (de *colludere*, "jouer ensemble") qu'ils accèdent et cet enjeu nous paraît essentiel dans les ateliers slam, s'agissant de *jouer ensemble avec les mots*.

¹⁹ Nous proposons ce concept de *colludique* comme synthèse de la fonction *ludique* et d'une fonction qui serait fortement *conniventielle* au sein d'un groupe donné. La dimension collective de ce jeu nous paraît essentielle.

L'échange de type métalinguistique qui s'ensuit (document 5) traduit des désaccords portant sur la mise en mots (syntaxe) et la mise en forme (ponctuation) du texte. L'élève M. manifeste des inquiétudes quant au transcodage que représente le passage à l'écrit : il s'agit d'un élève lusophone, qui plus est en difficulté à l'écrit. Pour cet élève, la prégnance du contrat didactique ralentit considérablement le processus d'écriture. L'élève N., quant à lui, se laisse porter par son inspiration, jouant au passage sur le sens propre et le sens figuré de l'expression "avoir un mot sur le bout de la langue". Cet échange apparaît révélateur d'un travail possible sur le défigement des expressions figées comme déclencheur de créativité lexicale et d'investissement affectif. La réaction finale des élèves vis-à-vis de la caméra traduit la dimension intime de cette phase d'écriture, fût-elle duelle. En tout état de cause, la situation proposée et décrite s'avère propice à une expression et à une créativité qui trouveront leur aboutissement sur la scène improvisée dans la classe. Celle-ci permettra une expressivité reposant également sur les voix et les corps (Pierra, 2006), dès lors que les élèves *animeront* leur slam aux sens premier et goffmanien (1981) du terme.

4.4. Des résultats encourageants

En donnant vie à leurs propres textes et voix à leurs propres mots, c'est autant *au cœur du slam* qu'*au cœur de la langue* que ces élèves ont plongé. Ils ont trouvé leur voix dans cette langue seconde qui leur était étrangère quelques mois auparavant. En témoignent les entretiens que nous avons menés le 17 juin 2008, à l'issue de la séquence expérimentée. A la question, "Pour toi, le slam, qu'est-ce que c'est ?", un élève a répondu "c'est des cliques et des claques", traduisant par cette pirouette lexicale, son appropriation du sens originel du concept de *slamming* (*to slam*, "claquer") et du jeu de mot qui réside ici dans une forme de délexicalisation du phrasème "prendre ses cliques et ses claques". On retrouve l'acception première du verbe dans cette autre réponse d'une élève : le slam l'a aidée, précise-t-elle à "apprendre le français en claquant les mots". Et sa camarade d'ajouter alors, prise dans un enthousiasme *colludique* : "On fait claquer la langue, la poésie, les mots et même le cerveau !". Aux yeux de cette élève, le slam se distingue de la poésie par la capacité d'invention, de création qu'il éveille, là où la représentation de la poésie semble se réduire à l'exercice de récitation : "la poésie, on la dit, mais le slam, on l'invente !" Un élève conclura : "le slam, c'est une chose qui fait plaisir, la poésie c'est plus difficile..." A la

Poésie avec un grand "p" - mot qui trop souvent effraie -, le slam répond donc par une démarche qui semble plus accessible : il s'agit là d'une entreprise de désacralisation de l'écriture poétique conforme au dessein initial de son fondateur²⁰.

5. Conclusion

Porteur d'une langue plurielle, langue du "je" et du "jeu" pour les slameurs en herbe comme pour les slameurs confirmés, la découverte du slam en contexte scolaire représente un lieu privilégié d'investissement subjectif - voire de quête identitaire - et de créativité. En tant que telle, sa pratique peut favoriser l'appropriation linguistique (Pierra, 2006) - *a fortiori* dans le cas d'élèves nouvellement arrivés en France -, ou encore la réconciliation avec une langue-culture dont ils pourraient se sentir exclus. En ouvrant aux élèves une autre voie, en les initiant à un nouveau rapport à la langue, les ateliers slam pourront alors, *via* une approche renouvelée et ludique de la poésie, permettre à certains de trouver leur voix ou tout au moins l'envie d'écrire :

Le jour se lève et la joie se livre, la soif se lit sur nos lèvres, tu devrais nous suivre / Si notre heure est brève, nous allons quand même la vivre

Nous ne sommes pas bons élèves mais l'envie nous enivre / Alors à ton tour ouvre les yeux, approche-toi et observe avec curiosité/ Le souffle et l'enthousiasme d'une brigade de poètes sortis tout droit de l'obscurité
(GCM, 2006)

²⁰ Marc Smith, ex-ouvrier du bâtiment, a créé le slam à Chicago dans les années 80 avec cet enjeu de démocratisation de la parole poétique.

Références

Bibliographie :

Billiez, J. (1996). "Poésie musicale urbaine : langue et identité entrelacées". In Julliard, C. & Calvet, L.-J. (éd.). *Les politiques linguistiques, mythes et réalités*. Beyrouth. AUPELF-UREF.

Cavalla, C., Crozier, E., Dumarest, D., Richou, C. (2009). *Le vocabulaire en classe de langue*. Paris : Clé international.

Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.

Diderot, D. (1758). *Discours sur la poésie dramatique*, In *Oeuvres esthétiques*. Ed. P. Vernière. (1968). Paris : Garnier. pp.183-287.

Galisson, R. (1995). "Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués". In *Cahiers du français contemporain 2, La locution en discours*. Paris : Crédif - Didier érudition.

Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. Oxford : Basil Blackwell.

Goudaillier, J. P. (1997). *Comment tu tchatches? Dictionnaire du Français contemporain des cités*. Paris : Maisonneuve et Larose.

Guay De Bellissen, H. (2009). *Au cœur du slam : Grand Corps Malade et les nouveaux poètes*. Monaco : Editions Alphée/Jean-Paul Bertrand.

Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

Lapassade, G., & Rousselot, P. (1998). *Le rap ou la fureur de dire*. Paris : Ed. Loris Talmart.

Pennac, D. (2007). *Chagrin d'école*. Paris : Gallimard.

Pierra, G. (2006). *Le corps, la voix, le texte, Arts du langage en langue étrangère*. Paris : L'Harmattan.

Pruvost, J., & Sablayrolles, J.-F. (2003). *Les néologismes*. Paris : PUF.

Rey, A. (2007). *Dictionnaire historique de la Langue Française*. Paris : Le Robert.

Trimaille, C. (1999). *De la planète Mars... Codes, langage, identités : étude sociolinguistique de textes de rap marseillais*. Mémoire DEA sous la direction de J. Billiez. Grenoble : Université Stendhal, Grenoble 3.

Vorger, C. (à paraître). *A la recherche de l'argot perdu : le slam et ses néostyles*, Actes du colloque d'argotologie "Expressivité vs identité dans les langues", Brno, 19-21 février 2010.

Collectif 129H (2007). *Écrire et dire, Petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers Slam* (sd). Paris : Mairie de Paris.

Discographie, recueils et anthologies :

Abd Al Malik (2004). *Le face à face des cœurs*. Atmosphériques.

Abd Al Malik (2008). *Dante*. Universal Music.

Grand Corps Malade (2006). *Midi 20*. Editions Raoul Breton/Anouche Productions, Universal Music.

Grand Corps Malade (2008). *Enfant de la ville*. Editions Raoul Breton/Anouche productions. Universal Music.

Diamanka, S. (2007). *L'Hiver Peul*. Universal Music.

Diamanka, S. & John Banzai, J. (2007). *J'écris en français dans une langue étrangère*. Paris : Les éditions Complicités.

Martinez, S. (2007). *Slam entre les mots : anthologie*. Paris : Editions de La Table Ronde, coll. "La petite vermillon".

Mots Paumés Trio slamusic (2009). *Songes déments*.

Rouda (2007). *Musique des lettres*. Harmonia Mundi.

Faucheur, J. (2006). *Le slam, poésie urbaine*. Paris : Mango, coll. "album Dada".

Annexes

Document 1 : Définition de GCM²¹

C'est quoi le slam ?

Il y a évidemment autant de définitions du slam qu'il y a de slameurs et de spectateurs des scènes slam. Pourtant il existe, paraît-il, quelques règles, quelques codes :

- les textes doivent être dits a cappella ("sinon c'est plus du slam" ?)
- les textes ne doivent pas excéder 3 minutes (oui mais quand même des fois, c'est 5 minutes...)
- dans les scènes ouvertes, c'est "un texte dit = un verre offert" (sauf quand le patron du bar n'est pas d'accord...)

Bref, loin de ces incertaines certitudes, le slam c'est avant tout une bouche qui donne et des oreilles qui prennent. C'est le moyen le plus facile de partager un texte, donc de partager des émotions et l'envie de jouer avec des mots.

Le slam est peut-être un art, le slam est peut-être un mouvement, le slam est sûrement un Moment... Un moment d'écoute, un moment de tolérance, un moment de rencontres, un moment de partage.

Document 2 : Extrait de l'entretien avec le slameur Rouda

Date et lieu de l'entretien : le 27/10/08 à Montreuil.

Les locuteurs sont désignés par leurs initiales : C. (Camille, enquêtrice), R. (Rouda, enquêté), L. (Lyor, membre du collectif 129H).

C : Est-ce que tu pourrais expliciter cette image : "On marche mots dans la main" ?
Comment tu l'as trouvée et que signifie-t-elle pour toi ?

R : Ben, là, j'écrivais un texte sur la langue et l'usage de la langue et voilà... J'ai détourné l'expression "main dans la main", et ça m'est venu comme ça, quoi !

²¹ Voir sur le site officiel de GCM : <http://www.grandcorpsmalade.com/slam.htm>

C : L'image renvoie aussi à une matérialité des mots, de la langue ?

R : Ouais... Parce que par exemple un truc qu'on dit beaucoup aux gamins dans les ateliers d'écriture, notamment ceux qui ont des difficultés de vocabulaire, leur dire que tout ce qui nous entoure est un mot.

C : Rendre les mots plus concrets.

R : Les matérialiser, mais ce sont des mots : le mot table, le mot téléphone, cartable, étui... Les mots sont palpables autour de nous.

C : Ça permet aussi de dédramatiser l'écriture de partir du concret comme ça.

R : Notamment dans la recherche de rimes. Les gamins ont du mal, quand ils sont petits, à capter le concept de rime. Donc souvent on leur fait ça, on va dire, je te donne un mot on va faire un combat de rimes, un *clash* de rimes, je te donne le mot "voiture", tu vas me dire "ceinture", "peinture", "rature"... Je leur dis "Regarde autour de toi, détache-toi et regarde les mots qui sont autour de toi : mur, chaussure" (...)

C : Est-ce qu'il y a un âge qui vous paraît particulièrement favorable à ces ateliers, à la fois pour l'écriture et pour l'oralisation ?

L : Ça s'inverse avec le temps en fait. C'est-à-dire que quand ils sont plus jeunes, ils vont avoir plus de facilités à aller sur scène mais pas grand-chose à raconter, ou alors pas d'idées...

C : L'écriture est plus difficile mais ils sont moins inhibés.

L : Et puis les ados, ils vont avoir plein de choses à dire, des facilités à se livrer sur le papier, mais dès qu'il va s'agir d'aller devant un public, ça va être un peu plus compliqué. Ça se rééquilibre après, mais ça dépend aussi des caractères, des parcours... (...)

C : Alors, il est aussi question de valeurs : quelles sont les valeurs que vous souhaitez transmettre ?

R : Essentiellement l'écoute. Même nous, dans notre travail quotidien, on essaie de s'imposer ça ! D'ailleurs, où est le bâton de parole ? (*rires*)

N : Justement, je l'ai pas retrouvé... Je pense que le mec, il l'a gardé pour garder la parole ! (*rires*)

L : L'écoute, oui, et puis, je sais pas si c'est une valeur mais ce qu'on essaie de montrer à travers ces ateliers, c'est qu'on peut se servir de la langue autrement que d'une manière très scolaire et formelle par nécessité. C'est-à-dire que souvent, les gamins considèrent que s'exprimer bien, c'est presque un devoir, au sens scolaire, et du coup, on leur montre à travers les ateliers qu'ils peuvent utiliser ça pour exprimer vraiment ce qu'ils ressentent, et aussi faire passer ce message à des gens à qui ils n'auraient pas l'occasion de parler dans leur vie quotidienne. Adapter leur niveau de langage aux gens...

Document 3 : Synthèse des choix de blases par des élèves de CM2²²

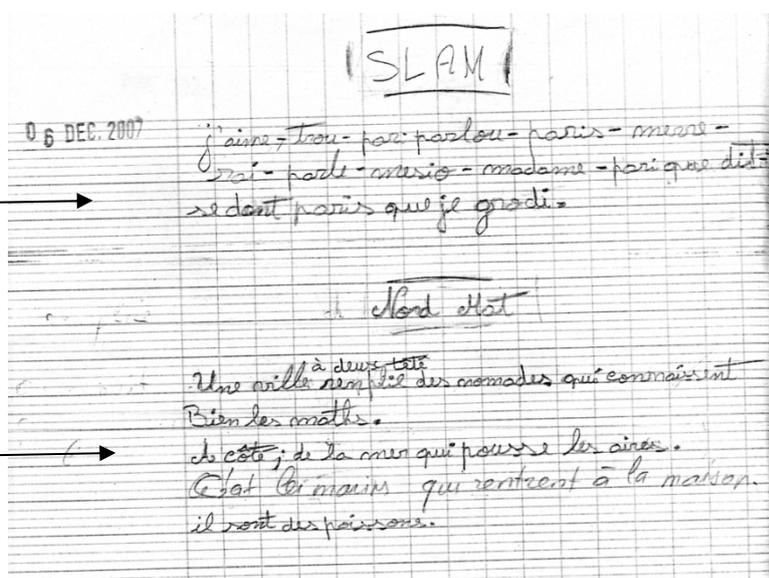
Prénom (Nom)	Blase	Procédé
Alix	Xila le minibras	Verlan graphique + périphrase intégrant une assonance
Amir	Prince Rima	Verlan graphique + trad. de l'arabe
Axel	Axelix	Suffixation (par analogie avec «Alix », «Astérix »)
Eliott	L'étoile	Anagramme
Emma	Mama	Redoublement hypocoristique
Hugo	Hugo l'escarbeau	Hugo l'escargot + le beau (mot-valise)
Maëlle (Metayer)	Elle m'a piqué mes tailleurs chanel	Verlan syllabique + paronymie + extension
Romane	Romanoranger	Mot-valise
Théo (Rossignol)	Rossignol puis Théolait	Homophonie « thé au lait » (calembour)
Victor (Brosse)	Boss	Paronymie + emprunt

²² Séance observée et filmée le 13/11/2008 en classe de CM2 (école Malherbe, Grenoble)

Document 4 : Production écrite de deux élèves de CLIN "Normat"

Prise de notes
lors de l'écoute
d'un texte de slam

Début du texte
coproduit par
deux élèves
(premier jet)



Document 5 : Transcription de l'échange entre les deux élèves

Date et lieu de l'enregistrement : le 6/12/07 à l'école Malherbe (Grenoble).

Les interlocuteurs sont désignés par les initiales de leurs prénoms.

Les conventions suivantes ont été adoptées pour la transcription :

/ : pause courte

// : pause longue

:: allongement vocalique court

::: allongement vocalique long

↓ : intonation descendante

↑ : intonation montante

Xxx : chevauchements

(texte) : remarques prosodiques, descriptions gestuelles et contextuelles

MAJUSCULES : augmentation d'intensité sonore (emphase)

N : Maintenant on va commencer les rimes

M : Non : Faut mettre le paysage ↑

N : Moi j'm'en fiche / moi je commence les rimes ↓

M : Le paysage / on avait dit ↑

N : Oui mais le paysage moi je veux un paysage qui rime ↓

M : Á la fin / alors à la fin on mettra le paysage ↓ à la fin / non à la fin il va pas rimer / à la fin on va dire / non là on écrit :

N : J'avais une idée / j'avais une idée SUPER au bout de la langue mais / à cause de la salive elle est tombée / et maintenant j'ai oublié l'idée / j'avais une idée EXTRAORDINAIRE (*mouvements enthousiastes des mains*) / *laisse-moi réfléchir (fait semblant de se boucher les oreilles)* laisse moi réfléchir: ah ouais ↑ j'ai retrouvé le rythme du paysage / regarde / une : une / une / attends j'te dis mes deux phrases ↓ une ville remplie de Nomat / on connaît bien les maths // la mer : soufflée par les airs :: (*mouvement des mains*) ça va ↑

M (*en train d'écrire*): Pour l'instant oui ↓

N : O dit ::

M : Non : mais là on écrit : euh : une ville de nomat Au COTE de la mer ↓ écris / une ville remplie de nomat au côté de la mer ↓ et après on commence les rimes / on met un point et on commence les rimes ↓

N : Non maintenant on commence pas ::

M : Ben moi j'vais faire comme ça hein

N : Non / après on met un point-virgule / la mer pousse les airs ↓

M : Alors maintenant t'attends un peu / j'arrive ↓ et t'as : c'est pas ON c'est QUI / qui connaît bien les maths ↓

N (*regarde la caméra puis chuchote quelque chose à M, regarde à nouveau la caméra puis se cache vraisemblablement gêné par l'enregistrement*)

À propos de l'auteure

Camille Vorger est docteure en Sciences du langage à l'université Stendhal, Grenoble 3 (LIDILEM), formatrice en Lettres (IUFM de Grenoble) et en FLES (CASNAV, CUEF). Spécialisée en didactique et linguistique, elle vient de soutenir une thèse intitulée « Poétique du slam, de la scène à l'école » et sous-titrée « Néologie, *néostyles* et créativité lexicale », sous la direction de F. Grossmann et la co-direction de D. Abry. Ex-enseignante de CLIN, elle est aussi l'auteure d'ouvrages et guides pédagogiques en Français Langue Étrangère (sur la chanson notamment) et Seconde (CD Rom) comme en Français Langue Maternelle.

Courriel : camille.vorger@wanadoo.fr

Adresse : LIDILEM, Université Stendhal, 1180 avenue centrale, BP 25, 38040 GRENOBLE CEDEX 9, Saint Martin d'Hères, France.

RÉFÉRENCE :

« Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon
d'écoute en poésie »

dans *Lire au collège* n°90 : « Prendre la parole », 2012.



MOTS-CLÉS :

**DIDACTIQUE
DE LA POÉSIE,
ÉCOUTE,
ANIMATEUR,
ORALITÉ,
COLLECTIF.**

Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie

Camille Vorger, formatrice à l'IUFM et au CASNAV de Grenoble (38)

Introduction : slam à l'horizon

Dérivée des États-Unis dès la fin des années 90, la vague du slam s'avère être une déferlante : "Slam de fond" titrent régulièrement les journalistes¹. Celui-ci a fait son apparition depuis une dizaine d'années dans les établissements où les ateliers foisonnent et les mots jaillissent, ainsi que dans les manuels et programmes scolaires qui le définissent en termes de "poésie urbaine et sociale"². Comment faire, cependant, pour qu'il ne demeure pas enfermé dans cette représentation de poésie populaire et qu'il acquière une véritable légitimité dans le champ didactique, au-delà du seul phénomène de mode ? Notre recherche en thèse tend à souligner une dialectique outil/objet : le slam représente, certes, un outil pédagogique intéressant, mais aussi un objet potentiel d'enseignement. En attestent des manuels récents qui l'intègrent dans une perspective d'histoire littéraire, les slameurs s'inscrivant dans la lignée des lointains tribuns³, voire des aèdes et rhapsodes de la Grèce antique. D'autres proposent de l'étudier en tant que forme contemporaine de poésie lyrique, cette dernière étant au programme de 3e. Nous l'avons pour notre part expérimenté au sein d'ateliers slam menés avec différents publics, dont celui d'élèves nouvellement arrivés en France pour lesquels cette forme hybride, à mi-chemin entre écrit et oral, peut offrir une entrée privilégiée dans la langue, voire un moyen de se l'approprier en expérimentant un rapport ludique aux mots : au-delà (ou en deçà) du jeu, c'est bien le "je" qui s'exprime, au travers d'une langue mouvante et é-mouvante, qui *a du jeu*. Après avoir apporté quelques éléments de définition, nous partirons de l'exemple du slameur Grand Corps Malade, avec son texte "Les voyages en train" considéré comme emblématique d'un lyrisme contemporain, pour évoquer ensuite un autre slam de Rouda intitulé "La Vénusienne", néologisme révélateur de ce que nous décrivons comme un *horizon d'écoute* et que nous aborderons au terme de cet article.

Éléments de définition : d'une Musique des lettres au lyrisme contemporain

La formule *Musique des Lettres* - titre de l'album du slameur Rouda (2007) - résume bien l'essence d'un slam qui se caractérise par la quête d'une musicalité intrinsèque. Notons d'ailleurs que le slam était originellement déclamé *a capella*. Le

concept de *slamming* est issu du verbe anglais *to slam* ("claquer"), d'où cette définition synthétique du collectif 129h, auquel appartient Rouda : "monter sur scène pour projeter des mots qui claquent"⁴. Concrètement, une scène slam peut "se monter" en tout lieu, qu'il s'agisse d'un café, d'une rame de métro ou du CDI d'un collège... Et pour cause : la scène n'en est pas vraiment une, au sens où l'entendait Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique*⁵. En pratique, le slam fait voler en éclat le "*quatrième mur*" cher à Diderot : les frontières sont floues et mobiles entre slameurs et slamophiles, diseurs et écouteurs. Telle est précisément la définition que propose Grand Corps Malade de cet art verbal dont il est devenu le représentant phare :

*"Loin de toutes ces incertaines certitudes [conclut le slameur après avoir énoncé les règles du slam], le slam c'est avant tout une bouche qui donne et des oreilles qui prennent. C'est le moyen le plus facile de partager un texte, donc de partager des émotions et l'envie de jouer avec des mots."*⁶.

Si la bouche et les oreilles sont bien sûr au cœur de cette "constellation médiologique"⁷ en jeu dans le partage poétique, *quid* du corps dans son entièreté ? Pour Katia Bouchoueva alias "Boutchou"⁸, poète et animatrice d'ateliers slam dans la région grenobloise, c'est "un cœur qui parle au cœur en passant par un cerveau, une bouche, une main, des oreilles...". Et Boutchou de dessiner au tableau tous les maillons de la chaîne qui relie le poète à ses auditeurs, et réciproquement. Le slameur devient alors *animateur*, au sens premier de ce terme : "Par le souffle, il lui transmet son énergie - et on sait la place que tient cette notion d'énergie dans une forme d'expression poétique qui oralise rythmiquement des textes écrits comme le slam"⁹. Dans ces conditions, c'est bel et bien de lyrisme qu'il s'agit, au double sens de ce terme "recouvrant aussi bien la conception d'une poésie subjective que celle d'une musique hantant l'énoncé poétique."¹⁰.

L'exemple de Grand Corps Malade : "Les voyages en train"

À rebours de la démarche proposée par nombre de manuels de 3e¹¹, nous proposons de partir du clip correspondant au slam "Les voyages en train"¹² pour ouvrir ce que nous appelons un *horizon d'écoute* (voir *infra*). Cette démarche semble particulièrement adéquate à un module de Français Langue Étrangère ou Français Langue Seconde car les élèves seront ainsi familiarisés en amont avec le lexique nécessaire qui leur permettra d'accéder à l'interprétation métaphorique de ce texte : "J crois qu'les histoires d'amour, c'est comme les voyages en train / Et quand j'vois tous ces voyageurs, parfois j'aimerais en être un...". Ce sont les premiers mots du slameur, qui introduit en ces termes la métaphore filée tout au long de son slam. À partir du clip qui sera visionné sans le texte dans un premier temps, les élèves pourront repérer le cadre (celui d'un hall de gare, d'un quai, d'un

wagon de TGV), nommer les éléments constitutifs de ce décor et décrire les actions associées (attendre/prendre le train, monter dans un wagon, regarder le "défilé des paysages"...). Des éléments lexicaux plus précis pourront alors être introduits, comme le terme de "compartiment" qui fait l'objet d'un jeu de paronomase ("comportement"), à l'occasion d'arrêts sur images qui permettront de fixer le vocabulaire requis. Dans un second temps et après élaboration orale et/ou écrite de scénarii sur ce que pourrait être cette histoire, le texte sera découvert, même partiellement, et se prêtera à un repérage de la métaphore filée, chaque phase de l'histoire d'amour trouvant son pendant métaphorique dans une étape du voyage : "Le ronronnement du train te saoule et chaque virage t'écoeure / Faut que tu t'lèves que tu marches tu vas t'dégourdir le coeur...".

On pourra lever les ambiguïtés liées au registre familier ("les potes", "se planter") ainsi que les difficultés inhérentes à la phraséologie qui donne lieu à des détournements ("se dégourdir *le coeur*"). Tous ces éléments concourent à la saveur lyrico-ludique d'un slam que les élèves goûteront au travers de cette découverte progressive, précédée d'une anticipation potentiellement facilitatrice. Dans un troisième temps, c'est à une activité d'écriture qu'ils pourront se livrer, en filant une métaphore "à la manière de" Grand Corps Malade : "Les histoires d'amitié, c'est comme..." ou encore "Les histoires de famille, c'est comme..." pourront être proposées comme amorces.

L'exemple de Rouda : "La Vénusienne"¹³

Ce slam de Rouda est emblématique d'un lyrisme contemporain tel que nous venons de l'appréhender. Il se distingue par une musicalité intrinsèque, le néologisme titulaire "Vénusienne" laissant son empreinte phonologique sur l'ensemble du slam : d'où les allitérations en [s] et [n], doublées d'une assonance en [E]. Dans ce poème, les rimes sont très majoritairement féminines et riches, voire léonines ou semi-équivoquées, fondées sur des paronomases¹⁴ (nous soulignons) :

*"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 de ma vénusienne à sa fenêtre [...]"*

Lors des séquences expérimentées dans le cadre de notre recherche, nous avons utilisé le mot "Vénusienne" comme déclencheur d'une activité dite de "génération collective"¹⁵. Aussi le slam de Rouda n'a-t-il été présenté à la classe concernée qu'après la mise en exergue de ce mot-titre énigmatique, visant à susciter réactions et hypothèses d'interprétation. Les élèves ont énoncé le paronyme "vénitienne", la ville de Venise étant évoquée ainsi que celle de Sienne (homonyme de "la sienne"). Si les élèves n'ont pas forcément perçu l'opposition implicite entre

Mars et Vénus (d'où les dérivés "martien"/"vénusienne"), "Vendredi" a été cité en référence à l'étymologie de ce mot (*veneris dies*), ce qui aurait pu donner lieu à une belle séance de vocabulaire comparé¹⁶. Une fois énoncée l'hypothèse d'un poème écrit "pour une femme bizarre, marginale, venue d'ailleurs", et après un détour ludique par le jeu de "la bombe de rimes" appliqué à ce mot¹⁷, nous avons rédigé un texte collectif à partir de l'amorce "C'est une vénusienne", à la façon des cadavres exquis. C'est seulement dans un troisième temps que le slam de Rouda a été découvert, d'abord par l'écoute, puis analysé plus en détail. À l'issue de cette séance, il nous est apparu que le fait d'avoir introduit le texte par son titre, puis par une activité d'écriture créative préalable à partir de ce mot-tremplin avait ouvert un horizon d'écoute propice.

Le concept d'horizon d'écoute

Nous avons proposé ce concept en référence à celui d'*horizon d'attente* développé par les théoriciens de la réception¹⁸. 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 : par exemple "Grand Corps Malade" nous donne un indice sur le parcours de ce slameur et la teneur potentiellement autobiographique de son oeuvre. 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 Hagège¹⁹ comme symétrique à l'écriture - ou *oralité*²⁰.

Dans l'ouvrage collectif *Lecteur attentif, écoute mon papyrus*²¹, Monique Bouquet nous rappelle que dans l'Antiquité, le lecteur était essentiellement écouteur, que la résonance des mots dans leur corporéité sensible attestait à elle seule de la littérarité, tandis que l'inscription du verbe sur une tablette ou un papyrus était secondaire. D'une certaine façon, c'est donc à un retour aux sources qu'invite le slam tout en étant éminemment moderne et innovant dans les formes langagières dont il est porteur. Force est de constater que "le recours à l'écoute préalable permet notamment une meilleure compréhension des notions d'*ethos* et de *pathos*"²² et que l'entrée par l'oralité dans les textes littéraires, envisagée comme une proposition didactique, peut même en constituer un mode d'accès privilégié²³. Soulignant que l'oralité est "le maximum de vie dans et par le langage", Serge Martin dit "Non à l'expression mais oui à la relation"²⁴. Or le slam est bien, et par essence, une poésie *relationnelle*, interactive voire *intégrative*²⁵, une passerelle qui tisse des liens, relie et rassemble autour d'un texte objet de partage.

Conclusion : le slam passerelle

Conformément à l'ambition originelle de son fondateur américain Marc Smith qui visait à démocratiser la poésie, le slam représente donc une passerelle vers l'écriture qui se trouve ainsi désacralisée : c'est "une expérience qui conduit des textes aux autres en un incessant va-et-vient, avec l'écriture pour horizon"²⁶. Il représente en outre un pont possible - dont les auteurs de manuels ont d'ores et déjà perçu les potentialités - vers la poésie lyrique, certes, mais aussi vers la poésie engagée. En témoigne l'album du slameur marseillais Frédéric Nevchehirlian, *Le soleil brille pour tout le monde ?*, titre sous lequel se trouve rassemblés des textes inédits de Prévert que le slameur a mis en voix et en musique. Ainsi "Le cancre" (Prévert, 1972) a-t-il trouvé, avec ce poète contemporain, une nouvelle voix. Plus généralement, le slam peut constituer une voie privilégiée pour favoriser l'accès de tous à la littérature :

*"Tel ou tel des 'mauvais élèves' qui écrivent beaucoup chez eux, pourrait bien, parce qu'on aurait réussi à lui montrer le lien, fût-il discret, entre sa démarche et celle d'un écrivain, accéder enfin à cette Littérature qu'il croyait lui être étrangère."*²⁷.

Pour un élève allophone, il peut en outre favoriser l'entrée dans une langue-culture, (ré)concilier "Les rimes et la vie pour trouver sa voix" selon la formule de Serge Martin²⁸, tout en permettant de trouver sa place dans la collectivité. Du rythme à la collectivité, il n'y a qu'un pas, nous dit Meschonnic : "Comme la collectivité est rythmique, le rythme engendre la collectivité."²⁹.

Gisèle Pierra, quant à elle, a démontré comment le théâtre permet d'apprendre à dire "je" dans une langue qui devient peu à peu la sienne, à prendre la parole dans un entre-deux des langues-cultures³⁰. Dans cette perspective, le slam est susceptible d'ouvrir des horizons didactiques nouveaux car ce sont ses propres mots que l'apprenant, initié au slam, met en jeu et en voix, accédant ainsi au corps, sinon au cœur, de la langue.

(1) Voir par exemple *La Vie* du 11 octobre 2007 : "Le slam, poésie oratoire, s'expose et s'explode dans les cafés ou les festivals, déferle dans la rue, les écoles ou les hôpitaux, et relie les poètes de toutes générations".

(2) Les programmes de terminale, série littéraire, soulignent que "la poésie est probablement le genre qui aujourd'hui dialogue le plus avec les autres langages, intègre l'image [...], s'ouvre aux ressources des nouvelles technologies et à de nouveaux lieux de diffusion (*succès du slam, poésie urbaine et sociale venue de Chicago*). Elle est par là-même un espace privilégié pour réfléchir à cette particularité de la littérature contemporaine qui bouscule les catégories établies.", *Programmes de terminale*, 2002, p. 30, nous soulignons.

(3) Filiation revendiquée par certains slameurs, si l'on considère le nom du collectif lyonnais "La tribut du verbe" dont le néologisme met en relief ce rôle de tribune.

(4) Cette définition rend compte d'autres acceptions du terme "(to) slam", notamment en argot américain, et se trouve formulée dans un livret intitulé "Écrire et dire : petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam", diffusé par la Mairie de Paris et sur la toile : <http://www.129h.com/> (rubrique "Ressources").

- (5) "Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.", *Discours sur la poésie dramatique* (1758), chapitre 11, "De l'intérêt".
- (6) Définition accessible sur le site du slameur (<http://www.grandcorpsmalade.com/slam.htm>) et souvent relayée par les manuels scolaires.
- (7) J.-P. Bobillot, "Naissance d'une notion : la médiopoétique", dans *Poésie & Médias*, Actes du colloque de Paris IV-Sorbonne, Éditions du Nouveau Monde, 2012, p. 155-173.
- (8) K. Boutchou, *C'est qui le capitaine ?*, L'Harmattan, 2009.
- (9) M. Burgos, "Lecture à voix haute, lecture partagée", *Lecture jeune*, n°141, 2012, p. 21.
- (10) J.-C. Pinson, "Voix dans la jungle des sons", TDC, n°963, 2008, *Poètes d'aujourd'hui*, p. 23.
- (11) Voir par exemple le manuel de français 3e paru chez Nathan en 2008 (p. 86-87). Les élèves se voient proposer, après l'étude des procédés lyriques, d'aller écouter ce slam puis de le mettre en voix "de manière expressive et personnelle".
- (12) Grand Corps Malade, *Midi 20*, Universal Music, 2006. Voir par exemple sur YouTube : <http://www.youtube.com/watch?v=IBVaLWk7jsk>
- (13) Extrait de l'album *Musique des lettres* (Harmonia Mundi, 2007) et publié dans l'anthologie *Blah ! Blah ! Blah ! Une anthologie du slam*, Éditions Florent Massot & Spoke, 2007, p. 246 (livre CD).
- (14) Une rime équivoquée se caractérise, d'après le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, par l'homophonie de deux vocable : "étendre/est tendre" (Marot).
- (15) Y. Reuter, "Imaginaire, créativité et didactique de l'écriture", *Pratiques* n°89, p. 24-44.
- (16) De fait, le morphème "di" en français comme en italien ou en catalan, du latin "dies", peut être identifié dans un certain nombre de langues latines : "day" en anglais, "es" en espagnol, etc.
- (17) Jeu ?présenté dans le livret cité et souvent mis en oeuvre lors des ateliers slam : les élèves se font passer une balle ou autre objet et à chaque passe, ils proposent un mot qui rime.
- (18) Hans-Robert Jauss le décrit comme "le système de références objectivement formulable qui pour chaque oeuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne", *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 49.
- (19) C. Hagège, *L'Homme de parole. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, 1987.
- (20) Terme proposé par le slameur Souleymane Diamanka en référence à la culture orale de ses origines peules.
- (21) Ph. Clermont et A. Schneider (dir.), *Écoute mon papyrus. Littérature, oral et oralité*, Sceren-CRDP Alsace, 2006.
- (22) Vibert, 2006, p. 122.
- (23) Chanfrault-Duchet, 2006, p. 135.
- (24) S. Martin, "Les rimes et la vie pour trouver sa voix", *Lecture jeune*, n°115, 2005, p. 8-13 (article disponible en ligne : http://crdp.ac-paris.fr/d_college/res/lj_article115.pdf).
- (25) "Slam is inclusive" d'après son fondateur américain Marc Smith qui l'a créé comme un dispositif ouvert à tous les poètes et toutes les formes. Voir l'interview sur <http://www.arte.tv/fr/1772016,CmC=1772020.html>.
- (26) M. Burgos, "Lecture à voix haute, lecture partagée", art. cit., p. 23.

(27) M.-C. Penloup, "Et pourtant ils écrivent !", *Sciences Humaines*, n°109, 2000, p. 33.

(28) Titre de l'article paru en 2005 dans *Lecture Jeune*. Il s'agit là d'une référence à l'ouvrage de Meschonnic : *La rime et la vie* (1990).

(29) H. Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 649.

(30) G. Pierra, *Le corps, la voix, le texte. Arts du langage et langue étrangère*, L'Harmattan, 2006.

Lire au collège, n°90 (05/2012)

RÉFÉRENCE :

« Quand la voix de l'album touche aux marges de la langue. Le Petit Roi de Révolie de M.-A. Bureau »

avec A. Clémenson dans *Strenæ* n°5, 2013.



MOTS-CLÉS :

**LITTÉRATURE
JEUNESSE,
ALBUM,
NÉOLOGIE,
INTERPRÉ-
TATION,
MISE EN VOIX.**

Strenæ

Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance

5 | 2013 :

Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du Narrateur de Walter Benjamin

Dossier thématique

Quand la voix de l'album touche aux marges de la langue. *Le petit Roi de Révolie* de Marie-Sabine Roger et Aline Bureau

AURÉLIE CLÉMONSON ET CAMILLE VORGER

Résumé

L'album peut être défini comme mariant texte et images, oscillant entre poésie et narration. A travers l'exemple précis du *Petit Roi de Révolie* – récit de rêve foisonnant de néologismes –, nous nous interrogeons sur la place de la voix dans l'album : peut-on la dissocier du médium, de l'objet-livre ? Dans quelle mesure l'album se prête-t-il à une mise en voix indépendante des illustrations ? Quels sont les dispositifs les plus aptes à donner accès à la créativité, à la poéticité de l'album choisi ?

Entrées d'index

Mots-clés : album, chambre d'enfant, interprétation, invention lexicale, mise en voix

Texte intégral

- 1 D'après Walter Benjamin, « ce qui distingue le roman du récit, c'est qu'il est inséparable du livre¹ ». *Quid* de l'album ? Peut-il se prêter au jeu de la narration entendue comme « expérience transmise de bouche en bouche² » ? Peut-il se passer de toute explication par une « voix off » – celle de la lecture à haute voix par celui que nous nommerons « passeur » – visant à guider la compréhension en s'appuyant notamment sur les illustrations ? La lecture d'un album est-elle une activité solitaire comme celle d'un roman³ ou peut-elle être une lecture « partagée », au sein de laquelle la voix de l'enfant/récepteur se mêle à celle de l'adulte/passeur pour mieux en explorer les chemins d'interprétation ?
- 2 Pour répondre à ce questionnement benjaminien, nous avons choisi de nous intéresser au *Petit Roi de Révolie* de Marie-Sabine Roger, inscrit dans la liste de référence pour le cycle 2 dans les programmes scolaires français. Cet album se caractérise par une créativité lexicale qui en fait une œuvre singulière et originale. Or la découverte d'un tel album soulève d'autant plus de questions que l'œuvre est justement riche, voire « proliférante » (voir *infra*), se prêtant à des parcours multiples. De fait, se nouent différents pactes autour de cette lecture. Récit de rêve, *Le petit Roi de Révolie* implique un pacte onirique qui emporte le lecteur dans un *univers marginal*. Lieu de création lexicale, *Révolie* introduit la nécessité de partager un pacte *colludique* (Vorger) – s'agissant de « jouer ensemble avec les mots » – avec le récepteur/écouteur qui se trouve placé en posture d'écoute active et interprétative. Il s'ensuit un pacte poétique ou même poïétique dans lequel le lecteur/écouteur doit être enrôlé pour que l'œuvre advienne. Ainsi se pose la question de la « société » qui se forme autour de l'œuvre lue : quelle(-s) connivence(-s) lie(-nt) le lecteur/écouteur au narrateur/conteur ? Nous explorerons les différentes voix/voies qui s'offrent au lecteur/écouteur, ainsi que le rôle plus précis de la voix du passeur qui offre sa lecture en vue de partager l'œuvre.

Un voyage dans un pays marginal : le pacte onirique

- 3 Le nom de *Révolie* est emblématique de la proximité entre le rêve et la réalité. Nom de royaume, *Révolie* qualifie aussi le récit de rêve que l'auteur invite à lire. Et c'est bien là que réside toute la magie de cet album : transporter le lecteur dans un monde onirique comme le petit roi s'y aventure de lui-même. Nous appelons alors « pacte onirique » cet enrôlement du lecteur dans l'univers du rêve, où la frontière entre l'imaginaire et le réel s'estompe.

Un univers onirique/marginal

- 4 Le royaume de *Révolie* est un « pays étrange », « un royaumini-minuscule », un « Pays marginal ». L'étrangeté de cet univers réside dans la proximité entre le réel et le rêve. En effet, ce royaume de *Révolie* dans lequel vagabonde le petit roi n'est autre que l'univers de la chambre qui, par la force des mots et jeux de mots, s'anime et se transforme. Ainsi, la lampe de chevet se métamorphose en lune – dont on peut souligner la dimension symbolique – et éclaire le parcours initiatique du petit roi. Et le lecteur de rencontrer avec lui des « Dredons de Kanaraplume », des « Taies d'eau rayée » et autres « Bouyottes » dans la « Vallée de Fondely ». Au fil des jeux de langage, l'univers onirique devient de plus en plus prégnant et prend le pas sur le réel

de la chambre. Révolie est donc bien un « Pays marginaire » et pas seulement un pays imaginaire. La paronomase est révélatrice de la nature profonde de cet univers aux marges de la réalité de la chambre d'enfant et du rêve, où l'inanimé devient animé, l'inquiétant devient aventure.

- 5 Car *Le petit Roi de Révolie* revisite aussi ce moment d'intimité qu'est le moment du coucher. Alors qu'il s'apprête à s'endormir, l'enfant roi est emporté par son imagination et vit un « rêve au lit ». Le petit roi erre dans son domaine « qu'il connaît si bien [...] qu'il peut y aller les yeux fermés ». En le suivant, le lecteur découvre un univers enchanté, peuplé de créatures merveilleuses et bienveillantes avec lesquelles il s'amuse : des « Dredons de Kanaraplume » « énormes, blancs et moelleux », « endormis, paresseux et mitoufleux », et surtout « mollidoux » ; des « poisonges argentés » ; des « Bouyottes de Fondely » « terriblement frileuses », « très gentilles, très douces ». Le texte regorge d'adjectifs qui contribuent à créer l'atmosphère apaisante de cet univers dans lequel le petit roi « sieste », « est bien ». L'étrangeté, ici, n'est pas inquiétante, mais rassurante.

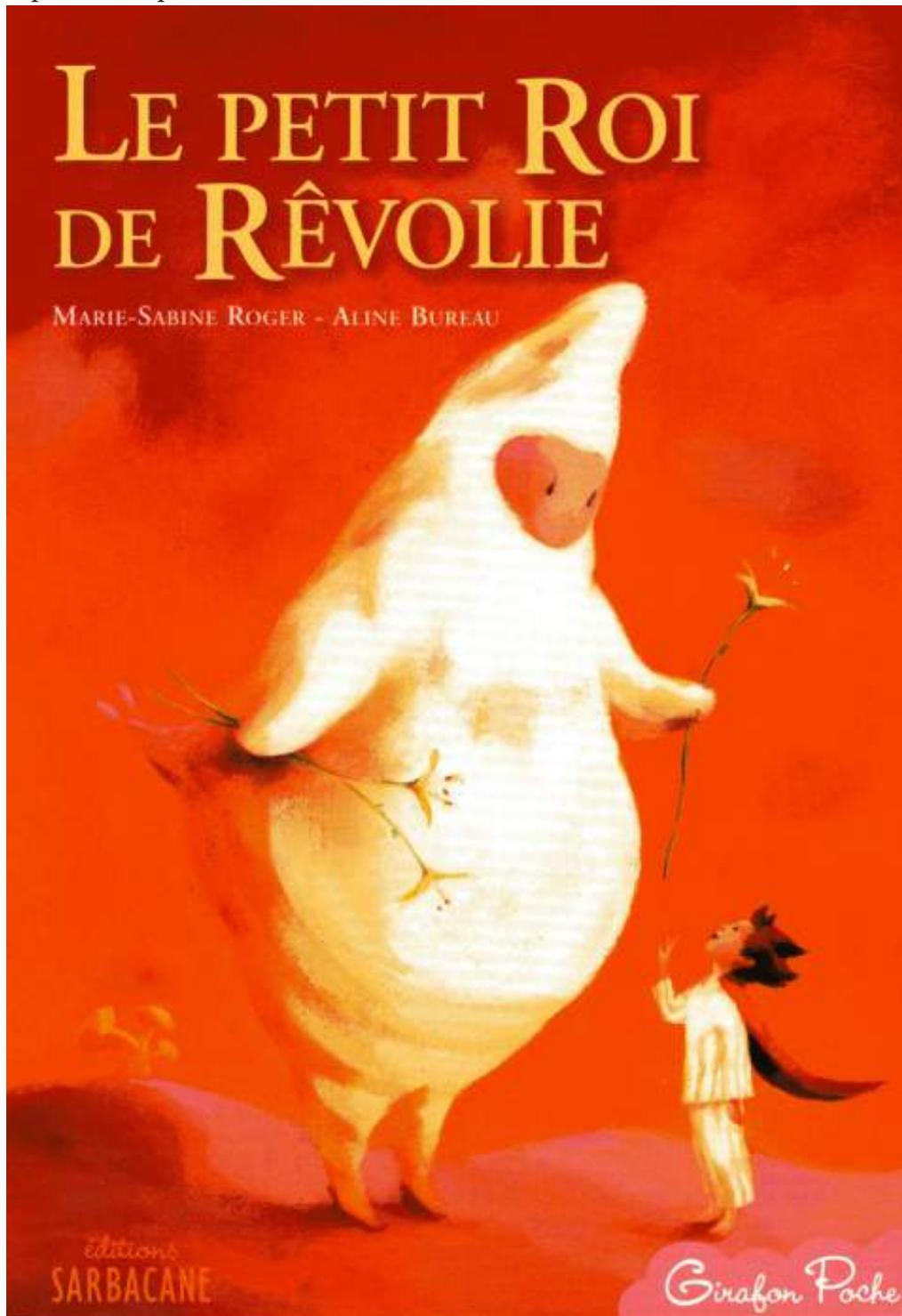
Une narration marginaire

- 6 Réparti sur douze doubles pages, le récit ne relate pas un voyage singulier dans le domaine de Révolie mais l'ensemble des visites et aventures du petit roi. Le suspense est alors fortement réduit et les éléments descriptifs occupent une place majeure car l'intrigue est réduite au minimum. Il s'agit de découvrir « le pays marginaire » du petit roi : la chambre, dont la géographie devient merveilleuse et qui se peuple de créatures fabuleuses, par la force des mots et jeux de langage. Ainsi, l'invention et l'aventure sont verbales et non événementielles. La spécificité esthétique de cet album réside dans la tension entre la narration et la poésie. Benjamin définissait la littérature de jeunesse comme un domaine marginaire de la littérature, « dans lequel sont demeurés vivants non seulement le récit fondé sur le livre mais aussi la narration orale⁴ ». Dans cet album, l'importance de la poésie, qui entretient un lien fort avec l'oralité, fait que l'intérêt pour le lecteur repose sur la construction référentielle de l'univers de la chambre d'enfant et non sur le récit d'aventures.
- 7 De plus, la dimension onirique s'appuie ici sur la réalité quotidienne et suit un processus bien connu de la construction de l'imaginaire de l'enfant. En effet, comme l'explique Harris, les jeunes enfants « créent une frontière semi-perméable entre le monde de la réalité et celui de l'imagination⁵ ». Ils envisagent alors la magie et la transformation des choses comme une possibilité du réel, tout en sachant parfaitement distinguer ce qui est de l'ordre de la réalité et de la fantaisie. *Le petit Roi* repose sur la capacité de l'imagination à voir les choses se transformer, s'animer. L'enfant entre ainsi dans le monde onirique de l'album car il sait explorer les marges et s'approprier ce monde marginaire.

Un voyage en images

- 8 L'album de littérature jeunesse réunit trois vecteurs : l'oral, l'image et l'écrit⁶. Dans *Le petit Roi*, les illustrations participent au pacte onirique introduit par le texte. En effet, ces dernières accompagnent le texte qu'elles mettent en images. Elles apportent une élucidation mais aucune information complémentaire. Leur fonction est certes limitée, mais non redondante. Chaque double page est composée d'une seule illustration, dans laquelle le texte est inséré. Les choix de l'illustratrice, Aline Bureau,

s'accordent avec les mots. Les couleurs sont gaies et chaleureuses, les formes très rondes et les traits fondus, participant ainsi au brouillage des frontières et renforçant le pacte onirique.



Marie-Sabine Roger, Aline Bureau, *Le Petit Roi de Révolie*, Sarbacane, 2004. ©

- 9 La première de couverture rend bien compte des choix de l'illustratrice : la couleur dominante est faite d'un dégradé orangé, le titre paraît en jaune et les personnages sont vêtus de blancs, symbole d'innocence, de paix et de vie. Le petit roi porte un pyjama blanc aux rayures diffuses et une cape pourpre, accessoire qui le fait passer dans la catégorie des héros et des rois. Il ne porte pas de couronne mais ses cheveux sont dressés et, tout en gardant des formes arrondies, forment des pics qui le couronnent. Son visage est doux et lumineux. Son regard est toujours captivé par ce

qu'il est en train de découvrir : la lune de chevet, les taies d'eau rayée ou le réveil qui le sort de son rêve. Ses lèvres, plus ou moins entrouvertes, manifestent la joie ou la surprise. Ainsi représenté, c'est un compagnon idéal pour le jeune enfant qui découvre le livre.

- 10 Mais le petit roi n'est pas seul. Les « Dredons » qui peuplent l'album du début à la fin, de la première à la quatrième de couverture, l'accompagnent. Il est remarquable que ces personnages soient presque toujours présents au fil des illustrations, fût-ce en arrière-plan, à l'exception d'une double page (la « chasse aux Grinces ») qui montre le petit roi en gros plan, et la dernière page, où ils sont représentés par la plume sur la table de chevet. Au fil des pages, ces personnages ont une fonction rassurante : ils font de l'ombre au petit roi, l'attirent dans leurs cachettes pour échapper aux Tirouars, le guident ou le retiennent quand la Karpette l'emporte dans les airs. De plus, sur la première page de couverture, un Dredon offre au petit roi une fleur de tisane, une fleur à la forme étoilée qui connote le calme et la sérénité d'une bonne nuit de sommeil. Ces fleurs de tisane peuvent être considérées comme un élément magique qui permet d'entrer dans le rêve. Ainsi, les Dredons représentent le fil blanc de l'histoire : ils offrent la clé d'entrée dans le royaume de Révolie et guident l'enfant dans son voyage initiatique. Ils sont d'ailleurs repérés d'emblée par le jeune lecteur-écouteur.

Un voyage aux marges de la langue : vers un pacte *colludique*

- 11 À l'image d'Alice, notre petit roi introduit le jeune lecteur ou *écouteur*⁷ dans un univers marginale. En passant *de l'autre côté du miroir*, il lui donne accès à un monde peuplé de mots nouveaux, mots-valises et autres curiosités lexicales. 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.

Un univers peuplé de mots nouveaux

- 12 Dès le seuil de l'album, *Le petit Roi* se distingue par une créativité qui pose les bases d'un univers onirique, *marginale* car émergeant aux marges de la langue. Certes, il s'agit de sceller un pacte avec le lecteur/*écouteur*, mais la densité de néologismes peut toutefois s'ériger en obstacle car l'album risque de se révéler opaque, sous réserve d'une analyse fine et d'une mise en voix expressive contribuant à sceller ce pacte. Si certains mots inventés ne sont repérables en tant que tels qu'à l'écrit (« Plakar », qui évoque ainsi « Dakar »), d'autres peuvent être interprétés en prenant appui sur des compétences morphosyntaxiques (« les Dredons sont ») ou des indices lexicaux (« le pays marginale », qui évoque les marges), ce qui semble limiter leur interprétation à un lectorat adulte, ou d'âge avancé. Des jeux de mots sont fondés sur le détournement d'expressions figées tel « vert de lune » (« clair de lune ») : ils accentuent la poéticité inhérente à l'album qui *évoque*, comme l'annonce son titre, un récit onirique. D'autres enfin reposent sur une néologie dont la base est phonologique et les résonances enfantines, telles « glouglouter » ou « saussons » (« chaussons »). Autant de procédés, riches et variés, qui nous amènent à tisser des liens entre livre et mise en voix, narration et poésie.

- 13 Le tableau ci-après, fait état de modes d'interprétation différenciés : selon le type de néologisme, le code en jeu n'est pas le même et l'interprétation en sera plus ou moins aisée.

Jeu accessible à l'oral <i>via</i> répétition (déformation phonémique) <i>via</i> décomposition en lexèmes (fausse coupe) <i>via</i> identification des composants et verbalisation (mots-valises)	Saussette, saussinette, tirouars Rêvolie, Kanaraplume, Fondely, les Dredons Royaumini, faribuleux, poissonge, voléoptères
Jeu accessible à l'écrit seulement <i>via</i> forme orthographique	Bouyotte, karpette, plakar
Jeu accessible <i>via</i> mobilisation de compétences morphosyntaxiques	ils se fermeturéclairer, ils couettent, Grince, grincerie
Jeu accessible <i>via</i> reformulation et référence à la phraséologie	vert de lune (clair de lune), la lune de chevet (lampe de chevet)

Tableau 1 : Modes d'interprétation différenciés des néologismes

- 14 On remarque l'importance relative des différentes *matrices lexicogéniques*⁸ : morphologique (mots-valises : « faribuleux »), phonologique (déformation : « Sausson »), syntaxique (changement de catégorie grammaticale : « il sieste »), sémantique (changement de sens et/ou métaphore : « éteindre la lune »), phraséologique (« fleurs de tisane ») et graphiques (« les Dredons »). Prénantes, les matrices morphologique, phonologique et graphique sont les plus aisées à identifier car elles se traduisent par l'émergence de mots dont la forme est nouvelle, par opposition aux matrices syntaxique et sémantique dont l'identification est moins évidente puisque le changement porte sur la combinatoire, sur le sens ou les résonances du mot choisi. Ainsi, une formule métaphorique comme « Allumer/éteindre la lune (de chevet) » peut se fondre dans cet univers onirique et poétique. *A contrario*, et en fonction de la fréquence des formes néologiques, les « Grinces » seront susceptibles d'attirer l'attention *épilinguistique* du récepteur, d'autant que le passage ne comporte pas moins de sept occurrences (huit en comptant le dérivé « grincerie ») en une seule et même double page. Notons enfin que toutes ces occurrences sont marquées par des majuscules (à l'exception du dérivé), ce qui traduit le fait qu'il s'agit de personnages peuplant cet univers.

La double voie de l'album : les indices graphiques

- 15 L'album comme objet-livre, « mariage » entre texte et illustrations⁹, permet un guidage du récepteur dans l'étrangeté de l'album en fournissant des repères au cours de ce voyage au pays *marginnaire*. Pour le lecteur, les indices graphiques sont nombreux : il est significatif que les noms de lieux soient systématiquement mis en relief par des majuscules. Ainsi en va-t-il de « Rêvolie », mais aussi : « la Grande Commode », « Fondely », « l'Erido », etc. D'autres mots inventés, qui ne correspondent aucunement à des noms de lieux, se distinguent également par des majuscules : « Dredons », « Travercoussins », « Draousse », « Bouyotte », « Taie d'eau rayée », « Tirouars », « Karpette », etc. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un indice de la nouveauté graphique de ce mot : les personnages correspondants se trouvent personnifiés par ce procédé qui s'ajoute à la nouvelle forme, qu'elle soit

purement orthographique (« Draousse » pour « drap housse ») ou morphologique (« Travercoussin », issu de la fusion de « traversin » et « coussin »). Cela permet d'attirer l'attention du lecteur sur ces mots inventés, et peut-être de l'inciter à les mettre en relief par la voix, dans le cadre d'une lecture à voix haute.

Pacte *poiétique* et connivence avec le lecteur

- 16 Ce foisonnement de créativité lexicale nous amène à envisager un troisième pacte de lecture qui est de l'ordre de la *poiétique*, c'est-à-dire de la création d'un objet esthétique singulier. En ce sens, notre choix d'esquisser une approche *poiétique* de l'œuvre se justifie pleinement, au sens où l'entend Passeron¹⁰ : s'intéresser à l'œuvre à faire ou se faisant, en connivence avec le récepteur/écouteur/lecteur.

Résistance et connivence

- 17 Nous nous référons à la terminologie présentée par C. Tauveron¹¹. Pour cette dernière, les textes *réticents* posent des problèmes délibérés de compréhension. Cela suppose que l'auteur cherche à mettre le lecteur sur une fausse voie, ce qui n'est aucunement le cas ici. Les textes *proliférants* introduisent des problèmes d'interprétation dus à la « proliférance » d'indices qui peuvent contribuer à brouiller les pistes. En l'occurrence, la *proliférance* se joue essentiellement au niveau micro-textuel (lexical) ainsi que dans le jeu – au sens où l'on dit d'un objet qu'il « a du jeu » – entre l'oral et l'écrit. La résistance se pose alors en des termes différents selon que le texte est oralisé ou découvert dans sa forme écrite.
- 18 Par exemple, construit par analogie avec d'autres noms de pays, le nom de « Révolie » est nimbé de mystère. Dès le titre, il y a donc *proliférance* car deux formes orales sont possibles en fonction de l'ouverture du [e] : [REvoli] et [Revoli]. La voix du passeur peut ainsi donner un indice : s'il prononce ce mot avec un [e] ouvert (comme pour le « rêve »), il met l'écouteur sur la voie du récit de rêve. Il lui donne la clé pour entrer dans cet univers onirique. Dans le cas inverse, il le laisse dans le flou, au cœur de la *proliférance*. *Le petit Roi* apparaît alors comme un album résistant, dans la mesure où l'implicite demeure tout au long du récit : à moins d'en décrypter d'emblée le titre, le jeune lecteur ne découvre qu'à la fin qu'il s'agit d'un récit de rêve. Il est même proliférant puisque la création lexicale manifeste dans cet album induit des stratégies particulières visant l'interprétation des mots inventés. Il en résulte une double proliférance : au niveau micro comme au niveau macro-textuel.
- 19 Dans ces conditions, la question de la connivence se pose autour de la création verbale, de la poéticité de ce texte qui impose une lecture/écoute littéraire : « Qui écoute une histoire forme société avec celui qui la raconte¹². » Il y a lieu de rechercher d'abord une connivence lexicale, s'agissant d'entendre les mots derrière les mots, ainsi qu'une connivence culturelle. En effet, des néologismes comme « Plakar » (cf. « Dakar »), « Karpette » (cf. « Carpet »), « Fondely » (cf. « Fondly » qui signifie « tendrement » en anglais) ou encore « L'érido » (proche du nom « Eridan », d'un dieu-fleuve dans la mythologie grecque ou d'une constellation en astronomie) tendent à échapper au lecteur/écouteur enfant en l'absence de ces références culturelles. De même, le jeu sur la polysémie de « lit » est difficilement

perceptible, « Fondely » faisant ici référence au fond de la vallée.

Une voix, des voix

- 20 *Le Petit Roi*, en tant qu'œuvre marginale, pose la question de la voix comme accès à l'œuvre. L'album émerge en effet aux marges du langage par les jeux de mots mais aussi aux marges de la langue, entre oral et écrit. Que dire de la voix – ou des voix – qui vont porter cet album, lui donner vie ? La voix réduit-elle la prolifération ou la renforce-t-elle *a contrario* ? Lira-t-on [tiRwaR] ou [tiRuaR] afin de rendre compte du jeu avec les sons ? Dans le second cas, l'attention de l'écouteur sera attirée sur le mot ainsi allongé, ce qui accentuera d'autant le caractère menaçant des « Tirouars ». Sans aller nécessairement jusqu'à des jeux de voix qui pourraient accentuer encore ce caractère énigmatique ou inquiétant, il semble nécessaire de traduire les choix orthographiques de l'auteure. Ainsi : « la voix (devient) un instrument de transmission et d'interprétation du sens. De transmission quand le sens est monosémique et d'interprétation quand il est polysémique¹³... ».
- 21 L'adulte qui oralise le texte peut être appelé « passeur d'histoire », c'est-à-dire « celui qui invite l'enfant à suivre le chemin du livre ». Il se distingue du « raconteur », qui désigne un personnage de lecteur adulte mis en scène dans le récit¹⁴, et du narrateur, qui renvoie à l'instance énonciative qui prend en charge la narration. Indépendamment des concepts de conteur et de raconteur qui ne sont pas adéquats à notre analyse, nous pouvons définir la voix de l'album comme celle qui se situe à la croisée des chemins du narrateur et du passeur. Il nous faudrait encore convoquer une autre instance, qui rende compte du rôle de l'illustratrice : dans le cas de cet album, nous appelons « auteure » la conjugaison de l'écrivaine et de l'illustratrice. Cela nous ramène à notre questionnement initial, inhérent à la nature même de l'album comme conjugaison ou mariage entre texte et images : celui d'une solidarité entre le texte et la trace écrite/graphique.
- 22 Si l'on s'intéresse maintenant à cette notion de passeur, notons que l'on peut avoir affaire à deux types de passeurs selon les modalités choisies pour ladite « passation ». Nous pouvons émettre l'hypothèse que ces différentes modalités engendrent des plaisirs distincts. Cela nous conduit à nous interroger sur les concepts de lectures dites « offerte » et « partagée ». La première semble dégagée de toute contrainte institutionnelle : elle se veut « gratuite ». La seconde, nous y reviendrons, repose sur une participation active du récepteur qui se trouve enrôlé dans le jeu de l'interprétation. La lecture offerte est une « lecture cadeau », gratuite et socialisée, sans visée éducative. Un lecteur donne voix au texte et l'offre à celui qui l'écoute. Dans le cadre d'une lecture offerte par un adulte à un jeune enfant, l'objectif est souvent de faire goûter au plaisir des mots et des histoires afin que le jeune lecteur devienne, par la suite, un lecteur autonome.
- 23 On pourrait imaginer ici une lecture relativement neutre, qui ne dénature pas le texte et se passe d'explications, afin de préserver l'atmosphère onirique : « L'art du narrateur, écrit Benjamin, tient à ce que l'histoire qu'il nous rapporte se passe de toute explication¹⁵. » Dans cet album, les mots se suffisent à eux-mêmes : les « Grinces » sont déjà inquiétants par leurs sonorités, accentuées par la récurrence de ce mot ou de ses dérivés. Certains néologismes (« faribuleux », « voléoptère »...) peuvent ne pas être identifiés comme tels mais contribuent néanmoins à créer une atmosphère mystérieuse, voire *faribuleuse*... Le rythme est alors prégnant, comme en témoigne ce parallélisme à la fois syntaxique et sonore : « dans des endroits vertigineux. Dans des envers faribuleux ». Le néologisme permet l'insertion du mot

« faribole » au sein de l'adjectif « fabuleux » qui, par l'ajout d'une syllabe, devient le pendant métrique de « vertigineux » (quatre syllabes). Dans ces conditions, et pour permettre à l'enfant de ressentir ce rythme, la mise en voix est incontournable. Si elle peut s'apparenter à la lecture d'un long poème, il va de soi qu'elle peut être une façon plus ou moins discrète de mettre le lecteur sur la voie de l'interprétation, du décryptage des multiples mots inventés qui en fondent la résistance. En effet, la recherche d'une connivence autour de cette créativité pourra passer par des modulations rythmiques, des variations prosodiques potentiellement facilitatrices, susceptibles d'attirer l'attention – l'oreille – sur certains jeux langagiers : « Il court, il danse, il rouleboule, sautemoutonne ici et là. » Ainsi, le rythme rassemble, « met le lecteur-auditeur d'accord. Avec une trans-subjectivité qui déborde le sens¹⁶ ». Il contribue à la connivence entre passeur et récepteur.

24 Cependant, dans la mesure où certains jeux de mots ne sont perceptibles qu'à l'écrit et où un auditoire ne peut les percevoir à l'écoute, il nous semble que cette œuvre nécessite d'être aussi découverte par le lecteur lui-même. La lecture offerte cherche à provoquer une rencontre intime avec le texte et à favoriser une appropriation personnelle de l'œuvre, quitte à ce que cette rencontre se poursuive individuellement, par la confrontation directe à l'album : « Qui lit [l'histoire] participe lui aussi, à cette société¹⁷. »

25 On peut alors s'interroger sur la place/le rôle de la voix de l'enfant dans la découverte de cet album. Ne doit-il pas mettre en jeu sa propre voix pour goûter pleinement à la saveur des mots et de l'album dans son entièreté ? Le témoignage d'une enfant de 6 ans montre qu'elle repère facilement les mots correspondants aux noms de lieux qui constituent le décor, ce qui peut s'expliquer par le nombre d'occurrences. Aussi retrace-t-elle le voyage à travers ces lieux en citant un certain nombre d'entre eux lors d'un parcours rétrospectif à travers les images de l'album. Ces mots sont répétés autant de fois que nécessaire afin que le décor soit posé, ils sont repris avec l'enfant. Les néologismes syntaxiques tendent à passer inaperçus pour un enfant de cet âge qui ne perçoit encore qu'intuitivement les fonctions grammaticales. Quant aux néologismes phonologiques, ils sont repérés grâce à la mise en voix par l'enfant elle-même qui a, semble-t-il, besoin de goûter à nouveau la saveur de ces mots au goût d'enfance (les « saussons »). L'implication de la voix de l'enfant devient alors indispensable à sa plongée dans l'imaginaire de l'album, dans le rythme et la poétique de l'œuvre. Pour permettre au jeune récepteur d'aller plus loin dans *l'interprétation*, au double sens de ce terme, il faut donc faire en sorte de ménager une pluralité de voix. On pourrait envisager, au sein d'un dispositif didactique visant la découverte du *Petit Roi*, une finalisation par une mise en voix collective impliquant les enfants, ce qui permettrait de « boucler la boucle », l'entrée dans l'album s'étant faite par l'écoute, par la voix. Ces voix plurielles nous semblent essentielles à l'appréhension de l'album dans toute sa poéticité, sa « poétique de l'inconnu¹⁸ ».

Vers une mise en voix « partagée »

26 Au vu de nos analyses précédentes, *Le petit Roi de Révolie* apparaît comme une lecture d'un accès difficile. Or, les programmes scolaires la préconisent dès le cycle 2. Quelle serait alors la modalité la plus adéquate à la découverte de cet album dans un contexte didactique ?

27 Comme nous l'avons observé lors de l'entretien cité, un enfant de 6 ans peut avoir des difficultés à repérer le pacte onirique s'il n'est guidé dans son interprétation par

la mise en voix de l'adulte, la reprise de certains éléments clés comme le titre. Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'une dynamique collective – née au sein d'une « société » réunie autour du livre – pourrait favoriser l'entrée dans cet univers singulier, sous la forme d'une *lecture partagée*¹⁹, interactive et même dialoguée, *via* la verbalisation.

28 Dans la continuité de nos analyses, on pourrait envisager que la voix du passeur se fasse neutre, discrète, de façon à ne pas en dénaturer la résistance en influençant l'écoute, mais à sensibiliser les élèves à l'usage de la fonction poétique du langage : une voix qui donne les mots comme autant de perles, de cadeaux. Cela permettrait de favoriser la construction d'une représentation/interprétation individuelle et *a priori* du récit, indépendamment des illustrations qui peuvent être éclairantes et réduire une part du mystère de l'album. Sans dévoiler le titre qui donne la clé du récit, l'adulte lirait à voix haute le texte de l'album, en mettant en relief le jeu sur les sonorités et le rythme. Les élèves pourraient avoir pour consigne d'écoute d'imaginer l'univers décrit et de relever deux mots « bizarres ». À l'issue de cette lecture, ils dessineraient dans leur carnet de lecteur le royaume de Rêvolie, les personnages et les objets étranges qui le peuplent. Ce dessin leur permettrait de construire une première interprétation du récit. Il s'ensuivrait une discussion collective de type débat à partir des dessins : les élèves seraient invités à verbaliser ce qu'ils ont représenté, de manière à construire le système (temporel, spatial, des personnages) du récit. La mise en commun viserait à montrer qu'un texte littéraire, en tant qu'œuvre résistante, peut permettre plusieurs chemins interprétatifs. La créativité lexicale pourrait être abordée à partir des mots relevés : elle serait éventuellement approfondie lors des séances ultérieures.

29 Une *mise en constellation* pourrait enfin contribuer au repérage du pacte onirique par la constitution d'un horizon d'attente que nous nommons « horizon d'écoute²⁰ » et la consolidation d'une communauté interprétative qui amènera à co-construire le sens. Pour l'Observatoire national de la lecture : « l'objectif d'apprentissage se situe dans le repérage du pacte onirique et la formulation active d'attentes de lecture permettant la prise d'indices et l'activité interprétative²¹. » Force est de constater que le pacte n'est pas aussi facile à repérer dans l'univers de Rêvolie – où il se trouve en quelque sorte crypté par ce néologisme – que dans celui de Chris Van Allsburg par exemple où, dès le titre « Ce n'est qu'un rêve », le rêve se trouve nommé et illustré.

30 À la lumière de ce concept de « lecture partagée », il nous semble que la lecture d'album, contrairement à celle de roman tel que le définit Benjamin, n'est pas nécessairement une activité solitaire, mais qu'elle peut s'enrichir des interactions suscitées par la résistance de l'œuvre. La voix apparaît ici comme la clé de voûte de l'intimité, en tant que lieu où l'émotion se concentre, où le sens file, se faufile, se tisse entre les mots, tout en étant tournée vers l'autre en tant que médium essentiel à la passation, la transmission. Elle peut en outre porter et valoriser la créativité de l'album. À la faveur de cette connivence, chaque enfant, chaque élève, pourra pénétrer dans cet univers onirique et stimuler son imaginaire. Ainsi, chacun des néologismes rencontrés au fil de l'album peut être interprété comme « erreur créatrice », au sens où l'entend Rodari, né dans la bouche – et/ou dans la tête – d'un enfant :

« D'un lapsus peut naître une histoire, c'est bien connu. [...] L'imagination de l'enfant, stimulée pour inventer des mots, appliquera ses instruments à tous les domaines de l'expérience qui provoqueront son intervention créative. Les contes servent à la mathématique comme la mathématique sert aux contes. Ils servent à la poésie, à la musique, à l'utopie, à l'engagement politique ; bref, à l'homme tout entier, et pas seulement au rêveur. »

Une fois chaussés les *saussons* et *saussinettes*, petit rêveur deviendra grand créateur et peut-être aussi – espérons-le ! – grand lecteur.

Bibliographie

Walter Benjamin, « Le narrateur », dans *Essais 2* (1935-1940), bibliothèque « Médiations », Denoël/Gonthier, 1983, p. 55-85.

Monique Bouquet, « Lecteur attentif, écoute mon papyrus » dans *Écoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, Actes du colloque « Littérature, oral, oralité », Université Marc Bloch, Strasbourg, Ph. Clermont et A. Schneider (éd.), Strasbourg CRDP, 2006, p. 105-115.

Hans-Heino Ewers, « La littérature de jeunesse entre roman et art de la narration », *Réflexions à partir de Walter Benjamin*, Revue de littérature comparée, 2002/4 n°304, p. 421-430.

Francis Grossmann, « Pour une approche ethnographique des activités de lecture : l'exemple des « lectures partagées », *Cahiers du Français Contemporain*, 7, 2002, p. 135-160.

Observatoire National de la lecture (site consulté le 3/04/13) : http://onl.inrp.fr/ONL/travauxthematiques/livresdejeunesse/constellations/recit%20reve/constellation_recit_reve

Paul L. Harris, *L'imagination chez l'enfant, son rôle crucial dans le développement cognitif et affectif*, Paris, Éditions Retz, 2007.

Marie-Claire et Serge Martin, *Quelle littérature pour la jeunesse ?*, Paris, Klincksieck, 2009.

Serge Martin et Philippe Païni, « Présentation : ces choses qui sont dans la voix », *Le français aujourd'hui* n°150, 2005, p. 5-6.

DOI : 10.3917/lfa.150.0005

Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.

Isabelle Nières-Chevrel, « La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit », *Vox Poetica* (site consulté le 05/04/13) : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/nieres-chevrel.html>

René Passeron, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Ae2cg éditions, 1996.

Gianni Rodari, *Grammaire de l'imagination*, traduit et préfacé par Roger Salomon, Paris, Rue du Monde, 1997.

Marie-Sabine Roger et Aline Bureau, *Le petit roi de Révolie*, Paris, Éditions Sarbacane, 2006.

Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles, *Les néologismes*, Paris, PUF, 2003.

Catherine Tauveron, « Comprendre et interpréter le texte littéraire à l'école : du texte réticent au texte proliférant », *Repères* n°19, 1999, p. 9-38.

Camille Vorger, « Le slam est-il néologène ? », *Neologica* n°5, 2011, p. 73-90.

Camille Vorger, « Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie », dans *Lire au collège*, n° 90, printemps 2012, dossier « L'oral. Prendre la parole » Scerén/CRDP de l'Académie de Grenoble.

Annexe

Extrait de l'entretien avec E., 6 ans

E : Il a pas de couronne, du coup c'est pas un vrai roi !

C : C'est vrai... Mais ses cheveux font penser à une couronne. Alors, comment as-tu compris que c'était un rêve ?

E : Parce que... dans le nom, y a « Rêve ».

C : Oui, dans le nom de ce pays on entend « Rêve au lit ». Qu'est-ce qu'il y a d'autre ?

E : Vo... au lit !

C : Il rêve où, alors ?

E : Dans son lit !

C : Voilà, c'est le pays du rêve. Dis-moi, est-ce que dans cette histoire, il y a des mots qui t'ont parus bizarres, que tu n'avais jamais entendus ?

E : Oui !
 C : Tu te rappelles lesquels ? Tu veux regarder l'album pour mieux te souvenir ?
 E : Il est bizarre le nom de lui [montrant un Dredon]
 C : Comment il s'appelle, tu te souviens ?
 E : Euh...
 C : Un dredon !
 E : Oui...
 C : Tu sais ce que c'est un « édredon » ?
 E : C'est le truc du lit !
 C : Oui, LES dredons, parce qu'ils sont plusieurs. Quoi d'autre ?
 E : Ah oui, le nom de la rivière [montrant la double page correspondante de l'album] !
 C : Tu t'en rappelles ?
 E : Rideau !
 C : Oui, c'est ça, « l'Erido ». Et puis « Fondely ». Qu'est-ce que tu entends dans ce mot ?
 E : Fond !
 C : Et aussi... C'est au fond de quoi ?
 E : Du lit !
 C : Et oui... Il est toujours dans son lit le petit roi, et le fleuve aussi !
 E : Mmm...
 C : Et ça, tu te rappelles ? Qu'est-ce que c'est ?
 E : Des chaussons ?
 C : Et comment on dit quand on est petit ?
 E : Des Sssaussons ! [Rires]

Notes

1 Walter Benjamin, « Le narrateur », dans *Essais 2* (1935-1940), bibliothèque « Médiations », Denoël/Gonthier, 1983, p 60.

2 *Ibid.*, p. 56.

3 *Ibid.*, p. 75.

4 Hans-Heino Ewers, « La littérature de jeunesse entre roman et art de la narration », *Réflexions à partir de Walter Benjamin*, Revue de littérature comparée, 2002/4 n°304, p. 425.

5 Paul L. Harris, *L'imagination chez l'enfant, son rôle crucial dans le développement cognitif et affectif*, Paris, Éditions Retz, 2007, p. 179.

6 Cf. Isabelle Nières-Chevrel, « La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit », *Vox Poetica* (site consulté le 05/04/13) : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/nieres-chevrel.html>

7 Monique Bouquet, « Lecteur attentif, écoute mon papyrus » dans *Écoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, Actes du colloque « Littérature, oral, oralité », Université Marc Bloch, Strasbourg, Ph. Clermont et A. Schneider (éd.), Strasbourg CRDP, 2006.

8 Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles, *Les néologismes*, Paris, PUF, 2003.

9 Francis Grossmann, « Pour une approche ethnographique des activités de lecture : l'exemple des « lectures partagées », *Cahiers du Français Contemporain*, 7, 2002, p.136.

10 René Passeron, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Ae2cg éditions, 1996, p. 45.

11 Catherine Tauveron, « Comprendre et interpréter le texte littéraire à l'école : du texte réticent au texte proliférant », *Repères* n°19,1999, p. 9-38.

12 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 75.

13 Serge Martin et Philippe Païni, « Présentation : ces choses qui sont dans la voix », *Le français aujourd'hui*, n°150, 2005, p. 81.

14 Cf. Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*

15 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 62.

16 Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 650.

17 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 75.

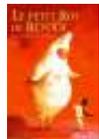
18 Serge Martin et Philippe Païni, *op.cit.*, p. 83.

19 Francis Grossmann, « Pour une approche ethnographique des activités de lecture : l'exemple des « lectures partagées », *Cahiers du Français Contemporain*, 7, 2002, p. 135-160.

20 Camille Vorger, « Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie », dans *Lire au collège*, n°90, printemps 2012, dossier « L'oral. Prendre la parole » Scerén/CRDP de l'Académie de Grenoble.

21 Observatoire National de la lecture (site consulté le 3/04/13) : http://onl.inrp.fr/ONL/travauxthematiques/livresdejeunesse/constellations/recit%20reve/constellation_recit_reve

Table des illustrations



Crédits

Marie-Sabine Roger, Aline Bureau, *Le Petit Roi de Révolie*, Sarbacane, 2004. ©

URL

<http://strenae.revues.org/docannexe/image/964/img-1.jpg>

Fichier

image/jpeg, 403k

Pour citer cet article

Référence électronique

Aurélie Clémenson et Camille Vorger, « Quand la voix de l'album touche aux marges de la langue. *Le petit Roi de Révolie* de Marie-Sabine Roger et Aline Bureau », *Strenæ* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 30 avril 2017. URL : <http://strenae.revues.org/964> ; DOI : 10.4000/strenae.964

Auteurs

Aurélie Clémenson

Lidilem, Grenoble

Camille Vorger

Université de Lausanne, associée Lidilem

Droits d'auteur



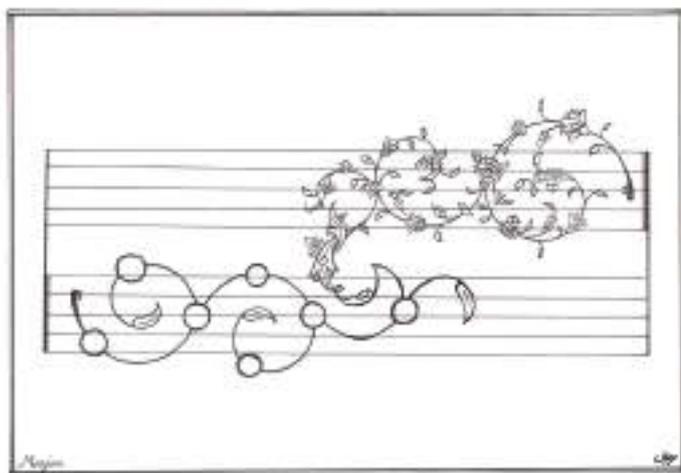
Strenæ est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

RÉFÉRENCE :

« Dessine-moi ton plurilinguisme.

Analyse de dessins entre symbolisation
et réflexivité »

avec C. Bemporad, dans *Glottopol*, n°24, 2014.



MOTS-CLÉS :

**DESSIN,
PLURI-
LINGUISME,
IDENTITÉS,
RÉFLEXIVITÉ,
REPRÉSEN-
TATION .**



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

n° 24 – juillet 2014

*(Se) représenter les mobilités :
dynamiques plurilingues et relations
altéritaires dans les espaces mondialisés*

Numéro dirigé par Muriel Molinié

SOMMAIRE

Muriel Molinié : *Introduction.*

Elatiana Razafimandimbimanana et Cécile Goï : *Retour sur une expérience formative à et par la réflexivité : lieu de « mobilités réflexives ».*

Eva Lemaire : *Sortir de sa zone de confort, s'ouvrir, se replier : mise en scène de l'apprentissage du français dans le milieu universitaire francophone minoritaire ouest-canadien.*

Jésabel Robin : *Cartes de langue(s) et de mobilité de futurs enseignants du primaire à Berne. Quand une dynamique dialogique entre les corpus dévoile des représentations du français.*

Diane Farmer et Gail Prasad : *Mise en récit de la mobilité chez les élèves plurilingues : portraits de langues et photos qui engagent les jeunes dans une démarche réflexive.*

Anne-Sophie Calinon et Sophie Mariani-Rousset : *La place du sujet dans l'expérience de mobilité : l'étudiant international et le dessin réflexif.*

Chiara Bemporad et Camille Vorger : *« Dessine-moi ton plurilinguisme ». Analyses de dessins entre symbolisation et réflexivité.*

Marie-Françoise Pungier : *Étude exploratoire sur des représentations graphiques d'un stage en France par des étudiants japonais.*

Hélène Girard-Virasolvit : *Mots et images dans des blogs d'expatriés : fonctions de l'iconographie pour dire l'altérité.*

Jinjing Wang : *Motivations d'apprentissage et parcours migratoires : entretiens avec des apprenants chinois de français en France.*

GLOTTOPOL – n° 24 – juillet 2014

<http://glottopol.univ-rouen.fr>

« DESSINE-MOI TON PLURILINGUISME ».
ANALYSES DE DESSINS ENTRE SYMBOLISATION ET
RÉFLEXIVITÉ

Chiara Bemporad et Camille Vorger
Université de Lausanne

Loin d'être sagement couchées face à face ou dos à dos ou côte à côte, loin d'être superposées ou interchangeables, elles [les deux langues] sont distinctes, hiérarchisées : d'abord l'une ensuite l'autre dans ma vie, d'abord l'autre ensuite l'une dans mon travail. (Nancy Huston, 1999, Nord Perdu, p. 60).

Dans la présente contribution, nous nous intéressons au dessin réflexif comme dispositif pédagogique invitant un apprenant à illustrer son plurilinguisme pour favoriser sa réflexion autour des représentations de ses langues. En effet, nous considérons qu'amener une personne à thématiser le processus et les effets de son appropriation lui permet « de se représenter les situations d'acculturation dans lesquelles il se trouve afin de procéder aux reconfigurations identitaires qui lui sont nécessaires pour trouver (et faire évoluer) sa place dans ce monde » (Molinié, 2009a : 26).

Ainsi, l'analyse de certains dessins réalisés par des étudiant.e.s de l'Ecole de Français Langue Etrangère de l'Université de Lausanne¹, puis explicités verbalement lors d'entretiens en présence des pairs, nous conduira à étudier la manière dont ils se représentent et symbolisent leurs identités de locuteurs plurilingues et le rôle des représentations des différentes langues constitutives de leur répertoire langagier dans ce processus de construction. En effet, dans la mesure où les images et les mots se complètent et se nourrissent mutuellement (Joly, 2005 : 106), il nous semble intéressant d'articuler dessins et entretiens, afin d'amener les étudiants à expliciter oralement le sens, la portée, voire le message qu'ils attribuent à leurs propres dessins. De fait, loin d'être universelle et transparente, la signification est ici à décrypter et à reconstruire par le chercheur.

Après avoir esquissé notre cadre théorique sur cette question, nous procéderons à l'analyse de cinq dessins, étayée par les explications que les étudiants en ont données. En conclusion,

¹ Il s'agit d'un groupe de 15 étudiants d'année préparatoire, celle-ci ayant pour objectif principal de leur permettre d'acquérir un niveau de français suffisant à la poursuite de leur cursus (B1-B2). Aussi, pour la majorité de ces étudiants, l'apprentissage du français répond à un objectif clairement identifié, intégré à leur parcours universitaire et professionnel.

nous discuterons également des caractéristiques d'un tel dispositif mis en œuvre auprès d'un public d'adultes, les recherches sur le dessin se concentrant pour la plupart sur des enfants (Molinié, 2009b).

Le dessin comme moyen de symbolisation

Dans le domaine de la didactique des langues-cultures, les démarches réflexives sollicitées dans des cadres de recherche et d'enseignement auprès d'adultes sont majoritairement discursives. Ces verbalisations, qui s'orientent notamment vers la mise en mots des expériences langagières et culturelles, relèvent de la « méthode biographique » (Molinié, 2011). Celle-ci consiste à retracer la trajectoire d'appropriation des langues d'un individu pour l'amener à « comprendre les manières dont l'histoire sociale interagit avec sa formation personnelle », en le considérant « non seulement comme le lieu d'intersection d'un ensemble de contradictions auxquelles il est confronté dans son existence, mais surtout comme le seul locuteur compétent pour co-énoncer le *sens* de celles-ci » (Molinié, 2006b : 9)².

Le dispositif du « dessin réflexif » rejoint ces démarches dans la mesure où il a été conçu dans l'optique de pousser l'apprenant à exprimer à d'autres personnes « quelque chose de sa place dans le monde, de son rapport aux langues [...], à la traversée des espaces culturels, à l'altérité, à la mobilité, à son histoire, à la pluralité de – ou aux clivages entre – ses différentes langues et cultures, à son identité et à ses apprentissages francophones » (Molinié, 2009b : 10). Le dessin consiste à adopter une forme symbolico-iconique et métaphorique pouvant permettre aux individus de trouver un moyen de thématiser leurs rapports aux langues par le biais d'un détournement, en leur laissant plus de liberté pour dévoiler ce qu'ils veulent à travers une symbolisation choisie. Comme Castellotti et Moore le soulignent en effet :

le fait de dessiner permet de représenter, dans son double sens d'imaginer et de donner à voir, sans pour autant se livrer totalement ; le dessin permet de montrer tout en choisissant de cacher, de symboliser, de détourner ou de mettre en lumière, avec une acuité à la fois plus évidente et plus incertaine que le discours. (2009 : 45)

L'activité de dessiner est associée à l'action d'expliquer *a posteriori* le dessin aux autres membres d'une communauté de pratiques (dans notre cas, le groupe classe et les chercheuses dont l'une est également l'enseignante³). Cette verbalisation est une étape ultérieure qui enrichit le processus de réflexion. À ce propos, les auteures citées soulignent encore que le dessin peut être :

un révélateur du réel, une représentation des univers de référence, plus ou moins stéréotypés, une manière de dire sa perception des relations sociales, de partager ses réussites et ses frustrations, de confier ses peurs et ses bonheurs. (ibid.)

Cependant, à la différence des enfants, pour qui dessiner est une activité « qui fait partie de leur quotidien familial scolaire, social, mais aussi personnel, intime » (*ibid.*), cette même activité n'est pas nécessairement habituelle pour des adultes, qui, dans la plupart des cas, perdent au fur et à mesure des années la familiarité avec ce type d'activité. Ce dispositif pouvait ainsi présenter un certain nombre de risques, surtout liés à l'infantilisation ou à la

² Pour une réflexion épistémologique et méthodologique sur cette notion de biographie langagière voir notamment Perregaux (2002), Lüdi (2005), Molinié (2006a et 2006b, 2011), Baroni & Jeanneret (2008), Thamin & Simon (2009), Jeanneret (2010), Baroni & Bemporad (2011).

³ Camille Vorger était l'enseignante, alors que Chiara Bemporad a pris le rôle d'intervenante dans le cours et dans les entretiens.

gêne des apprenants qui n'étaient pas à l'aise pour dessiner. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

L'activité du dessin réflexif devient donc un outil de *médiation* du rapport aux langues de l'apprenant, et notamment à la langue qu'il est en train d'apprendre dans un moment spécifique de sa vie, tout autant que de relations, entre l'individu plurilingue, dessinateur, le dessin lui-même, et les autres personnes destinées à visionner et comprendre ce dessin. Nous utilisons le terme *plurilingue* ici, à la suite de Lüdi et Py (1986) et de Coste, Moore et Zarate (1997), pour désigner chaque personne qui parle plus d'une langue à des degrés différents de compétence, indépendamment du fait qu'elle se considère (ou pas) comme plurilingue. L'analyse des productions iconiques et verbales des étudiants permettra justement d'établir si le plurilinguisme est perçu comme tel et comment il se configure.

En outre, si la méthode biographique s'oriente traditionnellement surtout vers la réflexion résultant de la construction diachronique du plurilinguisme, notre approche, tout en se basant sur les mêmes présupposés méthodologiques, privilégie le *résultat* du parcours biographique : l'identité plurilingue des étudiants telle qu'ils se la représentent dans *l'hic* et *nunc*, de façon synchronique. La notion d'identité plurilingue est théorisée, entre autres, par Moore & Brohy (2013) qui la définissent de la façon suivante :

Les identités plurilingues et pluriculturelles sont une catégorie de l'identité (individuelle et/ou collective). Elles s'expriment au travers de l'usage que fait un locuteur de ses langues et de ses cultures, et au travers de ses discours sur celles-ci. Elles sont marquées par l'instabilité et l'ambivalence. Elles se révèlent de manière différente selon les choix des locuteurs à l'intérieur d'un ensemble de possibles, choix qui dépendent, entre autres, des trajectoires de vie individuelle, des catégories sociales et linguistiques à disposition et des interprétations que donne l'individu aux circonstances locales dans lesquelles il est amené à négocier la différence et à signaler ses affiliations. (2013 : 297)

Les individus plurilingues s'approprient ainsi des langues « dans un mouvement simultané de mise à distance et de définition d'une identité plurielle » (Py & Gajo, 2013) toujours sujette à changements, évolutions, reconfigurations. Ces reconstructions identitaires résultant du processus d'appropriation peuvent être en soi des objets de débat à amener au sein de la classe pour thématiser la manière de se confronter à l'altérité, de partager les difficultés, de penser la manière de vivre le plurilinguisme, d'affronter les déstabilisations, les bouleversements et les réaménagements que l'appropriation crée en termes de négociations de nouvelles socialisations.

Les dessins et les explications verbalisées des étudiant.e.s plurilingues – avec une compétence langagière du français de niveau intermédiaire (A2-B1) – seront analysés en se focalisant sur deux éléments. D'une part, nous étudierons la manière dont ils représentent et décrivent leur rapport aux langues : il s'agit d'analyser par exemple s'ils recourent à des représentations sociales plus ou moins stéréotypées, ou s'ils privilégient des représentations plus personnelles, suivant leur vécu, leurs intérêts ou capacités. D'autre part, nous observerons comment les étudiants se représentent symboliquement en tant qu'individus plurilingues, autrement dit comment ils reconfigurent leurs *identités plurilingues*, que ce soit de manière diachronique ou synchronique, plus ou moins cloisonnées, plus ou moins dynamiques.

Des dessins aux entretiens

Notre activité a été conduite dans le cadre d'une séquence didactique qui avait pour objet de susciter la réflexivité des étudiants sur leur rapport à la langue cible, par le biais d'une œuvre littéraire qui a permis de médiatiser les thèmes de l'appropriation, des difficultés

d'acculturation, des différentes manières de vivre et de se représenter le plurilinguisme. Dans une précédente publication, nous avons souligné, à la suite de Perregaux (2002), l'importance d'adopter certaines précautions dans l'utilisation de la démarche biographique en classe à cause du partage de certains discours des apprenants relatifs à leur vécu qui pouvaient avoir un caractère particulièrement sensible. Et ceci intervient autant dans la gestion de la discussion que dans la manière de donner des consignes et de préparer le terrain de la production biographique. Nous soulignons en effet qu'il est important « d'éviter que la prise de parole ne soit ressentie comme une obligation acculant l'apprenant.e à s'exprimer sur des sujets qu'il ou elle préférerait éviter » (Baroni & Bemporad, 2011 : 130). Pour faire face à ce type de risques, nous avons adopté des procédés de détournement. En effet, Perregaux suggérait qu'on pouvait, par exemple, proposer des situations où les apprenants travaillent d'abord sur des matériaux langagiers qui leur sont extérieurs (comme les biographies langagières d'autres personnes), pour ensuite faire part aux autres de leur propre vécu et de leurs réflexions (Perregaux, 2002 : 93). Le dessin pourrait déjà en soi être interprété comme un procédé de détournement. À cela, nous avons ajouté en guise d'entrée en matière, le recours à des textes littéraires considérés comme « autre matière langagière », qui n'était pas directement ni explicitement en lien avec les parcours personnels des apprenant.e.s.

L'introduction de la thématique s'est donc faite en amont au travers de *l'Alphabète*, récit autobiographique d'Agota Kristof qui nous a servi d'entrée en matière sur cette question du rapport à la langue seconde, ressenti comme conflictuel par cette auteure :

Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis 20 ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés. C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle. (2004 : 24)

Afin de confronter cette représentation d'une « langue ennemie » à une autre image, nous avons apporté comme complément quelques extraits de Nancy Huston (1999), que nous avons lus et commentés en classe. Comme en témoigne la citation mise en exergue, cette dernière décrit l'anglais et le français comme cloisonnés, faisant « chambre à part » dans sa vie et dans son cerveau, avec des attributions et des domaines propres à chaque langue.

Nous avons donc choisi de partir de cette dernière citation pour initier une réflexion, d'abord collective (par groupes), puis individuelle, sur ce sujet. La tâche proprement dite de réalisation du dessin a été introduite par la présentation d'une page du site de l'Université de Genève, un « hommage multilingue au *Petit Prince* », qui médiatise une approche concrète, visuelle et sonore, du concept de plurilinguisme⁴. Il s'agit d'une carte géographique sur laquelle on peut cliquer pour entendre un passage de ce récit dans la langue du pays correspondant. La découverte de cette page, à l'aide d'un diaporama conçu à cet effet, nous a conduites à citer le fameux « Dessine-moi un mouton », d'où la consigne formulée comme telle : « Dessine-moi ton plurilinguisme ». Dans le même diaporama, nous avons montré quelques exemples, issus des expérimentations précédentes dont font état les volumes de Molinié (2006a et 2009b)⁵, en les projetant et en les commentant avec les étudiants.

Dans la suite de la séance, les étudiants – répartis en groupes de 3 à 5 – se sont vus distribuer des feuilles de papier blanches et des crayons, afin de pouvoir réaliser la tâche demandée. Nous avons en outre évoqué la possibilité d'en discuter d'abord au sein des

⁴ Page consultée : <http://www.unige.ch/lettres/linguistique/prince/>. *Le Petit Prince* était par ailleurs étudié par une partie du groupe en cours de langue, ce qui nous a confortées dans notre choix de cette activité inductrice.

⁵ Nous avons montré en classe les exemples 8 p. 64, 9 p. 65, 12 p. 67, 15 p. 72, 16 p.74, 18 p. 75 dans Castellotti & Moore (2009); celui p. 104 dans Leconte (2009), ceux à la p. 108, p. 151 de Razafimandimbimananana (2009) et celui à la page 179 de Molinié (2006b).

groupes, afin de mieux élaborer mentalement leur représentation. Cependant, la plupart a entrepris immédiatement de dessiner, certains commençant à griffonner sur un coin de papier, sans attendre les feuilles blanches. Ainsi, l'activité semble avoir inspiré la majorité des étudiants, à l'exception de l'un d'entre eux qui, inhibé à l'idée de dessiner, a sollicité l'aide de sa voisine, très douée en dessin⁶.

Si la majorité des étudiants a réalisé leur dessin en classe, lors de la séance décrite, quelques-uns ont demandé à le poursuivre chez eux, et une étudiante, absente lors de cette séance, a réalisé l'intégralité de la tâche en autonomie, en s'appuyant sur le diaporama projeté en classe et sur des explications complémentaires de l'enseignante à sa demande. Notons que cette étudiante, que nous appellerons M, a suivi un cursus artistique et s'est particulièrement investie dans la réalisation de la tâche.

Cette séance de réalisation des dessins a été suivie de deux séances complémentaires de verbalisation, sous la forme d'entretiens d'explicitation menés en présence des pairs, et des coauteurs de l'article. Bien que ces séances aient été présentées comme facultatives et placées en dehors des heures de cours habituelles, les étudiants ont été très assidus, tant dans la perspective de commenter leur propre dessin que dans celle d'écouter les explications de leurs pairs. Les entretiens se sont donc déroulés au sein de groupes de 6 à 10 étudiants, les questions étant encouragées à l'issue d'un court exposé (de 5-10 minutes) de l'étudiant concerné.

Le corpus obtenu est ainsi constitué de 14 dessins pour 12 participants – deux étudiants en ayant réalisé deux – parmi lesquels une seule n'a pas participé aux entretiens.

Pour la présente contribution, nous avons choisi d'en retenir cinq. Les critères de notre choix ont été d'abord de mêler des dessins effectués par des étudiant.e.s ayant suivi des cours de dessins (L et M) à d'autres pour qui le dessin était une activité insolite (A, S et D). En outre, nous voulions diversifier les types de représentation afin de mettre en relief des oppositions dans la manière de représenter les langues et le plurilinguisme. Aussi les avons-nous organisés de la manière suivante :

- représentation diachronique (parcours) vs synchronique (rapport à la langue) ;
- image centrifuge (ouverte sur le monde) vs centripète (centrée sur l'individu) renvoyant à une représentation plutôt sociale ou individuelle des langues ;
- confiance vs défiance vis-à-vis de leurs compétences en français ;
- continuité vs rupture entre les langues du répertoire langagier.

Passons maintenant à l'analyse des dessins et des explications données par les étudiants.

Le dessin et la mise en mot

Les bateaux et les fenêtres de A

Dans son dessin l'étudiant A, d'origine grecque, a représenté en haut la mer avec des bateaux et plus bas, cinq fenêtres renvoyant chacune à l'une des langues de son répertoire langagier, soit, de gauche à droite : l'anglais, le français, le grec, l'italien et l'espagnol. Ce faisant, il distingue deux images, sur deux plans distincts, au sein de l'espace du dessin.

⁶ Comme nous avons anticipé un éventuel blocage lié à la difficulté de s'exprimer et de s'exposer par le biais d'un dessin, nous avons suggéré à cet étudiant de réaliser chez lui un collage, activité à laquelle il s'est livré ensuite en cherchant des images sur Internet, qu'il a ensuite disposées au sein d'un labyrinthe. Aucun autre étudiant n'a tiré profit de cet aménagement de la consigne.



La première image (telle que numérotée sur le dessin) est celle de la mer avec les bateaux qu'il explicite ainsi :

Oui premièrement c'est l'idée que on est pour la langue je veux donner un océan inconnu là avec beaucoup de bateaux j'ai donné l'idée de voyage c'est la vision vraiment voyage depuis notre naissance jusqu'enfant et là on connaît pas on commence avec la langue maternelle qui est très grand après on a dans cet océan inconnu on regarde qu'on a beaucoup d'autres bateaux⁷.

Nous pouvons associer l'idée du bateau et de la mer à l'idée du parcours de vie, de la trajectoire, qui renvoie à l'aspect du temps qui passe. L'étudiant restitue en effet une construction identitaire diachronique et l'appropriation comme une quête personnelle, décrite comme un voyage :

Je commence première avec cette idée-là du voyage dans la vie avec la langue maternelle et l'autres langues qu'on a connues dans cet voyage qu'on a fait dans notre vie et deuxièmement la langue ça signifiait pour moi vraiment une fenêtre beaucoup de fenêtres qu'on apprenait beaucoup de choses de de comme savoir de des idées de comment ça s'appelle ? sagesse

La deuxième image semble renvoyer, quant à elle, une idée synchronique des langues acquises permettant l'ouverture sur le monde. Celle-ci est symbolisée par les fenêtres qui reflètent une idée de ses langues comme ouvrant l'accès à d'autres mondes, à d'autres univers. L'image du plurilinguisme de A apparaît comme positive, presque idyllique, car elle se focalise sur les possibilités offertes par le fait de devenir plurilingue, comme il l'explicite dans son entretien :

⁷ Dans la perspective d'une analyse de contenus symboliques et langagiers, nous avons opté pour une transcription fidèle du discours oralisé, en gardant l'interlangue des apprenants.

Moi j'ai donné l'idée simplement que une langue étrangère c'est une fenêtre. comme une fenêtre ouverte que on peut se voir beaucoup de choses on peut apprendre beaucoup de choses [...] c'est une fenêtre dans notre cerveau on peut apprendre beaucoup de choses qu'on a pas connues avant et en langue étranger c'est complètement [...] un autre univers un différent univers. peut-être un univers complètement différent que ce qu'on a avant dans notre pays dans une autre langue

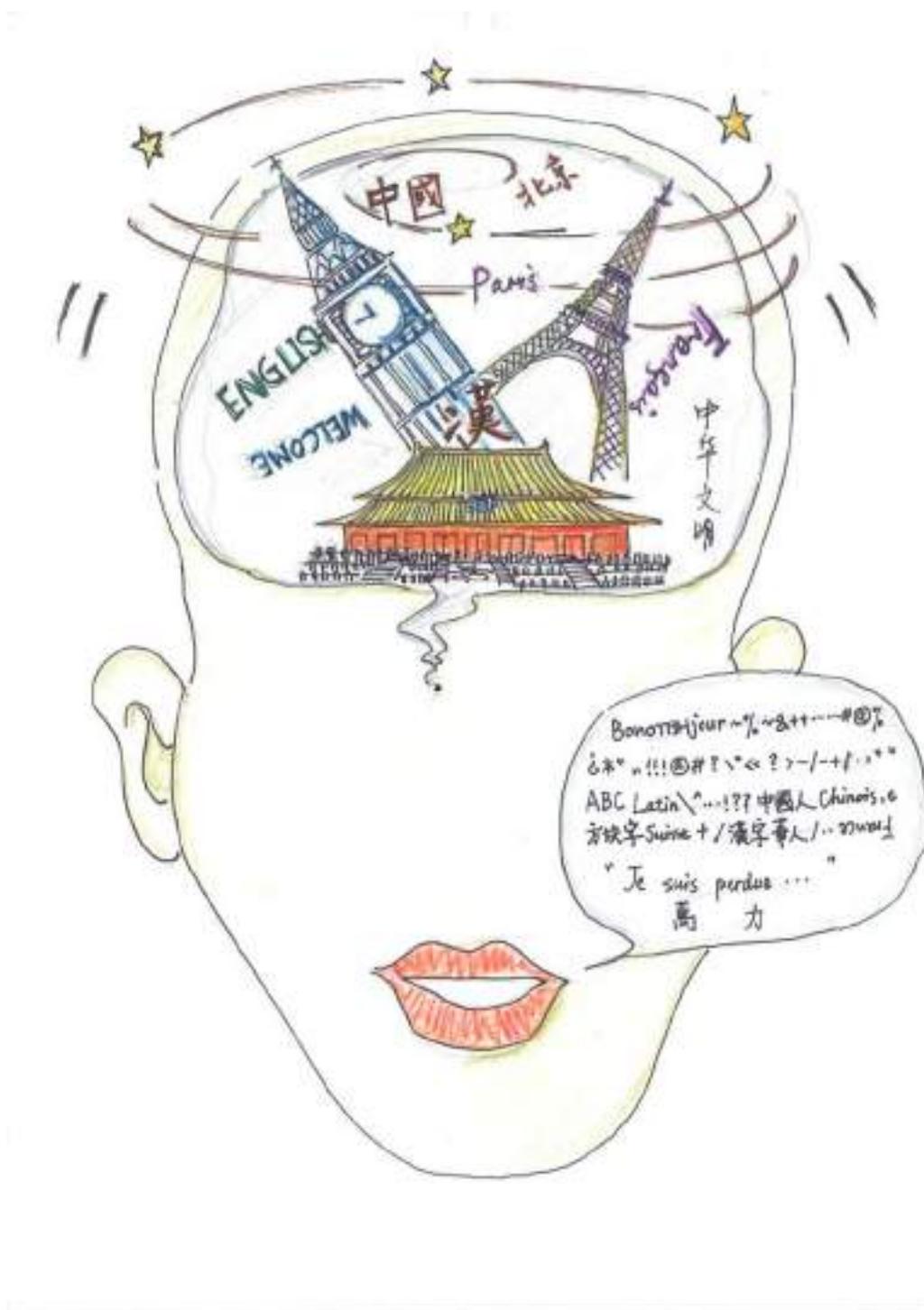
Ensuite, l'étudiant donne, à l'oral, une représentation précise du français, langue qu'il est en train d'apprendre, en la définissant comme une « chance », ce qui dénote une perception sécurisante de son apprentissage :

C'est une chance je veux dire pour apprendre français parce que non seulement pour mon profession de droit européen international parce que c'est la deuxième langue dans tout l'organisation internationale mais même que la la France il y a une grande culture normalement de philosophie de littérature de même de picture ? non de la musique aussi. je pense que je me sens que je suis fortuné

Nous pouvons interpréter la représentation du français comme un capital acquis par l'étudiant. D'ailleurs, nous pouvons identifier deux types de capital différents. Un capital que, d'après Heller & Boutet (2006) nous pourrions définir comme « communicatif ». Par cette définition, les auteures soulignent que, dans la logique néolibérale actuelle, c'est surtout la maîtrise d'habiletés communicationnelles orales ou littératiées spécifiques à un champ professionnel et à un échange ordinaire qui est valorisée. Lorsque A affirme « c'est une chance [...] apprendre français parce que [...] pour mon profession de droit européen international parce que c'est la deuxième langue dans tout l'organisation internationale », il restitue la représentation du français comme langue utile à la communication et essentielle pour sa carrière professionnelle future. Par ailleurs, A juxtapose à ce capital un autre, qui renvoie au capital culturel plus traditionnel d'après Bourdieu (1977), représenté par l'évocation de la culture, la littérature et la peinture de la « France », (« mais même que la France il y a une grande culture normalement de philosophie de littérature de même de picture »).

La tête confuse et foisonnante de L

L'explication de L, étudiante chinoise, suit celle de A, ce qui lui permet de développer l'image d'ouverture représentée et commentée par ce dernier, qu'elle enrichit avec l'idée de clé : « Les fenêtres. parfois je pensais. les langues c'est comme les clés on peut ouvert les fenêtres ouvrir la porte ».



Le symbolisme de la clé (qui est pourtant absent de son dessin) pourrait renvoyer à une visée essentielle de tout apprentissage : nous pouvons souligner qu'elle est ce qui permet l'ouverture, l'accès à un autre espace. Au contraire, l'absence de clé nous interdit cet accès, nous exclut de cet espace. La clé peut ainsi symboliser un mystère, une énigme à résoudre (Chevalier & Gheerbrant, 2012 : 302). De fait, c'est essentiellement en termes d'obstacles, de difficultés à surmonter que L nous décrit son plurilinguisme :

Quand j'ai essayé apprendre le français, j'ai toujours pensé [...] je suis vraiment... comment on dit ça ?... n'ai pas envie d'apprendre la deuxième langue entière [pour étrangère] parce que je trouve l'anglais pour moi c'est déjà difficile pour moi, même si je apprendre l'anglais depuis

plus de dix ans. [...] Je suis perdue [...] Peut-être je n'ai pas arrivé apprendre le français et puis j'ai oublié l'anglais . et ça, c'est une chose très . une mauvaise chose !

Nous pouvons faire un parallèle ici avec l'idée d'une langue potentiellement « ennemie », évoquée dans le récit d'Agota Kristof, car le français semble représenter une menace non pour la langue source comme dans *l'Analphabète* (voir *supra*), mais pour la première langue cible apprise (ici l'anglais), qui partage des similarités avec la seconde (le français) aux yeux de cette étudiante. Selon cette conception du plurilinguisme, il semble que les langues entrent en concurrence les unes avec les autres, comme si l'une (ici le français) était susceptible d'écraser l'autre (l'anglais). À travers cette représentation et le discours qui en traduit l'auto-interprétation, il semble qu'un tel dessin remplisse une fonction émotive ou expressive implicite, outre la fonction « méta » ou réflexive explicitement visée (Joly, 2005 : 47). On serait alors tenté d'y lire un « message pour autrui » (*op. cit.* : 45), à l'attention du groupe et/ou de l'enseignante. Les difficultés éprouvées dans cet apprentissage s'expriment dans son dessin à travers un visage stylisé, dont seuls les contours, la bouche et les oreilles sont distincts. L'absence des yeux est intéressante à noter, car elle pourrait révéler un sentiment de flou et de confusion qui empêche une vue claire. On observe que L adopte ici une esthétique évoquant la bande dessinée (les étoiles et les lignes indiquant un mouvement circulaire et les phylactères), avec le recours à une représentation codifiée du désarroi correspondant à cette situation : la tête qui tourne sous l'effet d'une surcharge cognitive et le vertige symbolique qui s'ensuit. Elle ne sait plus *où donner de la tête*, littéralement. Cette représentation est synchronique (*hic et nunc*) et dynamique car elle indique une déstabilisation due à l'écart entre ces langues en présence dans son répertoire langagier. Le cerveau de ce dessin n'est nullement compartimenté, ce qui montre une conception du plurilinguisme comme un espace ouvert et décloisonné selon les catégories proposées par Leconte et par Castellotti & Moore qui opposent des images du plurilinguisme comme cloisonnées à d'autres, décloisonnées. Il s'agit cependant, pour cette étudiante, d'une source de confusion et de déstabilisation, voire de malaise, alors que, dans les études citées, le décloisonnement est un état de fait, et même un élément constructif pour les enfants observés.

Elle choisit ici trois monuments comme icônes stéréotypées pour représenter ses langues – la Tour Eiffel, le Big Ben et un temple chinois – tout en privilégiant une approche culturelle où les langues sont autant de clés permettant d'accéder à ces univers⁸. La position de ces trois monuments indique un ressenti différencié : le chinois est stable (il est en effet représenté comme un temple horizontal et à la base de cet espace, ce qui symbolise le socle, le fondement), tandis que l'anglais et le français sont en position inclinée, ce qui nous suggère qu'elle se sent encore insécure en tant que locutrice dans ces deux langues.

La présence de mots et noms de lieux dans ces trois langues corrobore cette impression, puisque ceux-ci sont désorientés par rapport au sens traditionnel de l'écriture (des mots sont écrits à l'envers). Le phylactère situé dans la tête est complété par un autre situé en dehors du visage qui représente l'expression verbale. Celle-ci semble tout aussi confuse, car des caractères alphabétiques, des idéogrammes et des signes typographiques⁹ s'entremêlent au sein d'une image foncièrement hétérogène (Joly, 2005 : 30). Le sens conventionnel de l'écriture latine est globalement respecté (à l'exception de « France », écrit à l'envers), mais seuls quelques mots sont identifiables en tant que tels.

⁸ On peut ici émettre l'hypothèse que le choix du cours à option « Langue et cultures » qui constituait le cadre de notre expérimentation a pu influencer sur ces représentations culturelles le cas échéant.

⁹ Notons qu'il s'agit essentiellement de signes ayant trait aux marques discursives tels les guillemets – anglaises et françaises – et à une ponctuation expressive (points d'exclamation et d'interrogation).

Sur son dessin, la formule « Je suis perdue » – ce qui rejoint ses propos lors de l’entretien – indique la conclusion à laquelle L arrive, locutrice submergée par l’afflux de ces langues dont la diversité des systèmes est mise en relief :

Pour nous, je pense c’est plus difficile (que) pour l’autre personne parce que notre langue maternelle est complètement différent. différent le système.

La présence de nombreux caractères et signes diacritiques renvoie d’ailleurs au clavier d’ordinateur qu’elle évoque lors de l’entretien où elle développe la difficulté que représente le passage d’un système d’écriture à un autre pour utiliser un clavier d’ordinateur. Ses difficultés sont ramenées aux origines d’un passé d’écolière, lorsqu’elle devait apprendre à utiliser le pinyin¹⁰ :

Quand on utilise le ordinateur, on besoin de traduire du chinois au Pinyin. [...] Quand j’ai été très petite, alors j’ai besoin d’apprendre ma langue maternelle et en même temps j’ai besoin d’apprendre comment prononciation et puis comment... connaître chaque caractère.

L donne une image symbolique de sa plurilittératie, en se focalisant sur ses difficultés liées au changement de type d’écriture. Elle évoque aussi le décalage culturel entre les deux univers : « On besoin de entrer dans l’autre monde, complètement différent que nous ». En outre, elle exprime ses difficultés à apprendre une langue aussi éloignée de la sienne en termes de surcharge au niveau lexical : « En français, connaître 5 000 mots c’est pas beaucoup pas assez mais en chinois si connaître 5 mots, il est déjà savant. Peut être c’est la différence ».

Elle souligne cependant la nécessité de communiquer en français et cet aspect est finalement prégnant dans sa représentation puisqu’elle a choisi de se dessiner comme locutrice qui pense, parle et écoute. Sa conclusion, tournée vers la transmission, est positive. Le fait de se positionner comme professeure de chinois à la fin de l’entretien, pourrait être interprété comme la volonté de valoriser une finalité professionnelle et, ce faisant, de passer du statut d’apprenante (de français) à celui d’enseignante, soit d’experte en la matière (la langue chinoise) :

L : Et maintenant pour moi j’ai trouvé seulement un avantage je peux donner les cours chinois.
[Rires]

E : Mais ces cours de chinois, vous les donnez en français ?

L : Oui [Rires] J’ai essayé expliquer le chinois en français !

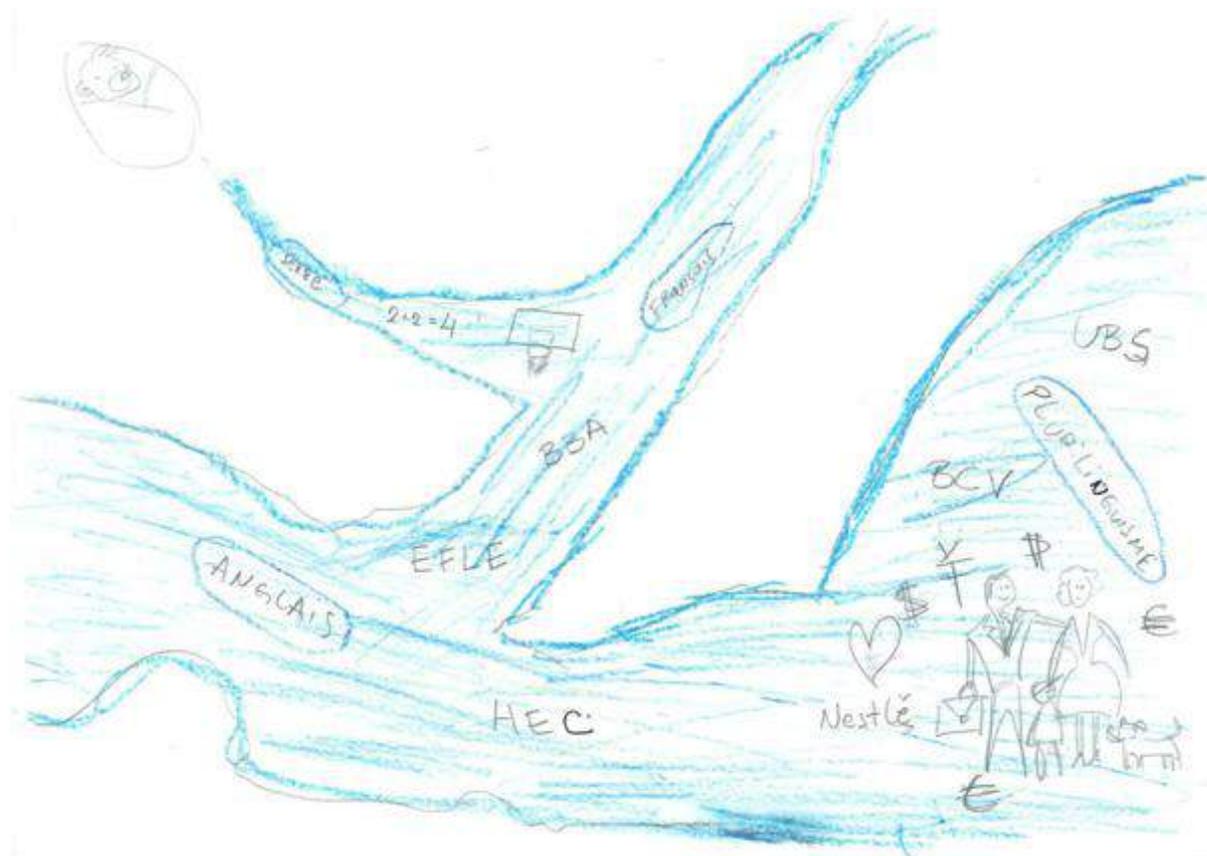
E : Excellent!

L : Au début je trouve ça incroyable... parce que parfois, je comprends pas la question ! Je comprends pas du tout ! [...] C’est compliqué mais ça m’a donné plus de... courage pour continuer pratique le français... Le chinois est plus difficile que le français !

Comme précédemment dans le cas de A, l’investissement à apprendre le français relève chez L aussi d’un but professionnel concret qui lui permet de se donner de l’autorité et de la légitimation non seulement en dehors de la classe en tant qu’enseignante, mais aussi en termes de rôle au sein du groupe classe.

¹⁰Il s’agit d’un système de transcription phonétique en écriture latine du mandarin, adopté en 1979 par le gouvernement chinois, voir par exemple : <http://www.chine-nouvelle.com/ressources/pinyin.html>

De la source à la mer : le parcours de S



D'origine serbe, S est le seul étudiant qui ait réalisé une représentation explicitement diachronique¹¹ de son parcours, dont chaque étape est matérialisée sur le dessin par un sigle correspondant à ses études (EFLE, HEC) ou à ses expériences professionnelles (BBA désignant une équipe de basket¹²) :

Quand je suis fini mon lycée, je commence avec le Bachelor - c'est mon Bachelor en Serbie -, à ce moment-là, j'ai commencé à étudier anglais et français mais c'était pas suffit pour HEC qui était mon but. [...] Pour faire mes études à HEC, je dois apprendre français et l'anglais. À cause de ça, je suis venu dans à l'EFLE. Ça m'a vraiment aidé... et aujourd'hui je peux dire que je suis prêt pour HEC. Je peux dire mais je suis pas sûr !

Dans cette perspective, il a eu recours à une symbolique traditionnellement associée au parcours de vie : celle du fleuve. Si cette image est proche de la mer du dessin de A, il fait apparaître, au travers de cette représentation plus évolutive voire diachronique, les étapes successives de sa vie et de son apprentissage. La mer est vue comme un aboutissement car elle représente l'ouverture suprême ; il dit en effet : « Ce dessin, ce sont aussi les rivières qui se croisent et à la fin ça va donner mon avenir ! ».

Aussi a-t-il dessiné son chemin de vie en suivant une progression de gauche à droite et de haut en bas (conformément au sens conventionnel de l'écriture latine) : depuis la source jusqu'à la mer, en passant par le ruisseau, la rivière, le fleuve. En haut à gauche, il se représente bébé tandis qu'en bas à droite, le mot « plurilinguisme » indique le but à atteindre

¹¹ Notons cependant que la consigne, telle que nous l'avons formulée, n'invitait pas explicitement à ce type de représentation.

¹² De plus, il a représenté un panier de basket.

dans un futur souhaité d'épanouissement sentimental (sa femme) et économique (l'argent)¹³. Le plurilinguisme lui a ouvert de nouveaux espaces qu'il avait entrepris d'explorer précocement, du fait de son expérience de basketteur :

Grâce à basket, j'ai voyagé beaucoup... J'ai rencontré beaucoup de monde hors mon pays et... en faisant ça j'ai vu que la langue, autre langue, savoir autre langue ça va donner une grande richesse pour s'exprimer, pour expliquer, pour donner votre avis... [...] à ce moment-là, j'ai décidé pour un jour venir faire mes études ou habiter dans un autre pays

La croissance du fleuve reflète ici la croissance des connaissances et compétences. D'une certaine façon, nous pouvons voir que c'est son propre « grandissement » (ou enrichissement), au fil de ses voyages, expériences professionnelles et d'apprentissage, qu'il met en valeur ici :

S : Au début c'est une petite rivière, ça veut dire c'est langue serbe, c'est ma connaissance de vie c'était comme ça... [montrant la partie gauche du dessin]

E : C'est la source !

S : Et après mon connaissance de langue serbe et après avec français et anglais mon rivière ma connaissance de vie se grandit et à la fin ça nous donne un mer [...] la mer ça veut dire [...] je suis connecté avec tout le monde !

La mer représente à ses yeux le fait d'être « connecté », d'avoir accès à des continents et cultures diverses. On retrouve l'élément aquatique (Cf A)¹⁴, symbolisant un flux et une connexion maximale au monde : c'est l'espace où il n'y a plus de frontières.

À ce propos Canut relève :

Les discours sur les langues et les pratiques se jouent en permanence de la notion de frontière, qu'il s'agisse de délimiter son « parler » face à celui de l'autre, ou à l'inverse de dissoudre les limites afin d'expérimenter l'indétermination des frontières en exerçant pleinement les mélanges et les contacts. (2004 : 86)¹⁵

La dimension humaine semble très importante (il a dessiné sa future famille). Il souligne en effet :

Mon avenir c'est plurilinguisme, ça veut dire c'est toutes les richesses. quand je dis richesse c'est pas d'argent, ça signifie d'homme qui parle japonais, d'homme qui vient des Etats-Unis, avec eux je peux parler et échanger mon avis et tout ça. et aussi grâce à ça je peux gagner ma vie et avec ma famille à venir et trouve du travail pour encore et encore voyager !

Ce chemin est balisé de différentes monnaies qui symbolisent les rencontres de gens issus de différents pays et qui renvoient à une conception de richesse économique, de « monnaie d'échange » à laquelle la langue peut donner accès.

¹³ La dernière scène a été dessinée par, L, très douée en dessin, suivant les explications de S.

¹⁴ L'homophonie (mère) est évoquée lors de l'entretien (Cf. Langues de *meehr*, Heike Fiedler).

¹⁵ http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_4/gpl406canut.pdf

Le violon de D



Cet étudiant d'origine albanaise nous a confié, lors de l'entretien, sa passion pour la musique :

Moi j'ai choisi cet objet parce que j'ai une passion personnelle pour la musique mais aussi, la signification, c'est que le violon c'est un instrument difficile pour l'apprendre par rapport les autres instruments

C'est ainsi en termes de passion qu'il décrit son rapport aux langues : « Les langues, c'est devenu une passion pour les apprendre ! ».

Le choix de cette image musicale reflète un rapport émotionnel, quasi-affectif aux langues. Cependant, il souligne d'emblée la difficulté d'apprendre à jouer de l'instrument choisi pour son dessin : le violon. Pour recourir à la symbologie proposée par Chevalier et Gheerbrant (2012 : 331), la corde – que ce soit, en l'occurrence, celle de l'archet ou les cordes internes au violon – représente la force. Suivant cette interprétation, chez D nous pourrions voir que son plurilinguisme se décline comme autant de *cordes à son arc-violon* :

j'ai fait une forme irrégulière parce que ... je parle 4 langues à part ma langue maternelle mais je ne les parle pas couramment, alors quand on joue, le son c'est pas un bon son !

D affirme que la langue maternelle, que représente l'archet, jouit d'un statut à part et d'un rôle crucial : « Aussi j'ai dessiné ma langue maternelle dans l'arc [pour l'archet]. avec l'arc on peut jouer, donc on peut apprendre les autres langues ». L'archet offre à la fois le moyen de jouer de la musique – celle de sa langue maternelle – et celui de faire résonner d'autres langues dont la maîtrise est jugée « imparfaite ».

De plus, D thématise ce que nous pouvons définir comme l'intercompréhension entre langues romanes qui induit une appréhension essentiellement orale de la langue espagnole, représentée par une portée :

J'ai dessiné l'espagnol en air, ça veut dire que je peux pas parler peut être un petit peu mais je peux comprendre jusqu'à un certain point, grâce à les deux autres langues latin comme le français et l'italien, elles sont un petit peu similaires. J'ai mis aussi les quatre langues dans le corps de l'instrument

Lors de l'entretien, cet étudiant file sa métaphore au-delà du dessin :

C'est un instrument classique, on doit utiliser la partition [pour partition]. ça c'est difficile, c'est peut-être une comparaison avec la grammaire des langues. C'est une autre langue

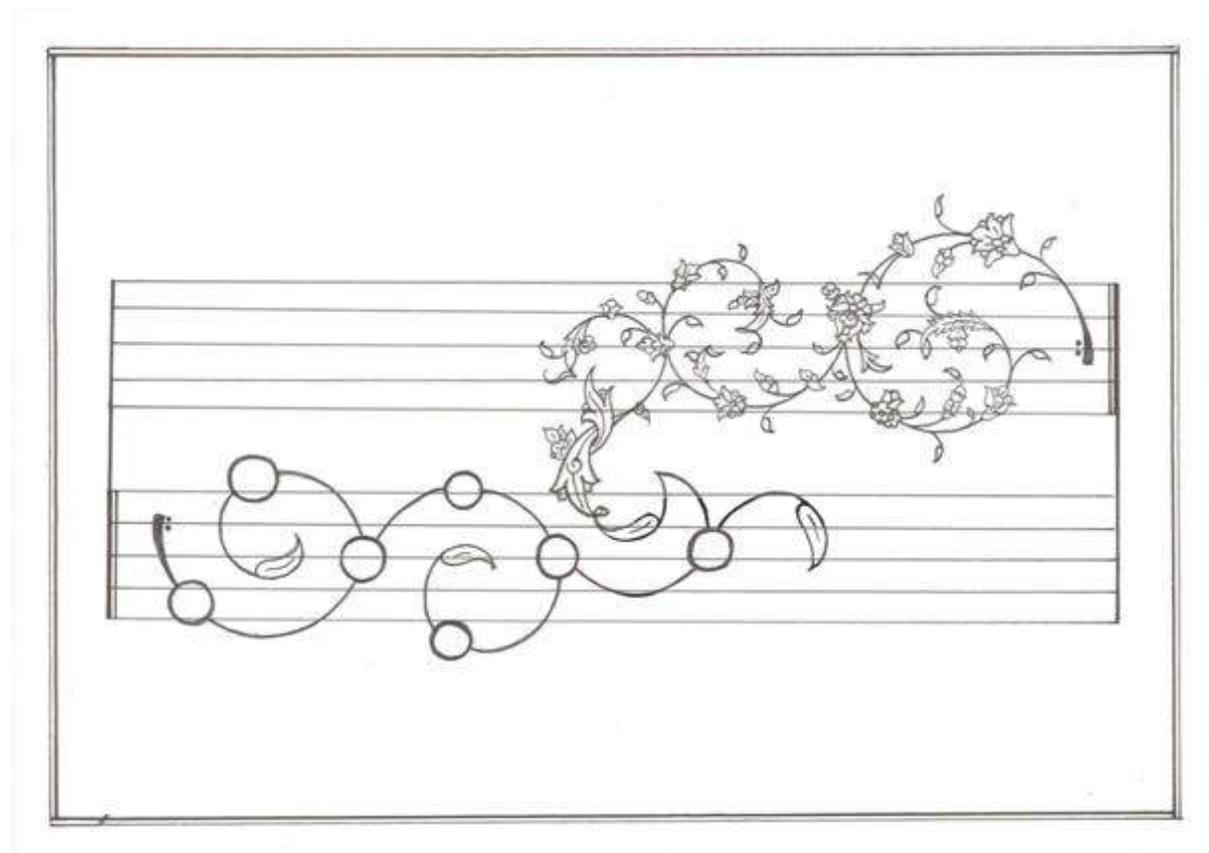
Si c'est un autre code (le code écrit) qui est ainsi évoqué, la partition – qui correspondrait à ce versant écrit et structuré – n'apparaît pas sur son dessin qui traduit une représentation des langues essentiellement ciblée sur l'oral.

Par ailleurs, la question d'un pair amène D à comparer chaque langue à un style musical :

Si je devais comparer les langues et les styles de musique, je dirais que l'italien c'est la musique classique parce que le son de la langue est pur, et le français la musique pop, c'est plus doux. L'anglais, c'est le rock !

Aux yeux de D (comme à ses oreilles !), les langues sont perçues, dans leur diversité, comme un capital culturel et artistique à explorer, un moyen d'accéder à une autre « musique ».

M et les portées fleuries



Le dessin de M, étudiante iranienne qui a suivi un cursus d'art, est une image allégorique de deux de ses langues (le persan et le français). Il représente deux portées avec deux clés musicales : l'une qui part de droite à gauche, l'autre de gauche à droite. L'explication qu'elle donne de son choix est la suivante :

J'ai choisi le thème de musique parce que je trouve que les deux langues ont deux rythmes je dis à mon avis et aussi j'aime beaucoup de musique donc j'ai choisi le thème de musique

Le persan est représenté par un motif arborescent qui se greffe sur la portée comme des notes, avec des tiges qui suivent le sens de l'écriture perse (droite à gauche) comme elle-même le souligne : « par exemple la langue perse il commence dans la droite à la gauche on écrit comme ça et pour ça je commence comme ça ».

Le français, par contre, est représenté sur la deuxième portée et suit le sens de l'écriture latine. M relève en effet : « mais par contre la langue française comme l'anglais et les autres langues commencent à gauche de droite ». Les marqueurs d'opposition « mais » et « par contre », montrent à quel point elle ressent une différence entre ses langues, qu'elle catégorise et symbolise d'abord selon la différence de direction de l'écriture. Pour expliquer l'intérêt particulier qu'elle accorde au sens de l'écriture, elle raconte, plus tard dans l'entretien, une anecdote de son enfance. De retour en Iran après un long séjour en Australie, où elle avait appris à écrire en anglais, M a dû réapprendre à écrire en persan à l'école primaire en changeant la direction de l'écriture. Elle décrit cet événement de manière légère, ce qui ne cache pas un petit traumatisme :

Quand j'étais petite, je suis allée en Australie. Alors quand je suis revenue en Iran, j'ai essayé d'écrire la langue perse de la gauche vers la droite et ça ne marchait pas ! Pendant quelques jours, j'ai tout mélangé ! Je n'arrivais pas à écrire comme les autres.

Cet épisode, qui lui a fait prendre conscience très tôt de la différence entre les écritures, en développant certainement sa capacité métalinguistique, se retrouve dans son dessin : le sens de l'écriture devient en effet l'un des éléments essentiels de son image.

Après avoir explicité la diversité comme une caractéristique très importante de son dessin (« et mais il y a une grande différence entre ma langue maternelle et la langue française » et plus loin : « donc il y a une grande différence »), elle décrit sa façon de vivre et de penser dans ses langues. Les deux langues sont en effet représentées différemment sur les deux portées : la langue persane est ornée avec des tiges et des fleurs et des feuilles, alors que le français présente des ronds, plus facilement identifiables comme des notes musicales, reliés par des tiges et des feuilles moins touffues. Elle explique ainsi son choix :

j'ai montré ma langue maternelle avec le dessin traditionnel iranien parce que je crois ils ont la même racine ma langue avec beaucoup de détails parce que je la connais bien mais en fait la langue française pour moi il n'y a pas autant de détail que ma langue parce que je connais pas bien encore et mais aussi je l'ai montré avec une structure iranienne parce que je pense encore en perse quand je veux parler français ou je veux écrire

Les détails fleuris et arborescents de la portée de droite symbolisent donc à la fois la maîtrise de sa langue, dont elle connaît les nuances les plus fines (« beaucoup de détails parce que je la connais bien »), et le calque de la structure iranienne sur sa manière de penser le français (« je l'ai montré avec une structure iranienne parce que je pense encore en perse quand je veux parler français ou je veux écrire »).

Sa représentation des langues est donc relativement cloisonnée : le français d'un côté, l'iranien de l'autre. Toutefois, elle concède la possibilité d'un décloisonnement entre ces langues, qui dépend de son amélioration de ses compétences en français :

quand je parle parfois je dis quelque erreur dans ma langue maternelle et ici j'ai fait un pont parce que ici je veux dire que c'est moins que veux faire le pont entre ma langue maternelle et ma langue perse

Le « pont » dont elle parle est donc à la fois un phénomène involontaire lorsqu'elle considère que son cerveau s'embrouille, mais également quelque chose qu'elle recherche, car elle se rend compte qu'elle pourrait avoir des bénéfices à relier ses langues.

M conclut en revenant sur le symbole de la clé musicale, qu'elle décrit de cette façon : « avec la clé perse, toutes les notes changent. je peux ouvrir la langue arabe avec cette clé-là mais j'ai besoin de l'autre clé pour ouvrir l'anglais par exemple ». Le plurilinguisme est donc un atout pour M, atout qui part de la langue maternelle pour s'ouvrir à ses autres langues. On retrouve ici l'image de la clé, évoquée verbalement par L, qui rejoint aussi, d'une certaine façon, les fenêtres de A, à travers cette idée commune de langues qui contribuent à l'ouverture, ou à des ouvertures le cas échéant.

Conclusion

Les analyses qui précèdent permettent de formuler certaines conclusions. Nous pouvons tout d'abord souligner une différence entre les dessins qui représentent des symboles de langues relevant de stéréotypisations (comme L et les monuments classiques, S et les symboles des pays) et ceux qui reflètent des images liées à des passions et des intérêts personnels comme le violon de D ou la portée de M.

De plus, certains étudiants ont adopté une vision plutôt centripète de leur plurilinguisme, alors que d'autres ont privilégié la dynamique centrifuge : certains, comme L, M et D ont adopté une perspective plutôt centrée sur eux-mêmes, leur biographie, leurs difficultés, leurs manières de fonctionner, alors que S et A ont préféré s'orienter vers les apports sociaux, les ouvertures que les langues permettent.

Ensuite, nous constatons, à la suite de Leconte (2009), qu'une question prégnante est celle du cloisonnement/décloisonnement des langues chez les plurilingues. À ce propos, il est intéressant de noter que dans tous les dessins, les langues du répertoire sont connectées d'une manière ou d'une autre : de L qui les confond toutes, à D qui les englobe dans le même instrument, de S et A qui les représentent comme des éléments liquides, la non-frontière par excellence, à M qui, tout en les différenciant, cherche à créer un « pont » entre elles. De telles images des langues semblent renvoyer aux dessins de l'étude effectuée par Castellotti & Moore (2009) qui observaient que les enfants plurilingues avaient des représentations des langues beaucoup moins cloisonnées que celles des sujets considérés comme monolingues, dans le sens où ils ne parlaient pas d'autre langue que le français.

Dans une perspective didactique, il serait souhaitable de pouvoir prendre en compte les représentations des langues et le rapport aux langues affiché par les étudiants à travers les différentes productions afin de concevoir un travail spécifique en réponse aux difficultés d'apprentissage mises au jour (Clerc, 2009), – ce que le calendrier universitaire ne nous permettait pas car le semestre touchait à sa fin. Par exemple, nous pourrions concevoir des moments de réflexion partagés sur la manière de concevoir les langues et sur les stratégies que les étudiants peuvent adopter pour améliorer leurs compétences en identifiant leurs besoins langagiers (voir par exemple Jeanneret & Pahud, 2013). En même temps, de nombreuses activités qui mettent en avant l'identité plurilingue et pluriculturelle des apprenants sont envisageables : activité d'écriture plurilingue (Mathis, 2013), activité de conception et mise en scène de pièces de théâtre ou saynètes où l'on peut intégrer des alternances codiques ou des jeux sur les stéréotypes, les difficultés d'apprentissage, les changements identitaires, etc. On pourrait encore, dans la lignée de l'activité sur *l'Alphabète*, recourir à des œuvres

littéraires qui thématisent des problèmes liés à l'apprentissage de la langue, l'intégration, l'émigration, etc.¹⁶. Enfin, des projets comme des concours de dessin pourraient être également une manière de pousser les étudiants à valoriser leurs œuvres tout en partageant leurs conceptions sur le plurilinguisme.

Par ailleurs, nous avons constaté que le fait que cette activité ait été proposée en fin de semestre a permis de créer un climat de confiance au sein duquel l'étudiant ne s'est senti jugé ni sur ses habiletés au dessin, ni sur les commentaires qu'il en a faits. Il est donc important de prendre en compte cet aspect avant de proposer des activités de ce genre. Parmi les réserves que nous avons émises *a priori*, il y avait, une crainte d'infantilisation des apprenants du fait de la mise en situation de dessiner, pratique ciblée pour un public enfantin. Au contraire, nous avons constaté que les étudiants n'ont pas eu beaucoup d'inhibitions face à l'acte de dessiner ou alors, le cas échéant, ils ont trouvé des stratégies facilitatrices telles que le recours au collage d'images ou encore en sollicitant la coopération d'un pair.

De fait, nous avons observé une reconfiguration des rôles au sein du groupe notamment en ce qui concerne L, qui a pris la place de leader du groupe au vu de ses qualités de dessinatrice devenant, par-là même, experte dans ce domaine. Cette expérience l'a valorisée au sein de la communauté de pratiques, alors qu'elle se trouvait légèrement en retrait au début du cours, du fait de ses difficultés et surtout de son manque de confiance et d'assurance au sein de la classe. Ainsi, son habileté de dessinatrice lui a permis d'assumer un rôle moteur (de personne ressource) dans le groupe : son aide a été sollicitée à plusieurs reprises par ses camarades dans la réalisation des dessins, son propre dessin ayant été admiré par ses pairs, et cela lui a d'ailleurs donné la possibilité de se faire connaître en tant qu'enseignante de chinois.

Ainsi le médium du dessin a permis d'élargir le champ des possibles, dépassant la mise en discours des identités plurilingues et de la trajectoire d'appropriation langagière du sujet. Dans le cas de nos étudiants, cette activité s'avère particulièrement prometteuse parce qu'elle permet d'atteindre un niveau de réflexion et de représentation plus avancé que celui auquel ils pourraient prétendre au vu de leurs compétences langagières. En effet, de l'image dessinée à l'image exprimée métaphoriquement, le pas aurait pu être difficile à franchir pour des apprenants de niveau intermédiaire. Nous pouvons ainsi souligner que le développement d'une métaphore filée en tant que telle (par exemple celle du violon de D) aurait nécessité des compétences lexicales fines (l'archet, la portée, etc.) dont ces étudiants ne disposaient pas, ce qui ne les a pas empêchés, dans le contexte de cette activité « créative », d'exprimer leurs images respectives avec d'autres moyens et outils. Ce n'est donc pas nécessairement, dans ce contexte, une plus ou moins grande « acuité » (Castellotti & Moore, 2009 : 45) que le dessin apporte, mais plutôt une ouverture accrue dans le processus de symbolisation et de réflexivité des étudiants. Après avoir exploité différents modes de verbalisations identitaires et biographiques (textes écrits, entretiens oraux, monologues), la mise en image de ces mêmes thématiques ouvre une voie nouvelle et féconde en termes de possibilités d'expression offertes à l'apprenant.

Références bibliographiques

- BARONI R., & BEMPORAD C., 2011, « Exploitation de la démarche biographique en classe de langue », *A contrario*, n° 15, pp. 117-133.
 BARONI R., & JEANNERET T., 2008, « Parcours de vie, identités féminines et trajectoires d'apprentissage », *Langage et société*, n° 125, pp. 101-124.

¹⁶ Voir à ce propos, l'étude de Décio Orlando Soares Da Rocha (1996) évoquant une activité à partir d'extraits de la pièce de Ionesco « Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains » (<http://cediscor.revues.org/381>)

- BOURDIEU P., 1977, « L'économie des échanges linguistiques », *Langue française*, pp. 17-34.
- CANUT C., 2004, « Dire la frontière, la subjectivité à l'œuvre. Quelques notes à propos de la frontière catalane » *Glottopol* n° 4, pp. 86-107. [article consulté en ligne le 14/10/13 : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero_4.html]
- CASTELLOTTI V. & MOORE D., 2009, « Dessins d'enfants et constructions plurilingues. Territoires imagés et parcours imaginés », dans Molinié M. (dir.), *Le dessin réflexif. Élément pour une herméneutique du sujet plurilingue* CRTF, Amiens, France : Encrage-Les Belles Lettres, pp. 45-86.
- CHEVALIER J. & GHEERBRANT A., 2012, *Dictionnaire des symboles*. Robert Lafont/Jupiter (Collection Bouquins), Paris.
- CLERC S., 2009, « Les dessins d'apprentissage d'élèves nouvellement arrivés en France : vecteurs d'un apprendre autrement ? » dans Molinié, M. (dir.) *Le dessin réflexif : élément pour une herméneutique du sujet plurilingue*, CRTF. Amiens. France : Encrage-Les Belles Lettres, pp. 119-139.
- COSTE D., MOORE D., & ZARATE G., 1997, *Compétence plurilingue et pluriculturelle : vers un cadre européen commun de référence pour l'enseignement et l'apprentissage des langues vivantes : études préparatoires*. Strasbourg : Conseil de l'Europe.
- HELLER M., & BOUTET J., 2006, « Vers de nouvelles formes de pouvoir langagier ? Langue(s) et identité dans la nouvelle économie ». *Langage et société*, 118(4), pp. 5-16.
- HUSTON N., 1999, *Nord Perdu*, Actes Sud, Paris.
- JEANNERET T., 2010, « Trajectoires d'appropriation langagière et travail identitaire: données et analyses », *Bulletin Vals/Asla, numéro spécial*, pp. 27-45.
- JEANNERET T. & PAHUD S. 2013 (dir.), *Se vivre entre les langues. Approches discursives et didactiques*, Arttesia, Neuchâtel.
- JOLY, M., 2005, *Introduction à l'analyse de l'image*, E. Colin (collection 128), Paris.
- KRISTOF A., 2004, *L'analphabète*, Editions Zoé, Carouge.
- LECONTE F., 2009, « Quand le dessin fait discours : enquête auprès d'adolescents nouvellement arrivés en France sur leur vécu des langues », dans Molinié M. (dir.), *Le dessin réflexif : élément pour une herméneutique du sujet plurilingue*, CRTF. Amiens. France : Encrage-Les Belles Lettres, pp. 87-115.
- LÜDI G., 2005, « L'intérêt épistémologique de l'autobiographie linguistique pour l'acquisition/enseignement des langues », dans M.-A. Mochet, et al. (dir.), *Plurilinguisme et apprentissages. Mélanges Daniel Coste*. ENS Edition, Lyon, pp. 143-154.
- LÜDI G., & PY B., 1986, *Être bilingue*. Berne : Peter Lang.
- MATHIS N., 2013, « "M e n j a z o v u t Nati. I love ma famille, t s h o v r e b a, et j'espère que c'est mutuel" : variations langagières multiples au sein d'un atelier d'écriture plurielle », actes du colloque JéTou, Toulouse, 16-17 mai 2013, consulté en ligne le 28/01/14 : <http://jetou2013.free.fr/documents/JeTou2013-Actes-p21-31-Mathis.pdf>
- MOLINIE M., 2006a, « Activité biographique et développement du sujet plurilingue : des acquis méthodologiques aux questions de formation », numéro spécial Recherche et Application N°39 – *Le Français dans le Monde*. Paris. France : FIPF-CLE international. pp. 171-188.
- MOLINIE M., (dir.), 2006b, *Biographie langagière et apprentissage plurilingue*, numéro spécial Recherche et Application N°39 - *Le Français dans le Monde*. Paris. France : FIPF-CLE international.

- MOLINIE M., 2009a, « Le dessin réflexif : acte 1 », Molinié M. (dir.), *Le dessin réflexif : élément pour une herméneutique du sujet plurilingue*. CRTF. Amiens. France : Encrage-Les Belles Lettres, pp. 9-30.
- MOLINIE M., 2009b (dir.), *Le dessin réflexif : élément pour une herméneutique du sujet plurilingue*, CRTF. Amiens. France : Encrage-Les Belles Lettres.
- MOLINIE M., 2011, « La méthode biographique : de l'écoute de l'apprenant de langue à l'herméneutique du sujet plurilingue », dans P. Blanchet & P. Chardenet (dir.), *Guide pour la recherche en didactique des langues et des cultures : approches contextualisées*, Montréal, Paris, pp. 144-155.
- MOORE D., & BROHY, C., 2013, « Identités plurilingues », dans J. Simonin & S. Wharton (Eds.), *Dictionnaire encyclopédique des termes de la sociolinguistique du contact*, ENS Editions, Lyon, pp. 219-239.
- PERREGAUX C., 2002, « (Auto)biographies langagières en formation et à l'école : pour une autre compréhension du rapport aux langues », *Bulletin Vals-asla*, 76, pp. 81-94.
- PERREGAUX C., 2009, « Dans les dessins de jeunes enfants, les langues sont des images », dans M. Molinié (dir.), *Le dessin réflexif : élément pour une herméneutique du sujet plurilingue*, CRTF. Amiens. France : Encrage-Les Belles Lettres. pp. 31-44.
- PY B. & GAJO L., 2013, « Bilinguisme et plurilinguisme », dans J. Simonin & S. Wharton (dir.), *Sociolinguistique de contact. Dictionnaire des termes et de concepts*, ENS Edition, Lyon, pp. 71-93.
- RAZAFIMANDIMBIMANANA E., 2009, « Autoportraits d'enfants migrants plurilingues en classe d'accueil à Montréal : une démarche altéro-réflexive » in MOLINIE, M., 2009b (dir.), *Le dessin réflexif : élément pour une herméneutique du sujet*, CRTF. Amiens. France : Encrage-Les Belles Lettres.
- THAMIN N., & SIMON D.-L. (2009). « Réflexions épistémologiques sur la notion de "biographies langagières" », dans : E. Huver et M. Molinié, (dir.), *Praticiens et chercheurs à l'écoute du sujet plurilingue, Réflexivité et interaction biographique en sociolinguistique et en didactique*. Cahiers de sociolinguistique, (CAS), Université de Picardie, consultable en ligne : <http://www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?rubrique101>

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Stéphanie Galligani, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Isabelle Pierozak, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Mathilde Anquetil, Béatrice Bouvier-Lafitte, Lucile Cadet, Véronique Castellotti, Stéphanie Clerc, Stéphanie Galligani, Emmanuelle Huver, Fabienne Leconte, Martine Marquillo-Laruy, Danièle Moore, Christiane Perregaux, Marielle Rispaïl.

Laboratoire Dysola – Université de Rouen

<http://glottopol.univ-rouen.fr>

ISSN : 1769-7425

RÉFÉRENCE :

« Le slam ou l'écriture partagée :
de l'atelier à la toile en passant par
les manuels scolaires »

dans M.-F. Bishop et A. Belhadjin (dir.), *Les patrimoines littéraires à l'école : tensions et débats actuels*, Paris : Champion, 2015.



MOTS-CLÉS :

**PROGRAMME,
DIDACTIQUE
DE LA POÉSIE,
PARTAGE,
ATELIER,
MANUELS.**

**LE SLAM OU L'ÉCRITURE PARTAGÉE
DE L'ATELIER À LA TOILE
EN PASSANT PAR LES MANUELS SCOLAIRES**

*Les paumes jointes
Ce sont nos lignes qui se croisent
Et je sais déjà où nous allons
Nous serons les meilleurs élèves de l'école fraternelle¹*

En choisissant pour objet d'étude le slam, nous nous sommes aventurée en *terra* (quasi) *incognita* afin d'explorer cet objet complexe, objet (potentiellement) poétique non identifié, émergeant dans le paysage culturel contemporain : OPNI que notre voyage au pays du slam² nous a permis de mieux cerner. C'est d'abord en termes de légitimité que nous avons abordé cet objet nouveau : quels sont les fondements de sa légitimité dans le champ culturel, littéraire ? *Quid* de sa légitimité dans le champ didactique ? S'agit-il de *paralittérature* ou plutôt d'*oralité*³ ? D'un objet foncièrement nouveau, *néopoétique* ou d'une simple résurgence moderne de traditions ancestrales ? En quoi renouvelle-t-il l'approche du texte poétique et le rapport à l'écriture, à la poésie ? Autant de questions qui guideront notre présente contribution aux *Rencontres*, le slam étant précisément et essentiellement un art de la rencontre que nous nous proposons d'approcher en 3 D : définir, décrire, didactiser. Après avoir apporté des éléments de définition et points d'ancrage, nous dresserons un état des lieux du slam tel qu'il a fait son apparition dans les programmes et manuels scolaires, puis nous exposerons des tentatives de didactisation du slam en atelier que nous avons pu expérimenter dans nos recherches.

¹ Souleymane Diamanka et John Banzai, « Fier d'être ton frère » (dans *J'écris en français dans une langue étrangère*, Paris, les éditions Complicité, 2007, p. 16).

² La « Poétique du slam : de la scène à l'école » a fait l'objet de notre thèse (Université Stendhal, Grenoble, 2011).

³ Concept en forme de mot-valise proposé par le slameur Souleymane Diamanka (entretien du 24/09/10).

ÉLÉMENTS DE DÉFINITION : LE SLAM *KÉSAKO*⁴ ?

Une première question se pose et s'impose d'emblée, celle de la définition de l'objet, au-delà du « mot qui voyage dans toutes les bouches mais dont les origines sont le plus souvent méconnues » : « Le mot slam est issu de l'argot américain, et notre langue peine souvent à en traduire le véritable sens (...) [...] Les définitions se brouillent. En témoigne l'inévitable déformation médiatique... » explique le collectif de slameurs parisiens 129H⁵.

L'ODYSSÉE DU SLAM

Le mot est donc issu de l'argot américain⁶, et pour cause : c'est précisément d'outre-Atlantique que la vague du slam a dérivé. Le concept de *slamming* a été créé par Marc Smith, ancien ouvrier du bâtiment et poète à ses heures, dans le Chicago des années 1980. Cet *outsider* de la scène littéraire selon ses propres termes⁷ se sentait investi d'une mission : faire descendre la poésie de sa tour d'ivoire, l'affranchir des carcans académiques, en deux mots, la libérer et la démocratiser. Marc Smith entreprit alors d'organiser dans des bars de Chicago des compétitions de poésie sous la forme de tournois d'exhibition où le jury, choisi dans le public, attribuait aux concurrents des notes de 0 à 10⁸ :

C'est la bataille des mots. [...] Il n'est pas question de combat mais de livrer bataille avec la parole poétique pour seule arme⁹.

⁴ Par cette formule passée dans le langage courant, nous faisons allusion à la locution occitane « *Qu'es aquò ?* », soit « Qu'est-ce que c'est ? », en lien avec le slam que nous avons choisi comme illustration de cette première partie, « Le verbe » (Enterré sous X, voir *infra*) publié dans la compilation *Slam d'Oc*.

⁵ Ecrire et dire : petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam, Mairie de Paris, 2007, p. 9-12.

⁶ Le substantif « slam » est relativement polysémique en américain, d'autant plus qu'il est souvent intégré à une combinaison lexicale (Grand Slam, slam dunk...), mais le sème de « claquement » apparaît prégnant, ce que le collectif 129H résume en ces termes : « monter sur scène pour projeter des mots qui claquent » (*Ibid.*, p. 27).

⁷ Interview accessible sur http://www.arte.tv/fr/Kick-it-kiss-it-squeeze-it-now_21/1772020.html (le 22/09/12).

⁸ On retrouve ce dispositif de tournoi sous la forme des Grand Slam (voir par exemple le « Grand Slam de Paname ») mais cette forme demeure relativement minoritaire en France où les « scènes ouvertes » dominent.

⁹ Héloïse Guay de Bellissen, *Au cœur du slam*, Monaco, Editions Alphée/J.-P. Bertrand, 2009, p. 47.

LA VISÉE DU SLAM

Certes, les formes que revêt le slam sont multiples, mais nos études et enquêtes convergent néanmoins sur un constat : le slam est une affaire de mots¹⁰, de jeux de mots, de jeu dans les mots – la langue ayant du « jeu » – ou de jeux avec les mots et avec le public, en une interaction fondamentale que nous avons qualifiée de *colludique* et qui nous semble renouveler le rapport à la poésie :

Il veut sortir les poèmes de leur écrin, les partager, effacer les frontières, brouiller les lignes. [...] ça donne une énergie nouvelle, une synergie entre le public et l'artiste¹¹.

Et les slameurs de briser résolument le quatrième mur cher à Diderot¹² en interpellant l'auditoire, en invitant l'auditeur à entrer dans cette *danse avec les mots* :

Alors à ton tour ouvre les yeux, approche-toi et observe avec curiosité
Le souffle et l'enthousiasme d'une brigade de poètes sortis tout droit de
l'obscurité...¹³

Poésie sonore et plus encore scénique, le slam représente l'art d'impliquer *l'auditor in poema*. L'art de jongler/jouer avec les mots et avec *l'auditure*¹⁴, mais aussi de déjouer son *horizon d'écoute*¹⁵ en faisant preuve d'inventivité.

¹⁰ Notre enquête, menée parmi des slameurs et amis de slameurs par le biais de leurs réseaux sociaux, corrobore ce constat puisque c'est précisément le mot « mot(s) » qui a été proposé pour 15 % des réponses à la question : « Quel est le mot qui résume le mieux le slam d'après vous ? »

¹¹ Guay de Bellissen, *ibid.*, p. 46.

¹² Dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1758), Diderot écrivait : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » (Chapitre 11, « De l'intérêt »).

¹³ Dans ce texte fondateur issu du premier album de Grand Corps Malade (2006), on peut voir une allusion à la « Brigade », soit aux poètes de la Pléiade, dans un slam où il est précisément question de renaissance poétique.

¹⁴ Pour ce concept, voir l'article fondateur de Jean-Pierre Bobillot : « Naissance d'une notion : la médiopoétique », dans *Poésie et Médias*, Actes du colloque de Paris IV/Sorbonne, Editions du Nouveau Monde, 2012, p. 155-173.

¹⁵ Pour ce concept, voir notre article : « Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie », dans *Lire au collègue* n° 90, dossier « Prendre la parole », Scéren/CRDP académie de Grenoble, 2012.

UN EXEMPLE ÉLOQUENT : « LE VERBE » DE ZEDRINE

Ce slam polyphonique est issu d'un collectif toulousain nommé « Enterré sous X » :

Le Verbe
 A l'origine **était** le Verbe
 Point à la ligne
 Le Verbe
 Point à la ligne
 Le Verbe
 Point à la ligne
 Le Verbe **était** à l'origine **de** la Pensée
 la Pensée
 la Pensée **qui** **décline**, **qui** **s'incline**
dans le sens **dans** lequel le vent veut la faire **pencher**
Penser à **épeler** le Verbe **pour** ne **pas** l'**écorcher**
Panser les **plaies** des Origines
 Et **torcher** les **plaies** que tous les régimes ont laissé couler
Penser le Verbe comme si la **gerbe** n'avait jamais coulé
 Envisager un **verbe dérivé** de **COOL**
 Hé ! ça fait cool-er, cool-er (...)

Il nous semble emblématique du slam à plusieurs égards :

En tant qu'art du verbe libre et de la verve : jeu palimpsestuel¹⁶ sur des références culturelles (en l'occurrence à la Bible) et sur la polysémie (le verbe/Verbe) ou l'homophonie (cher/chair).

En tant que forme hybride, fluctuant entre oral et écrit (« Point à la ligne »).

En tant qu'écriture « paronomastique¹⁷ », la paronomase – variante de la répétition – étant la figure-reine des slameurs et des rappeurs (penser/pencher, verbe/gerbe...).

En tant que Musique des lettres (titre de l'album du slameur Rouda, 2007) : on peut souligner ici le rôle des consonnes dites « explosives » (p/b, k, t/d : 43 occurrences) qui mettent en relief, par contraste, l'arrivée de la liquide « l » (37) avec le verbe « cool-er ». D'où une forme de mimétisme sonore ou « métaphore mélodique » selon la formule de Fonagy¹⁸ :

¹⁶ Nous empruntons cette terminologie à Robert Galisson (1995) qui a nommé « palimpsestes » les détournements de phrasèmes. « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués... », dans *Cahiers du français contemporain*, ENS Fontenay/St Cloud, Credif/Didier érudition.

¹⁷ Alain Frontier, *La poésie*, Paris, Belin, coll. « Sujets, 1992 ».

¹⁸ Ivan Fonagy, *La vive voix, Essai de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.

le «flow» du slameur s'écoule tranquillement en s'opposant au *staccato* qui précède.

En tant que lieu d'innovation lexicale: «cool-er» étant un verbe néologique, quasi-homonyme du verbe attesté «couler» (si l'on excepte l'allongement du [u]).

En tant que parole poétique voire *poiétique* (source de créativité lexicale), parfois polémique.

ÉTAT DES LIEUX : QUID ? DU SLAM DANS LES MANUELS SCOLAIRES ET INSTRUCTIONS OFFICIELLES

LE SLAM DANS LES INSTRUCTIONS OFFICIELLES

Cette nouvelle forme d'expression a fait une apparition timide dans les manuels, les sujets de baccalauréat et les programmes scolaires qui officialisent cette reconnaissance :

La poésie est probablement le genre qui aujourd'hui dialogue le plus avec les autres langages, intègre l'image [...], s'ouvre aux nouvelles technologies et à de nouveaux lieux de diffusion (succès du slam, poésie urbaine et sociale venue de Chicago). Elle est par là même un espace privilégié pour réfléchir à cette particularité de la littérature contemporaine qui bouscule les catégories établies¹⁹.

Il est assez remarquable que le slam soit d'ores et déjà cité à l'aube du XXI^e siècle, alors qu'il est encore très peu médiatisé en France, même si le film *Slam* (de Marc Levin, caméra d'or à Cannes en 1998) a déjà contribué à sa découverte. Le voilà désormais re-connu comme un *objet* ou un *outil* – dialectique qu'il nous faudra envisager – potentiellement intéressant, que les manuels scolaires vont s'empresser d'exploiter. Comment faire cependant pour que le slam ne demeure pas enfermé dans cette définition schématique de «poésie urbaine et sociale»? Le risque est bien présent :

Langage musical et poétique avant tout, le slam remplit aujourd'hui de plus en plus les fonctions d'outil pédagogique [...]. Pour autant, il serait dangereux de croire que le slam ne s'adresse qu'à des couches de population dites «en difficulté»²⁰.

¹⁹ Programmes de Terminale, série Littéraire, 2002, p. 30.

²⁰ 129H, *Ibid.*, p. 33.

LE SLAM ET SES ENJEUX DIDACTIQUES

Du slam ludique au slam lyrique, du slam outil au slam objet

Le slam ne serait-il pas l'art de mettre « l'eau (le stylo) à la bouche (à la main) » des élèves en matière de poésie, et plus généralement le moyen de susciter une « appétence » pour la langue ? D'où le titre – « les mots à la bouche » – choisi par le slameur Frédéric Nevchehirlan, ex-professeur de lettres, musicien et chanteur du groupe « Vibrion », pour son article précurseur paru en 2005²¹. Au delà de l'enjeu social du mouvement, il le décrit comme « lieu d'expression poétique, d'ouverture, de tolérance » (*Ibid.*, p. 20). Quant à l'intérêt des jeunes pour cette forme d'expression, il nous invite à y réfléchir : « Comment passe-t-on des bars aux bancs de l'école ? », interroge-t-il. Tel est aussi l'un des enjeux de notre réflexion : la didactisation du slam ne risque-t-elle pas de tendre vers son instrumentalisation ? En effet, certains acteurs sociaux ou enseignants y voyaient déjà un formidable outil, et ce, à plus d'un titre : « D'abord, il permet de faire écrire et travailler l'écriture sous toutes ses formes, ensuite, il permet de faire dire et découvrir l'expression orale, enfin il permet d'apprendre à écouter les autres. » (*Ibid.*, p. 21). Nouveau vecteur pour la poésie et sa démocratisation – s'agissant de « donner la parole poétique à tous » –, il vise en outre à « remettre la poésie au milieu de la place publique et de la faire circuler » : « Comme un pied de nez à tous les clichés [...] : la poésie est élitiste et ringarde, la poésie est ce que l'on apprend par cœur à l'école. » (*Ibid.*, p. 21). N'y a-t-il pas là un enjeu essentiel de renouvellement des pratiques poétiques ? Le poète insiste sur l'importance de trouver un rapport subjectif à la langue :

Partant de contraintes ou de jeux d'écriture et d'oral simples pour aller vers des formes plus complexes, plus intimes, les ateliers amènent les participants à prendre conscience de leur écriture, de leur voix propre, de leur souffle intérieur. Ils pèsent les mots, les nettoient, leur donnent une charge personnelle²².

Pour reprendre le titre de l'article de Serge Martin paru dans la même revue²³, les ateliers d'écriture slam visent à concilier – ou réconcilier – « les

²¹ Frédéric Nevchehirlan, « Slam : les mots à la bouche », dans *Lecture jeune*, 2005, p. 18-22. Depuis, le sujet a été abordé à travers de nombreux articles et dossiers, notamment dans les *TDC* (2008, n° 963), les *Cahiers pédagogiques* (2010, n° 479), la *NRP* collège (2011, n° 62).

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ Article accessible en ligne : http://crdp.ac-paris.fr/d_college/res/lj_article115.pdf (consulté le 19/02/12)

rimes et la vie pour trouver sa voix²⁴». Dès lors, le slam apparaît comme une *voie médiane*, entre tradition et modernité, culture cultivée et culture «expérientielle» pour reprendre les termes de Galisson²⁵: «Scolairement, la tradition met la poésie au programme et, médiatiquement, le contemporain met la poésie dans la chanson» explique Serge Martin²⁶. Il s'agit d'une expérience corporelle, qui répond à «la nécessité physique de s'emparer des mots, de se réapproprier notre langue» (Nevchehirlian, *Ibid*, p. 22), de l'in-corporer pourrait-on dire. La confiance en soi est également impliquée, d'où l'importance d'une valorisation du travail fourni. Pour Lyor, membre du collectif 129h, il est question «d'utiliser l'écriture comme moyen d'expression poétique efficace, et surtout de façon ludique, loin de l'univers scolaire²⁷»: le slam est donc conçu comme un outil à vocation pédagogique mais dissocié du scolaire. Le slameur souligne la nécessité de démystifier ces mots qui effraient: «poésie», «art» et «création». «Faire du slam semble plus facile» conclut-il. Et d'ajouter que les ateliers offrent au poète l'occasion de s'entraîner: «Nous faisons les exercices au même titre que les participants» (*Ibid.*, p. 25), dit-il de cette expérience *d'écriture partagée*²⁸. À cet égard, le slam semble offrir une voie privilégiée pour réconcilier les élèves avec leur propre voix. En témoignent des enseignants relatant combien l'expérience du slam a pu se révéler «salutaire» pour certains élèves: «Comment rétablir un rapport à l'écrit valorisant et désangoissé?», s'interroge un professeur²⁹, trouvant dans le slam un début de réponse. Pour autant, ce dernier «n'est pas un ersatz de poésie», nous rappelle un slameur³⁰.

Plus qu'une simple «poésie ludique», le slam représente le lieu éminent d'un lyrisme moderne, au double sens de ce terme «recouvrant aussi bien la conception d'une poésie subjective que celle d'une musique hantant l'énoncé poétique» comme nous le rappelle Jean-Claude

²⁴ Notons ici l'allusion au titre de Meschonnic: «La rime et la vie» (1990).

²⁵ Robert Galisson, «Les palimpsestes verbaux: des révéléateurs culturels remarquables, mais peu remarqués...», art. cit., p. 53.

²⁶ «La rime et la vie pour trouver sa voix», dans *Lecture jeune*, 2005, p. 8.

²⁷ Thomas («Lyor»), entretien réalisé par Isabelle Debouvère, «Les enjeux d'un atelier slam», dans *Lecture jeune*, Revue d'information, de réflexion et de choix de livres pour adolescents, n° 115, dossier «De la poésie au slam», 2005, p. 23.

²⁸ Nous proposons ce concept en écho à celui de «lectures partagées»: voir *infra*.

²⁹ Fabien Piquemal, «Des mots qui font mieux», dans *Cahiers pédagogiques* n° 479, février 2010, p. 47-48.

³⁰ Bastien Maupomé, dit «Mots Paumés», slameur grenoblois: voir son blog (<http://motspaumes.com/>, le 29/01/13).

Pinson³¹. Passant du simple statut d'*outil* pédagogique à celui d'*objet* d'étude, il est souvent, à ce titre, intégré à l'étude de la poésie lyrique. Ainsi les deux manuels de troisième étudiés³² proposent-ils l'étude du slam «Les voyages en train», de Grand Corps Malade en 2006, avec pour enjeu de «découvrir un poème lyrique actuel», à travers ses procédés, ses thèmes et son *flow* spécifique: les élèves se voient proposer, après l'écoute du texte, de «réciter ce poème de manière expressive». Parmi les ressources recensées en Français langue étrangère, une seule nous semble prendre cette direction: il s'agit de l'exploitation, sur le site de TV5 monde, d'un poème dit «romantique» de Souleymane Diamanka. «Muse amoureuse» présente un certain nombre de procédés caractéristiques d'un lyrisme contemporain, fluide et mélodieux: «Une muse pose nue dans une métaphore / Et métamorphose son poète en peintre...».

Du slam engagé au slam passerelle

Au demeurant, le slam peut constituer une voie privilégiée pour aborder la poésie engagée, en tant qu'art du «verbe libre» (voir *supra*, «Le verbe»). Les slameurs s'engagent physiquement, *corps et âmes*, dans leurs textes et nos enquêtes montrent qu'ils ne se contentent pas d'*animer* (au sens premier) leurs propres slams mais qu'ils animent aussi des scènes ouvertes et/ou ateliers d'écriture: l'animation fait donc partie intégrante de ce que le slameur conçoit souvent comme une «mission», ce que nous avons résumé à travers le mot-valise *slanimateur*³³. Aussi se fait-il volontiers passeur et bien que la règle originale lui impose de donner vie et voix à ses propres écrits, il arrive qu'il y déroge. Récemment, Nevchehirlian a revisité et mis en musique des inédits de Prévert, relayant l'ironie d'un poète «insoumis» par un titre interrogateur. «Le soleil brille (-t-il) pour tout le monde?»:

Le soleil brille pour tout le monde. Il ne brille pas... Dans les prisons, il ne brille pas. Pour ceux qui travaillent dans la mine. Pour ceux qui écaillent le poisson [...].

³¹ Jean-Claude Pinson, «Voix dans la jungle des sons», dans «Poètes d'aujourd'hui», *TDC* n° 963, 2008, p23.

³² Français 3^e (2008) publiés chez Hachette et Nathan.

³³ Ce concept vise à souligner un nouveau positionnement d'auteur. Dans la lignée de *l'écriverson* d'un Queneau, de *l'écrivillon* d'un Maupassant (repris par Noury, dans Martinez, *Slam entre les mots*, Ed. «La Table Ronde», Paris, 2007), le slameur se pose en *écrivain* selon la distinction établie par Barthes: «l'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité» («Ecrivains et écrivains», dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 1964, p. 148).

Sa façon « inouïe » de revisiter « Le cancre » – texte patrimonial que nous avons tous récité plus ou moins piteusement en prenant soin de « mettre le ton », un ton que nous étions alors bien en peine de trouver ! – nous amène à reconsidérer le rôle du slameur comme passeur. Il peut ainsi, par un *flow* nouveau, nous permettre de revivifier des textes qui nous semblaient éculés. Et les slameurs de se poser en cancre devenu adulte et échappés du poème du Prévert :

Nous disons oui avec les yeux, nous disons non avec le cœur
Et sans craie ni tableau, sous le dédain cireux des adultes prodiges
Nous crachons à la face de ce faux bonheur³⁴

Authentique palimpseste qui nous incite à « revoir nos copies » en poésie, en tirant profit d'une parole authentique dont la résonance pourrait aller bien au-delà d'une simple « poésie urbaine et sociale ».

UN EXEMPLE DE MANUEL : LA COLLECTION « CALLIOPÉE »

Parmi les manuels de lycée, nous avons repéré un livre de Première publié chez Nathan (2011), dans la collection « Calliopée », adéquat aux nouveaux programmes dont les finalités sont ainsi déclinées :

- la constitution et l'enrichissement d'une culture littéraire ouverte sur d'autres champs du savoir et sur la société ;
- la construction progressive de repères permettant une mise en perspective historique des œuvres littéraires ;
- le développement d'une conscience esthétique permettant d'apprécier les œuvres, d'analyser l'émotion qu'elles procurent et d'en rendre compte à l'écrit comme à l'oral ;
- l'étude continuée de la langue, comme instrument privilégié de la pensée, moyen d'exprimer ses sentiments et ses idées, lieu d'exercice de sa créativité et de son imagination [...]

La séquence « Poésie et présent » est assortie d'une double page qui situe le mouvement dans l'histoire littéraire sous l'intitulé « Poésie, chanson et musique » : depuis le mythe d'Orphée et les aèdes, en passant par les troubadours, trouvères et autres ménestrels, jusqu'au slam contemporain, sans oublier la chanson, les poèmes chantés et le rap. Le slam est alors envisagé comme un objet contemporain dont l'histoire est certes très courte, mais dérive de traditions ancestrales ancrées dans

³⁴ Damien Noury, « Erythèmes impudiques », dans *Slam entre les mots*, Martinez, 2007, p. 107.

notre culture. On retrouve en outre un enjeu d'analyse comparée par rapport aux autres poèmes de la séquence, qui relève plus généralement d'une approche générique.

TENTATIVES DE DIDACTISATION : *QUO MODO?* DU SLAM EN ATELIERS ET AU-DELÀ

NE PAS S'ARRIMER... À UN OUVRAGE

Outre les manuels scolaires où le slam semble en passe – au vu de ce dernier exemple de manuel – d'être reconnu comme un objet d'étude à part entière, un premier ouvrage a été publié chez Retz. Ces *20 ateliers de slam poésie, de l'écriture poétique à la performance* ambitionnent de mettre le slam à la portée de tous, et notamment d'enfants et d'adolescents scolarisés en cycle 3 ou 6^e³⁵. La démarche vise à mettre en valeur la pratique du slam comme lieu possible de réconciliation avec la langue pour des élèves qui peuvent s'en sentir exclus, du fait de difficultés diverses. Il s'agit de leur offrir « la liberté et la capacité d'entrer en poésie pour y trouver sa (leur) voix. » Notons cependant que le choix de qualifier de « sportives » les « performances » qui constituent l'aboutissement des ateliers, s'il renvoie aux origines du slam, reflète une dérive possible. Ainsi les auteurs proposent-ils de transférer le dispositif tournoi au contexte scolaire, formalisant à cet effet une charte et un mode d'emploi destinés aux élèves. Ces derniers alternent les rôles de slameurs et de membres d'un jury qui se voit confier une « Feuille de notation ». Cette démarche présente l'intérêt de prévoir une modalité d'évaluation impliquant activement les élèves eux-mêmes (co-évaluation). On regrettera cependant que le déroulement de ces ateliers n'intègre aucun texte de slam au groupement thématique. On ne retient finalement du mouvement que la scène finale et compétitive, comme aboutissement du travail d'écriture et source de motivation. Une telle démarche semble s'inscrire dans la lignée du slam américain qui se distingue du slam français comme nous le rappelle Lyor :

Une grande méconnaissance réduit le slam à l'improvisation, aux joutes verbales. Sans compter qu'il existe aussi une différence entre le slam américain et français ; l'américain reposant plus sur les compétitions, avec des notes attribuées par des jurys, tandis que le français fonctionne

³⁵ Duval, Fourcault, *Pilote le hot*, Paris, Retz, coll. « Pédagogie pratique », 2008.

avec des scènes ouvertes où l'expression est libre, dans l'esprit des caves poésies³⁶.

L'écueil est le suivant : que le slam soit exploité non seulement comme un outil mais même comme « un gadget pédagogique³⁷ ». Il court alors le risque d'être dénaturé, vidé de sa substance poétique à travers une approche qui le réduirait à un « sport cérébral » :

Bientôt la fin du match : les élèves s'égosillent, les gradins vrombissent. On brandit les banderoles – oh ! Hisse ! À Nantes, ce 19 mai, dans une ambiance footballistique, cinq classes de collèves et lycée s'affrontent en finale du championnat de France de slam³⁸.

MAIS SE LAISSER ANIMER... PAR L'ESPRIT DES ATELIERS !

Une autre approche a été décrite par le collectif de slameurs parisiens 129H sous le titre *Écrire et dire*, formule qui résume bien l'essence du slam. Ce petit guide méthodologique est accessible sur la toile et nous a été commenté par ses auteurs. Pionniers dans l'histoire du slam français, ils ont été les premiers (outre l'ouvrage cité) à tenter de formaliser leur démarche³⁹. La préface de Nicolas Roméas annonce la couleur – et surtout la valeur – poético-culturelle du slam en tant qu'art vivant relevant de cette source orale emblématisée par Homère : « ce tisserand dont le métier est de ramener à lui les mille fils d'une parole collective pour en faire le poème qui parlera à ce peuple de son histoire. » (129H, *Ibid.*, p. 5) Tels des rhapsodes ou des aèdes modernes, les slameurs se sentent concernés par ce mouvement de transmission et d'invention, de circulation de l'art/par l'art visant à abolir les frontières entre un art dit populaire et celui que s'est approprié une élite. Le guide proprement dit est issu du croisement de pratiques déjà éprouvées relevant du théâtre, de l'improvisation ou encore d'ateliers d'écriture oulipiens. Après des éclaircissements lexicologiques (le mot *slam*), sont énoncés des principes comme la familiarisation à la discipline, le recours au jeu, l'aller-retour entre l'écrit et l'oral. Il est entendu que le lexique disponible est

³⁶ *Idem, Ibidem*, p. 24.

³⁷ Voir à ce sujet l'article de Mathieu Mathilde « Les profs s'arriment au slam ». Publié le 1^{er} juin 2006 - *La Vie* n° 3170 (consultable en ligne : <http://www.lavie.fr/archives/2006/06/01/les-profs-s-arriment-au-slam,8096303.php>).

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Démarche qui est déjà formalisée sous forme d'une sorte de « manuel de slam » dans des pays comme l'Allemagne (Bas Böttcher).

ouvert à des formes telles que l'argot et le verlan et que l'orthographe ne saurait être « un facteur pénalisant » : « Le slam se joue à l'oral, et ce type d'obstacle ne doit pas dévaloriser le potentiel de chaque participant » (*Ibid.*, p. 27).

Il s'agit de montrer, en acte, que « l'écriture n'est pas une contrainte, qu'elle peut être un terrain de jeu et de création », mais aussi d'apprendre à s'exposer au regard des autres, à se mettre en scène, de développer l'écoute et la créativité qui se nourrissent mutuellement. S'ensuit une série de fiches pédagogiques, d'abord générales, puis réparties en « jeux d'écriture », « jeux d'oralité » et « jeux scéniques ». Certains de ces jeux sont des « classiques » des ateliers d'écriture ; d'autres semblent en passe de devenir des « classiques » des ateliers slam, à commencer par « la bombe de rimes » que nous avons vu mettre en œuvre par plusieurs slameurs. Un tel jeu nous semble révélateur de ce que nous qualifions d'*écriture partagée* : nous proposons ce concept en référence aux « lectures partagées⁴⁰ », s'agissant à la fois d'une écriture *destinée au partage* (en aval) en vertu de sa finalité scénique, et d'une écriture *fondée sur le partage* (en amont et en cours de genèse), via une interactivité mise en jeu dès la naissance du texte. Ainsi, les situations d'écriture partagée peuvent-elles non seulement reposer sur des rapports symétriques (entre pairs) mais aussi tirer profit d'une communication transgénérationnelle si l'atelier est ouvert à tous publics. Cela revient à favoriser une écriture soutenue par l'échange, l'échange étant impulsé par l'écriture. Cette possibilité peut être exploitée à plusieurs étapes de la démarche, en jouant sur l'alternance de phases d'écriture et d'échange :

- à travers les situations de jeu préparatoires à l'écriture ;
- à travers les aides collectives apportées en réponse à des problèmes d'écriture ;
- à travers la mise au propre des textes, le passage par l'écran d'ordinateur (autour duquel des participants sont regroupés) encourageant *de facto* les commentaires métatextuels selon Jacomino⁴¹.

⁴⁰ Francis Grossmann les définit comme « moments de lecture qui réunissent adultes et enfants (...) autour de la lecture d'albums ou d'histoires ». Moments souvent informels et qui peuvent être considérés comme « des formes de communication transgénérationnelle » (« Pour une approche ethnographique des activités de lecture : l'exemple des 'lectures partagées' », dans *Cahiers du Français Contemporain* n° 7, 2001, p. 136).

⁴¹ Christian Jacomino, « l'apprentissage de la lecture s'est toujours opéré sur le mode de la lecture partagée » (article disponible sur : <http://www.voixhaute.com/l-apprentissage-de-la-lecture-s,410.html#forum1237>)

UN ATELIER AVEC SOULEYMANE DIAMANKA

Atelier in absentia : l'écriture désacralisée

Dans le cadre des expérimentations liées à notre recherche, nous avons co-animé et assisté à plusieurs ateliers menés par des slameurs. Nous avons pu ainsi constater que si chacun avait l'art et la manière d'animer un atelier en transmettant quelque chose de singulier relevant de son propre rapport aux mots (que nous traduisons en termes de *néostyle*⁴²), certains principes étaient néanmoins communs, telle l'*écriture partagée* précédemment évoquée. En ce qui concerne Souleymane Diamanka, nous avons d'abord expérimenté une séance d'atelier *in absentia*, avec un groupe d'étudiants étrangers. Une recherche sur la toile a été suivie de la projection du manuscrit d'un texte inédit de ce poète⁴³ : l'enjeu était de montrer une plume « en acte » et désacralisée pour mieux libérer l'écriture des étudiants. Nous avons poursuivi la séance par une activité d'écoute en faisant entendre la voix du slameur grâce à un enregistrement diffusé sur *Myspace*. Ce poème-liste s'est ensuite prêté à une activité d'expression écrite. Des pistes intéressantes ont émergé, tel le travail sur la phraséologie : l'écriture du slameur se révèle « palimpsestuelle » au sens (linguistique) où elle repose souvent sur le détournement d'énoncés plus ou moins figés *via* le jeu sur l'homonymie (« mère noire ») ou la paronymie, ce qui renvoie au *formulisme*⁴⁴. Les étudiants ont pu à leur tour rechercher des locutions pour s'approprier de manière ludique ces « caravanes de mots » selon la formule chère à Galisson.

Atelier in praesentia : l'écriture palimpseste

Lors d'un atelier mené dans un cadre périscolaire (juillet 2011), nous avons constaté que le slameur mettait en œuvre non seulement une forme d'écriture *partagée*, telle que définie précédemment, mais aussi un mode d'écriture *palimpsestuelle* au sens (génétique) où elle procède

⁴² Camille Vorger, « Le slam est-il néologène ? », dans *Neologica* n° 5, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011, p. 77-95.

⁴³ Voir à ce sujet notre article : « De la page au partage, du livre au *live*. Les bloc-notes de slameurs ou la petite fabrique d'*oralité* », dans *Genesis* n° 35, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, p. 235-245.

⁴⁴ Paul Zumthor, *La lettre et la voix, de la littérature médiévale*, Paris, Éditions du seuil, coll. « Poétique », 1987.

par réécritures successives à partir d'une trame extrêmement simple. Les jeux d'écriture et d'oralité insérés entre les différentes étapes permettaient un enrichissement mutuel: des propositions étaient élaborées collectivement ce qui stimulait la dynamique créative d'un groupe foncièrement hétérogène.

Au-delà de l'atelier, de la page au partage

Au-delà de leur présence et de leurs interventions en ateliers, certains slameurs se plaisent à mettre en œuvre des prolongements sur la toile, à l'heure où le slam virtuel fait son apparition⁴⁵. Souleymane Diamanka fait ainsi de sa page Facebook une sorte de prolongement interactif de ses blocs-notes, à travers des exercices de style qu'il propose à ses amis, certains ayant participé à ses ateliers. Les participants devenus « amis » facebookiens peuvent poursuivre la démarche *colludique* initiée en atelier comme en témoigne ce double exemple de jeu d'écriture lancé sur la toile :

<p>Souleymane Diamanka Exercice de style : “Le palindrome” RUE PARLEE REEL RAPEUR 25 avril, 00:48 via 0.facebook.com · Vous et 24 autres personnes aimez ça. M la fin du jour a vu rouge ? B euuh, non, ça c'est pas un palyndrome</p>	<p>Souleymane Diamanka Exercice de style : “Le couple anagramme” A M A R et R A M A R O M A I N et M A R I O N 25 avril, 00:39 via 0.facebook.com · 19 personnes aiment ça. C Ce sont des palyndromes :) D ” Marie, qui voudrait votre prénom tourner, il trouverait ‘aimer’ “ Pierre de Ronsard B @C: ah non, ce ne sont pas des palyndromes, sauf le premier</p>
---	---

Si le lyrisme se définit comme « le développement d'une exclamation » (Paul Valéry), alors le slam nous semble plutôt tourné vers l'interrogation, l'interpellation de l'« audience » voire de l'« écranture » (Bobillot, *Ibid.*). Il est l'art et la manière, fût-elle sonore, scénique ou numérique, d'impliquer l'*auditor in poema* et d'inviter l'élève à suivre les chemins buissonniers de la poésie. Il prétend accéder au *live* pour échapper à l'enfermement du livre: l'encre, tendant à devenir

⁴⁵ Des tournois sont proposés sur le site d'Arte TV, les internautes étant impliqués comme jury.

« vivante⁴⁶ », s'écoule à travers le *flow* du poète, et ne saurait à ce titre être enfermé dans le seul manuel scolaire. Il gagne alors à être expérimenté *in vivo* et les ateliers slam apportent à notre sens un renouveau aux ateliers d'écriture, ne serait-ce qu'à travers ce concept d'*écriture partagée*, l'échange pouvant se poursuivre à l'infini sur la toile. Forme contemporaine d'*oralité*, il est à la fois encre/ancré dans des traditions ancestrales et porteur d'innovation, de modernité sur un plan lexical et *médiopoétique*. Dans *Lecteur attentif, écoute mon papyrus*, Monique Bouquet nous rappelle que dans l'Antiquité, le lecteur était essentiellement « écouteur » : « le texte interpellait l'oreille avant l'esprit⁴⁷ ». Art du verbe et de la verve⁴⁸, le slam réitère cette posture d'*écouteur* et représente une voie privilégiée vers une didactique de l'oralité et de l'écoute comme entrée dans le texte littéraire. Serge Martin profite de ce même ouvrage pour dire « non à l'expression mais (oui à) la relation » en poésie :

Comment faire pour garder cette franchise, cette liberté, cette vivacité, cet éclat du langage parlé, et cependant pour lui donner cette consistance et cette organisation intérieure qu'exige l'inscription sur le papier ?⁴⁹

Vif, libre et éclatant par essence, le slam porté par sa *musique des lettres* nous semble apporter des éléments de réponse, poésie « relationnelle » par essence...

Camille VORGER
Université de Lausanne

⁴⁶ Nous faisons ici référence à un poème de John Banzai et Souleymane Diamanka (*op. cit.*) intitulé « Encre vivante ».

⁴⁷ Monique Bouquet, « Lecteur attentif, écoute mon papyrus », dans P. Clermont, A. Schneider (dir.), *Lecteur attentif, écoute mon papyrus, littérature, oral et oralité*, Scéren/CRDP Alsace, 2006, p. 105.

⁴⁸ De *verbe* à *verve*, il n'y a qu'un pas (un phonème) que l'étymologie nous invite à franchir. Remarquons d'ailleurs, avec Monique Bouquet (*Ibid.*, p. 113) que le mot *verbum* a donné lieu à plusieurs explications étymologiques : c'est ce qui frappe l'oreille (*verberat aures*), ce qui frappe l'air (*verberat aerem*) ; c'est un dérivé de *verum*, la vérité, auquel on a ajouté un « b » sonore, qui fait entendre cette vérité, ou encore un dérivé de *verbum boare* : crier la vérité. Le concept de *slamming* fait référence à un « claquement » (*to slam*).

⁴⁹ Serge Martin, « Non l'expression mais la relation : avec des poèmes vers l'oralité », dans P. Clermont, A. Schneider (*op. cit.*), Scéren/CRDP Alsace, 2006, p. 244.

RÉFÉRENCE :

« Du slam lyrique aux formulettes de volubilité. Jeux d'écriture et d'oralité avec Narcisse »

avec D. Abry, dans *Slam. Des origines aux horizons*, Éditions d'en bas et La passe du vent, 2016.



MOTS-CLÉS :

**DIDACTIQUE,
PRONONCIA-
TION,
LUDIQUE,
MUSIQUE,
CRÉATIVITÉ.**

DU SLAM LYRIQUE AUX FORMULETTES DE VOLUBILITÉ :
JEUX D'ÉCRITURE ET D'ORALITÉ AVEC NARCISSE

Dominique ABRY et Camille Vorger

*Je ne me lassais pas de répéter sans cesse
le texte pour le bonheur de l'entendre
dans sa matérialité phonique
et de lui donner une forme sensible...
Une majestueuse architecture sonore
(Mizubayashi, 2011)*

Musique du verbe, musique du vers

Si le slam peut être défini comme « Musique des lettres », pour reprendre la formule du slameur Rouda, titre de son premier album (2007), il est le lieu où se condensent « *la musique du verbe et, plus encore (à) la musique du vers* » (Escal, 1989 : 9). De fait : non seulement « *la musique habite la langue d'une manière générale (attentionnellement)* », mais elle hante la poésie « *d'une façon plus particulière (intentionnellement)* » (p. 338). Résurgence d'un lyrisme fondamental, le slam n'est-il pas le

lieu contemporain et éminent d'une réconciliation, ou du moins d'une réactivation de ce lien indissoluble entre poésie et musique, langue et musicalité?

Le slameur Narcisse est précisément issu du monde de la chanson ; il est musicien et musicologue, auteur d'une thèse sur le rythme.¹ Ses textes nous paraissent emblématiques de cette « musique des lettres » définitoire du slam. S'ils sont le plus souvent mis en musique, ils n'en demeurent pas moins intrinsèquement mélodiques. En effet, le *flow* du slameur n'est aucunement endigué par la musique qui ne fait qu'en renforcer, en souligner la ligne mélodique et rythmique : les mots sont travaillés dans leur matérialité et leur musicalité, se succédant, *enchantés*, en une cascade de rimes et autres formes d'échos sonores. La recherche harmonique porte sur le texte même : la musique tend à sourdre des mots, de leurs sonorités et de leur succession, de leur rythme et de leurs intonations. Dans cette contribution, nous analyserons trois slams de Narcisse pour en montrer la musicalité interne, les jeux de lettres et de sonorités, puis nous aboutirons à quelques propositions pédagogiques inspirées de ces textes, véritables jeux oratoires, cocasses parfois pour les virelangues, et qui permettent aux apprenants de tous âges d'acquérir une meilleure articulation du français en s'amusant.

1. Cadre théorique et conceptuel : de la chanson au flow

« La chanson comme métissage » : tel est le titre d'un article publié par Louis-Jean Calvet (1985) au sein duquel il analyse les écarts – notamment rythmiques – qui peuvent surgir dans la rencontre entre langue et musique. Au-delà de ces « *zones de conflit potentiel* », il définit « *le produit chanson* » comme « résultat de la convergence de deux ordres différents (l'ordre musical, l'ordre linguistique) » (p. 74). S'agissant du slam, la voix n'est pas nécessairement soumise au carcan métrique :

Le slam permet d'aller plus loin que la chanson, qui reste coincée dans le carcan de la structure musicale. Plutôt que d'écrire en octosyllabes ou en alexandrins, j'accentue des assonances ou des allitérations pour

¹ Voir sa notice biographique à la fin du présent volume.

créer une structure rythmique qui n'est pas forcément synchronisée avec la structure rythmique de la musique qui accompagne mes textes.
(Narcisse²)

Dans ces conditions, le slam apparaît comme le lieu d'une «voix réinventée» et d'une «langue revenante», «avec toutes les ressources poétiques propres à l'auditure et à ce jeu des coupes et des souffles, des silences et des suspens, qu'elle seule permet de donner à entendre, on est selon toute vraisemblance passé au-delà du vers et de la prose» (Bobillot, 2006). Dans le slam, la voix semble tantôt chantée, tantôt parlée ou scandée, tantôt chantante: nous proposons cette dernière qualification pour rendre compte d'une voix intermédiaire entre le parlé et le chanté, qui «chante malgré elle», c'est-à-dire indépendamment d'un choix délibéré qui serait celui d'un chanteur proprement dit. À ce propos, Louis-Jean Calvet nous rappelle que «nous avons trop l'habitude de raisonner à partir de catégories distinctes comme la parole et le chant par exemple pour percevoir le continuum dans lequel ces deux termes se trouvent insérés.» (1979 : 47). Il fait alors référence à la «voix chantonnée» définie par Ivan Fónagy (1983). Quant à Paul Zumthor, dans son *Introduction à la poésie orale*, il évoque le «récitatif scandé» (1983 : 161) qui n'est pas sans rapport avec la déclamation du slam contemporain :

C'est donc par rapport à l'opposition entre dit et chanté que je définis le mode de la performance. [...] Empiriquement, on admettra l'existence, non de deux, mais de trois modalités: 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. (1983 : 178)

Par ailleurs, le *flow* des rappeurs/slameurs peut être mis en relation avec la notion de style oral telle que la définit Claude Hagège: «Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition cultu-

2 Enquête écrite du 15/05/10.

relle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, *orature*, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture entendue comme littérature» (1985 : 84). Pierre Léon, dans son *Précis de phonostylistique* (1993 : 5) revient sur ce concept et définit la notion de *phonostyle* en la distinguant du style oral que Claude Hagège envisageait dans sa littérature. Force est de constater, nous dit Pierre Léon, « que toute parole proférée comporte des significations qui vont bien au-delà des sens véhiculés par les mots et la syntaxe. » Quant à la notion de *flow*, elle s'applique, dans le rap, au type de scansion propre à chaque slameur, en tant que lieu de stylisation. Dans son étude portant sur le rap, Julien Barret (2008 : 167-177) la décline autour des quatre traits fondamentaux que sont le rythme – le tempo – du débit, l'articulation des sons, les intonations (accents et variations de hauteur) et la voix (modulation du timbre). Notons que l'articulation et les intonations sont sujettes à variations selon les accents régionaux, ce qui engendre des différences notoires de phonostyle au sein de notre corpus. D'une manière générale, le *flow* est beaucoup plus libre dans le slam : il se traduit par un flot de mots intarissable, marqué par une extraordinaire densité. Le slam est poésie rythmée et l'étymologie nous rappelle que *rhuthmos* vient de *rhein*, le verbe grec qui signifie « couler ». Ainsi « Le rythme est un mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux. » (Meschonnic, 2005 : 24). L'étymologie nous rappelle aussi que de la voix chantée au récitatif scandé, le chant est toujours présent au travers des accents (*accentus*, de *ad-cantus*).

2. Musique des lettres : l'exemple de « Câline apocalypse »

Dans ce slam initialement intitulé « Petite pluie », la récurrence d'une consonne dite *liquide* évoque celle-ci selon une ligne (ou métaphore) mélodique qui rappelle la poésie d'un Queneau : « *Pluie ô pluie ô pluie ô! ô pluie ô pluie ô pluie! / Gouttes d'eau gouttes d'eau gouttes d'eau gouttes d'eau...* »

Chez Narcisse, le mimétisme sonore est tout aussi remarquable :

<i>Coule coule petite pluie</i>	kul kul pətītə plɥi
<i>Plic plac applique-toi implacable</i>	plik plak aplikɥwa ɛplakabl
<i>Accomplis ton cycle au complet</i>	akɔpli tɔ siklɔkɔplɛ
<i>Si cool</i>	sikul
<i>Coule des jours durant</i>	kuldəʒurɥrā
<i>Noie tout dans ta colère tranquille</i>	nwatu dātakolɛɥrākil
<i>Que tout coule se décolle</i>	kəɥkyl sədəkɔ
<i>En désastre éco-</i>	lādəzastɥəkɔ
<i>logique sans logique</i>	lɔʒik sālɔʒik

La transcription phonétique de cet extrait traduit la prégnance de certains phonèmes, notamment consonantiques, à commencer par la *liquide* [l] qui par opposition à l'autre liquide [ʀ] « donne l'impression d'un son qui n'est ni grinçant, ni raclant, ni raboteux, mais au contraire qui file, qui coule, qui *schleift*, comme disent les Allemands, qui est limpide. [...] C'est le bruit d'un liquide qui *coule* avec un léger *glissement* » (Grammont, 1933 : 388). Notons que la fréquence d'occurrence du [l] dans le passage transcrit est de 13,4 % contre 5,6 % de fréquence habituelle en discours (Wioland, 1991 : 30). Cela nous semble d'autant plus significatif que ce phonème apparaît essentiellement dans les syllabes accentuées, qu'il soit placé en fin de vers ou contenu dans la syllabe support de l'accent tonique, en fin de groupe rythmique. En position finale – en fin de mot et/ou en fin de vers – et par le recours à un rejet interne au mot *écologique*, son allongement se fait ainsi mimétique de la pluie qui s'écoule paisiblement (*cool, tranquille, décolle*). Notons d'ailleurs la rupture à partir du vers 4 (« Si cool ») : l'arrivée des trois constrictives continues [s], [ʒ], [ʀ] traduit l'écoulement anarchique de l'eau, par contraste avec les trois premiers vers où la présence de toutes les occlusives, ces explosives momentanées, surtout les sourdes [p] (huit fois), [k] (dix-neuf fois) et [t] (neuf fois), et de groupes consonantiques complexes tels que [p l] (sept occurrences en trois vers) ou exprime la chute régulière des gouttes sur le sol. À l'instar des onomatopées « plic, plac, ploc », la structure même de ce groupe consonantique mime le mouvement de la goutte d'eau, l'impact ([p]) étant suivi d'un ruisselle-

ment ([1]) : cette *métaphore mélodique* (Fónagy, 1983 : 242) s'étend de manière *filée* à l'ensemble de la strophe. La voyelle [i] se répète dix fois dans le texte en écho à celui du mot « pluie » et huit fois la voyelle [u] en écho à « coule ». La chute (quinze fois) ou le maintien (cinq fois, en gras dans le texte) d'« e » instable, les consonnes finales non prononcées, trois enchaînements consonantiques (*cycle au* complet, se décolle *en*, désastre *écologique*) et un enjambement au vers suivant traduisent la régularité de l'eau qui coule. Dans notre enquête écrite, Narcisse a confirmé l'importance de cette recherche de musicalité dans sa poétique. À la question « Les effets de musication sont-ils recherchés en tant que tels dans tes textes ? », le slameur – musicologue de formation, rappelons-le – nous a répondu : « Oui, clairement. Et la musique est avant tout pour moi l'art d'organiser le temps, donc je joue principalement sur l'aspect rythmique des sons et des mots... » De fait, la rythmique propre à ce texte est fluide : le slam évoque le flux, l'eau qui inonde, ruisselle, non les gouttes d'eau comme chez Raymond Queneau.

3. *Jeux de lettres : l'exemple de « 14 pou'cent »*

Le titre de ce slam, intégré au dernier spectacle de Narcisse, introduit un double jeu, interprétable différemment à l'oral et à l'écrit : à l'oral, on comprend qu'une lettre est ôtée (« pour cent ») ; à l'écrit, on note une référence à la taille d'un écran d'ordinateur (14 pouces), référence mise en évidence par la présence des chiffres en tant que tels. Le procédé central n'est pas sans évoquer les lipogrammes oulipiens, même si ces derniers relèvent essentiellement du code écrit, consistant à exclure une même lettre à l'échelle d'un texte entier à la manière de Perec dans *La Disparition*. Le jeu est ainsi explicité par Narcisse :

*J'enlève une lettre par mot
De façon scientifique
Je supprime une lettre uniquement
Aux mots de plus de trois lettres
J'économise ainsi 14 pou'cent
C'est pas bête*

La fonction sibyllique (Calvet, 1979) est ici largement sollicitée: l'auditeur doit deviner les mots sous les mots et comprendre le procédé avant son explication au quatrième couplet. D'après Narcisse (courriel du 17/06/13), le point de départ est une remarque de Jules Renard: «“Ce que je pense de Nietzsche? Il a bien des lettres inutiles dans son nom.” Le constat de lettres “inutiles” en français devient alors un pseudo-argument écologique, aussi absurde que la citation initiale. Dès lors, il s'agit de pointer les dérives écologistes; le slam devient manifeste, interpellation: “Comment un slameur peut-il sauver la terre?”»

Ce texte s'avère en outre porteur d'une double réflexivité: d'une part, sur la langue, son système phonologique et d'autre part, sur le slam lui-même. De fait, le slameur pointe les «lettres inutiles» du français, tout en contredisant *de facto* l'inutilité de ces lettres prétendument superflues: «Le h ne sert à r'en / Il est juste là pour faire c'ier»

De fait, dans ce contre-exemple, le «h» est précisément nécessaire au sein du digramme «ch». Il n'a rien d'un «h muet» que certains slameurs se plaisent à sonoriser (voir 129H). D'une manière générale, les lettres ôtées servent les rimes («*Mais comment un slameur peut-il sauver la terre?*»), et du même coup, l'homophonie (*planète* devenant *p'anète*, soit *pas nette*, *choix* donnant *c'oix*, soit *choix*). Enfin, le slameur joue du nom des lettres pour mieux rimer: «On exige qu'occurrence / Prenne deux c et deux r / Et on s'étonne que la France / A 19 centrales nucléaires.»

En outre, ce slam comporte une part de réflexivité sur le slam lui-même dont l'enjeu original pourrait, d'une certaine façon, être ainsi résumé: «C'est comme mettre la parole en transports publics». Dans un épi-logue – *stricto sensu* – les règles du slam nous sont rappelées, à commencer par la durée:

*Du coup je touche au but
Car grâce à mon truc et sans que je me hâte
Mon slam de 3 minutes
N'en dure que 2.34*

Or, non seulement ce slam s'avère porteur d'une réflexivité sur le genre, mais il est emblématique d'un certain nombre de procédés

récurrents et caractéristiques du slam. Ainsi la paronomase intervient-elle dès le premier couplet: « On pollue sans peur / On s'approche du pire ». Narcisse joue sur des phonèmes proches comme dans *flic* et *fric*, d'où des rimes dites « semi-équivoquées »³ fondées sur des mots qui « font couplage » (Meschonnic, Dessons, 2005 : 171). Le jeu sur l'homophonie est patent, ce qui n'est pas sans rappeler le « Pères et mères » de Grand Corps Malade (2008) : « Et c'est notre mère / qu'on perd / ça m'atterre ». Notons que ce dernier vers fait référence au latin *mater*. Le poème progresse ainsi, au fil d'une « hésitation prolongée entre le son et le sens » (Valéry, 1941 : 637). Il regorge de rimes plus ou moins riches, souvent léonines voire équivoquées⁴ :

« Dès notre naissance / *En voitures, en essence* » [nEsàs]

Quant au refrain, il repose sur des rimes internes qui lui confèrent une structure de slogan, selon une rythmique binaire :

« *Moin' de son c'est moins de pollur'on / Moin' de lett'es ça sauvera la... p'anète* »

Le rythme (8/8) joue un rôle essentiel au sein de cette « linguistique du rythme, (qui) ne concerne bien entendu pas seulement les slogans : la langue de la chanson nous en fournit chaque jour des exemples. » (Calvet, 1979 : 35) Le rythme contribue ainsi à la connivence – basée sur la fonction que nous qualifions de *colludique* – avec le public : « Comme la collectivité est rythmique, le rythme engendre la collectivité. » (Meschonnic, 1982 : 649). En l'occurrence, la connivence est corroborée par le cryptage ludique qui implique un décryptage en retour. Enfin, le jeu sur les [R] peut éventuellement évoquer l'imitation d'un accent, à la manière d'un sketch.

D'une manière générale, la structure, basée sur des anaphores et parallélismes, est mise au service de la dimension argumentative du manifeste :

« *Car 14 pou'cent moins de lett'es / c'est 14 pou'cent moins de conneries* »

Le slameur n'hésite pas à interpeller son auditoire et l'interpellation se trouve ici renforcée par la surprise et la force persuasive d'un mot-valise : « Riez bandes d'écosceptiques ». Comme souvent dans le

3 Elle associe des paronymes d'après Aquien et Molinié (2002 : 658).

4 La rime dite « équivoquée » repose sur une homonymie ou calembour (p. 646)

slam, le « je » est présent, mais s'inclut dans un « nous » / « on » collectif : « On enterre notre futur / On dépense dans tous les sens / Dès notre naissance ».

4. *Du virelangue au verlan* : « Ce cher Serge »

Force est de constater que le répertoire de Narcisse a évolué vers une poésie de plus en plus scénique. De fait, le slameur est devenu champion de France de la discipline en remportant le tournoi de la Ligue slam de France en 2013. Dès lors, il apparaît que son répertoire évolue vers des textes-sketches, susceptibles de gagner l'adhésion du public en suscitant le rire. Le slam « Ce cher Serge » apparaît révélateur de cette évolution : en convoquant de nombreux prénoms, le slameur y flirte avec le procédé des virelangues que les comédiens appellent joliment des « formulettes de la volubilité ». Le principe des virelangues est de les « prononcer le plus rapidement possible afin de faire fourcher la langue de celui qui prononce ou afin de tromper l'oreille de celui qui écoute. » (Malineau, 1997 : 3)

Il s'agit ici d'un texte-fleuve, que Narcisse déclame à un rythme soutenu, véritable prouesse de diction, jeu d'élocution visant à illustrer en acte qu'il a « la langue agile ». Il s'agit en quelque sorte d'un slam sur le slam, où il est fait mention du tournoi : « Ceci dit, *pour le jury*, ce n'est pas un accessoire ». Le slam y est mis en abyme comme art du dire, d'une langue déliée, et d'une sensorialité, d'un goût pour les mots évoqués en termes de gourmandise : « Quel délice »⁵. Trois courts passages se distinguent en jouant sur les sifflantes et les chuintantes /s ch z/, particulièrement difficiles à prononcer. Les sons consonantiques plus « faciles » (apicodental et bilabial d, l, m) sont combinés avec une grande variété de voyelles du français (huit voyelles différentes), d'où un large éventail de déclinaisons syllabiques simples (di, da, dou, du, dé, dan, deu...) qui donne une impression d'expérimentation des possibilités sonores de la langue. On observe en outre un redoublement hypocoristique, qui évoque le langage enfantin (dada) et la poésie de Bobby Lapointe : « T'as pas tout dit à ta doudou ». Le slameur fait appel

5 Outre les mots, la musique, la poésie, le slameur se passionne pour la cuisine.

explicitement aux virelangues populaires connues suivantes (Malineau, 1997) :

- *Les chaussettes de l'archiduchesse sont-elles sèches, archisèches?*
- *Didon dina, dit-on, du dos dodu d'un dodu dindon*
- *Un bon chasseur doit savoir chasser sans son chien*
- *Suis-je chez ce cher Serge?*
- *Que lit Lili sous ces lilas-là? Lili lit l'Illiade*

Enfin Narcisse se tourne vers un autre procédé de codage très apprécié dans la langue des jeunes, la verlanisation de deux vers, à l'instar de Fabrice Luchini récitant la fable de La Fontaine « Le corbeau et le renard ».

*Même si ce cher Serge gère une auberge
et sert de chères asperges en dessert »*

devient

*« Ré cédant jrépsazrèche Eu dresse
Héj rebo Nu rège Jresse Rèche Eu six Même*

Il respecte au départ la forme orale du découpage syllabique (consonne de liaison [z], enchaînement et les chutes de « e » instable). Puis il redonne aux vers une forme écrite « morphologique » avec des mots mono- et bi-syllabiques. Certaines suites comme le participe présent *cédant* ont subi le changement de graphème pour le phonème [B] « an » aussi fréquent que « en » et l'ajout du « t » jamais prononcé. Il termine ce verlan par le premier mot *même* miroir parfait.

5. Pistes didactiques: mise en voix et créativité pour entraîner la prononciation

Comme le suggère la citation, mise en exergue, de l'auteur japonais Akira Mizubayashi, il est important de faire sentir et éprouver aux apprenants l'importance de la phonétique en travaillant non seulement sur les sons, les mots et les phrases mais aussi sur les textes. Le slam en

général, et celui de Narcisse en particulier, nous semble se prêter tout à fait à une exploitation didactique du Français Langue Étrangère et Seconde dans une perspective d'amélioration de la fluidité verbale et de la qualité de la prononciation des apprenants de tous niveaux.

« Petite pluie » ou l'entraînement à la prononciation du /l/

Pour des apprenants anglophones (deux sortes de «l» en anglais) ou asiatiques (absence de groupes consonantiques), travailler la prononciation d'un texte avec des suites de «l» ou plusieurs groupes consonantiques avec «l» est intéressant. Les apprenants asiatiques auront tendance à rajouter un «e» entre les deux consonnes, les apprenants anglophones à vélariser le «l». Le slam de Narcisse pourra être découvert collectivement, par l'écoute suivie d'une explicitation thématique et lexicale. Dans un second temps, les apprenants pourront s'entraîner, individuellement, à la prononciation des mots avec des «l» seuls ou avec une autre consonne occlusive du texte dans des phrases inventées par chacun. L'enseignant corrigera prononciation et grammaire en circulant dans la classe. Il insistera sur la mémorisation des phrases, car elle permet à l'apprenant de se libérer du sens pour mieux se concentrer sur la forme. On se livrera ensuite, outre la mise en voix, à une mise en scène des phrases : chaque apprenant dira à haute voix la phrase mémorisée. Au sein de petits groupes ou de binômes, on préparera enfin une interprétation à plusieurs voix de « Petite pluie » avec une représentation devant la classe. On pourra leur demander de chuchoter le texte : le mouvement des lèvres sera alors plus important pour compenser la non vocalisation.

« Cher Serge » : de la fluidité à la créativité

Ce texte étant long et difficile, l'enseignant sélectionnera avec les apprenants les passages retenus selon le niveau des apprenants (de B1 à C1). Répartis en groupes de trois, quatre ou cinq, chaque groupe ayant à travailler un extrait, ce travail aboutira à une lecture à plusieurs voix, en jouant sur le débit, la rapidité d'évolution, à la façon des virelangues traditionnelles, ou au contraire la syllabation excessive et le détachement des syllabes, tel un robot pour une articulation nette de chaque

syllabe. Un travail sur la gestuelle pourra accompagner la diction du texte en attribuant un geste spécifique à un son, de façon à solliciter la mémoire kinesthésique.

La suite de la séance pourrait consister dans l'écriture individuelle de virelangues à partir d'un prénom choisi avec l'enseignant par chaque apprenant en fonction de ses difficultés spécifiques: un sinophone pourra ainsi s'intéresser à l'opposition des occlusives sourdes/sonores [p]/[b], [k]/[g] à partir de prénoms comme «Pablo» ou «Boby» et «Gaëlle» ou «Karine». Un hispanophone pourra choisir «Lucie» ou «Valérie», ces derniers impliquant le [y] et la fricative voisée [v], sons absents en espagnol. Le prénom n'est pas communiqué aux autres apprenants. Chacun interprétera son texte devant la classe qui devra trouver le prénom et le son travaillé. Bernard Friot (2013 : 21-21) propose d'organiser un concours de «virelangues» pour les sons difficiles à dire soi-même ou à faire dire à ses camarades de classe!

Enfin, un travail lexical de découverte du verlan pourra aussi être introduit à partir de ce slam, en faisant référence aux termes verlanisés les plus fréquents, notamment mono ou bisyllabiques (*ouf, meuf, relou, chelou, chanmé, à donf*, etc.). De nombreux reportages sur la Toile introduisent ce sujet⁶, qui pourra donner lieu à une étude des procédés et à des jeux de manipulation.

Le slam « 14 pou'cent » : jeux de lettres

Une fois le travail de décryptage (s'agissant de retrouver les mots complets) accompli, il pourra donner lieu d'une part, à un entraînement phonétique portant sur les groupes consonantiques complexes (kR/ tR/ bR) comme dans *Petite pluie*, d'autre part à un travail plus précis sur le rapport phonie-graphie, avec par exemple une réflexion sur le rôle du «h». On le trouve ici dans cinq mots différents :

«ch» [ʃ] : *approche, choix, choses.*

«ph» [f] *téléphonique*

«th» [t] *philanthropie*

6 Voir par exemple celui-ci, en lien avec le magazine «Ça m'intéresse» : www.youtube.com/watch?v=N9eBdwQWVM#t=48

Dans le digraphe «ch»⁷, l'ajout du «h» change la phonie de la première lettre: si on oublie le «h», le son se prononcera [s] ou [k] selon la voyelle qui suit. En revanche, pour les deux autres graphies, l'ajout du «h» ne change pas la phonie de la première lettre et montre seulement l'origine du mot. En effet, les deux graphèmes «ph» et «th» sont majoritairement d'origine grecque: ces graphies se trouvent à l'initiale, au milieu et rarement en fin de mot. L'enseignant pourra faire faire des recherches révélant l'origine grecque des sons et des graphèmes correspondants. D'autres mots contenant ces graphèmes pourront être identifiés. Une étude sur les préfixes/suffixes *phono-/phonie*, *philo-*, *anthropo-*, *ethno-*, *ortho-*, et les *-pathie*, *-thèque*, *-thérapie*, *thermo-/thermie*, *théo-/théiste* est nécessaire pour les niveaux avancés en français. Par ailleurs, le problème du «h» aspiré et «non aspiré» qui n'apparaît pas dans ce texte pourra être évoqué. Ce graphème, jamais prononcé, est important car il entraîne à l'initiale du mot soit la liaison et l'élision soit l'interdiction des deux phénomènes.

Enfin, le slam pourra se prêter à un travail de créativité lexicale et un jeu de lettres pourra consister dans la recherche de mots qui ne diffèrent que par un graphème (*notre-note*, *amie-âme*, *philanthropie-philanthrope*, *cœur-chœur*). L'homophonie pourra être soulignée dans la perspective du calembour: *planète-p'anète* – «pas nette». Enfin, le procédé de troncation par apocope sera explicité, afin d'éclairer «écolo», et pourra être mis en relation avec la forme néologique «écosceptiques» qui mérite d'être décryptée.

Conclusion: le slam ou la voix de l'«ambiguillage»

Poésie lyrique, le slam l'est doublement: au sens propre, «musique des lettres», et au sens figuré, car il est fondamentalement expressif, exprimant des sentiments divers et variés. En ce sens, il est une claque assénée à l'auditeur ou *spect-acteur* dont l'émotion et partant, la réaction sont sollicitées. Dans les trois slams de Narcisse que nous avons analysés, les sentiments exprimés sont fort divers: le premier répond davantage à

7 Ce digraphe correspond à deux autres phonies moins fréquentes: [k] dans *chœur*, *technique*, *chorale* et plus récemment [tʃ] *chatter*.

l'appellation – plus ou moins contrôlée – de « poésie lyrique ». Le second joue sur les lettres et les sons, enrôlant le public dans un jeu de décryptage. Dans le slam en général règne l'équivoque et la voix peut donner lieu à différentes voies d'interprétation, potentiellement renforcées par l'accompagnement musical. Calvet parle à propos de Boby Lapointe d'« ambigüillages » : « l'action de la musique sur le texte, donnant à entendre des sens que la simple lecture du texte ne pouvait donner à voir » (2007 : 168). Dans « Cher Serge », c'est l'art du calembour qui est porté à son comble, en un texte sketch proche des virelangues. Fondamental dans le slam, l'aller-retour constant entre oral et écrit, écrit et oral, nous semble riche de potentialités didactiques, comme entrée dans une langue-jeu, et dans le jeu de la langue : ses interstices, ses équivoques. Dans la pièce célèbre de Bernard Shaw *Pygmalion*, on comprend bien que la qualité de la prononciation d'Eliza Doolittle est obtenue avec un certain nombre d'exercices répétitifs mais surtout grâce à sa motivation, sa sensibilité et sa créativité. Gageons que le slam, qui rejoint le théâtre par certains aspects (à commencer par le jeu interprétatif) mais s'en distingue par d'autres (notamment la brièveté inhérente au slam), soit un lieu privilégié pour délier, au travers d'une approche ludique, les langues et les plumes !

Références bibliographiques

- Aquien, Michèle et Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La pochothèque, 2002.
- Barret Julien, *Le Rap ou l'artisanat de la Rime. Stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Bobillot Jean-Pierre, « La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires littéraires* n° 28, Tusson, 2006.
- Calvet, Louis-Jean, « La chanson comme métissage », *Vibrations*, 1, 1985, pp. 71-80.
- Calvet, Louis-Jean, *Langue, corps, société*, Paris, Payot, 1979.
- Calvet, Louis-Jean, « Entre l'écrit et l'oral : les « ambigüillages » de Boby Lapointe ou du délire à la théorie du signe » in Lambert Patricia *et al.*

- (dir.), *Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique, Mélanges offerts à Jacqueline Billiez*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 163-173.
- Escal, Françoise, *Contrepoints, Musique et littérature*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1989.
- Friot, Bernard, *Histoires à jouer*, Toulouse, Milan, 2013.
- Fónagy, Ivan, *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.
- Grammont, Maurice, *Traité de phonétique*, Paris, A. Colin, 1933.
- Hagège, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985.
- Léon, Pierre, *Précis de phonostylistique*, Paris, Nathan, 1993.
- Malineau Jean Hugues, *Dix dodus dindons. Le trésor des virelangues françaises*, Paris, Albin Michel Jeunesse, 1997.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier poche, 2009 [1982].
- Meschonnic, Henri, Dessons, Gérard, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Mizubayashi, Akira, *Une langue venue d'ailleurs*, Gallimard, 2011.
- Valéry, Paul, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960 [1941].
- Wioland, François, *Prononcer les mots du français*, Paris, Hachette, 1991.
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

Slamographie

- Narcisse, *cliquez sur j'aime*, Éditions d'en bas, 2014.
- Rouda, *Musique des lettres*, Harmonia Mundi, 2007.
- 129H, « Écrire et dire, petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam » :
http://media.wix.com/ugd/b55200_2264d325b1f33fa89a6154e86f-c4a6ed.pdf

Sitographie

- <http://phonetique.free.fr/>
http://ia89.ac-dijon.fr/?lc2_jeux_langue
<http://www.youtube.com/watch?v=ye4D6c7TFSA>

Annexe

« Ce cher Serge », Narcisse

*Cher Serge
Je dédie ce slam à mon ami Serge
Ce cher Cherze ce cer Cherge
Je dédie ce slam à mon ami Didier
Et je dis ce slam t'es dédié Didier
D'ailleurs c'est décidé je t'en dédie ni un ni deux mais dix
J'aurais pu les dédier à Dédé
Mais Dédé les slams dits c'est pas son dada
Alors Dédé tu l'as dans les dents
Ces dix slams sont dédiés à Didier
Cela dit des dix slams dédiés à Didier
Deux sont dits dans son dos
Car ils disent de Didier qu'il est dodu et dadais
Mes dits sont peu doux un peu tordus dans l'idée
Mais si Didier me dit que mes dits sont médisants
Que mes dits le dérangent
Qu'il gamberge
Je les dédierai à mon ami Serge
Ce cher Cherze
Je les dédierai à mon ami Ali
Mon ami Ali vient du Mali mais vit à Miami
Il est loin Ali ah là là
Mais il a tout lu Ali
Allais Alain Allah
Alors il aimera énormément mes mots
Nommément
C'est promis à la mi-mai je m'y mets
J'appelle Ali Allo Ali mon ami à Miami
Et je lis mes slams à Ali
Mes longs et lents mots de mélancolie
Et si Ali les aime
Si Ali aime mon lot de mots longs et lents*

*Alors dans l'élan ma langue se délie
Et quand ma langue se délie
Quel délice
Les mots glissent lisses faciles
J'ai la langue agile et plus rien ne m'arrête
Ni le chasseur dont on ne sait s'il sait chasser sans son chien
Ni l'archiduchesse dont les chaussettes ne sont ni sèches ni archisèches
Quant à ce cher Serge
Même si ce cher Serge gère une auberge et sert de chères asperges en
dessert
C'est un piège on ne sert jamais d'asperges en dessert
Encore que divers avis divergent
Mais j'abrège car si je m'allonge à quoi sers-je
Donc même si ce cher Serge gère une auberge et sert de chères asperges
en dessert
Moi je ne cherche plus ni ne fourche
Je gère
Et même à l'envers
Ré cédant jré psaz rèche Eu dresse
Héj rebo Nu rège Jresse Rèche Eu six Même
Vous vous arrivez à dire
Même si ce cher Serge gère une auberge et sert de chères asperges en
dessert à l'envers
Savez-vous pourquoi
Je vous l'ai dit
C'est parce que j'ai la langue agile
Ceci dit pour le jury
Ce n'est pas un accessoire
J'ai la langue agile mais je n'ai pas la langue à Gilles
Vous pouvez la voir mais vous ne pouvez pas l'avoir
Donc vous ne pourrez pas m'avoir*

RÉFÉRENCE :

« Lectures et écritures partagées sur la toile »

avec C. Bemporad, dans *L'enseignement du français à l'ère informatique*, Actes du colloque de l'AIRDF, 2016.



MOTS-CLÉS :

**DIDACTIQUE,
ÉCRITURE
CRÉATIVE,
COLLABORA-
TIVE,
LECTURE
LITTÉRAIRE,
MOODLE.**

Partie 4 : Français / langue étrangère

L'enseignement du français en tant que langue étrangère repose notamment sur l'échange et sur la mise en lien de cultures différentes. Sa didactique ne peut donc qu'être fortement concernée par les innovations introduites par les TIC sur l'organisation sociale, la réduction des distances, la facilitation des échanges, et le souci de l'altérité et de la différence.

L'outil du forum, par exemple, en stimulant l'apprenant à oser échanger, libéré de la prise de risque qu'implique toute interaction directe, sous le regard de l'interlocuteur, peut tendre à faciliter l'immersion, concept au cœur de la didactique du FLE. Par ailleurs, les outils hypertextuels, tels les dictionnaires en ligne et autres encyclopédies, en minimisant le temps nécessaire à la recherche et le caractère fastidieux de celle-ci, concourent peut-être à encourager l'autonomie de l'apprenant. Ceci peut nous questionner aussi bien sur l'ancrage et le statut historique des textes que sur les modalités d'enseignement, du présentiel à l'enseignement à distance.

Lectures et écritures partagées sur la toile

CHRYSE BERNARDINI et CAMILLA VOIGER

École de Français Langue Étrangère, Université de Lausanne

chris.bernardini@unil.ch

camilla.voiger@unil.ch

Mots clés :

lecture littérale - écriture créative - Moodle - forum - pad - didactique du FLES

En 1993, Jean-Pierre Bolpe, écrivain et chercheur spécialiste des rapports entre littérature et informatique, écrivait : « La littérature informatique a devant elle de belles perspectives. Puisque le domaine est ouvert, il ne reste qu'à l'explorer. » Quelques années plus tard, les représentants les plus éminents du New London Group, ayant théorisé la notion de littératies multiples (multiliteracies, Cope et Kalantzis 2001) affirmaient qu'être lettré « signifiait désormais être apte à comprendre et à produire des messages constitués de plusieurs modes à la fois des supports imprimés traditionnels et des supports numériques ou électroniques » (Lebrun, Lacelle & Boutin 2012 : 4).

À l'heure actuelle, ce champ est plus que jamais ouvert et nous proposons de l'explorer au travers de l'analyse de ce que nous appelons des pratiques de lecture et écriture partagées. Ce dernier terme est important, car il nous semble que la toile représente, par essence, un lieu de circulation et de partage : de connaissances, certes, mais pas seulement ! La littérature et l'écriture peuvent aussi être socialisées, partagées, et cela nous ouvre des pistes didactiques intéressantes.

À l'heure actuelle, un enseignant dispose de nombreux outils numériques pour enrichir et varier son enseignement. Notre contribution portera sur les usages possibles de deux types d'outils, ici employés à des fins de lecture et d'écriture partagées : un forum, espace numérique de discussion, et un pad, support d'écriture collaborative instantanée. Le premier est intégré à la plateforme numérique Moodle (revue et améliorée dans une deuxième version, Moodle 2) mise à disposition des enseignants et des étudiants de l'Université de Lausanne, qui contient des ressources pédagogiques variées. Le deuxième a été utilisé directement sur la toile en recourant à deux programmes différents qu'on décrira ci-après. Les activités proposées ont été menées dans le cadre d'un cours universitaire de niveau A2-B1 dispensé à l'École de Français Langue Étrangère (EFLE).

Nous analyserons les caractéristiques de ces outils, et les interrogations qu'elles soulèvent. Pour ce faire, nous nous focaliserons notamment sur la manière dont l'enseignant peut se construire un nouveau rôle sur la toile par rapport à celui qu'il adopte en classe (1); sur les potentialités que ces ressources offrent relativement au type d'éayage et de tutorat en vue de l'apprentissage culturel et linguistique (2); sur les modalités de mise en œuvre et d'interaction que les étudiants peuvent construire entre eux par leurs productions sur le web (3), ainsi que sur l'action exercée par ces outils sur le rapport à la langue à apprendre telle qu'elle est utilisée dans ces dispositifs (4).

1 Contextualisation des activités et cadre conceptuel

1.1 Les concepts

Dans une perspective didactique, il nous paraît important de mettre en relief une dichotomie conceptuelle en opposant outils et ressources dans le contexte spécifique des TICE. Le terme outil désigne ici les dispositifs dans leur usage commun sur la toile en tant que moyen d'échange social. Un outil devient une ressource à partir du moment où il est employé par les acteurs d'une communauté d'apprentissage, dans un contexte et un but d'appropriation langagière, culturelle, etc. Nous entendons donc la ressource comme le pendant didactique de l'outil, en l'occurrence numérique. L'outil relève donc d'une pratique sociale, alors que la ressource procède d'une activité effectuée dans un contexte d'apprentissage où les acteurs (enseignant et apprenants) sont liés par un rapport hiérarchique résultant d'un contrat didactique (De Pietro, Matthey, Py 1989). La différence proposée entre ressources et outils nous permet de cadrer l'utilisation des TICE dans un objectif précis d'apprentissage-enseignement où les besoins des apprenants et les objectifs des enseignants sont fixés en amont.

Par ailleurs, les dispositifs mis en œuvre sont bien souvent hybrides. Dans notre séquence par exemple, l'hybridité est double: d'une part, elle implique des activités réalisées en situation de communication directe au sein du groupe classe, en alternance avec des activités médiatisées par des ressources numériques; d'autre part, elle associe des échanges en présentiel à des échanges en dehors de la classe.

1.2 Le contexte

Le cours au sein duquel nous avons conçu notre séquence est un cours-atelier à option «Langue et cultures» destiné à des étudiants du cursus Préparatoire de l'EFLE, qui vise à faire atteindre le niveau B¹ du Cadre européen de référence pour les langues, nécessaire à l'entrée en Bachelor. Le groupe était constitué de 15 étudiants de 12 origines différentes. Les étudiants se connaissaient parce qu'ils suivaient d'autres cours ensemble, d'où une connivence qui s'est révélée favorable à un climat de confiance catalyseur de ce type d'échanges.

La séquence ici analysée avait comme objectif de développer la réflexivité des étudiants sur leur être plurilingue et leur rapport à la langue cible, surtout en ce qui concerne les pratiques de la lecture-écriture. La lecture suivie et intégrale du livre d'Agota Kristof (*L'Amphibère*)² a été le fil conducteur qui a permis de soulever des réflexions et des débats, étayés par d'autres documents. Cet ouvrage relève en effet des questions relatives aux pratiques de lecture et écriture en langue étrangère, vécues par l'auteur de manière complexe et douloureuse. En passe de devenir une lecture classique dans les

1 Brésil, Tunisie, Maroc, Moldavie, Albanie, Grèce, Azerbaïdjan, Japon, Chine, Iran, Serbie, États-Unis.

2 Agota Kristof, *L'Amphibère*, Genève, Zoé, 2004.

cours de français L2, ce texte nous semblait particulièrement intéressant pour médiatiser la réflexion sur la trajectoire biographique de l'apprenant, et ses expériences d'appropriation et d'acculturation. La séquence didactique évolue d'une réflexion sur le rapport à la lecture, et plus généralement à la langue, pour aboutir à des activités d'écriture créative et collaborative en langue cible. Nous avons mobilisé diverses activités langagières (compréhension orale et écrite, production orale et écrite). Pour obtenir les crédits du cours, les étudiants devaient participer à un forum parmi les trois proposés.

Le tableau suivant résume le déroulement de la séquence, répartie en sept séances autour de L'Alphabète et organisées selon quatre axes de réflexion : les rapports à la lecture, à l'œuvre, à la langue étrangère ou seconde et à l'écriture. Les trois premières étapes ont donné lieu chacune à un forum dont l'intitulé figure dans le tableau; la quatrième a abouti à une activité d'écriture collaborative simultanée nommée *pod*.

Thématique	Activités	Supports	Ressources numériques et enseignes des forums
Entrée en matière et découverte de l'œuvre L'Alphabète d'Agota Kristof	<ul style="list-style-type: none"> Compréhension écrite (CE) du début de L'Alphabète Présentation du sujet de production orale (PO) à effectuer à la maison « Moi lecteur » 	L'Alphabète Chapitre 1 - « Début »	
Rapport à la lecture	<ul style="list-style-type: none"> Activité de production orale (PO) à partir des fiches préparées par les étudiants sur le sujet « Moi lecteur » CE du chapitre 2 	L'Alphabète Chapitre 2, « De la parole à l'écriture »	Forum 1 (en autonomie) « Moi lecteur/lectrice » Comment se sentez-vous et comment vous avez appris à lire ? Si vous pensez à vos expériences de lecture (et de lecture) depuis votre enfance, y a-t-il des événements particuliers qui vous ont marqué(e) en positif ou en négatif ? Racontez-en au moins un
Rapport à l'œuvre	<ul style="list-style-type: none"> CE de l'extrait de la brochure Poyet « Le livre de ma vie » Compréhension orale (CO) de l'extrait vidéo « Le livre de ma vie », courte séquence dans laquelle des jeunes évoquent leurs lectures préférées PO discussion par groupe de 3 ou 4 sur leurs lectures préférées Lancement de la PE sur le forum correspondant à effectuer à la maison 	Témoignage de la journaliste russe Ekaterina Mamantchik, extrait de la brochure « Le livre de ma vie », p. 42 Vidéo « Mon livre préféré »*	Forum 2 (en autonomie) « Le livre de ma vie » Comment « En 200 mots » vous expliquez le(s) livre(s) qui vous ont marqué(e) ?
Rapport à la langue	<ul style="list-style-type: none"> CE du chapitre 3 de L'Alphabète, et d'un extrait de Nord-Pardû (p. 45) PO discussion en groupe sur la thématique des deux textes 	L'Alphabète Chapitre 3 « La langue maternelle et la langue étrangère » Nancy Huston, Nord-Pardû, p. 45	Forum 3 (en autonomie) « Langue amie, langue ennemie » Comment décririez-vous votre relation à la langue française ? Vous sentez-vous plus proche de la conception d'Agota Kristof (le français comme langue ennemie) ou de celle de Nancy Huston (pour qui le français est objet d'amour) ?
Rapport à l'écriture	<ul style="list-style-type: none"> Lecture suivie des chapitres 10 et 11 de L'Alphabète CE à partir d'une interview d'Agota Kristof 	Chapitre 10 « Comment ce roman est écrit ? » et 11 « L'Alphabète » Interview « Le mien fait », d'Agota Kristof « Le Nouvel Observateur », 27 juillet 2011	
Jour d'écriture	<ul style="list-style-type: none"> Découverte du <i>pod</i> Jeux de mots et de vers en queue 	Chanson : « Une rime des fourmis » et poème de P. Bobillet	En classe « Pod 1 Diplôme des universités Antioche
Jour d'écriture (suite)	<ul style="list-style-type: none"> Jour d'écriture à partir de proverbes 	Chapitre 11 « Proverbes » (Dulranc)	En classe « Pod 2 Liste de proverbes

* Voir en siglographie. Nous marquons désormais une référence à la siglographie par un astérisque (*).

Dans mon cas c'est un livre de l'un des meilleurs écrivains de mon pays. Le titre signifie «Znakovi kraj color» (des symboles à côté de la couleur) ce n'est pas un titre classique comme ça il y a que de courtes histoires quotidiennes avec lesquelles l'écrivain nous donne la vie de certaines personnes, choses, humeurs ou des pensées qui le prennent. Dès le moment où je l'ai lu, je pourrais dire que je suis devenu plus intellectuellement riche, plus calme, plus prudent, etc.

Je considère ce livre comme un dictionnaire de pensées qui vous aide à mieux survivre et vivre la vie. On peut le tous les jours utiliser même si on a déjà lu. Parce qu'on change avec l'âge d'angle de vue, il faut que nous aient de livre dans leurs bibliothèques.

L'une des citations : «Plus il paraît à ce qui aient fait, plus il était du à chose ne peut devoir faire et ne pouvait rien faire»

Il est intéressant d'analyser ce texte sous deux aspects différents. Premièrement, on peut observer la manière dont l'étudiant exprime ses identités de lecteur, d'étudiant, de personne, de Serbe. Il choisit de décrire un auteur de son pays, appartenance qu'il souligne (mon pays), considéré comme l'un des meilleurs. Il tient donc à partager avec sa communauté internationale un élément important de sa culture. En même temps, il exprime un enrichissement personnel (je suis devenu plus intellectuellement riche). Il montre en outre sa connaissance des codes de la communauté universitaire en soulignant que le texte choisi n'est pas (encore) un classique.

Sur un plan énonciatif, il introduit la description de sa lecture avec une phrase allusive qui renvoie à la fois à l'extrait du Livre de ma vie lu et au débat effectué en classe (je suis d'accord). Par cette allusion, l'étudiant marque une allégeance à sa communauté de pratique, car il se réfère à des implicites qui le rapprochent de la classe, ce qui montre l'authenticité de la situation d'énonciation.

Il est intéressant de souligner comment A a traité le texte source, le roman dont il parle: il a sélectionné et traduit une citation, pour mieux exemplifier ses propos, en montrant le souci d'être intelligible à ses interlocuteurs.

Sur un plan macrotextuel, il a structuré son texte (introduction, développement, citation conclusive). Quant au plan microtextuel, il n'a pas soigné son orthographe bien qu'elle ait été corrigée. Cela pourrait être expliqué d'une part par le changement de support (écriture à la main sur papier et écriture à l'ordinateur), d'autre part par le fait qu'il se sente plus désinhibé dans l'écriture.

La réponse que l'étudiante B donne à ce texte est articulée de manière complexe:

Je suis intéressée à ce livre. Ce n'est pas facile de trouver un livre très intelligent, et nous donne un peu d'inspiration. En fait ils toujours nous laissent enlever comme «1084» (pour 1084) est un roman japonais, est écrit par Haruki Murakami, il est un écrivain, je l'admire et respecte très forte. Et d'avant lire ce roman, j'entends beaucoup de commentaires sur ce livre. Surtout le nom du livre, en effet, Haruki Murakami achève son nouveau livre comme «1084», pour souvent l'autre roman «1084» qui est écrit par un écrivain anglais, George Orwell.

En lisant le roman «1084» et croire l'écrivain Murakami, j'ai lu son nouveau roman tout suite, mais après lire quelques pages, j'ai trouvé ce livre n'est pas assez bien que l'autre livre de lui.

C'est un grand problème pour tous les écrivains : comment surpasser soi-même ?

5 Ce texte a d'ailleurs fait l'objet d'un travail que l'enseignante a corrigé

B construit son texte en se liant au message précédent au niveau énonciatif (je suis intéressée à ce livre), et thématique, en décrivant elle aussi une de ses lectures récentes. Au niveau dentitaire, elle ne choisit pas un écrivain de son pays (la Chine), mais ouvre l'horizon en citant un livre d'un écrivain japonais très connu. Par ailleurs, peut-être pour rendre encore plus familier son renvoi à ses interlocuteurs européens, elle souligne le lien intertextuel entre 1984 et 1984 de George Orwell, référence connue. Toutelois, à la différence de A, B choisit de parler d'un livre qui l'a déçu. La question ouverte finale, de type philosophique (comment se surpasser soi-même ?) révèle encore une fois combien B est attentive à ses lecteurs. La question posée par l'étudiante suscite une réaction de la part de l'enseignante qui s'insère à l'iméneur de l'échange et répond directement à B :

Je suis d'accord avec vous, B. ce roman du japonais Murakami m'a beaucoup déçu aussi. Je trouve qu'il n'est pas à la hauteur de ses autres livres. Cet écrivain est peut-être victime de son succès, il a tendance à « se reposer sur ses lauriers » comme on dit en français (<http://www.express.fr/expressions/s-endormir-se-reposer-sur-ses-lauriers.php>)

Par ce commentaire, l'enseignante instaure un lien avec l'étudiante qui repose en exprimant la même opinion vis-à-vis du livre tout en permettant à tout le monde de suivre le débat et éventuellement d'y intervenir. Elle se met ici au même niveau que les autres participants au forum. Son texte est en effet écrit d'une manière informelle et elle parle à titre personnel. Toutefois, elle maintient son rôle en effectuant deux gestes propres à un agir enseignant en partie reconstruit à l'aide des nouvelles technologies : d'une part, elle émet une reprise corrective (japonais), et d'autre part elle utilise une expression idiomatique « se reposer sur ses lauriers » qu'elle thématise par les guillemets et par l'expression « comme on dit en français » tout en insérant un lien vers un site internet qui permet de l'explorer.

Par l'analyse de cette discussion informatique, il est possible de relever des spécificités propres à cette production. Les étudiantes ont montré leur souci d'être intelligibles pour leurs interlocuteurs en mobilisant des connaissances supposément partagées, en recourant à des œuvres connues (1984), ou en exemplifiant des éléments implicites (description de l'œuvre, de l'auteur, etc.). Dans leurs textes, les étudiants témoignent d'une désinhibition vis-à-vis de la norme linguistique. Toutefois, C se situe plus clairement dans un registre écrit et soigné. Notons enfin que chacune de ces interventions se caractérise par un double destinataire : les pairs et l'enseignante. Cette dernière, en prenant part au forum, assume également un double rôle, de pair et de tutrice.

2.2 Le Pad

L'anglicisme « pad » désigne un outil très proche d'un autre dispositif d'écriture collaborative : le wiki. En effet, comme nous le rappellent les auteurs de « Les TIC, des outils pour la classe » (Bamere et al. 2011 : 20) le terme qui vient de l'ancien wikiwiki, signifie « rapidement ». D'une manière générale, le wiki permet la création collective d'une page, ainsi que la modification de cette page : un article, une définition (comme dans Wikipédia), une histoire, voire un roman¹ ou encore dans une perspective interculturelle le terme de « pad » semble plus adéquat à nommer la ressource telle que nous l'avons mise en œuvre², parce qu'il permet une écriture collaborative et simultanée au sein d'un groupe-classe. Le texte collectif en cours d'élaboration étant visible par l'ensemble du groupe, car projeté grâce au vidéoprojecteur, alors que le wiki présuppose un travail où l'écriture est successive et étalée dans le temps.

¹ D'une manière générale, l'intervention de C se distingue par une forme d'hypercorrecteur, par exemple « ce nouvelles sues » ou « ce » renvoie clairement au registre écrit.

² Voir par exemple <http://m4babel.web.ec>.

³ Sur le site de Framapad.org, on trouve la définition suivante : « un "pad" est un éditeur de texte collaboratif en ligne. Son vrai plus ? Les contributions de chaque utilisateur apparaissent immédiatement dans les pads de tous les participants, signées par un code couleur ».

L'écriture numérique, du fait de son caractère hybride, nous semblait favorable à un tel jeu qui amène à réfléchir sur les codes oraux/écrits, soit les correspondances graphies/phonies: on voit ici la double graphie «eau»/«su» pour le phonème [ø]. De ce point de vue, en ce qui concerne les apprentissages d'ordre phonologique, l'activité s'est révélée fertile.

En outre, nous pouvons observer que quelques binômes ont cherché une cohérence sémantique (chouette et bois), voire syntaxique avec la recherche de pronoms anaphoriques (la pour chouette) ou des adjectifs possessifs (sa qualité). Dans l'ensemble cette cohérence syntaxico-sémantique a été laborieuse à trouver et aurait nécessité une séance de réécriture à part entière.

Selon Reuter, un texte intéressant est celui qui tisse le maximum de liens entre le pôle «idéel» et le pôle «matériel»: «Le texte se construit sur deux bases: un pôle idéal (celui du sens, du signifié) et un pôle matériel (celui du signifiant – graphique et phonique – des lettres, des rythmes...)» (2000: 36). Or il nous apparaît que le fait de projeter le texte sur écran permet d'insister à la fois sur sa matérialité et sur le processus en acte. «On ne croit que l'écriture s'effectue avec un outil et sur un support, c'est d'abord insister sur la "matérialité" de l'écriture en tant qu'elle influe sur cette pratique» (2000: 65). Ainsi, les opérations de révison collective du texte peuvent être facilitées par la projection du texte réalisé collectivement qui permet un métadiscours ciblé sur certains aspects, tels que l'usage des déictiques.

Dans la mise en œuvre de cette démarche, nous avons décidé de privilégier le ludisme de l'écriture (Reuter, 2000: 32), fût-ce au détriment d'une recherche de structuration. On observe que les étudiants ont fait preuve de créativité, ne serait-ce que dans le choix du titre («Notre poème spontané») qui indique la volonté d'intégrer le préfixe co-, s'agissant d'une production collective, ainsi que l'adjectif «spontané», déformé pour les besoins de la rime. Ce titre nous donne une indication sur le ressenti des étudiants par rapport à cette expérience du wiki: on peut supposer que l'adjectif «spontané» évoque leur rapport, plus direct et désinhibé, à l'écriture dans cette situation.

2.2.2 Deuxième séance d'atelier d'écriture

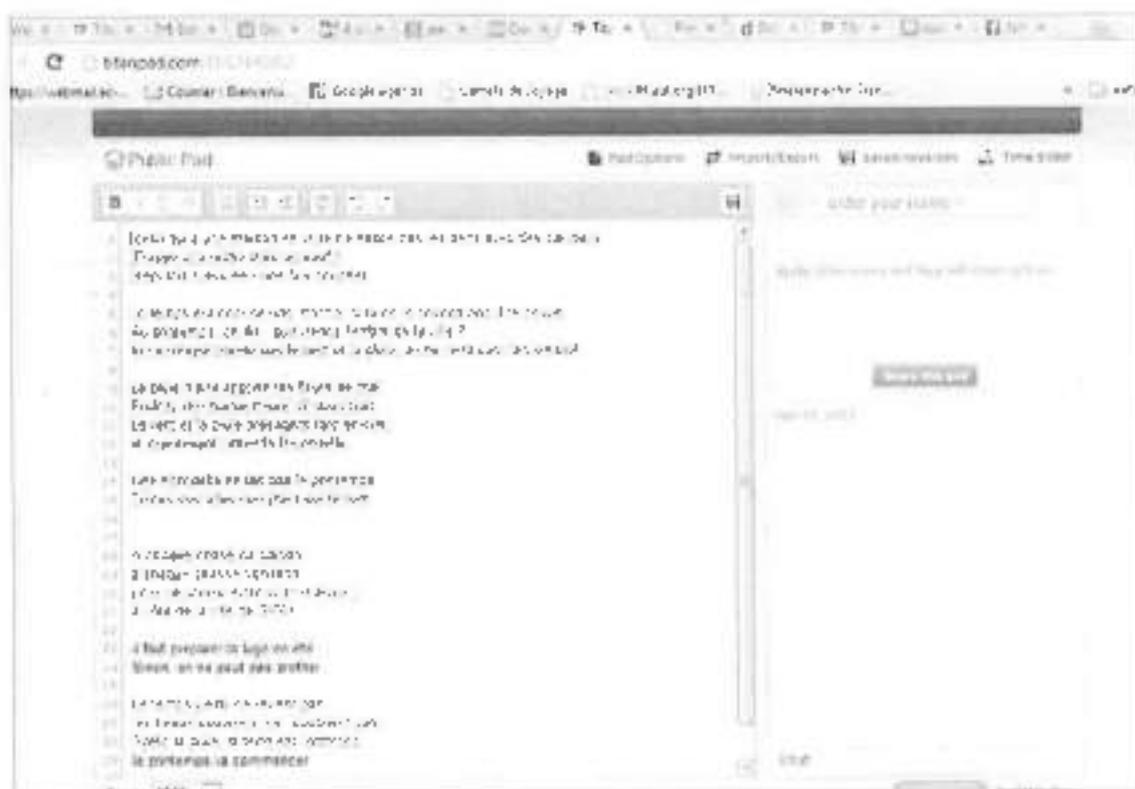
Lors de la deuxième séance, nous avons cependant cherché à «aller au-delà de la simple loterie poétique», ce qui exige «un effort d'abstraction supplémentaire» (Balpe, 1993: 77). Pour se familiariser avec l'outil, les étudiants devaient retrouver la fin d'un proverbe dont le début était écrit sur la page T tanpac. Ces proverbes avaient été abordés en début de séance à travers la chanson «Proverbes» de Jacques Dutronc, utilisée comme entrée en matière. Puis les étudiants devaient écrire à l'écran des proverbes issus de leur culture d'origine autour du temps¹² (tel le proverbe anglais «April showers bring May flowers», traduit en français par «la pluie d'avril apporte les fleurs (le mai)») et les expliciter oralement, ce qui a permis d'aborder une dimension interculturelle. Ensuite, ils ont élaboré des couplets à partir de certains de ces proverbes en créant des rimes.

Notons que la linéarité de cette présentation du texte sur la page ne rend pas compte du processus d'écriture en «boute de neige» progressant essentiellement par enrichissements successifs. La séquence ici reproduite résulte de la collaboration de plusieurs binômes, chacun étant marqué d'une couleur différente¹³. On observe que le binôme en rouge (appelons-le A) est entré pleinement dans une démarche d'écriture créative à dominante poétique, avec la recherche conjointe de rimes – y compris internes (hirondelle/ailes) – et d'une métrique autour du décasyllabe (10/9, 10/9, 10/6). La disposition en strophes en témoigne aussi: il s'agit d'un binôme dont l'un, au moins, des deux étudiants poursuit des études littéraires et écrit de la poésie dans sa langue

12. Les proverbes entre parenthèses n'ont pas été retenus par négociation à la thématique du temps.

13. Le dispositif prévoyait que les étudiants travaillaient par binômes, avec un ordinateur pour deux.

Voici le texte obtenu :



matériel e. La suite du texte résulte d'une collaboration entre trois binômes : A (en rouge) initie le quatrain ; B (en bleu) le poursuit en introduisant une anaphore (« à chaque ») ; C (en jaune) ajoute deux vers en intégrant un smiley ; cet élément de la culture numérique montre que l'écriture est conçue à la fois comme interactive et hybride, enrichie d'éléments propres à l'écriture (chat ou SMS). Dans le distique suivant, un quatrième binôme (D en rose) intervient en faisant rimer « élé » avec « profiter » de B. En ce qui concerne la cohérence sémantique, l'isotope du verbe « profiter » fait le lien entre A et D, qu'il soit tortu ou non.

2.2.3 Bilan des ateliers d'écriture

Cette analyse nous permet de nous interroger sur les apports de l'outil numérique : par rapport à un exercice d'écriture sur un support papier tel que le cadavre exquis, nous pouvons observer :

- La **simultanéité** (le deuxième binôme n'a pas besoin d'attendre que le premier ait terminé pour commencer à écrire, bien qu'il s'agisse d'un exercice en chaîne) peut contribuer à désinhiber l'écriture en la rapprochant d'un échange oral ou chat ;
- L'**interactivité** (les deux binômes écrivent en s'adressant à leurs collègues, ce dont témoigne la présence de smileys qui ont une vocation communicative) peut encourager les échanges métatextuels et métalinguistiques¹⁴.

14 Le fait que l'atelier a été réalisé en son absence lors d'une séance « en présentiel » a permis que les échanges métatextuels aient lieu de vive voix, en réaction immédiate.

- La *porosabilité* (le texte n'est jamais figé, il demeure mouvant tout au long du processus, sujet à des remaniements successifs) permet d'envisager la réécriture comme un processus concomitant à l'acte d'écrire, et non différé d'un «premier jet».

Ainsi, le pad apparaît comme une ressource féconde, non seulement comme outil de communication centralisé - usage principal de Google doc -, mais aussi pour impulser et stimuler une dynamique collective d'écriture créative. Il apparaît que le procédé choisi se prête particulièrement bien à ce type de démarche que nous nommons *colludique*, s'agissant de jouer ensemble avec les mots, en tissant les sons et (le cas échéant) les sens.

En ce qui concerne le rôle de l'enseignante et de la chercheuse, notons qu'elles n'ont pas participé directement au pad - à la différence du forum - gardant un rôle de tutrices. Une participation active s'avère plus difficile dans un contexte de communication simultanée (pad), que dans une communication différée (forum). En effet, dans le cas du pad, le rythme des interactions est tel qu'elles échappent partiellement à son contrôle.

3 Conclusion

Si l'on observe les rapports hiérarchiques entre les participants au sein de ces dispositifs (1)¹⁵, il s'avère que l'enseignant est plus en retrait sur le forum que dans les interactions en présentiel ; parfois, il assume presque un rôle de pair, ce qui limite son contrôle et requiert une gestion de classe différente. De fait, l'anonimisation des apprenants remet en question la posture de l'enseignant comme détenteur de la dynamique de la classe. Il doit alors s'en construire une nouvelle qui repose sur un climat de confiance. Dans le cas du forum par exemple, il n'a pas de contrôle sur les commentaires, mais jouit néanmoins d'un droit de réponse. Il peut ainsi continuer à exercer un étayage plus individualisé, ce qui nous paraît favorable à la dynamique de la classe.

En ce qui concerne l'étayage et les formes de tutorat que cet outil implique (2), nous avons pu vérifier que «les tâches doivent être clairement structurées dans l'environnement d'apprentissage au travers d'un scénario d'apprentissage établi au préalable» (Temperman et al., 2009 : 2). Il va de soi que l'emploi des outils numériques ne suffit pas à définir un scénario d'apprentissage et qu'une anticipation des modalités de tutorat adéquates à cette ressource est nécessaire en amont, afin de pouvoir mettre en place «un tutorat proactif pour initier l'activité» (idem). Le tutorat tel que nous l'avons envisagé lors de ces deux séances était essentiellement réactif, ce qui ne semble pas suffisant.

Concernant les modalités d'interaction (3), notons que les outils informatiques sont susceptibles de créer des dynamiques nouvelles. On peut alors observer ces changements de rôles : des étudiants plus timides et en retrait dans la classe, moins à l'aise à l'oral, ont adopté des rôles de leader sur la toile parce qu'ils avaient plus de facilité à s'exprimer à l'écrit par exemple, ce qui représente un apport important pour multiplier les opportunités et élargir l'éventail des possibilités d'expression.

Enfin, relativement à la construction d'un rapport à la langue cible et à une possible modification de celui-ci par le biais de l'outil numérique (4), nous avons observé qu'un espace commun et ouvert mêlant des codes divers, dans un cadre académique, mais peu contraint, peut contribuer à désinhiber les étudiants en favorisant une écriture créative.

15 Les numéros renvoient ici aux axes de réflexion énoncés en introduction.

Références

- BALPE J.-P.** (1983) «L'ordinateur comme stylo» in *Ateliers d'écriture, actes du colloque de Cerisy-la-Salle* (dir. Oriol-Boyer). L'Atelier du texte (Ceditel).
- BARRIÈRE L., MILE H., GÉLLA F.** (2011) *Les TIC, des outils pour la classe*. Coll. «Les Outils malins du FLE», Presses Universitaires de Grenoble.
- COPE B., & KALANTZIS M.** (2000). *Multiliteracies: literacy learning and the design of social futures*. London: Routledge.
- TEMPERMAN G., DE UEVRE B., LENZ D.** «Ecrire à plusieurs mains dans un wiki: analyse croisée des processus et des perceptions des apprenants» in *Actes du colloque Échanger pour apprendre en ligne: conception, instrumentation, interactions, multimodalité*, Juin 2009, Grenoble, France. Article consulté en ligne. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01077505/document> (le 16/01/15).
- LEBRUN M., BUTIN J.-F., LACELLE N.** (2012). *La littératie médiatique multimodale: de nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- REUTER Y.** (2000). *Enseigner et apprendre à écrire*. Paris: ESF éditeur.

Références sitographiques (sites consultés le 16/01/15)

- http://www.youtube.com/watch?v=3IHYEy_v<1s
- <http://www.dicodesrimes.com/>
- <http://www.french.hku.hk/~dcm5/screen/lang2043/proverbs.htm>
- https://docs.google.com/document/d/1jmw4fHJevu4-TJw-Uuwzw6-t-Sb_lPWoG_vyQ4BFyfg/edit
- <http://1-tanpad.com/>

RÉFÉRENCE :

« Le slam au féminin.
Portraits et postures de slameuses »

sur *Forumlecture.ch*. *Littératie dans la recherche et la pratique* (en ligne).

MOTS-CLÉS :

**GENRE,
POSTURES,
ATELIERS,
VOIX,
CORPS.**



Quand le slam se décline au féminin

Portraits et postures de slameuses

Camille Vorger

Résumé

Notre article se propose d'explorer et d'analyser la place des femmes dans le slam francophone contemporain. Celui-ci se définit comme un espace de prise de parole ouvert à toutes et à tous, espace que les femmes ont d'ores et déjà investi. Si elles demeurent encore minoritaires dans les concours de slam, elles se révèlent aussi nombreuses que dynamiques dans les scènes ouvertes et comme animatrices d'ateliers. Elles sont aussi au cœur de nombreux slams où elles se trouvent non seulement thématiques mais sublimes, à rebours de la teneur misogyne de certains textes de rap. Au travers du témoignage de six slameuses, nous envisageons leur rôle singulier: quels sont les enjeux identitaires et alteritaires de la parole des femmes dans le slam ? *Quid* de la dimension démocratique et de leur posture didactique ? Assurément, elles mettent du cœur et du corps à l'ouvrage poétique du slam, œuvre collective et ludique, « colludique », tel que nous le conceptualisons.

Mots-clés

ateliers, poésie, (slam), femme, écriture, oral, corps

⇒ *Titel, Lead und Schlüsselwörter auf Deutsch und Italienisch am Schluss des Artikels*

⇒ *Titolo, riassunto e parole chiave in italiano e in francese alla fine dell'articolo*

Auteurs

Camille Vorger, UNIL Dorigny, Bâtiment Anthropole, B – 3118, 1015 Lausanne
camille.vorger@unil.ch

Quand le slam se décline au féminin. Portraits et postures de slameuses

Camille Vorger

Selon la volonté de son fondateur Marc Smith, le slam peut être appréhendé non seulement comme un dispositif visant à ouvrir à toutes et à tous la scène poétique, mais aussi, en conséquence, comme une « famille internationale de poètes ». Au sein de cette *slam family*, quelle est la place des femmes ? Leur parole s'avère-t-elle porteuse de valeurs spécifiques ? Notre article tend à apporter des éléments de réflexion voire de réponse à un questionnement déjà soulevé dans l'ouvrage *Slam. Des origines aux horizons* que nous avons coordonné (2015). Boris Vejdovsky, spécialiste de culture américaine, y explore en se focalisant sur le champ anglophone « le slam au féminin », observant que les femmes, très présentes, sont pourtant « rarement au centre de cette question de la démocratisation de la poésie » et se proposant d'explorer « leur rôle et leur place spécifique dans ce nouvel espace démocratique et performatif » (2015, pp. 74-75). Qu'en est-il dans l'espace francophone ? Comment les femmes investissent-elles un tel espace ? Nous envisagerons cette question au travers d'un premier état des lieux, suivi de six portraits de slameuses qui nous amèneront à caractériser quelques « postures » emblématiques du rôle des femmes au sein de cet art du verbe.

1. Etat des lieux : les femmes dans le slam

1.1. Méthodologie

Notre article se propose de donner voix à six slameuses francophones, rencontrées au fil de nos recherches, qui nous ont confié leur vision du slam, les valeurs dont il est porteur, et pourquoi il leur tient tant à cœur de le transmettre, de le faire vivre lors des ateliers. Pour avoir collaboré avec plusieurs d'entre elles, que ce soit au travers d'une « observation participante » fondée sur la co-animation d'ateliers slam ou dans le cadre de la publication d'ouvrages collectifs, nous avons d'abord eu accès à des ressources d'ordre expérientiel et à de multiples entretiens oraux qui ont été prolongés, en l'occurrence et dans la perspective du présent article, par des entretiens téléphoniques et enquêtes orales. En effet, selon les préférences et disponibilités de chacune, nous nous sommes livrées à l'une ou à l'autre de ces deux types d'enquête, tout en posant aux slameuses des questions communes portant essentiellement sur :

- L'originalité de leur démarche au vu de leur parcours ;
- Leur approche du slam, leur conception de la place des femmes au sein de cet espace, des apports du slam à la société et à l'école ;
- Leur façon de concevoir et de mener des ateliers slam ;
- Le recours aux gestes sur scène et lors des ateliers ;
- Leur appartenance éventuelle à un collectif ;
- Les modes de « publication » privilégiés.

Lesdites enquêtes s'ajoutent aux slams qu'elles nous offrent et que nous convoquons ici-même, y compris au travers de vidéos, ici-même, pour nourrir notre réflexion.

1.2. Un espace de parole à investir pour les femmes

De fait, comme l'a observé Vejdovsky (2015) dans la sphère culturelle américaine : « Sur scène et dans l'auditoire, elles sont présentes en nombre, (qu') elles sont actives et (qu') elles en imposent. » (p. 80). Marc Smith, l'inventeur du slam, nous a confirmé, dans l'entretien qu'il nous a consacré, que l'absence des femmes dans le slam est une idée préconçue qui ne se vérifie absolument pas dans la réalité : « Durant les premières années du slam à Chicago, les femmes dominaient. Patricia Smith, Lisa Buscani, Paula Killan, Sheila Donohue. Les femmes... les femmes étaient les meilleures ! Elles ont apporté un point de vue expérimental, et bien plus d'imagination dans leur poésie. Au début des années 90, la testostérone a pris le dessus (...) À Chicago, la tendance a évolué. Les femmes ont retrouvé un rôle très actif. Je ne sais pas trop pourquoi les hommes ont pris le contrôle. J'imagine qu'ils éprouvent un plus grand besoin de reconnaissance. » (Vorger, 2015, p. 28)

Ainsi, la prétendue « absence des femmes » dans le milieu du slam s'explique essentiellement par un amalgame avec le rap, comme en témoigne un article de la Radio Télévision Belge Francophone intitulé « Slam. Paroles de femmes loin des clichés »¹, soulignant qu'elles sont de plus en plus nombreuses à se lancer dans le slam, et que « ce style musical n'a pas de genre », contrairement au milieu très masculin et misogyne du rap. Rectifions d'emblée : le slam n'a rien d'un « style musical » - il est originellement déclamé *a capella* - mais se définit comme un dispositif, un espace de parole libre et potentiellement poétique, une *posture*, selon l'acception que nous développons ci-après. Si les femmes sont aussi présentes qu'éloquentes dans le milieu du slam, quelles sont les places et postures qui les caractérisent dans les films consacrés à cet art du verbe ?

1.3. La représentation des femmes dans les films sur le slam

Dans son article, Vejdoovsky (2015) note que la couverture du film *Slam* (Levin *et al.*, 1997) laisse apparaître « un univers de mauvais garçons », voire « une rébellion souvent violente et hyper masculine contre l'ordre dominant » (2015, p.75). Cependant, la trame narrative du film révèle un personnage féminin fort, qui nous semble tout à fait emblématique de la place voire de l'impact symbolique des voix féminines dans le slam : c'est Lauren, qui animant un atelier d'écriture en prison, initie Ray à cet art du verbe, lui ouvrant littéralement la porte de l'écriture en général et du slam en particulier, ce verbe (*to slam*) désignant *a contrario* le bruit d'un claquement de porte. Ray et Lauren se retrouvent alors « égaux en termes d'éloquence et profondément connectés l'un à l'autre » (2015 : 61). Cette image nous semble représentative d'un duel de mots qui devient duo, puisque Ray et Lauren sont aussi amoureuxment liés. Aussi rejoignons-nous la position de Soltysik qui, dans son article sur « Le slam à l'écran » (2015) relève que les poètes de couleur et les femmes ont trouvé dans le slam un milieu artistique accueillant (p. 52).

Une documentariste française a d'ailleurs consacré un film intitulé *Slameuses* (Tissier, 2011) à la voix des femmes dans le slam. Celui-ci a l'originalité d'envisager le rôle et l'apport des femmes dans le slam français, et plus généralement « la libération de la parole chez les femmes par le slam » :

*« Elles s'appellent Tata Milouda, Rim, Kamikaze, Fifty One ou Amaranta et slament aussi bien sur des scènes prestigieuses que sur des estrades improvisées ou dans des cafés populaires. Ces poétesses urbaines jonglent avec les mots et produisent des textes dans lesquels elles parlent de leur vie et des inégalités criantes qui existent encore entre les sexes même si elles ne revendiquent pas toutes une démarche féministe. Moins mises en avant que leurs homologues masculins, elles font pourtant preuve d'une grande créativité et ne mâchent pas leurs mots. »*²

Lors d'un entretien téléphonique que la réalisatrice nous a accordé³, elle nous a confié son ambition de mettre en avant la parole des femmes qui « érucent » sur une scène slam. De son point de vue, les slameuses se distinguent en se mettant à nu, évoquent leur intimité avec beaucoup de lucidité et une certaine crudité, là où les hommes aborderaient plutôt des sujets ayant trait à la société, l'identité, l'urbanité. C'est peut-être là que se jouent leur créativité et leur singularité, même si le slam est une mouvance et qu'il n'est pas facile d'atteindre l'individu derrière le groupe, la personne derrière le collectif⁴. Catherine Tissier a pris le parti de filmer les slameuses chez elles, dans leur intimité, corroborant ainsi la représentation d'une poésie du quotidien. Elle a saisi des moments et des mots *off* (dits hors scène, en a parte), impromptus, des réactions saisies à la volée sur le trottoir, afin de rendre compte du caractère instantané de cette parole qui se donne à voir autant qu'à entendre.

En juxtaposant témoignages de slameuses et extraits de scènes – ou textes slamés « hors-scène » –, c'est bien, comme dans le film original *Slam* (Levin, 1997), l'idée d'une libération par les mots qui ressort : « je vais *fighter* » annonce Amaranta, l'une des slameuses présentées, activiste et pionnière des scènes parisiennes, avant d'entrer en scène, rappelant qu'aux Etats-Unis, les slameurs et slameuses disposent de 3 minutes pour « percuter au maximum » : « Pourquoi mettre des fioritures ? » conclut-elle. Doyenne et « mascotte » des slameuses, artiste autodidacte d'origine marocaine ayant suivi des ateliers d'alphabétisation qui l'ont

1 https://www.rtb.be/info/societe/detail_slam-paroles-de-femmes-loin-des-cliches?id=9779445 (consulté le 1/10/18)

2 Synopsis consulté sur le site de *Télérama*. Notons que la graphie proposée pour le blase ou nom de scène de l'une des slameuses est une interprétation paronymique pour « Camille Case ».

3 En date du 18/07/11.

4 Les collectifs « Clack your hands » et « Slam ô féminin » apparaissent dans le film *Slameuses*.

menée jusqu'au slam, Tata Milouda explique comment le slam l'a libérée en lui permettant d'« ouvrir sa valise, ses archives », et même de « devenir quelqu'un » : « c'est ma vie, c'est mon corps, c'est ma bouche », résume-t-elle. Lieu d'une quête identitaire, donc, et aussi d'un ancrage solidaire : « Chacun va à son niveau, chacun va à son rythme, mais chacun va... On va tous dans la même direction en fait ! » constate l'une des slameuses interviewées.

Si l'amour apparaît comme un sujet-phare, des thèmes comme le viol sont abordés avec une crudité qui porte l'émotion à son paroxysme : « On construit une nouvelle façon d'appréhender l'amour » précise Rim. Entre romantisme (« Tu es la saison de mon être » slame Sáb) et quête d'indépendance (« Pas besoin qu'on m'embrigadise, qu'on m'enlise, qu'on me ridiculise »), ce sont autant d'« allers-retours entre la terre et les étoiles », selon la formule de Camille Case, qui peuvent passer par une relecture des contes⁵, par l'invention ou la découverte de nouveaux mots qui confèrent une liberté poétique nouvelle : « faire entrer de nouveaux mots dans son vocabulaire, ça ouvre des possibles », souligne Camille Case à l'issue d'un atelier qu'elle anime⁶ et dont l'objectif essentiel, à l'évidence, consiste à aider les participants à « accoucher » de leurs propres mots ou à leur en offrir de nouveaux. Ainsi, les slameuses sont-elles mises en valeur, au fil de ce documentaire éclairant, en tant qu'animatrices d'ateliers. Leur place dans la compétition est enfin interrogée, Camille Case ayant participé au Grand Slam de Paname de 2010 (voir la photo ci-après) insinue que les femmes arrivent rarement à ce niveau. Qu'en est-il vraiment aujourd'hui dans les concours ?

1.4. La place des femmes dans les concours et les anthologies

Notons d'emblée que dans l'espace francophone⁷, le slam se définit tantôt comme jeu, tantôt comme joute : d'une part, au travers des « scènes ouvertes », d'autre part, au travers des concours au cours desquels les poètes s'affrontent sur scène, départagés par un jury choisi dans l'auditoire. Le « Grand Slam de Paname » du 21 septembre 2010 a concrétisé le lancement d'une compétition où se sont affrontés douze poètes – dont quatre slameuses – issu.e.s de présélections régionales. Dans ce type de concours, la qualification jusqu'en finale est déterminée par la moyenne des scores proposés par six personnes volontaires dans le public qui notent les performances sur des ardoises (voir la photo ci-dessous). Force est de constater qu'une telle modalité met en jeu le « capital sympathie » des performers, au-delà – ou en deçà – de la qualité poétique de leur performance. Des slameuses comme Camille Case ou encore Lauréline Kuntz (voir ci-après) pour le tournoi par équipe, ont remporté de tels tournois, au sein desquels les femmes demeurent cependant minoritaires. Cynthia Cochet, dont nous développons le portrait ci-après, note leur position minoritaire sur la scène professionnelle :



Grand Slam de Paname, septembre 2010, photo C. Vorger

« Tout comme la société milite pour des salaires égaux ou comme dernièrement au Festival de Jazz de Cully, il y avait des actions pour inciter à plus de présence féminine dans l'univers du jazz, il faudrait œuvrer pour plus de slameuses sur la scène pro. »

⁵ Slam et conte sont souvent associés en tant qu'arts du verbe, dans les événements et festivals (<http://www.flashebd.com/2018/02/litterature/conte-montberon-festival/>), mais le slam propose plutôt une sorte de « palimpseste » ou de réécriture désabusée à la lumière des expériences et confidences « délivrées » sur scène. (<http://www.cris-et-poesie.com/slam-et-conte-interview-de-m-mouch/>)

⁶ La slameuse donne l'exemple du mot « pandiculation » en le mimant et en précisant que ce terme s'appliquant aux chats peut être découvert avec profit .

⁷ Nous avons étudié des corpus essentiellement issus de France, Suisse, Canada, Belgique et Afrique.

Si l'on s'intéresse à présent à la place des femmes dans les anthologies, considérons *Slam entre les mots*, paru en 2007, soit l'une des premières anthologies de slam parues en France. L'ouvrage fait apparaître 10 femmes sur 23 poètes, ce qui n'est pas loin d'une forme de parité, comme en témoigne le tableau suivant :

Nom de scène	Prénom / Nom	Sexe (M/F)
1. Lola Pepper	Laurence Berlanger	F
2. Luciole	Lucile Gérard	F
3. Kawtar		F
4. P'tite Mouette	Fanny Fageon	F
5. Säb	Sabine Vadeleux	F
6. Candy	Candii Nguyenviet	F
7. Ange	Angélique Condominas	F
8.	Sandra Brechtel	F
9. RiM	Amélie Picq Grumbach	F
10.	Marie Pestel	F
11. Nada	Pascal Richel	M
12.	Julien Delmaire	M
13. Tô	Antoine Faure	M
14. Hocine Ben	Benmebrouk	M
15. Loubaki	David Loussalat	M
16. Khulibai	Cyrille Lacroix	M
17.	Damien Noury	M
18. Cyclic	Paul Bertrand	M
19. Neggus	Ihou Komivi	M
20. Suerte	Romain Boulmé	M
21. Salä		M
22. Le Moineau	Hugo Duarte de Almeida	M
23.	Frédéric Nevchehirlian	M

Représentation des slameuses dans Martinez (2007)

1.5. La représentation des femmes dans les slams

Venons-en à l'image des femmes telle qu'elle est véhiculée dans les textes de slam. Même s'il semble difficile de généraliser, nos études montrent qu'à rebours des propos parfois misogynes de certains rappers, les slameurs tendent à sublimer l'image de la femme dans leurs textes. En témoignent les trois exemples suivants : Souleymane Diamanka faisant l'éloge lyrique de sa « Muse amoureuse » (*l'Hiver Peul*, 2007), Rouda de sa « Vénusienne » (*Musique des lettres*, 2007) et Grand Corps Malade de la « fée » qui partage son quotidien (*Enfant de la ville*, 2008, *Plan B*, 2018).

Slameur français d'origine sénégalaise (peule), Souleymane Diamanka, issu du rap, a véritablement trouvé sa voix dans le slam, au travers d'un *flow*⁸ doux et sensuel qui rappelle les griots africains. Son lyrisme

⁸ Nous reprenons cette notion issue du technoclecte du rap et de la chanson en tant qu'elle « vise à synthétiser des caractéristiques phonostylistiques propres à l'orateur/slameur, des caractéristiques prosodiques émanant de la matière sonore de son texte et des caractéristiques rythmiques traduisant une recherche d'expressivité voire de musication du signifiant. » (Vorger, 2016 : 286).

culmine dans le poème « Muse amoureuse », titre évocateur dont l’empreinte phonologique semble parcourir l’ensemble du texte :

« Ce soir tu seras cette muse
Comme une étoile danseuse sensuelle et en sueur
Au cœur d’une chorégraphie voluptueuse »

La formule d’« étoile danseuse », placée à l’hémistiche (6/6) ce qui contribue à la mettre en relief, inverse les termes de la locution « danseuse étoile » (suggérée par le cotexte aval « chorégraphie »). Or cette inversion poétise l’image de la femme qui semble ainsi s’échapper des stéréotypes. Dans ce poème, figures de sons et figures de sens se trouvent entrelacées et mutuellement renforcées. Au gré du souffle du poète, les vers se tissent en une structure binaire et croisée, symétrique, mêlant homophonie (correspondance/danse, responsable/sable) et paronymie (désert/désir).

Au travers de ces rimes dites « semi-équivoquées » qui associent des paronymes (Aquien, 1999, p.658) voire « équivoquées » quand elles sont fondées sur l’homophonie, la femme se trouve pour ainsi dire prise dans les filets du texte :

« Correspondance des sables du désert
↓ ↘ ↓
Corps responsables des danses du désir »

Le slam de Rouda, intitulé « La Vénusienne », extrait de *Musique des lettres* (2007), illustre une autre forme de lyrisme amoureux, même si, comme chez Souleymane Diamanka, la femme inspire des formes originales de créativité lexico-phraséologique. En l’occurrence, l’unicité de la formule néologique appelée « hapax » (« la Vénusienne ») dit l’unicité de l’être désigné, qui se trouve littéralement con-voqué par cette formule : « C’est une vénusienne / Elle n’est pas de la même planète... ».

Rendant hommage à une slameuse disparue, pionnière du collectif « Slam ô féminin »⁹, Rouda décline poétiquement la fragilité de cette « femme de pierre » : « Elle est fragile ma vénusienne, femme de pierre aux pieds d’argile »

Dans un autre registre, la femme qui partage la vie du slameur Grand Corps Malade lui est apparue d’emblée « Comme une évidence » (2008):

« 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 »

Ici ce n’est pas la femme qui danse, mais les émotions, et les mots du même coup. Grâce aux rimes semi-équivoquées (envies dansent/ évidence) alliées à des rimes internes, le slameur tisse littéralement son slam d’une sensualité douce qui sublime la force féminine :

« Elle m’apporte trop de désordre, et tellement de stabilité
Ce que je préfère c’est sa force, mais le mieux c’est sa fragilité »

Ladite muse, devenue la mère de ses enfants, se retrouvera au cœur d’un autre slam, quelques dix années plus tard. Celui-ci multiplie les échos au gré du refrain :

« 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 »

Loin d’être un « thème » parmi tant d’autres, la femme devenue compagne et complice du quotidien du slameur, constitue un « thème » au sens grec de « ce qui est posé », soit au sens linguistique de ce terme selon lequel le thème représente la trame, le fil d’un discours, s’opposant au « rhème », du grec *rhéma*, « mot, parole », qui désigne l’ajout de nouvelles informations au propos initial¹⁰. Ainsi, pour Grand Corps Malade, la femme se trouve érigée en élément de stabilité :

9 <http://slamofeminin.free.fr/collectif.html> (consulté le 15/01/19)

10 Voir par exemple ici, sur le couple « thème/rhème » : <https://journals.openedition.org/linx/389> (le 16/01/19)

« Parce que 120 mois plus tard, je viens encore juste de te rencontrer
Parce que tu es mon plan A et que tu seras aussi mon plan B »

Fil rouge de nombreux slams, l'image de la femme se trouve non seulement thématisée mais sublimée au travers des formes diverses d'une créativité musico-poétique qui caractérise – et singularise – le slam. Celle-ci est bien loin d'être réduite, dans le discours des slameurs, à la « femme mécanique » décrite avec humour par le slameur suisse romand Narcisse, champion de France de slam en 2013, au travers d'un clip qui lui a valu les foudres de féministes fermées au second degré¹¹ : « Mesdames, vous me trouvez cynique. / Eh bien si je vous déplaît, prenez-vous un mec mécanique. » (Vorger, 2015, p. 143)

Or le slameur, qu'il signe Narcisse ou Grand Corps Malade, n'a rien d'un « mec mécanique » dans la façon dont, tout en se jouant des mots, il assume ses émotions et sa sensibilité :

*« Mais j'ai un gros souci, j'ai peur que mes potes se marrent
Qu'ils me disent que je m'affiche, qu'ils me traitent de canard
C'est cette pudeur misogyne, croire que la fierté part en fumée
Quand t'ouvres un peu ton cœur, mais moi cette fois je veux assumer » (Enfant de la ville, 2008)*

Que dire à présent de la façon dont les slameuses « assument » sur les scènes slam ?

2. Six slameuses sachant slanimer : portraits

2.1. Amalgame¹²

Amalgame, Sylvia Camelo de son patronyme original, est une conteuse et slameuse de Haute-Savoie, d'origine Colombienne¹³. Elle se dit aussi Oulipienne, se plaisant à s'imposer des contraintes formelles et à « amalgamer les langues », ce qu'évoque son nom de scène, exprimant aussi le *game* qui est au centre de son écriture de Sylvia. Invitée à l'Université de Lausanne le 19 décembre 2017 dans le cadre de mon séminaire sur la poésie « vive », elle se distingue en effet par son bilinguisme et sa biculturalité. Elle a plus d'une corde à son archet, serai-je tentée de dire pour filer la métaphore du violon imagée par un étudiant dans le cadre d'une enquête sur les représentations du plurilinguisme (Bemporad et Vorger, 2014) : elle enseigne l'espagnol au secondaire ainsi que le français langue étrangère et seconde. En outre, elle manifeste une double appartenance artistique car elle intervient autant dans le monde du conte que dans celui du slam. Son pseudonyme « Amalgame conte slam », qui n'est pas sans rappeler la célèbre formule « Am stram gram... », reflète cet ancrage dans les traditions de poésie orale. Sylvia Camelo exprime à sa façon sa double filiation artistique et sa biculturalité au sein du poème « bi », partiellement reproduit ci-après, au travers duquel elle illustre sa double langue-culture, cette syllabe étant commune à toutes les langues de répertoire. Le /bi/ correspond en effet au préfixe issu du latin « bis » en français, au verbe monosyllabique « be » en anglais, à la syllabe « vi » en espagnol :



Amalgame au Lycée professionnel de Saint-Jeoire (F, Haute-Savoie)

¹¹ « Tout feu tout slam », in L'événement syndical, avril 2018 : <https://www.evenement.ch/articles/tout-feu-tout-slam>

¹² Nous avons choisi, en accord avec les slameuses, une annexe vidéo pour chacune d'entre elles : <https://www.facebook.com/amalgameconteslam/videos/1684902134938723/>

¹³ <https://www.mondoral.org/?Parcours-13664> (le 15/01/19)

« Moi, je suis Blnationale
Bipartite
Bicyclette
Bizarre (...)
Vitalidad
Soy Violeta Parra
I am BE careful !!!
BE happy
BEyoncé (so so)
BEAt generation
BE yourself
BEtween »

Notons que ce “between” nous semble emblématique du slam comme trait d’union, comme un échange entre les genres et les gens, comme un espace ouvert permettant la rencontre et les interactions poétiques entre pairs.

2.2. Ange Gabriel ¹⁴

Ange Gabriel, alias Marie Ginet, est une slameuse qui a fait ses débuts à Lille en 2003. Passionnée de littérature contemporaine, de poésie et notamment de poésie orale, elle est artiste associée à la Générale d’Imaginaire¹⁵, anime des rencontres littéraires, et produit des émissions radiophoniques autour du slam et la poésie. À ses yeux, le slam est un chaos collectif de mots : « On ne comprend pas les règles. C’est bien cela le slam. Il échappe aux définitions parce qu’il bouge, évolue emprunte des chants, des chemins, des parfums détournés. Il y a autant de définitions du slam que de slameurs. Le slam de demain reste à inventer... »¹⁶



Montage photo de Gérard Adam, sur le site « terre à ciel.net »

Marie Ginet se produit depuis 2005 sur les scènes slam et poétiques de France et de Belgique sous le pseudonyme d’ « Ange Gabriel.e ». Lors de l’entretien téléphonique qu’elle nous a accordé le 11 octobre 2018, elle est revenue sur le choix de ce pseudonyme : « Au tout début, quand je me faisais encore appeler par mon véritable prénom « Marie », j’étais agacée par certains présentateurs qui répétaient des poncifs : « et maintenant une petite touche de féminité ». (...) Ange Gabriel.e, c’était un jeu (Marie et l’Ange Gabriel), ça me plaisait que ce soit l’ange des trois religions et puis c’est celui qui annonce, c’est la force du verbe. »

2.3. Boutchou¹⁷

« Boutchou », alias Katia Bouhoueva, est une poète et slameuse grenobloise, médiatrice à la Maison de la poésie Rhône-Alpes. D’origine russe, arrivée en France pour ses études, elle a ambitionné, dès lors, de « devenir française par la langue », en investissant de sa plume et de son micro, de ses mots, cet espace, cette patrie nouvelle. Lors d’un entretien mené dans le cadre de notre thèse, elle nous a confié ce besoin de faire corps avec la langue qu’elle partage avec d’autres slameurs pour lesquels le français est une langue

14 Annexe vidéo : <https://www.dailymotion.com/video/xm71m9>

15 Structure qui développe des démarches artistiques et culturelles souvent hybrides, principalement en lien avec le spectacle vivant, les arts de la [prise de] parole et la littérature : <http://lageneraledimaginaire.com/presentation>

16 <https://www.terreaciel.net/Slam-peuple-et-poesie-par-Marie-Ginet#.W8RatxMzbVo> (le 15/01/19)

17 Annexe vidéo : <https://www.dailymotion.com/video/xiq89t>

seconde : « Je me suis dit que si j'arrivais à écrire en français des textes de qualité équivalente à ceux que j'écrivais en russe, alors je serai vraiment française. » Au-delà – ou en deçà ? – de l'écriture, quel meilleur moyen d'incorporer la langue que de la déclamer « par cœur » ? Sa poésie est une déclaration d'amour réitérée à l'Amante Patrie :

« Je cherche les zones érogènes de ce pays
Pour savoir comment lui faire plaisir.
Non, non - ce pays n'est pas ma Mère Patrie
Et heureusement d'ailleurs, sinon ça serait l'inceste,
C'est mon Amante Patrie. » (*C'est qui le capitaine ?*, 2009)

Et Boutchou, comme un poisson dans l'eau douce d'une langue où elle n'a de cesse de louvoyer, se plaît à néologiser pour mieux suggérer l'indicible :

« Mais toi tu seras caché(e) dans le creux de ma main.
Caché(e) dans ma main, chiffré(e) dans ces lettres.
Je te protège. Non. Je te cache. Non. Je te berce.
Non je t'endors.
Je t'aime. Je te tendresse. Je m'amitie de toi peut-être.
Non ? On dit pas comme ça ? Comment on dit alors ? » (*Ibid.*, 2009)

Notons qu'à travers ces parenthèses qui attirent l'œil, la poétesse applique une écriture inclusive qui revêt ici une double valeur poético-identitaire. En effet, non seulement elle englobe ainsi le genre féminin dans son lectorat mais elle nous dit aussi quelque chose de sa propre androgynie, sur laquelle nous reviendrons. Elle appréhende, en outre, le slam, comme une histoire d'amour et/ou d'amitié, un trajet des mots aux émotions, voyageant du cœur du slameur au cœur des auditeurs :



Boutchou en atelier slam (photo C.Vorger)

2.4. Cynthia Cochet¹⁸

Cynthia Cochet, alias « Charlie les bons mots »¹⁹, est une slameuse genevoise, comédienne et clown, qui aime jouer avec les mots comme avec autant de balles lors d'un numéro de jonglage :

« deviens ta muse qui te méduse et
laisse ton âme muser »

Classée deuxième au concours de slam de Meyrin en 2015, remporté cette année-là par Amalgame, elle anime de nombreux ateliers afin de transmettre son goût pour la mise en scène en créant des moments de partage en toute convivialité²⁰. Son approche allie écriture et théâtre et son goût du partage l'a amenée à

18 Annexe vidéo : <https://lafabrik.ch/2018/05/21/charlie-bons-mots-blue-scargot-navale/>

19 « la petite histoire de mon pseudo: enfant de la télé, j'aimais beaucoup les dessins animés, les humoristes (Les Nuls, les inconnus, les guignols de l'info...) et les séries dont Starsky et Hutch où un certain "Huggy les bons tuyaux" était mon personnage préféré car très drôle et bien joué d'où Charlie les bons mots et aussi j'aime la sonorité "ch" chaude qui manque à mon prénom et aussi j'aime l'aspect unisexe du prénom Charlie, on ne sait pas si c'est une fille ou un garçon... » (courriel du 28/10/18)

20 http://weblittera.ch/litterature-generale/ineditsadultes/ja_ccochet (le 15/01/19)

participer, aux côtés de nos étudiant.e.s, à l'atelier intitulé « Babel Slam » et mené par Sylvia Camelo dans notre séminaire sur la poésie « vive » :

« J'aime me suspendre à vos points de suspension
Et entendre la joie de vos revendications
J'aime les mots quand ils riment avec émancipation
J'aime la vie quand elle rime avec partage
J'aime le slam quand il réunit tous les âges
J'aimerais même la société si y'avait pas l'surmenage »



Cynthia Cochet

2.5. Aude Fabulet²¹

Si son patronyme dit son aptitude à la fable, Aude Fabulet est tout à la fois poète, thérapeute (kinésologue) et pédagogue. De fait, elle amène la poésie dans les écoles où elle accompagne des enfants qui présentent des troubles de l'apprentissage. Elle se sert des mots pour apprendre aux gens à écouter leur corps et appréhende la poésie comme une « articulation rythmique de l'émotion », à l'instar d'Allen Ginsberg (Fabulet, 2015, p 243), et les ateliers comme un lieu où apprendre à « écrire et dire avec son corps ». Le slam apparaît alors comme un dispositif qui permet la « circulation des émotions entre la scène et les spectateurs » (p. 251), ce qui fait écho aux propos de Katia Bouchoueva (voir la photo *infra*) :

« Comme une langue que l'on a désapprise,
Le corps a une grammaire,
Et se conjugue à tous les temps de la vie,
À toutes les saisons de la terre. » (2015, p. 261)



Aude Fabulet (photo Armand Petit)

2.6. Lauréline Kuntz²²

D'origine alsacienne, Lauréline Kuntz est une comédienne et slameuse installée à Paris depuis ses études à la Sorbonne où elle a décroché un DEA d'études théâtrales. En juin 2007, elle remporte avec son équipe le « Championnat de France de Slam », victoire qu'elle obtient notamment grâce au slam qui l'a faite connaître, « Dixlesic », exercice virtuose de rapidité et de jeu avec/sur/derrière/outre les mots :

« Dixlesic, j'suis dixlesic, depuis q'j'suis née, fille à blèmes, caustix, toxix Dans la hutte du Père Noël mes cadeaux c'était un mélange de mots plus un défaut de pomotiatiion et mon petit pull en molaire mauve qui me fuit partout »



Lauréline Kuntz

21 Annexe vidéo : <https://www.scoplorage.org/les-conferences-gesticulees/les-conferences-gesticulees-sortie-dchantier-en-video/?edit>

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

Elle crée alors le spectacle « Dixlesic » au Point virgule à Paris en 2007, puis « Miss crise » en 2010, et enfin le « Kabaret Kuntz » qui deviendra « Lauréline Kuntz et le cabaret fou » en 2015. Remarquée pour ses démonstrations d'acrobaties verbales pleines d'humour, elle est choisie en 2016 pour représenter la France dans le cadre d'un documentaire canadien intitulé « Rires du Monde », diffusé sur TV5 Monde.

Avec sa compagnie « Dixlesic and co », elle anime de nombreux ateliers alliant le slam au théâtre ou s'inscrivant dans le dispositif plus général du travail sur l'éloquence dans lequel elle se reconnaît pleinement. Elle définit le slam comme un « concert de mots », formule qui nous a inspiré une activité pédagogique (Abry, Bouchoueva & Vorger, 2016). Qui dit « concert » dit « collectif » comme l'indiquent l'étymologie (du latin *cum*) et la phraséologie : « être de concert ».

3. Ce que slamer veut dire pour une femme : postures

3.1. La notion de posture d'auteur

Au fil de nos recherches et des nombreux entretiens auxquelles elles ont donné lieu, nous en sommes arrivée à appréhender le slam non pas en termes de définition – ce qui reviendrait à enfermer dans des codes un mouvement en devenir qui tend *a contrario* à y échapper – ni en termes de dispositifs (ou pas seulement) mais plutôt en termes de *postures* (Meizoz, 2016) Les slameuses et les slameurs se posent alors :

- en « poètes debout »²³, faisant face, sur scène, à un public ;
- en animateurs/animateuses de leur poèmes au sens où ils/elles leur donnent vie et voix ;
- en passeurs/passeuses, colporteuses de mots, animatrices de scènes et/ou d'ateliers.

À la suite de Jérôme Meizoz, nous entendons les *postures d'auteur* comme « façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut²⁴ : en effet, un auteur rejoue ou renégocie sa position dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou « posture » ». ²⁵ D'où ces deux aspects : d'une part, une dimension comportementale, non verbale, liée à la présentation de soi par l'auteur ; d'autre part, une dimension discursive, ou *ethos*, soit « l'image de soi que le locuteur projette dans son discours afin d'emporter l'adhésion de l'auditoire. »

Dans une scène *slam*, l'aspect comportemental et même mimogestuel en jeu dans la performance scénique apparaît prégnant ; la présentation de soi s'avère déterminante. Qu'en est-il de ces postures d'auteurs dans le slam ? Sont-elles similaires à celles de leurs homologues masculins ? Selon Aude Fabulet et conformément à la thèse du documentaire *Slameuses* (Tissier, 2011), les femmes « ouvrent des territoires de prises de parole assez inédits, car elles osent parler d'elles et de leurs expériences de femmes, de manière plus directe qu'ailleurs. C'est un endroit de réappropriation de notre pouvoir de dire. »²⁶

3.2. Une posture identitaire et alténaire : je et les autres

3.2.1 De l'image à l'identité

Marie Ginet (Dame Gabriel.e), dans l'entretien téléphonique qu'elle nous a accordé le 14 octobre 2018, souligne qu'aux débuts du slam, en France comme aux États-Unis, les femmes étaient majoritaires dans les ateliers mais rarement sous les projecteurs : « On n'échappe pas totalement à la problématique du regard (être belle, avoir du style) qui pèse plus lourdement sur les femmes que les hommes », précise-t-elle. Au-delà de cette problématique de l'image dont l'impact concerne essentiellement les scènes compétitives (voir *supra*), l'espace qu'ouvre le slam permet de s'affirmer, de performer ses identités : « Identity is performed on stage » (Somers-Willet, 2009, p. 8).

3.2.2. Verticalité et horizontalité, identité et altérité

Aux yeux de Marie Ginet, c'est « un lieu où affirmer sa verticalité »²⁷, tout en s'inscrivant dans un rapport horizontal au public : notre concept d'*horizon d'écoute* (Vorger, 2012) exprime le profond respect qui caractérise cet espace. Les participant-e-s à une scène slam se trouvent sur un pied d'égalité : chacun.e peut y trouver sa place (sa voix) et prendre la parole à son tour. Pour Ange Gabriel.e : « c'est (sa) manière de

23 Selon la formule du poète sonore Bernard Heidsieck qui appelait de ses vœux, au siècle dernier, une « poésie debout ».

24 Meizoz, J. (N.D)

25 <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> (le 15/01/19)

26 D'après notre enquête en date du 23/09/18.

27 D'après l'entretien cité.

(s)'affirmer comme être vivant, au-delà de l'appartenance sexuelle. De (s)'affirmer comme conscience comme homme libre ». Il s'agit d'écrire en tant qu'être humain, et de proclamer son slam à d'autres êtres humains qui partagent ce moment, cet espace ouvert à tous les possibles poétiques. Ainsi, le slam peut-il aussi apporter une manière différente d'aborder les autres, d'assumer son identité et son altérité : « On y voit l'altérité à l'œuvre », affirme Marie Ginet.

3.2.3. Identités plurilingues

La possibilité de « donner voix aux langues en soi » pour les locuteurs plurilingues (Vorger, 2019) s'avère essentielle pour certain.e.s artistes et participant.e.s aux ateliers. En témoigne ce poème d'Alejandra, étudiante de Master ayant participé à un séminaire sur la poésie vive que j'anime à l'Université de Lausanne :

« Bonjour, Appelez-moi « l'étrangère »
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 ».
Mais pour déclamer/slamer
J'avais besoin de parler, parler (...) »

Ce que nous dit cette étudiante Colombienne, au travers de ce slam déclamé dans un auditoire de l'UNIL à l'occasion d'une conférence que j'avais organisée sous l'intitulé « Ce que slamer veut dire », c'est un besoin fondamental d'oralité, d'une oralité qui lui permette de « digérer » la diversité de ses langues et inter-langues pour mieux exprimer la continuité de son être au travers de ses « passages ». Le slam autorise ainsi la « rencontre altéritaire » (Castellotti, 2015), la met en abyme d'une certaine façon. Tel est précisément l'enjeu des ateliers « Babel slam » animés par Sylvia dans différents contextes : amener les apprenants à tisser les langues, à en jouer comme d'autant de cordes à leur violon. L'atelier slam représente ainsi un moment privilégié pour jouer avec les langues et créer de nouveaux mots selon la slameuse.

3.3. Une posture « colludique » et synchrétique : tisser des liens

3.3.1. L'art de « Jouer ensemble avec les mots »

Au travers du « colludique », nous avons conceptualisé la propension, sous la forme d'un pacte ou contrat, à « jouer ensemble avec les mots », démarche qui constitue une communauté éphémère autour du plaisir du verbe²⁸. Le slam apporte ainsi aux participant.e.s à une scène ou un atelier « un souffle de vie, un souffle communautaire humanisant » selon la formule de Cynthia Cochet²⁹.

Certes, le slameur ou en l'occurrence la slameuse se présente sur scène en toute simplicité, mais le choix d'un pseudonyme ou « blase » induit déjà une stratégie posturale : l'exemple d'Ange Gabriel.e est ici éloquent, même si l'ambiguïté soulignée par l'écriture inclusive à l'écrit ne saurait être perceptible lors de la présentation orale de la slameuse sur scène, où l'énoncé du « blase » (ou pseudonyme) contribue à ouvrir un horizon d'écoute (Vorger, 2012). De même pour pour « Charlie les bons mots » (voir supra) ou encore « Boutchou », issu du patronyme Bouchoueva, qui contient non seulement la locution « Bout de chou », significative de l'allure physique de Katia Bouchoueva qui se décrit comme quelqu'un d'androgyné, mais aussi, par inclusion homonymique, « bout » et « bouche », s'agissant de « bouts de poésie mis en bouche » comme l'annonce ce pseudonyme (Vorger 2016). Enfin, « Amalgame » contient en germe tout le jeu de la poésie de Sylvia, l'amalgame lexical (mot-valise) constituant un ressort majeur de créativité pour cette artiste : « Il aimait l'équillVRE des mots, l'amalGOMME des couleurs, l'explorACTION des sens. »

Quant à Lauréline Kuntz, elle n'a pas choisi de nom de scène mais a préféré garder l'origine alsacienne de son patronyme car il annonce implicitement son « flow de mitraillette », qu'elle tient de sa grand-mère comme elle nous l'a confié en entretien. Elle n'en demeure pas moins emblématique, dans sa posture, du pacte colludique (Vorger 2016) dont témoigne son slam « Dixlesic », regorgeant de procédés de création lexicale : « Alors j'en ai eu marre de tout même de mon orphotoniste et je m'en suis départie, j'ai pris mes tics et mes tocs (...). »

28 Voir notre notice dans le récent « Publictionnaire » : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/slam/> (le 15/01/19)

29 D'après l'enquête citée.

Un tel « mélange de mots », selon ses propres mots citée, repose sur une complicité active de son auditoire pour mieux décrypter ce qui s'apparente à des « palimpsestes sonores » : mots-valises ou amalgames lexicaux, métathèses (inversion de syllabes), détournements phraséologiques (« mes tics et mes tocs »), etc.

3.3.2. L'art de mêler les techniques issues d'autres arts

Les six slameuses ici con-voquées entremêlent, au gré de leurs parcours respectifs, ces arts du verbe et de la scène que sont la poésie, le conte et le théâtre. Un tel éclectisme confère une originalité certaine à leur approche qui s'enrichit de ces apports multiples. Ainsi Cynthia Cochet remarque-t-elle que, si les femmes sont minoritaires dans les tournois de slam, comme nous l'avons observé, elles sont beaucoup plus nombreuses dans le domaine du conte : « il s'agit d'un domaine artistique où les femmes ont davantage de poids »³⁰. Certaines artistes, relève-t-elle, conjuguent même slam et rap, à l'image de Phanee de Pool qui revendique son style à travers le « slap »³¹. Le slam et le conte partagent la « mouvance » de la performance orale (Zumthor 1983) – dans une moindre mesure pour le slam, le texte étant le plus souvent écrit, sous une forme potentiellement évolutive cependant – ainsi que la visée de transmission, le rôle de passeur que de nombreuses/nombreux slameuses/slameurs ont à cœur.

Lauréline Kuntz, Cynthia Cochet et Marie Ginet ont fait du théâtre et s'en inspirent pour animer leurs ateliers :

« J'ai fait pas mal de théâtre et j'aime proposer des exercices qui libèrent la parole chez l'autre et lui permettent d'oser. Aider l'autre à trouver sa voix n'est pas qu'une expression qui « fait bien » sur les plaquettes de présentation c'est une véritable gageure. » (Marie Ginet)

En d'autres termes, l'animateur c'est non seulement celui qui donne vie (souffle) à ses mots, mais aussi celui/elle qui aide l'autre à trouver son souffle, à accoucher de ses mots. Katia Bouchoueva relie sa pratique de la poésie à celle de la danse et de la natation. De fait, à l'image du titre de cette émission diffusée sur France culture : « L'écriture est un sport comme les autres »³². Notons d'ailleurs que lors des premières scènes slam à Chicago, les slameurs se présentaient sur scène comme des boxeurs, la scène devenant un ring où les poètes s'affrontaient à coups de mots. Le slam, c'est aussi « un duel qui devient duo » selon la formule de Souleymane Diamanka.

3.4. Une posture démocratique et didactique : se relier aux autres

Rappelons que le projet original du slam répond à l'ambition de démocratiser la poésie. Comment les slameuses reprennent-elles à leur compte cet enjeu majeur ?

3.4.1. Générosité, bienveillance, écoute

Pour Sylvia, il s'agit d'un lieu où s'exprime une forme de générosité et de bienveillance qui peut contribuer à la création de lien social et à la construction de la démocratie participative : « Il enseigne le respect de l'autre et la bienveillance. » précise-t-elle³³.

Aux yeux de Katia Bouchoueva, le slam ouvre « un espace de parole, de rencontre, de partage, de mixité, de brassage intergénérationnel ». Il concrétise la possibilité offerte à celles et ceux qui débutent en écriture de trouver un écho à leurs écrits, d'échanger avec leurs pairs, de rencontrer des artistes d'autres horizons. Il permet ainsi d'accéder à une forme de communication poétique, *via* « la prise de conscience que chacun a son propre univers, mais que nos univers sont reliés. »³⁴ Il s'agit de se mettre à l'écoute des mots des autres, à l'écoute de l'autre.

Cynthia va plus loin en affirmant que le slam à l'école devrait être obligatoire car il permet de transmettre des valeurs et un savoir-être (écoute, respect, partage, bienveillance, confiance en soi), de cultiver la

30 D'après l'enquête du 10/10/18.

31 <https://www.letemps.ch/lifestyle/phanee-pool-jolis-air-solitaires> (le 15/01/19).

32 <https://www.franceculture.fr/emissions/le-ecriture-est-un-sport-comme-les-autres> (le 15/01/19)

33 D'après notre enquête en date du 5/09/18.

34 D'après l'enquête citée.

créativité. Notons d'ailleurs qu'il est en passe de le devenir comme l'attestent les nombreux outils d'accompagnement et autres parcours « Slam à l'école » proposés en France³⁵.

À l'école, les ateliers slam représentent en outre une porte ouverte – ou une fenêtre – sur ce qui se passe dans l'espace de la classe, comme l'a souligné Lauréline Kuntz en entretien³⁶. Quand une scène est présentée, les parents sont conviés à assister à la prise de parole de leurs enfants. Il s'ensuit une forme de socialisation du projet qui offre un droit de regard (d'écoute) aux familles.

3.4.2. S'initier au « par corps »

La posture didactique s'avère essentielle pour les slameuses : « j'ai davantage confiance en moi comme animatrice que comme slameuse mais cela me dessert. », précise Cynthia Cochet. Nous la résumons à travers le terme de *slanimatrice* (slamer + animer) tant l'animation est inhérente, voire consubstantielle à la pratique du slam.

Il s'agit essentiellement, pour les slameuses interviewées, d'initier les élèves et participants aux ateliers à l'apprendre *par corps* : « Le corps aide aussi à mémoriser ou à trouver un souffle à son poème, en se déplaçant par exemple, en marchant. » précise Katia³⁷:

« Écoute ses jambes –
musique :
ni russes, ni parisiennes, ni soviétiques,
un sol – un la – un si. »

Cynthia Cochet explique qu'elle invite les élèves à explorer le geste, à compléter la créativité des mots par la créativité du langage corporel. Et la slameuse d'ajouter : « Évidemment si les textes sont sus et n'ont plus besoin d'être lus avec la feuille de papier, il est plus aisé de vivre pleinement le slam dans toute la riche palette des gestes possibles. » Ainsi l'apprendre par corps est doublement libérateur car le geste, le corps, sont la source des mots tout en étant leur destination, l'origine autant que l'horizon, dans cette trajectoire que constitue l'écrire pour dire.

Pour Aude Fabulet, les ateliers sont conçus comme un voyage, une aventure collective, un itinéraire des mots au corps, puis de corps en corps : « nous partons en écriture » métaphorise-t-elle. C'est une expérience personnelle qui devient collective.

Il s'agit d'abord de lâcher d'abord tous les mots qui viennent, puis de les traduire en geste, et de les accompagner. Indiquant que ce travail s'apparente à l'élaboration d'une chorégraphie, elle précise qu'il vise à permettre aux enfants de sentir le *chœur*. Et la slameuse de conclure : « C'est un peu mon combat silencieux, que de remettre du mouvement à l'école et dans l'écrit. »

Dans le cadre du projet « Éclats de rire », Lauréline Kuntz s'est tournée vers les ateliers vidéo, parce que l'oralité est le point fort des jeunes de cité auprès desquels elle intervient. La caméra permet de canaliser les énergies, offre une alternative à l'écrit qu'elle médiatise : il s'agit là d'une autre approche de l'écriture, plus physique et désinhibée, quand le passage à l'écrit provoque au contraire des blocages. Si le poème écrit induit le retour à la monotonie de la récitation, à rebours d'une expression spontanée, incarnée, le slam permet alors de déconstruire ces représentations figées associées à la poésie, au profit d'enchaînements lyriques, d'une musicalité, d'une parole rythmée qui laisse place au goût et au plaisir des mots :

« Que ce soit de l'écriture, du théâtre et du jeu ou du slam, le point de départ de cette pratique est la langue comme moteur, pour jouer ou se raconter, créer et inventer. Le jeu se comprend alors dans l'architecture de la langue et des mots. Déchiffrer un texte et sa musicalité, en comprendre l'organisation et le souffle, avoir conscience des appuis respiratoires, permet de jouer loin de l'explicatif, du volontaire. Une fois entraîné, on est sur le pouls de la langue. Les mots sortent, les sens son éveillés, le corps se dilate. On est dans l'instant, mobile. »³⁸

35 <http://eduscol.education.fr/cid112947/slam-a-l-ecole.html> (le 15/01/19)

36 D'après l'entretien du 11/10/18.

37 D'après l'enquête citée.

38 http://www.laurelinekuntz.com/?page_id=1317 (le 15/01/19).

C'est précisément dans la perspective de libérer le corps dans les ateliers d'écriture que Cynthia Cochet a conçu les « ateliers mouvants d'écriture » : « je trouvais les ateliers d'écriture trop statiques à mon goût et ce que j'aime c'est amener du corps, du mouvement à la pratique de l'écriture », explique-t-elle. L'idée de performances en mouvement fait son chemin et prend corps par exemple à travers les projets de slam au musée : « J'ai participé à une performance slam en déambulation dans une expo, j'ai beaucoup aimé. », ajoute Cynthia. Katia Bouchoueva s'est aussi livrée à ce genre d'ateliers hors-les-murs de l'école qui stimulent la créativité artistique des élèves. « Il y a une grande créativité littéraire dans le slam ou disons une créativité artistique car c'est un art complet. », observe Marie Ginet. L'art de mettre les mots en bouche et en mouvement : « Déambule alors sur tous les tons », écrit Katia Bouchoueva dans l'un de ses poèmes.

Quand le slam se décline au pluriel...

« Rencontre, oralité, partage, poétique » sont les mots les plus fréquemment cités dans nos enquêtes et interviews pour caractériser le slam. « Le mouvement, la vie, le corps » sont aussi évoqués, ainsi que le plaisir, pierre de touche des scènes et ateliers slam qui consistent à écrire pour le plaisir de dire. Autant de valeurs dont le slam est porteur, en tant

qu'espace de partage, de circulation et d'animation de la parole poétique. *Quid* de la place et des postures des femmes dans cet espace ? Selon nos analyses et entretiens, elles occupent une place majeure dans les ateliers et sont de moins en moins victimes de regards ou remarques sexistes sur scène, où elles s'affirment de plus en plus. Michèle Métail, poète sonore, a récemment obtenu le prix d'honneur Bernard Heidsieck au festival « Extra ! » du Centre George Pompidou, ce qui témoigne d'une reconnaissance certaine³⁹.



Projet Slam au musée de Grenoble, novembre 2013

De notre point de vue, les slameuses ont beaucoup à apporter à la mouvance slam, en tant que *slanimatrices* ET en tant qu'artistes *mettant du corps à l'ouvrage poétique*. Un ouvrage qui se veut artisanal, ludique et collectif, « colludique » dirons-nous. Plus qu'au féminin, c'est au pluriel que le slam se décline : autant de slameuses et de slameurs, autant de « styles ».

Le projet du slam consiste à faire ensemble œuvre et acte de « publication orale », pour le dire avec les mots de Michèle Métail. Nous parlons de « poème chOral » (Vorger, à paraître) pour désigner une forme de slam qui inclut le public dans la performance, *l'auditor in poema*. C'est donc entre le cœur et le chœur, entre l'aventure individuelle et l'aventure collective que les choses se jouent, se nouent. Art de l'ici et maintenant (littéralement « main-tenant »⁴⁰), le slam est aussi un art de la rencontre, de l'amitié poétique, une main tendue à toutes celles et tous ceux qui veulent rejoindre la grande famille des amoureux du verbe.

39 <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6468> (le 15/01/19).

40 Notons d'ailleurs l'importance, symbolique et gestuelle, de la main dans la performance de slam, comme en témoignent plusieurs photos des slameuses que nous avons reproduites dans le présent article.

Références bibliographiques

- Abry, D., Bouchoueva, K., et Vorger, C. (2016). *Jeux de slam. Ateliers de poésie orale*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- Aquien, M. et Molinié, G. (1999). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : La Pochothèque.
- Bemporad C. et Vorger, C. (2014). Dessine-moi ton plurilinguisme ». Analyses de dessins entre symbolisation et réflexivité. ». *Glottopol*, Revue de sociolinguistique en ligne (24), 122-140. Repéré à : http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_24.html
- Boutchou, K. (2010). *C'est qui le capitaine ?* Paris : l'Harmattan.
- Castellotti, V. (2015). Diversité(s), histoire(s), compréhension... Vers des perspectives relationnelles et alterdidactiques pour l'appropriation des langues. *Les Cahiers de l'Acedle* (12-1), Repéré à : <https://journals.openedition.org/rdlc/420>
- Fabulet, A. (2015). Slam et émotions. La voix du corps. Dans C. Vorger (dir.), *Slam. Des origines aux horizons* (pp.243-262). Lausanne/Lyon : éditions d'en Bas et La Passe du vent.
- Martinez, S. (2007). *Slam entre les mots*, collection la petite vermillon, no.279, La Table Ronde.
- Meizoz, J. et Vorger, C. (2015). Postface à deux voix. Ce que slamer veut dire. Dans C. Vorger (dir.), *Slam. Des origines aux horizons* (pp.263-274). Lausanne/Lyon : éditions d'en Bas et La Passe du vent.
- Meizoz, J. (2016). *La littérature en personne, Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève: Editions Slatkine, "Erudition".
- Meizoz, J. (N.D), « Postures » d'auteur et poétique (Ajar, Rouseau, Céline, Houellebecq), consulté le 18 février 2019 <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>
- Soltysik, A., (2015). Le slam à l'écran. Dans C. Vorger (dir.), *Slam. Des origines aux horizons* (pp.49-72). Lausanne/Lyon : éditions d'en Bas et La Passe du vent.
- Somers-Wilet, S.B.A. (2009). *The cultural politics of Slam Poetry, Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*. University of Michigan Press.
- Vejdovsky, B. (2015). Se faire violence, utiliser le langage, mettre des mots : le slam au féminin. Dans C. Vorger (dir.), *Slam. Des origines aux horizons* (pp.73-88). Lausanne/Lyon : éditions d'en Bas et La Passe du vent.
- Vorger, C. (2012). Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie. *Lire au collège* (90). Repéré à : <http://www.educ-revues.fr/LC/AffichageDocument.aspx?iddoc=41152>
- Vorger, C. (2016). *Slam. Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*. Paris : Les Belles Lettres et Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie ».
- Vorger, C. (2019). « Slam entre les langues. De nouveaux chemins poétiques pour l'appropriation langagière et culturelle ». Dans T. Jeanneret et C. Bemporad, *Le français dans le monde. Recherches et Applications* (65), « Lectures de la littérature et appropriation des langues et cultures ».
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil

Références filmographiques

- Levin, M. (1997). *Slam*. Etats-Unis : Mars Film.
- Tissier, C. (2011). *Slameuses*. Neuilly-sur-Seine : Morgane production.

Références discographiques

- Grand Corps Malade (2008). *Enfant de la ville*. Paris : AZ.
- Grand Corps Malade (2018). *Plan B*. Paris : Anouche productions.
- Narcisse (2014). *Cliquez sur j'aime*. Lausanne/Paris : éditions d'en bas et Universlam éditions.
- Rouda (2007). *Musique des lettres*. Arles : Harmonia Mundi.
- Souleymane Diamanka (2007). *L'Hiver Peul*. Paris : Universal Music France.

Auteure

Camille Vorger est Maître d'Enseignement et de Recherche à l'Université de Lausanne (UNIL/EFLE) où elle anime notamment un séminaire sur la poésie « vive ». Titulaire d'un doctorat en linguistique et didactique intitulé « Poétique du slam. De la scène à l'école » (soutenu en 2011, publié en 2016 sous le titre : « Slam. Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou »), elle a été enseignante et formatrice en didactique du Français Langue Maternelle, Langue Etrangère et Seconde. Ses recherches et publications portent notamment sur la créativité telle qu'elle se manifeste dans les scènes et ateliers slam, plus généralement dans les performances poétiques et chansons. Elle a coordonné plusieurs ouvrages (« Slam. Des origines aux horizons », 2015, « Les voies contemporaines de l'oralité », 2016) et coécrit avec D. Abry et K. Bouchoueva « Jeux de slam. Ateliers de poésie orale » (2016).

Cet article a été publié dans le numéro 1/2019 de forumlecture.ch

Wenn der Slam weiblich ist. Porträts und Stellung von Slamerinnen

Camille Vorger

Abstract

In diesem Beitrag wird die Stellung der Frauen im zeitgenössischen französischsprachigen Slam dargestellt und analysiert. Sechs Porträts von Slamerinnen zeigen einige typische «Positionierungen» der Frauen in der Slampoetry. Slam definiert sich als offener Ausdrucksraum für alle, ein Raum, den sich die Frauen inzwischen erobert haben.

Frauen sind bei Slam-Wettbewerben immer noch in der Minderheit, doch in der offenen Szene und als Workshop-Leiterinnen sind sie zahlreich vertreten und dynamisch. Sie stehen auch im Zentrum vieler Slams und werden darin thematisiert und sogar auf eine höhere Ebene gehoben, im Gegensatz zu den frauenfeindlichen Inhalten einiger Rap-Texte. Sechs Slamerinnen geben Einblick in ihre besondere Rolle: Welche spezifischen Herausforderungen bilden Identität und Alterität, Demokratie und didaktische Positionierung der Texte von Frauen im Slam? Zweifellos bringen sie, so wie wir sie verstehen, Substanz in die kollektive, spielerische Slampoetry.

Schlüsselwörter

Slam, Poesie, Frauen, Workshops, Schreiben, Mündlichkeit

Dieser Beitrag wurde in der Nummer 1/2019 von leseforum.ch veröffentlicht.

Quando lo slam si declina al femminile. Profili e posizioni delle slammer

Camille Vorger

Riassunto/Sommario

Il nostro articolo si propone di analizzare il ruolo svolto dalle donne nello slam francofono contemporaneo attraverso sei ritratti di donne slammer che ci porteranno a caratterizzare alcune delle «posizioni» emblematiche del ruolo svolto dalle donne in quest'arte della parola. Lo slam è infatti definito come uno spazio di presa di parola aperto a tutte e a tutti, uno spazio che le donne hanno già occupato.

Pur rappresentando ancora una minoranza nei concorsi di slam, le donne si rivelano tuttavia numerose e dinamiche nelle scene aperte e in veste di animatrici di workshop. Esse sono anche al centro di numerosi slam in cui si ritrovano non solo tematizzate, ma anche sublimite, in contrasto con il tenore misogino di alcuni testi rap. Attraverso la testimonianza fornita da sei poetesse di slam, ne identifichiamo il ruolo particolare: quali sono i tratti identificativi e distintivi della voce femminile nella poesia slam? Che ne è della dimensione democratica e della loro posizione didattica? Le donne conferiscono senza dubbio sostanza all'opera poetica dello slam, un'opera collettiva e ludica, «co-ludica» così come noi la concettualizziamo.

Parole chiave

slam, poesia, donne, workshop, scrittura, oralità

Questo articolo è stato pubblicato nel numero 1/2019 di forumlettura.ch

RÉFÉRENCE :

« Slam entre les langues. De nouveaux chemins poétiques pour l'appropriation langagière et culturelle »

dans Bemporad, C. & Jeanneret, T. (dir.), *Le français dans le monde. Recherches et applications*, « Lectures de la littérature et appropriation des langues-cultures », n°65, 2019.



MOTS-CLÉS :

**PLURI-
LINGUISME,
LITTÉRARITÉ,
ORALITÉ,
IDENTITÉS,
ÉCRITURE
CRÉATIVE.**

S lam entre les langues De nouveaux chemins poétiques pour l'appropriation langagière et culturelle

CAMILLE VORGER

UNIL – ÉCOLE DE FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

« Quel triomphe pour moi si j'avois su parler,
et que j'eusse eu pour ainsi dire ma plume dans ma bouche ! »

JEAN-JACQUES ROUSSEAU⁴

4. *Les Confessions*, livre XII,
p. 85.

Les slameurs contemporains n'ont pas leur langue dans leur poche ; ils auraient plutôt, pour le dire avec les mots de Rousseau, « la plume dans (la) bouche », soit « les mots à la bouche » pour reprendre ceux de Frédéric Nevchehirlian dans l'un des premiers dossiers consacrés à cette pratique récente, aussitôt didactisée, passée des bars où le slam est né aux bancs de l'école où il donne lieu, depuis une quinzaine d'années, à de nombreux ateliers et activités⁵. Ces nouveaux poètes nomades assument une mission de passeurs, maniant allègrement stylo et micro, évoluant de la mise en mots à la mise en voix, du bloc-notes à la performance, *du livre au vivre*. De fait, l'expérience du slam fait écho à une pratique sociale qui se perpétue à travers les siècles et sous toutes les latitudes : du griot africain au Zajal libanais, en passant par les joutes cubaines, les Nuits de la poésie à Montréal, des Tsiattista chypriotes⁶, sans oublier la tradition française des cabarets et autres « Hydropathes »⁷.

Aussi la vague du slam permet-elle de mettre en lumière des pratiques de poésie orale qui s'actualisent et se démocratisent au travers d'ateliers slam, ceux-ci contribuant à un renouvellement de la tradition des ateliers d'écriture. Fondé sur un aller-retour permanent entre écrit et oral, oralité et écriture, ainsi que sur un partage des textes qui passe à minima par une déclamation, un récital, voire une performance, un projet slam donne généralement lieu à un dispositif de scène ouverte

5. Dans cet article qui dresse un premier état des lieux des enjeux du slam, l'artiste marseillais qui plus est professeur de français s'interroge d'ores et déjà sur sa didactisation : « Comment passe-t-on des bars aux bancs de l'école ? » (Nevchehirlian, 2005 : 23)

6. Voir : <http://www.unesco.org/new/fr/unesco/events/prizes-and-celebrations/celebrations/international-days/world-poetry-day-2016/>

7. Nous faisons ici référence à un club de poètes qui se réunissaient, à la fin du XIX^e siècle, dans des cafés pour partager la saveur de leurs mots, tout en s'offrant quelques verres, à l'instar des slameurs contemporains.

8. Nous parlerons plutôt, ci-après, de « créations » afin de souligner la dimension proprement créative et originale de ces textes.

visant à finaliser et socialiser les « productions » des apprenants⁸. À rebours de l'imposition de contraintes sclérosantes, l'expérience du slam favorise une expression animée au sein de laquelle tous les mots, tous les jeux de mots, sont permis. Ainsi : « L'apprenant acteur social peut trouver du sens à une pratique d'écriture littéraire authentique au sens où elle s'inspire d'une tendance de la littérature vivante. » (Godard, 2015 : 177)

Dans cet article, nous analyserons les enjeux didactiques du slam en cours de Français Langue Étrangère et Seconde en montrant comment il peut ouvrir la voie à de nouveaux cheminements poétiques vers l'appropriation langagière et culturelle. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur un corpus plurilingue de poèmes et d'avant-textes poétiques, ainsi que sur des productions d'étudiant.e.s recueillies à l'EFLE de l'Université de Lausanne dans le double cadre d'un atelier d'écriture et d'interprétation mené en 2016 avec des apprenant.e.s de niveaux A2-B1, et d'un séminaire de Master sur la poésie « vive ».

Découvrir un nouvel espace poétique

C'est en termes d'espace, plutôt que de forme ou de genre, que nous appréhendons le slam : comme un lieu potentiellement poétique, ouvert et hospitalier, à investir, une invitation à apprendre *par corps* qui ouvre à de multiples perspectives didactiques⁹.

9. Nous renvoyons ici à Vorger (2015) et à Abry, Bouchoueva & Vorger (2016).

Littérarité

Pour Michael Riffaterre, la littérarité est liée à l'unicité : « Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérarité » (1979 : 8). Dans le cas du slam, l'unicité du texte et sa pérennité reposent sur le fait qu'il est certes réitérable à l'infini, à l'image du conte qui se transmet de voix en voix, mais avec d'infinies variations. C'est ainsi que certains slameurs se plaisent à inverser le fameux « Scripta manent, verba volant ». Si les paroles s'envolent, si la parole poétique est « Papillon en papier » – selon la formule paronomastique de Souleymane Diamanka (2007) – celle-ci se perpétue du fait même de sa volatilité : « Qui a dit un jour que les paroles s'envolent et que les écrits restent ? » (Rouda, « Paroles du bout du monde », 2007). Depuis ses origines, le slam prétend donner voix aux « sans-voix » et

cultive les paradoxes : « Parce qu'on écrit un peu partout pour que nos paroles restent fugitives / Et qu'on ira jusqu'au bout jusqu'à ce que poème s'ensuive » (Rouda, « le Hurllement du sourd », *ibid.*). Le poème est ici implicitement associé à la mort, à l'opposé de la voix vive. Il s'agit donc, pour les slameurs, de réinventer une forme de parole poétique qui réconcilie *la rime et la vie*¹⁰.

Le texte de slam est en recreation perpétuelle car il n'est nullement repris à l'identique. Certains artistes refusent même de transcrire leurs textes de peur de les figer – ou de réduire la pluralité d'interprétation, par exemple en cas d'équivoques comme chez Grand Corps Malade : « il y a des mères présentes et des pères-fusées » ; « et au final, qu'elle soit jeune ou vieille, la mère veille. » (« Pères et Mères », nous soulignons, 2008).

D'autres recourent à des procédés en forme de palimpseste pour témoigner de cette hybridité entre oralité et écriture. Ainsi le Québécois Ivy use-t-il de notes de bas de page dans son livre-CD pour développer une équivoque : « c'est cité »/ « cécité » (voir l'extrait en annexe 1).

Qu'il soit – ou non – publié dans l'un de ses multiples « états », un poème relevant du slam sera donc repris, à la manière d'un palimpseste sonore, avec d'infimes variations affectant le texte ainsi que le « tottexte » (Kerbrat-Orrechioni & Cosnier, 1991). Telle est, selon le médiéviste Zumthor, « la mouvance » inhérente à la poésie orale ; d'une certaine façon, la performance restaure le texte, lui offrant « une intégrité nouvelle » : « Le texte à performance libre, sans avoir l'ouverture de la poésie écrite, interprétable à l'infini, varie constamment au niveau connotatif, à tel point qu'il n'est jamais deux fois le même : sa surface est comparable à celle d'un lac sous le vent. » (1983 : 148)

Un tel texte met en jeu la fonction mémorielle ou « remembrance », ce qui contribue à son intérêt didactique, à l'heure où d'aucuns déplorent la tombée en désuétude de l'apprentissage « par cœur »¹¹. Or celui-ci fait sens dans le domaine poétique. Ainsi Katia Bouchoueva, poète d'origine russe, explique-t-elle dans un entretien qu'elle a appris son premier poème « par cœur » à l'âge de 2 ou 3 ans parce que « c'était la seule façon de l'avoir avec (soi) » en attendant de savoir lire (Bouchoueva, 2017 : 73). La poésie apparaît alors comme un trésor intime que l'enfant voudrait s'approprier pour le conserver précieusement : « Dis-moi ton nom / Reste avec moi » (Bouchoueva, 2009 : 18)¹². Cette question « d'avoir à soi » s'avère cruciale dans le domaine de l'appropriation langagière. Donatienne Woerly (2015) souligne que la littérature peut être introduite dès le niveau A1 si l'on admet une approche assimilable à un atelier donnant lieu à des activités de diction, mémorisation, reconstitution de textes poétiques brefs.

10. Nous faisons ici référence au titre de Meschonnic (1989).

11. Nous faisons ici référence à l'artiste Fiami qui a dressé ce constat dans un entretien téléphonique (en date du 10/05/17), cette idée étant précisément à l'initiative de son projet de réalisation de clips vidéo sur les Fables de La Fontaine : « Récite-moi La Fontaine ».

12. Un autre fragment de ce poème est commenté ci-après.

Littoralité

Dans *L'Homme de paroles*, Claude Hagège a forgé le terme d'*orature*, entendu comme le pendant de l'écriture : « lequel deviendrait symétrique de la notion d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle). » (1987 : 111)

Quant au slameur d'origine sénégalaise (peule) Souleymane Diamanka, il a proposé celui d'*oralité* : « J'ai trouvé ma voix dans cette écriture », confie-t-il au détour d'un slam intitulé « Moment d'humanité » (2007). Le slam apparaît précisément comme un trait d'union entre deux codes, une passerelle entre deux univers « apparemment lointains, mais contigus en réalité, et qui se prolongent » :

« L'oralité m'a aidé à développer une mémoire considérable. L'oralité, c'est aussi la confiance, lorsque les choses ne sont pas écrites. Je crois que nous avons perdu quelque chose avec l'avènement de l'écrit, en même temps que l'on en a gagné. C'est pour ça que, lorsque je parle de mon travail, je parle "d'ora-littérature". C'est un trait d'union entre l'oralité qui est très importante pour moi et la littérature qui me nourrit. »¹³

13. Propos recueillis par Monia Zergane pour *Evene.fr*, en juin 2007 (voir en sitographie).

Nous avons repris ce mot-valise, sans apocope ni aphérèse à la différence de celui d'« oraliture » de Patrick Chamoiseau, afin d'approcher cette « écriture à haute voix » (Barthes, 1973 : 104-105) en pénétrant dans l'atelier du poète. Notre article consacré à l'analyse des blocs-notes de Souleymane Diamanka (Vorger, 2012), outre les enjeux proprement génétiques, met au jour des perspectives didactiques : la découverte de ces carnets apparaît en effet comme une fenêtre ouverte sur l'atelier de l'artiste qui nous invite à renouer avec une conception artisanale de la poésie. Rappelons que le terme de « poiesis » s'appliquait initialement à la fabrication d'objets très concrets tels que des vêtements, du parfum ou du vin chez Hérodote, des navires chez Thucydide (Frontier, 2012 : 15).

Le mot « LittORAL », resémantisé par le même Souleymane Diamanka en mettant en relief le lexème « oral » qu'il contient, peut être relié à la notion de « Littoralité », développée en ces termes dans le dictionnaire géopoétique fondé par le chercheur québécois Stéphane Bigeard et inspiré par l'œuvre de Kenneth White :

« Enlève à la littérature son caractère trop « littéraire », redonne à l'écrit une force orale. Aussi, situe la pensée sur un littoral, à la limite des terrains habituels, face au vide » (Lexique géopoétique)¹⁴

14. White, K., *Poésie* 98, octobre, n° 74, p. 17, cité par Stéphane Bigeard (voir en bibliographie)

La littoralité désignerait cet espace où l'écrit rejoint l'oral, ce lieu-lisière « où l'identité devient champ d'énergie » (White, 2011 : 9). Un espace foisonnant de potentialités didactiques.

Henri Besse, dans son article consacré à l'étude des textes littéraires (1982), souligne la prégnance d'une représentation de la littérature comme relevant essentiellement du « scriptural ». *A contrario* « une

oralisation plus ou moins scandée du texte peut révéler des cadences, des rythmes, familiers ou insolites, qui, en alertant l'oreille, signalent le fait littéraire » (p. 24). Le poème est appréhendé comme « fermé », clos sur lui-même, « unité où tout se tient et se répond » (p. 25) ; la fonction poétique, dont la prédominance peut permettre d'identifier la litté- ralité d'un texte, « met en évidence le côté palpable des signes ». Or Besse souligne la parenté entre la fonction poétique et l'activité méta- linguistique mise en œuvre par les apprenants de FLE. Le document littéraire, dès lors, peut être approché comme « un lieu d'apprentis- sage dans lequel les étudiants peuvent explorer tous les possibles (acoustiques, graphiques, morphosyntaxiques, sémantiques) de la langue étrangère et toutes les virtualités connotatives, pragmatiques et culturelles qui s'inscrivent en elle » (p. 34). Le poème permet de découvrir et d'expérimenter une structuration différente du sens et du son.

Danse avec les mots

Le slam illustre à merveille la « danse des mots » décrite par Paul Valéry : « cette hésitation prolongée entre le son et le sens » (1960 : 637). Si le lyrisme est développement d'une exclamation, alors le slam apparaît comme le développement d'une interrogation sur le monde et les mots. À cet égard, l'exemple du poème coécrit par Souleymane Diamanka et John Banzai sous le double intitulé « Soleil jaune » et « Désert de cinq pieds » s'avère éloquent :

*« On s'connait non ?
Paraît qu'on nous compare
Certains disent qu'on est la Même personne...
Faut qu'on parle !
Souley – John
Soleil – Jaune
Le vœu exaucé – le vent divin
L'âme – hurle – une – larme – A – la – lune »¹⁵*

Ce passage qui s'apparente à un refrain dans la version album, le poème étant alors explicitement circulaire, clos sur lui-même, se caracté- rise par une alternance de voix – ou jeu d'intervocalité (Zumthor, 1987 : 151). Les effets, en termes d'expressivité et de poéticité, en sont décuplés. Il s'ensuit une cascade de paronomases, dont la première est contenue dans le titre et induite par les prénoms des deux sla- meurs : « soleil » (pour Souley-mane) et « jaune » (pour John). Alain Frontier parle à ce sujet d'écriture paronomastique : « Le tissu signi- fiant peut être produit, ou porté, par une série d'échos successifs que se renvoient les mots à l'intérieur du vers, de la strophe ou du poème »

15. Il existe deux formes distinctes de ce texte : l'une pour l'édition du recueil *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007) ; l'autre pour la version album (*L'Hiver peul*, 2007). Voir en annexe 2.

16. « Placez-vous dans l'état le plus passif ou réceptif que vous pourrez... écrivez-vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas vous retenir et ne pas être tenté de vous relire » (Breton, 1924).

(2012 : 266). Ce poème « ping-pong », procédant par échos ou « esthétique que ricochet » – tel que nous avons pu le conceptualiser – résulte d'une écriture-jeu qui n'est pas sans rappeler les jeux surréalistes, version duelle et oralisée d'une écriture automatique¹⁶.

En outre, ce poème est porté par une métrique très régulière, d'où un rythme particulièrement fluide, dont ce vers titulaire nous donne la clé : « Désert de cinq pieds » en expose métaphoriquement le cadre rythmique. Il s'agit en effet d'une succession de décasyllabes répartis en mesures de cinq pieds avec une série de rejets internes et externes qui contribuent à la fluidité, thématisée par l'image du puits : « Désert de cinq pieds / Désir le long des (5/5) Œuvres que lisent les âmes / Errantes au fond du (5/5) Puits de nuit qui pleure/ Sur une terre aride » (5/5)

Au travers d'un poème dont les deux auteurs ont le français pour langue seconde, le lecteur-écouteur fait l'expérience de sa propre langue comme d'une langue étrangère, illustrant la fameuse citation proustienne, extraite de la conclusion de *Contre Sainte-Beuve* : « Les plus beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image... » (1987).

D écliner ses identités et donner voix aux langues en soi

Si le pluriel est constitutif de l'écriture, il s'agit alors de laisser libre cours – et de donner vie à travers voix – à cet autre en soi : « un autre venu d'ailleurs » (Ricardou, 1993 : 16).

I dentités plurielles

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. Ainsi 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 » » (Mathis, 2016 : 2). Dans une perspective didactique, il s'agit d'offrir aux étudiants la possibilité de « mettre en lumière, dans des écrits courts, leur répertoire et leurs identités plurilingues ». Comme nous avons pu le constater, nombreux sont les slameurs et slameuses pour lesquels le français est une langue seconde. Certains poèmes relevant du slam ou du *spoken word* peuvent alors permettre d'ouvrir une « fenêtre créative plurilingue » grâce à un horizon d'écoute ouvert à tous les possibles linguistico-culturels, tel que nous avons pu le conceptualiser (Vorger, 2012). À commencer par ce poème de Souleymane Diamanka, titre éponyme de son premier album en hommage à ses origines peules. Notons d'ailleurs que la voix de son père offre un aperçu sonore de cette langue familiale en guise d'ouverture :

« Je m'appelle Souleymane Diamanka dit Dujaabi Jeneba
Fils de Boubacar Diamanka dit Kanta Lombi
Petit-fils de Maakaly Diamanka dit Mamadou Tenen
Arrière-petit-fils de Demba Diamanka dit Lennge! Nyaama
Etc etc

*J'ai été bercé par les vocalises silencieuses de mes ancêtres
Et je sais que cette voix jamais ne se taira
Elle me souhaitera d'être un digne héritier du peuple nomade
D'être Dujaabi Jeneba l'enfant peul
Descendant de Bilaali Sadi Hole le bien nommé
Haal pulaar peuple d'amour dont le pays est un poème »*

Outre la *Musique des lettres* (Rouda 2007), c'est la musique de la langue peule qui se fait entendre au travers de la voix du poète déclinant en toute simplicité les noms et prénoms de ses ancêtres. Un tel exercice de déclinaison de ses origines en faisant chanter les prénoms et patronymes peut être proposé dès le niveau A1 à des apprenants de Français Langue Étrangère et Seconde, afin de débrider une créativité plurilingue aux multiples facettes.

À l'inverse, c'est la musique de sa langue adoptive que nous fait entendre Katia Bouhoueva dans son poème intitulé « Dis-moi ton nom » :

« Dis-moi ton nom de da di do
Do-ré-mi-fa-sol-la-si,
Rémi, Marie, Ludo, Lucie,
Cécile, Philippe, Sophie, Florian,
Ton nom d'ici, ton nom de l'au-delà,
Robert, Pierrette, Germaine, Roger » (2009 : 18)

Il s'agit là d'une écriture décentrée, tournée vers l'autre – vers cet *Auditor in poema* qui se trouve intégré au poème lui-même par l'impératif « Dis-moi », puis enrôlé dans la ronde de notes que l'on retrouve en écho dans les prénoms choisis. Le recours à l'énumération, en forme de liste, permet de se détacher de la syntaxe et de la sémantique pour accéder au sonore, à l'essence de la poésie comme « traversée matérielle des langues », selon la formule de Christian Prigent (2014). Une

telle écriture – par rebonds ou ricochets sonores – peut être proposée à des apprenants de niveaux A1-A2 comme nous l'avons formalisé dans *Jeux de slam* (2016 : 20). L'invention de pseudonymes amènera d'ailleurs les participants à se forger une identité d'écrivant potentiellement désinhibée pour accéder à une créativité plurilingue. Notons d'ailleurs que le nom de scène de Katia Bouchoueva répond à un jeu d'homophonie translingue puisqu'il s'agit de « Boutchou » [butʃu] pour « bout de chou ».

I dentités plurilingues

À l'instar du rap qui a pu témoigner d'une créativité plurilingue – au travers d'une « alternance des langues en chantant », selon la formule titulaire d'un article de Jacqueline Billiez (1998) –, le slam met parfois en scène des micro et macro-alternances codiques. À cet égard, le duo précédemment cité de Souleymane Diamanka et John Banzai est révélateur puisque ces deux artistes ont procédé, lors d'une performance à deux voix intitulée « Le meilleur ami des mots », à un échange de leurs langues maternelles respectives, à savoir le peul et le polonais. Les deux slameurs ont ainsi conjugué leurs plumes et leurs voix en se livrant à une forme de joute plurilingue : « Qui est le meilleur ami des mots ? C'est le même doute chaque soir »¹⁷. Jeu dialogique que le poète sénégalais nous a expliqué en ces termes :

17. Original slam, poésies urbaines (2006).

« Je m'adresse à lui en peul, il me répond en polonais, puis on inverse, je parle polonais et il parle peul. Après, on parle en même temps sauf que la phrase commence en peul et se termine en polonais. Les deux trucs se fondent, les deux langues se fondent l'une dans l'autre et les gens ne savent plus ce qu'ils sont en train d'entendre. Des fois, t'as des sonorités qui sont proches. Le mot « leki » en polonais, ça veut dire médicament et en peul aussi. Il y a des magies comme ça... »¹⁸.

18. Entretien du 24/09/10.

Au sein du recueil *J'écris en français dans une langue étrangère*, ils ont exprimé poétiquement ce double métissage qui se concrétise par deux encres – bleue et noire – dans les manuscrits : « Je suis le meilleur ami des mots / Papier à lettres hybride mi-homme mi-encre (...) Je suis à la fois le Peul aux yeux bleus et le Polonais à la peau noire » (2007 : 65).

19. Selon la formule de la slameuse Lauréline Kuntz.

Dans *Jeux de slam. Ateliers de poésie orale* (Abry, et al. 2016), nous avons proposé une activité intitulée « Le concert de mots¹⁹ » (fiche 6) consistant en une mise en voix de mots collectés dans des groupes plurilingues autour d'un verbe en français choisi collectivement au sein de chaque groupe ; celui-ci avait pour seule contrainte d'être mono- ou bisyllabiques afin de se prêter à de multiples combinaisons. Les

mots étaient réunis en vue d'une création poétique mais ils ont donné lieu, dans un premier temps, à une simple interprétation collective rythmée ; 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'École de français langue étrangère, 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 étudiants lusophones et hispanophones. 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 étudiants à trouver une rythmique. Le principal obstacle rencontré dans cette activité était lié à la difficulté de se détacher de la cohérence sémantique pour trouver une cohésion rythmique, 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 terme d'appartenance à un groupe : « Comme la collectivité est rythmique, le rythme engendre la collectivité. » (Meschonnic, 1982 : 649)

L'avant-texte « Rire » reproduit en 3.3 – nous reviendrons ultérieurement sur le support des post-it – témoigne précisément d'une difficulté à faire abstraction du sémantique pour se concentrer sur les analogies sonores : les étudiants ont d'abord cherché un synonyme (« rigoler ») ou encore une traduction (*qesh*, en albanais) du verbe choisi. L'étudiante hispanophone a profité de cette activité pour présenter à ses collègues un développement sur la forme « reiré »²⁰, ce qui corrobore l'idée d'un rapprochement entre fonction poétique et activité métalinguistique.

La poétesse madrilène Silvia Nieva, qui nous a envoyé certains de ses avant-textes plurilingues (voir en annexe 3.2), met en œuvre une stratégie similaire dans sa démarche poétique :

« la procédure est par sonorité, je cherche des mots qui sonnent pareil dans les langues concernées ou qui peuvent être interprétés en plusieurs langues ou des mots que tout le monde connaît. »²¹

« Dermatos » qui apparaît en grec, dans l'avant-texte manuscrit reproduit en annexe, ainsi qu' « estomac » (*estómago*, en espagnol), seraient donc choisis pour leur « transparence ». Or ils évoquent, métaphoriquement, la corporéité inhérente à la performance slam et, en amont, au geste d'écriture :

« Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au

20. Forme que nous interprétons comme un futur en dépit de ce que l'étudiante a noté (passé composé), ce qui semble témoigner d'un certain flottement en termes de métalangage.

21. Courriel du 29 mai 2017.

bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire » (...); d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage (...) » (Barthes, 1977 : 87)

Aux yeux de Silvia Nieva, l'écriture est donc une aventure corporelle, manuscrite, et le poème un lieu où les langues s'entrecroisent, se rencontrent sans nécessairement *s'entendre* : « Escribo un *manual* en varias lenguas que *no entiendo* » (nous soulignons). Ainsi la poétesse fait-elle *entendre* successivement les versions espagnole, anglaise, française et grecque de ce poème au travers d'un « vidéopoème » qui montre aussi ses carnets²² : « J'écris pour intéresser la plante de mes pieds (...) J'écris pour expliquer comment ça fonctionne... J'écris un manuel dans plusieurs langues que je ne comprends pas ».

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

S *e dé-livrer pour s'ouvrir à la créativité*

Le slam, en tendant à s'échapper de l'objet-livre pour s'ouvrir à une créativité plurilingue et s'offrir comme un moment de partage autour de la poésie, nous amène à reconfigurer nos représentations de l'écriture qui apparaît ici comme une recreation perpétuelle ; la page (ou autre support) intègre déjà une projection de la mise en voix, devenant un espace mobile, voire « un théâtre de métamorphoses » (Ricardou, 1993 : 13).

U *ne délinéarisation des avant-textes*

L'observation des carnets de poètes-slameurs ainsi que les entretiens réalisés nous ont amenée à observer une délinéarisation de l'écriture au sein de certains avant-textes. Ainsi Souleymane Diamanka se livre-t-il volontiers à des jeux d'écriture sous une forme tabulaire (voir les extraits de ses carnets en annexe 3.1, Vorger 2012).

Quant à Silvia Nieva, qui se plaît à entremêler les langues au gré de ses poèmes, elle nous a envoyé un puzzle qu'elle mobilise pour une performance : elle se saisit d'un mot-pièce et lit le fragment correspondant (voir en annexe 3.2). Les mots sont alors appréhendés comme une matière mobile et malléable : « On marche mots dans la main », slame Rouda (2007).

D'autres slameurs, comme Bastien Mots Paumés, nous ont confié écrire à l'aide de post-it, ce qui permet de construire, déconstruire et reconfigurer les mots-matière de leur texte. Dès lors, les mots sont littéralement, et perpétuellement, de la genèse à la performance, en mouvement. Lors de la séance d'atelier d'écriture où nous avons proposé ce support dans l'élaboration des avant-textes, il nous est apparu qu'il permet de matérialiser le poème en devenir, dans son devenir même et dans sa mouvance, car la mobilité est le propre des post-it. Certains groupes ont adopté une présentation circulaire, que ce soit afin de représenter une forme de mouvement cyclique ou pour des raisons de visibilité au sein du groupe, symbolisant une écriture collective. Un groupe a même choisi de disposer ses post-it en forme de neurone, afin de mettre en valeur les connexions avec le mot central (voir en annexe 3.3, « Voir »). En tout état de cause, le support a permis la mobilité escomptée, se prêtant à une configuration différente selon qu'il s'agissait d'un *pré-texte* ou *avant-dire* en vue de la performance vocale (« Venir », activité 1) ou d'un *avant-texte* destiné à la poursuite de la création écrite (activité 2).

U ne délivrance via la désinhibition

Au fil de cet atelier d'écriture et d'interprétation, nous avons pu vérifier non seulement que « l'écriture créative permet de s'approprier la langue et d'apprendre à écrire en acceptant son "interlangue" » (Godard, 2016 : 170) mais au-delà, s'agissant du slam en particulier qui cultive à l'envi les jeux de mots et manifestations diverses de créativité, qu'elle amène l'apprenant à jouer de cette interlangue. L'exemple du slam d'A., étudiante de Master, partiellement reproduit ci-après en témoigne, d'autant qu'il s'agit là d'une création spontanée, qui ne répondait à aucune consigne précise de notre part²³. Or A. y a précisément réinvesti quelques-uns des procédés caractéristiques du slam analysés dans le cadre du cours, relevant plus généralement de la poésie orale, à savoir : la répétition à l'identique qui produit un effet de scansion et d'insistance sur l'acte même de déclamer (« parler, parler »), la rime basée sur la suffixation (« passagère »/ « étrangère ») et qui, appliquée au mot slam, aboutit au néologisme « slamgère ». Notons d'ailleurs que le choix du verbe « digère », outre qu'il fait écho à la syllabe finale, reflète l'image d'une langue qu'on *ingère*. Méta-phore qui fait sens ici, puisque le slam donne précisément lieu à une mise en bouche via l'interprétation orale des textes créés.

« L'étrangère
Bonjour, Appelez-moi "l'étrangère"
Parfois je sens que j'suis passagère

23. Séminaire « Du livre au live. Poésie chantée, clamée, slamée » proposée à l'UNIL au semestre de Printemps 2015.

*dans la vie, dans un bus, même avec la nourriture que je digère
c'était pareil avec le slam, je me sentais "slamgère".
Mais pour déclamer/slamer
J'avais besoin de parler, parler
et pour parler, parler, j'avais besoin d'apprendre le français
et de ne pas me tromper, tromper. »*

Si le poids de la norme est rappelé en termes d'« erreur », l'étudiante hispanophone intègre une distance critique vis-à-vis de son inter-langue, tournant en dérision ses difficultés de prononciation :

*« Avant j'étais convaincue
c'était "merci beaucoup"
et je disais "merci beau-cul" »*

Par sa performance orale et par la mise à distance humoristique dont témoigne sa création, elle traduit une victoire sur ces difficultés :

*« 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) »*

À travers une ultime variation sur la syllabe « gère » qui devient « guerre », elle exprime le conflit, le dépassement du monolinguisme et son affranchissement au profit d'un répertoire plurilingue pleinement assumé et désormais mis en exergue au cœur de sa créativité :

*Mais ouais, je suis une étrangère trilingue,
un être en ger...ant ma langue
un être en guerre avec mon passé monolingue
un être en quête des langues,
Bref, appelez-moi l'étrangère*

Conclusion

Le poème de cette étudiante, slamé dans un auditoire à l'occasion de la venue à l'Université de Lausanne du slameur Ivy pour une conférence donnée en novembre 2016, nous semble révélateur de cet enjeu majeur de « (redonner) sa place au sujet caché, et parfois nié, dans tout apprenant écrivain » (Godard, 2016 : 190). L'image de la guerre, la répétition de « l'étrangère », disent les difficultés traversées et au-delà, l'accès à une forme libératoire de créativité au travers de cet art du dire au sein duquel *tous les jeux sont permis* :

*« DIRE le petit enfant combien il va gran...DIRE
La belle balle apprendre à rebon...DIRE
Qu'il était pas plus grand que mon bras
Et dire que bientôt il m'arrivera là ou là
La la la human step by step bye bye bébé... »*

Le texte lui-même se trouve pris dans une dynamique, un devenir scénique, qui en fait un objet mouvant, volatil, telle cette balle qui rebondit de mots en mots ; le totexte, via la confrontation à l'écoute de l'autre, en vient à intégrer cet autre, ces autres, devenant objet d'une réécriture, d'une recreation collective, et en tant que telle d'une littérature²⁴.

24. Nous empruntons ce jeu graphique à Claudette Oriol-Boyer (1993 : 39)

Bibliographie

- ABRY D., BOUCHOUÉVA K., VORGER C. (2016), *Jeux de slam*, Presses universitaires de Grenoble.
- BARTHES R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, éd. Seuil, coll. « Tel quel ».
- BARTHES R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, éd. Seuil.
- BESSE H. (1982), « Éléments pour une didactique des documents littéraires », in Peytard, J. et al., *La littérature et classe de langue*, Paris, Crédif.
- BIGEARD S., *Dictionnaire de géopoétique*, consulté en ligne le 4/06/17 : <http://geopoetique.nt2.ca/dictionnaire/#node-160>
- BILLIEZ J. (1998), « L'alternance des langues en chantant », in Billiez, J. & Lee Simon, D. (éd.), *Lidil n°18*, « Alternance des langues : enjeux socio-culturels et identitaires ».
- FRONTIER A. (2012), *La Poésie*, Paris, Belin.
- GODARD A. (2015, dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE*, Paris, Didier.
- HAGÈGE C. (1985), *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard.
- KERBRAT-ORRECHIONI C. & COSNIER J. (1991, dir.), *Décrire la conversation*, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie ».
- MATHIS N., (2016), « Écrire (entre) ses langues en atelier d'écriture », *Carnets*, revue électronique d'études françaises, Association portugaise d'études françaises, article consulté en ligne le 4/06/17 : <https://carnets.revues.org/1080>
- MESCHONNIC H. (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- MESCHONNIC H. (1989), *La Rime et la vie*, Paris, éditions Verdier.
- PRIGENT C. (2014), *La langue et ses monstres*, Paris, éditions P. O. L.
- PROUST M. (1987), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Folio essais.
- PRUD'HOMME J. et GUILBERT, N., « La littérarité et la signification », Université du Québec à Trois-Rivières, *Signo*, Site internet de théories sémiotiques, article consulté en ligne le 4/06/17 : <http://www.signosemio.com/riffaterre/litterarite-et-significance.asp>
- RICARDOU J. (1993), « Le pluriel de l'écriture », in Oriol-Boyer, C. (dir), *Ateliers d'écriture*, l'Atelier du texte, Ceditel.
- RIFFATERRE M. (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil.
- SOMERS-WILLET S. (2009), *The cultural politics of Slam Poetry, Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*, University of Michigan Press.
- VALÉRY P. (1960), « Rhumbs », dans *Tel quel*, Œuvres, tome II, Paris, Pléiade.
- VORGER C. (2012), « Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie », in Lire au collège, n°90, « L'oral. Prendre la parole », consulté en ligne le 3/06/17 : <http://www.educ-revues.fr/LC/AffichageDocument.aspx?iddoc=41152>
- VORGER C. (2015) *Slam des origines aux horizons*, Lausanne, Editions d'En Bas
- VORGER C. (2016), *Slam. Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*, Paris, Les Belles Lettres & Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie ».

- WOERLY D., in GODARD, A. (2015, dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE*, Paris, Didier, p. 130-168.
- ZUMTHOR P. (1983), *Introduction à la poésie orale*, Seuil, coll. « Poétique ».

Références slamographiques et poétiques (albums, recueils, entretiens)

- BOUCHOUVEVA K. (2009), *C'est qui le capitaine ?*, Paris, L'Harmattan.
- BOUCHOUVEVA K. (2017), *Équiper les anges*, Lyon, La passe du vent.
- DIAMANKA S. & BANZAÏ J. (2007), *J'écris en français dans une langue étrangère*, Paris, les éditions Complicités.
- DIAMANKA S. (2007), *L'Hiver peul*, Universal music.
- DIAMANKA S. (2007), Entretien pour *Le Figaro* par Monia Zergane : <http://evene.lefigaro.fr/musique/actualite/interview-souleymane-diamanka-hiver-peul-1013.php>
- GRAND CORPS MALADE (2008), *Enfant de la ville*, Universal Musique/AZ.
- IVY (2008), *Slaméfrica*, Montréal, éditions le Léopard amoureux.
- NEVCHEHIRLIAN F. (2005), « Slam : les mots à la bouche », in *Lecture jeune* n°115, *De la poésie au slam*, consulté en ligne le 2/06/17 : <http://www.lecturejeunesse.org/livre/de-la-poesie-au-slam-n115-septembre-2005/>
- ROUDA (2007), *Musique des lettres*, Harmonia Mundi.
- WHITE K. (2011), *Les archives du littoral*, Paris, Mercure de France.

RÉFÉRENCE :

« S'y atteler en ateliers »

avec A. Fabulet, dans Boch, F, Frier, C. & Rinck, F. « Littéracies et démarches pédagogiques innovantes », *Le français aujourd'hui* n°212, à paraître en 2021.



MOTS-CLÉS :

**ANIMATION,
CORPS,
RELIANCE,
CRÉATION,
DIDACTIQUE
DU FRANÇAIS
LANGUE
SECONDE.**

S'Y ATTELER EN ATELIERS

Aude FABULET

&

Camille VORGER

Université de Lausanne

École de français langue étrangère

Suisse

Associées au Laboratoire de « linguistique

et didactique des langues étrangères

et maternelles »

(Lidilem – ÉA 609)

J'écris sur le silence
J'écris sur la porte bleue
J'écris sur la fenêtre qui
s'ouvre et je vois les oiseaux¹.

L'originalité du présent article consiste en la conjugaison de nos deux plumes : les points de vue de l'animatrice d'ateliers et de l'enseignante-chercheuse se tisseront pour mieux rendre compte de notre approche qui vise à cerner les enjeux et modalités des « ateliers » que nous explorerons ci-après. Dans cette perspective, nous adopterons un double point de vue (animatrice et enseignante), illustré de quelques témoignages et textes d'élèves, pour restituer et analyser diverses expériences d'ateliers que nous avons animés ou co-animés : ateliers d'expression, slam, ateliers d'éloquence et langagiers. Qu'entend-on par « atelier » en didactique ? Qu'apporte ce dispositif, cette notion ? Nous nous interrogeons ici sur la façon dont les ateliers dits « d'écriture » se trouvent désormais transformés dans leurs contenus et modalités par le succès des ateliers slam, mais aussi des ateliers philo (menés dès la maternelle) et d'expression. En quoi ces différentes formes d'ateliers permettent-elles un « engagement » conjoint des apprenants et des enseignants ? Dans quelle mesure amènent-ils les élèves à faire interagir l'écrire, le dire, et le faire qui impliquent aussi le corps ? À quoi, à qui s'attèle-t-on ici ? Quels sont les appuis, les étayages dont peuvent avoir besoin des élèves à besoins spécifiques le cas échéant ? Au travers de ces ateliers, la dynamique collective qui s'instaure fonctionne comme étayage, outre le rôle de l'animatrice et/ou enseignante, les deux se trouvant parfois confondus. Quid des postures adoptées ? Si l'on admet qu'il s'agit d'assumer

1. Texte écrit en atelier par un élève de CM1 (quatrième primaire), présentant des troubles du spectre autistique (projet Slamnette, école Clémenceau de Grenoble, 2017).

un rôle de « passeur », cela suppose alors de s'y engager pleinement, voire corporellement, au travers d'ateliers qui tissent des liens, offrant autant de traits d'union entre émotions et mots, oral et écrit, individuel et collectif. Ce dispositif permet en effet, selon notre approche, d'articuler la subjectivité d'une expression individuelle, à vocation identitaire, et la réflexivité qui se construit collectivement au travers de la posture d'« écrire pour dire » (pour partager). Nous envisagerons donc les enjeux inhérents à cette notion d'atelier, puis le rôle des corps dans cette démarche : des corps individuels et du corps collectif à l'œuvre (faire corps).

S'atteler à l'atelier

Écrire pour (se) dire : les ateliers d'expression

P. Lejeune, avec le « pacte autobiographique », et C. Barré-De Miniac, dans une perspective didactique, ont insisté sur l'importance de l'« écrire pour se dire » et se sont intéressés à l'accompagnement de ce geste d'écriture, explorant « le mouvement qui, en amont, conduit le sujet à s'emparer de l'écriture pour exprimer cette singularité » (2015 : 19). Or il s'agit, dans les ateliers d'expression, non seulement de « se dire » au sens réfléchi (à soi), mais aussi de « se dire » au sens réciproque (à l'autre). Le verbe « s'emparer » attire notre attention sur la matérialité qui se trouve à l'œuvre et que nous soulignons à notre tour par le verbe « s'y atteler »². Rappelons précisément que le mot « atelier » désignait un lieu où s'exécutent des travaux manuels, où « s'élabore » une œuvre. D'où l'émergence de ce terme appliqué aux « ateliers d'écriture », en vogue dès les années 1980 : « Les dictionnaires l'attestent : un atelier est le lieu dans lequel des artisans, des ouvriers *travaillent en commun* [...]. La possibilité *d'œuvrer à plus d'un sur un même objet* ne suppose en rien la proximité physique des divers travailleurs » (Ricardou 1993 : 7, nous soulignons). Certes, à l'heure où écrit J. Ricardou, l'ordinateur apparaît encore comme une machine à écrire améliorée et rien ne laisse présager la perspective d'un atelier d'écriture à distance, tel que nous l'avons présenté et analysé en d'autres lieux³. Il s'agit essentiellement d'« œuvrer à plusieurs ».

Quelles qu'en soient les modalités précises, l'atelier se distingue ainsi des autres modalités de travail par la constitution d'un groupe, d'une communauté d'activité, voire de création en tant que « lieu où plusieurs élèves travaillent sous la direction d'un artiste », où l'on travaille en commun⁴. Donner voix aux différences (et aux langues en soi, C. Vorger 2019a), tel est

2. D'après l'orthographe ancienne, on reconnaît qu'atelier a même radical qu'*attelle* (*astelle*) : c'est le lieu où l'on prépare les attelles, qui sont de petites planches ; en un mot, c'est l'atelier d'un menuisier.

3. « Un atelier d'écriture en ligne pour rester en lien. Ce que la distance fait à la créativité », à paraître dans les actes du séminaire PLIDAM « Distances apprivoisées », <<http://www.inalco.fr/evenement/distances-apprivoisees-enseignement-confine-langues-etrangeres>>.

4. <<https://www.cnrtl.fr/definition/atelier>>.

bien l'enjeu principal de tels dispositifs que nous caractérisons par cinq piliers, qui sont autant de fondements d'une démarche propice à l'engagement des apprenants, qui les amène aussi à *langager* (Aden 2017) :



Figure 1. Les cinq piliers de l'atelier.

La démarche qu'implique un travail en « ateliers » suppose donc, selon notre approche, un horizon commun voire une horizontalité des rapports entre participants : à la différence des ateliers dirigés, les ateliers dont il sera ici question sont peu directifs, visant à contrarier une forme d'expression libre⁵. En revanche, tous les ateliers convergent vers une conception matérielle de l'activité d'écriture, le corps, le geste et la/les posture/s d'écriture étant activement impliqués. À cet égard, la posture des slameurs qui incarnent une « poésie debout » nous apparaît révélatrice : ils/elles apprennent, récitent, voire écrivent leurs poèmes « par corps », ce qui ouvre de belles perspectives didactiques en matière de prise en compte de la multimodalité dans l'apprentissage (Colletta *et alii* 2010 ; Vorger 2019a).

5. Voir aussi l'usage de ce terme dans la pédagogie Freinet, repris dans les classes d'école maternelle où l'on parle d'atelier dirigé : « 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 » (Bucheton 2014 : 228).

Enfin, l'extension des ateliers d'écriture « littéraire » à d'autres champs, qu'appelait de ses vœux C. Barré-De Miniac en 2015, semble en bonne voie avec le succès récent des « ateliers du dire » (Mouginot 2018) et autres « ateliers d'éloquence ». Le fait est que, dans le cas d'un atelier d'écriture comme d'un atelier d'éloquence, c'est la matière langagière qui est à l'œuvre, au cœur de ce travail commun. D'où notre proposition de rassembler, sous l'intitulé « ateliers d'expression », les dispositifs visant un travail collectif sur le langage, articulant le dire et l'écrire, l'écrire et le dire, le faire et le montrer. Parallèlement, on assiste au développement des ateliers de type « discussion à visée philosophique » (« DVP » selon M. Tozzi), dès la maternelle. Il s'agit, dans ce dernier cas, de montrer que « l'enfant a quelque chose de sensé et d'intéressant à dire, même tout petit » (Bucheton 2014) en lui offrant une tribune dans un contexte d'écoute bienveillante⁶. Chacun a voix au chapitre, pour ainsi dire, et vocation à être entendu dans sa singularité. Ainsi, face à « l'émergence du sujet écrivant » commentée par D. Bucheton (*Ibid.*) observant que « L'homme de demain sera(it) auteur » (auteur d'une pensée singulière, d'un dire, d'un écrire), ou encore « autorisé », les ateliers, dont nous explorons les enjeux et les modalités, ouvrent-ils une voie privilégiée – ou des chemins buissonniers ? – pour « refonder l'enseignement de l'écriture » en vue de renforcer « la démocratisation de ses pouvoirs » : « la pratique, note D. Bucheton à propos du slam, s'inscrit dans un contexte plus populaire », précisant qu'elle offre surtout « des situations d'interaction, de partage, de prise de risque aussi » (*Ibid.*). De fait, il s'agit effectivement d'une « pratique » et d'un partage, d'une écriture « vive », « en interaction ». La prise de risque – ne serait-ce que dans la confrontation à l'autre induite par ce partage – peut ainsi se faire dans un cadre sécurisé, grâce à l'étayage (mais non l'attelle !) de l'animatrice. C'est ce que nous avons appelé un « horizon d'écoute » bienveillant, ouvert à tous les possibles. Si la diversification des pratiques d'écriture « hors l'école » ne saurait suffire, tout l'enjeu desdits ateliers est alors de faire entrer dans le champ scolaire des pratiques relayées par des auteurs qui sont aussi « animateurs » (Goffman 1987) non seulement de leurs écrits, mais de leurs démarches d'écriture : amener et animer (à) l'écriture, en offrant une expérience qui fasse écho aux dispositifs d'animation à la lecture.

Animer un atelier

J'ai coutume de faire deviner, en début de cycle, d'où vient le mot texte. En découvrant qu'il est issu du mot textile, cela me permet de glisser qu'un texte, c'est comme un tissu. D'abord il y a une plante, que l'on brosse, que l'on ourdit, que l'on assemble, que l'on colore, fil par fil, morceau par

6. Nous avons choisi ici de ne pas développer d'exemples d'ateliers philo, mais de les évoquer pour l'horizon d'écoute bienveillant qu'ils offrent et qui nous semble être une constante des ateliers en général.

morceau, jusqu'à se faire un manteau de mots qui nous tient bien chaud. Et qu'écrire, c'est un peu comme coudre. Les mots mis bout à bout forment des phrases, les phrases ensemble font un paragraphe, et les paragraphes qui se suivent forment un texte. Je tiens à ce mot texte, pour la métaphore qu'il me permet, mais surtout parce qu'il est assez large pour contenir tout le reste. Quand on me demande d'animer un atelier slam, je rappelle, avec parfois beaucoup d'insistance, que le slam, ce n'est pas un style, mais un contexte de partage et d'écoute. Et qu'alors, tous les types de textes ont leur place. Parce que ce qui compte, c'est de faire entendre ces voix singulières. Des voix habituellement inaudibles : celles des enfants – qui plus est, étiquetés comme ayant des troubles de l'apprentissage –, des personnes en cours d'alphabétisation. L'école enseigne la syntaxe, l'orthographe, la grammaire. Elle modèle la forme. Elle prévoit des exercices pour vérifier que la forme est acquise, que l'élève pourra la reproduire dans des contextes variés et de façon cohérente, conforme aux règles sus-apprises. L'animatrice d'ateliers d'expression (par expression j'entends l'acte d'écrire et d'interpréter) modifie d'emblée ces règles. L'utilisation commune du langage va être ici bousculée. Les « formes » intégrées seront un appui, plus tard, lorsqu'il s'agira de consolider le texte. Il faudra faire le tri, retirer ou ajouter un adjectif, changer un article, harmoniser la conjugaison, etc. Cette phase dite de réécriture est souvent plus difficile à amener chez des sujets jeunes et très scolaires, car cela apparaît comme un exercice de plus, une correction. Pour l'individu totalement engagé dans l'acte de création, c'est au contraire une opportunité d'affiner et d'affirmer sa volonté de dire ce qui est écrit. C'est souvent lors des premiers passages oraux que les participants entendent à la fois les richesses et les faiblesses de leurs textes. Une syntaxe qui écorche l'oreille, une rime qui manque, un mot que l'on n'assume finalement pas de dire devant tout le monde. Les participants les plus autonomes, ou les plus affirmés, iront d'eux-mêmes modifier leur texte et pourront justifier ce choix, car ils et elles « sentent ». À l'inverse, celles et ceux qui sont habitués à attendre une approbation, une confirmation de la valeur de leur écrit (et d'eux-mêmes ?) à travers le regard de l'adulte « qui sait », ne se rendront pas totalement maîtres de leurs écrits. Ils feront peu de retouches, ou bien seulement celles suggérées par l'animatrice. À la question récurrente des élèves : « c'est bien ? », je leur réponds : « et toi, qu'est-ce que tu en penses ? »

Cela fait partie de mon rôle d'animatrice d'offrir un cadre clair, mais où chacun puisse bouger dedans à sa manière. Encore une fois, l'étymologie nous renseigne sur l'essence du rôle d'animatrice. Animer c'est insuffler la vie, le souffle vital, mais aussi « exciter, encourager, inspirer, vivifier ». C'est remplir un lieu d'activités, de sons, de mouvements. Il s'agit donc de mettre en travail la part instinctive ET la part sachante, active, des participants, dans un même élan créateur. L'animatrice est une sorte de maïeuticienne, en cela que c'est son rôle de faire accoucher du texte, parfois mot par mot, comme ce fut le cas pour les textes de J. – en exergue – ou pour celui de B. issue de la même classe que l'élève suscitée, et primo-arrivante : « Je viens d'Espagne / Je suis une reine / Je suis en France / Je viens des arènes / Je joue à la princesse / Et tout le jour je danse / Je danse avec ma robe / Qui tourne / Qui tourne / Qui tourne ».

Or c'est bien l'autonomie de la pensée que je cherche à développer ici. Lors d'un atelier dans une UPE2A⁷, la proposition était la suivante : répéter un verbe trois fois et y associer une phrase, comme ici, avec N. : « Transporter, transporter, transporter / Des marchandises, des êtres humains, de la terre / Écouter, écouter, écouter / Mille fois la bouche des gens. » Dans le texte de A., on voit bien son indépendance par rapport à la consigne de base. Quand la grande majorité du groupe a suivi le schéma, lui a choisi d'énoncer en premier lieu les verbes, d'ajouter une répétition de complément circonstanciel d'accompagnement, avant de reprendre à son compte la consigne initiale et d'y ajouter une conclusion :

« Parler avec mon frère / Marcher avec mon frère / Dormir avec mon frère / Voyager avec mon frère / Marcher marcher marcher / Sur le ciel, et penser à redescendre / Dormir dormir dormir / En voyage quand je suis à l'arrière de la moto / Voyager voyager voyager / Dans les transports que je n'ai pas les moyens de payer / Réfléchir en parlant, parler en réfléchissant... mais je ne sais pas ce que je dis ».

Pour autant, tout ce métalangage lui était inconnu. Ce n'est pas son « expertise » de la langue française qui lui a donné la forme, mais le passage à l'oral qui lui a confirmé la qualité rythmique, la valeur de ce pas de côté.

Ce que le corps crée

Donner corps à ses mots

Reprenons les objectifs à l'envers :

Nous voulons que le langage permette aux Humains de communiquer pour se comprendre, d'analyser une situation. Nous voulons que le langage nous permette de nous défendre, de nous élever, de fonctionner en tant que communauté. Notre capacité à imaginer des alternatives semble, à quelques égards, sclérosée. Se projeter dans un avenir désirable c'est confronter ce qui m'habite aujourd'hui avec ce qui n'existe pas encore. Faire confiance à l'incroyable machinerie de notre cerveau qui traduit en images, en sons, toutes les informations captées par le corps. S'entraîner à cela. C'est là l'enjeu des ateliers d'expression.

Pour écrire, il faut percevoir. Percer le mystère des mots, voir au-delà. C'est une capacité sensorielle abstraite à laquelle on va ensuite ajouter la logique. Comme toute chose, cette capacité a besoin d'être entraînée. Les sens transitent à travers le corps. Il est donc notre point de départ. Animer c'est donc aussi éveiller, réveiller ce corps, le remettre à sa juste place de « capteur ». Corps et esprit se liant par le jeu et l'expérience, il s'agit d'éprouver cette relation. De la sentir. Comment dès lors, remettre du sensible dans l'apprentissage du maniement de la langue ?

Pour transformer ces perceptions en pensées intelligibles, claires et logiques, il faut faire bombance de vocabulaire varié et précis. Il faut lire des histoires. Et délier l'histoire des mots. Pour qu'une histoire soit pleinement perçue, il

7. Unité pédagogique pour élèves allophones arrivants.

faut jouer avec. Avec les sons, avec les sens, avec ce qu'elle raconte et avec ses silences, avec les possibles, avec les images, avec nos corps et notre langue indocile. Il faut jouer. Jouer à redire, à répéter, et faire ses gammes avec des poèmes, pour voir au-delà des termes et des terminaisons, pour sentir ce que ça fait d'être touché par quelque-chose qui ne s'attrape pas.

Il y a donc une mise en conditions nécessaire à l'élaboration du texte. Ce que j'appelle « un échauffement poétique », ou pour les plus jeunes : « mettre ses lunettes de poète ». Partager un texte, une anecdote, faire des jeux qui impliquent tout à la fois le corps et la voix. Ritualiser la rencontre. Prendre le temps de dérouiller la raison pour arriver devant la feuille blanche de la manière la plus ouverte possible !

La « mise en corps », – ou « poésie par corps » selon les mots du poète et animateur d'atelier Yves Gaudin – d'un texte court permet de rassembler le groupe à la fois physiquement et attentionnellement. Il s'agit d'une partition chorégraphiée et exécutée ensemble, comme un orchestre de langue des signes imaginaires. Chaque geste est proposé par un membre du groupe pour « danser le poème ». Sans préparation, et sans enjeu prédéfini, il s'opère une sorte de traduction collective des mots. Cela permet de donner une définition à la fois littérale et métaphorique. En inscrivant dans le corps « l'énergie » du mot, la mémoire possède un niveau de classement supplémentaire pour y accéder.

Le recours à des gestes peut aussi permettre de débloquer une expression inhibée, en faisant circuler l'énergie créative, que ce soit au plan individuel ou à l'échelle du groupe. À cet égard, l'exemple d'Amélie Charcosset, animatrice d'ateliers d'écriture en FLE, est révélateur : elle ne se départit jamais, fût-elle en résidence d'écriture, de ses balles de jonglage pour pouvoir relancer une énergie stagnante, remettre du mouvement dans ses mots et pensées⁸. De même, le slameur Souleymane Diamanka, jongleur de mots, éprouve régulièrement le besoin de jongler, à l'instar des troubadours et autres poètes ambulants⁹.

Faire corps

Nous avons développé l'expérience de « reliance » qu'offrent les ateliers quels qu'ils soient, et qui nous semble prometteuse : « La notion de reliance comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement et en donnant un caractère actif à ce substantif. “Relié” est passif, “reliant” est participant, “reliance” est activant » (Morin 2004 : 239). Il y a là, nous semble-t-il, une belle promesse d'engagement dans et par le collectif. Ce dernier se décline résolument au

8. Page FB de l'animatrice et auteure, le 21/10/20 : « Mes balles de jonglage pour retrouver du mouvement quand les mots sont bloqués, pour l'espace, l'élan, la concentration, la joie, et la langue mordue-tirée pour mieux y arriver ».

9. « Je n'ai pas arrêté de jongler, ça me fait du bien, ça crée de l'espace dans ma mémoire et je restitue les textes plus facilement », <https://www.lepoint.fr/culture/souleymane-diamanka-ou-l-art-d-etre-humain-autrement-14-11-2016-2083003_3.php#>.

pluriel : la diversité des publics est l'une des caractéristiques d'un atelier, à fortiori s'il répond à l'appellation d'« atelier slam » qui contribue à attirer, comme nous l'avons déjà observé, un autre public que celui d'« atelier d'écriture », au nom plus austère. L'atelier slam, à l'image du mouvement slam lui-même, se veut hospitalier, accueillant à une diversité de gens et des genres, par nature ouvert à tous les mots et à tous les modes d'expression. En témoigne cette photo de mains disposées en cercle lors d'un atelier slam mené au musée de Grenoble. Ces élèves de la classe d'initiation au français¹⁰, âgés de 6 à 12, issus d'horizons divers et variés, se trouvent ici réunis, rassemblés, autour d'une tâche commune d'expression langagière qui mobilise leurs propres mains comme support.



Figure 2. Atelier slam au musée de Grenoble, classe d'initiation au français (photo C. Vorger).

La reliance apparaît alors comme ce potentiel de relier entre eux, au travers d'une telle tâche, des élèves, étudiants, apprenants, apprentis lecteurs ou lecteurs confirmés, francophones ou allophones, dyslexiques ou dysphasiques, mais en phase lors de cette activité. La définition du slam par Lauréline Kuntz comme un « concert de mots » prend ici toute son ampleur sémantique, au sens emprunté à l'italien *concerto*, « entente, accord ». Dans son slam « Dixlesic », qui lui a valu un titre de championne de France de slam, L. Kuntz fait de la dyslexie un joyeux « mélange des mots » : « Dixlesic, j'suis dixlesic, depuis q'j'suis née, fille à blêmes, caustixe, toxixe Dans la hutte du Père Noël mes cadeaux c'était un mélange des mots plus un défaut de ponctuation et mon petit pull en molaire mauve qui me fuit partout »¹¹.

10. Classe dont j'étais alors l'enseignante titulaire, école Malherbe, Grenoble.

11. L. Kuntz, citée dans C. Vorger (2019b).

Ainsi l'expérience du slam propose-t-elle de se mettre à l'écoute de Soi et de l'Autre, l'Autre peut être un enfant allophone ou dyslexique, comme l'a mis en mots à son tour A. Fabulet (2015) dans « Dys, etc. » : « Toi, maitresse, tu crois que je m'évade ou que je rêve / Quand dans ma tête c'est la grande fête / Toutes les lettres se font la malle / J'y vois plus rien, je pige que dalle ». Tout l'art de la « maitresse » ou en l'occurrence de l'animatrice consiste à faire de ces mots une « fête », voire une malle dans laquelle puiser un trésor. Si un enfant souffrant de troubles autistiques peut alors envisager l'écriture comme une « fenêtre qui s'ouvre » (voir la citation en exerçue) et mettre des mots sur le silence qui l'enserme, ne témoigne-t-il pas, à travers ses mots que l'atelier a permis de faire émerger, du potentiel libérateur d'une telle expérience ? On peut observer le même mouvement d'ouverture dans le texte de S., élève de la même classe, et souffrant de dyslexie : « J'écris sur ma main tout ce qui me passe par la tête / En ce moment j'ai l'impression d'ouvrir les volets derrière mes lunettes. » Plus généralement, l'atelier visera à aider les participants à étoffer leur langage en développant l'imagination¹² et à s'en emparer, physiquement parlant, pour mieux en jouer de concert comme d'un instrument : « la poésie déjoue la langue, s'enjoue et se joue d'elle » (Azam 2018 : 179).

Ce que le corps fait à la littéracie

Nous avons insisté, au fil de cet article, sur le fait que le corps représente une source de créativité ainsi qu'un gage d'engagement. Nos élèves et apprenants, qu'ils soient adultes ou enfants, se sont engagés physiquement dans cette démarche. La reliance qui permet lors d'un atelier à une communauté d'apprentissage / de création de « faire corps » peut s'appliquer aussi au fait de relier dans une même démarche l'écrire, le dire, le faire, sans qu'il y ait ici de hiérarchie ou de chronologie : le faire, le dire, l'écrire sont pareillement impliqués dans l'aventure qui se présente comme « une aventure vers l'autre » pour reprendre la formule de M. Rispail dans son article récent sur la littéracie (2020 : 5). L'écriture est ici adressée, tournée vers l'Autre, voire incarnée. O. Mouginot regrettait, dans son travail autour des ateliers du dire, que « la segmentation de la parole (parlée, lue, écrite, évaluée) redouble celle du sujet (sujet plurilingue, sujet-apprenant, sujet-lecteur, sujet-écrivain) dont l'activité langagière fait l'objet d'un méthodique saucissonnage » (2018). À contrario, les ateliers tels que nous les concevons et animons permettent une (ré)conciliation de ces postures en vue de construire une « posture littéracique » qui prenne en compte le « déjà là » des participants mettant « du corps à l'ouvrage ». Au lieu d'une écriture « qui fait frontière », il nous semble essentiel de développer une écriture qui autorise – au sens où

12. Voir par exemple les « erreurs créatrices » et autres jeux de *Grammaire de l'imagination* de G. Rodari (2010).

l'emploi É. Azam quand elle affirme « Je m'autorise » (en tant qu'auteure)¹³ – leur dépassement, visant ainsi l'ouverture du champ littéracique (2018 :12). Ce faisant, l'objectif à atteindre est « l'aisance à circuler dans les langages, à travers leurs modes écrits/inscrits et oraux, de façon dynamique et adaptée aux situations » (op. cit. :15). « Vivre en poésie » comme le suggérait à travers son titre le poète Guillevic, repris par B. Doucey dans *Le Prof et le poète* (2007 : 52) résume bien l'expérience proposée.

Conclusion

Rappelons, pour boucler la boucle, que l'étymologie du mot *atelier* provient des tas de bois qui servaient à faire des attelles. Par extension, il a ensuite désigné « tout lieu de travail artisanal ». Au fil des usages, ce mot a été employé à la fois pour les ouvriers, les artistes, et enfin, pour la pédagogie (voir *supra*) (Rey 2016). Ce qu'il y a de commun entre ces trois domaines, c'est la fabrication, in fine, d'un ouvrage fait de morceaux.

C'est précisément ce qu'offre la reliance qui se construit en atelier : relier des participants pour construire une communauté de création, relier des pôles trop souvent isolés (écrire/dire, écriture/oralité) pour mieux leur apprendre à circuler entre ces langages. Ce sont aussi nos deux voix que nous avons tenté d'entremêler, d'articuler, de relier, au fil de cet article.

Circuler à travers les langages, c'est aussi se jouer des codes. Passer de l'intimité générationnelle ou géographique d'un argot habituellement oral, à l'inscrire dans un texte. S'appuyer sur ces sons, parce qu'à cet endroit-là, « ça claque »¹⁴. Inclure sa culture au milieu des mots d'une autre et sentir que dans le flot de la parole parlée, dans ce flow slamé, tous les sons s'épousent si on en prend soin. S'autoriser, comme le suggère habilement Azam, en tant qu'écrivante et en tant que passeuse, à sortir de ses propres sentiers battus. Avoir confiance dans ce qui se crée, à la marge, et qui deviendra peut-être le centre du poème. Écouter la peau qui récolte et répercute, comme un tambour, les traces à suivre. Un frisson, une contraction, des larmes qui montent, une voix qui se voile ou qui gronde. Traverser ces instants. Rappeler qu'un atelier, ce n'est pas pour réussir, c'est pour bricoler :
J'ai vu le menuisier

Donner la juste forme.

Tu chantais, menuisier,

En assemblant l'armoire.

Je garde ton image

13. Voir par exemple ici sa présentation : « Présentation express : Édith Azam est motorisée, auteur, elle a horreur des biographies. Est née le deux, mais toute seule : cela lui fait ni chaud ni froid, elle est vraiment motorisée, en France et à l'étranger. Pour le reste ? Lire, écouter, diront toujours mille fois mieux ce qui là : m'autorise », <<https://www.printempsdespoetes.com/Edith-Azam>>.

14. « ça claque » est une expression que l'on pourrait traduire par « c'est parfait ». Elle fait également référence ici à la traduction du verbe *to slam* qui signifie *claquer la porte*.

Avec l'odeur du bois.
Moi, j'assemble des mots
Et c'est un peu pareil.¹⁵

Aude FABULET & Camille VORGER

Références bibliographiques

- ADEN, J. (2017). « Langues et langage dans un paradigme enactif ». *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14(1), <<https://journals.openedition.org/rdlc/1085>>.
- AZAM, É. (2018). « Réponse ». *Pratiques*, 179-180, <<https://journals.openedition.org/pratiques/4679>>.
- BARRÉ-DE MINAC, C. (2015). *Le Rapport à l'écriture. Aspects théoriques et didactiques*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- BUCHETON, D. (éd.) (2014). *Refonder l'enseignement de l'écriture. Vers des gestes professionnels plus ajustés du primaire au lycée*. Paris : Retz.
- COLLETTA, J.-M., MILLET, A. & PELLENQ, C. (éds) (2010). « Multimodalité de la communication chez l'enfant ». *Lidil*, 42. Grenoble : ELLUG.
- DOUCEY, B. (2007). *Le Prof et le poète. À l'école de la poésie*. Paris : Médicis-Entrelacs.
- FABULET, A. (2015). « Slam et émotions. La voix du corps ». Dans C. Vorger (éd.), *Slam. Des origines aux horizons* (pp. 243-262). Lausanne - Lyon : éditions d'en Bas & La Passe du vent.
- GOFFMAN, E. (1987). *Façons de parler*. Paris : Minuit (traduction de A. Kihm).
- MORIN, E. (2004). *La Méthode*, VI. « Éthique ». Paris : Seuil.
- MOUGINOT, O. (2018). *Ateliers du dire en français langue étrangère. Carnet de thèse numérique*, <<https://atelit.hypotheses.org/olivier-mouginot>>.
- REY, A. (2016). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Éditions le Robert.
- RICARDOU, J. (1993). « Pluriel de l'écriture ». Dans C. Oriol-Boyer (éd.), *Ateliers d'écriture*. Grenoble : Céditel.
- RISPAIL, M. (2020). « La posture littéracique : une école de modestie et d'étonnement ». *Forumlecture.ch. Plate-forme internet sur la littérature*, <https://www.forumlecture.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/700/2020_2_fr_rispail.pdf>.
- RODARI, G. (2010). *Grammaire de l'imagination*. Paris : Rue du Monde.
- VORGER, C. (2019a). « Slam entre les langues. De nouveaux chemins poétiques pour l'appropriation langagière et culturelle ». Dans C. Bemporad & T. Jeanneret (éds), *Le Français dans le monde. Recherches et Applications*, 65, 31-47. Paris : Clé international.
- VORGER, C. (2019b). « Quand le slam se décline au féminin. Portraits et postures de slameuses ». *Forumlecture.ch. Plate-forme internet sur la littérature*, <https://www.forumlettura.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/657/2019_1_fr_vorger.pdf>.

15. E. Guillevic, « Le menuisier », *Terre à bonheur*, Paris, Seghers, 1952.

RÉFÉRENCE :

« Un atelier d'écriture pour rester en lien.
Ce que la distance fait à la créativité »

dans *Distances apprivoisées*, actes du séminaire en ligne Plidam, à paraître en 2021.



The poster features the PLIDAM logo at the top, which includes the text 'PLIDAM' and 'PLURILINGUE DES LANGUES EN LIGNE'. Below the logo, it states 'Séminaire International en ligne' and the main title 'Distances apprivoisées. L'enseignement confiné des langues étrangères'. A vertical blue bar on the left contains the word 'recherche'. The dates and times are listed as 'Mercredi 17 juin 2020 9h50-17h20' and 'Jeudi 18 juin 2020 10h10-17h30'. A world map with location markers is shown to the right. At the bottom, it mentions 'Session Zoom' and 'Début de la diffusion pour les deux jours : 9h30 (heure de Paris)'.

MOTS-CLÉS :

**ATELIERS,
ANIMATION,
RELIANCE,
CRÉATIVITÉ,
ZOOM.**

Un atelier d'écriture en ligne pour rester en lien. Ce que la distance fait à la créativité
Camille Vorger, Université de Lausanne (EFLE/UNIL), membre associée LIDILEM/UGA

« On va, l'espace est grand,
On se côtoie / On veut parler »
Eugène Guillevic, «Parallèles», 1967.

Entrée en matière : un atelier, késako ?

À travers cette contribution, j'aimerais d'abord revenir sur un sujet qui m'est cher et qui se trouve au cœur de mon HDR (en cours), à savoir : les enjeux et les modalités des « Ateliers », que j'envisage avec un grand « A ». En effet, si le terme est couramment adopté en pédagogie, depuis les *Ateliers dirigés* de la pédagogie Freinet jusqu'aux *Ateliers slam* abordés dans ma thèse, en passant par les *Ateliers d'écriture* et autres *Ateliers d'éloquence*, les fondements en sont rarement interrogés. Partons donc d'une définition formulée à la fin du siècle dernier, à l'occasion d'un colloque consacré aux ateliers d'écriture :

« Les dictionnaires l'attestent : un atelier est le lieu dans lequel des artisans, des ouvriers travaillent en commun (...) La possibilité d'œuvrer à plus d'un sur un même objet ne suppose en rien la proximité physique des divers travailleurs. » (Ricardou, 1993 : 7).

On entrevoit là que la dimension collective est inhérente à l'idée d'atelier, mais qu'elle n'induit nullement une « proximité physique », laissant la porte ouverte à l'atelier en ligne qui nous intéresse ici et qui permet de créer un espace de travail commun, fût-il virtuel. En d'autres termes, il s'agit non seulement de travailler une matière, à la manière d'un artisan, matière à laquelle « s'atteler », mais aussi de se (re)lier les uns aux autres, d'établir et d'entretenir des liens au sein d'une communauté d'apprenants, communauté de création, dirons-nous. Les « Ateliers du dire » ont fait l'objet d'une récente thèse en didactique du FLE (Mouginot 2018), dont l'auteur déplore un certain morcellement des compétences : « La segmentation de la parole (parlée, lue, écrite, évaluée) redouble celle du sujet (sujet plurilingue, sujet-apprenant, sujet-lecteur, sujet-écrivain) dont l'activité langagière fait l'objet d'un méthodique saucissonnage. » Il s'agira donc, *a contrario* d'un tel « saucissonnage », de développer au sein de notre démarche les liens entre l'écrire et le dire, le dire et l'écrire dans le cadre d'ateliers dits « d'expression » (Fabulet & Vorger, à paraître). Mais que fait la distance à cette notion d'atelier et en quoi influe-t-elle sur la créativité originale qui s'y manifeste ? Telle est la question qui guidera notre propos, étayé de l'exemple d'un atelier d'écriture à distance mené le 29 mai 2020.

1. Contextualisation : créer des liens, ouvrir des horizons

L'atelier d'écriture en ligne, animé par Amélie Charcosset, a été mené dans le cadre de notre cours-séminaire intitulé « Donner corps à ses discours. Atelier d'écriture et d'éloquence », à l'EFLE de l'Université de Lausanne¹. La double spécificité de cette séance était d'être réalisée en ligne, via le logiciel de réunion vidéo Zoom et de clore un semestre particulier, du fait du confinement et de l'enseignement en distanciel. Dans ce contexte, j'ai proposé des cours synchrones sur Zoom, avec pour double objectif de *donner corps à l'écriture* et de *faire corps* à travers l'écrire et le dire. L'écriture apparaît alors comme un espace ouvert, un lieu convivial pour rester en lien, avec la parole pour paysage et le partage (le dire) pour horizon. Le thème du voyage s'est imposé pour cette dernière séance avec l'idée d'une évasion collective à l'image du déconfinement, ainsi allégorisé par l'écriture. Ma posture dans l'analyse qui suit est celle d'une « observation participante », en tant qu'enseignante et chercheuse.

Après avoir introduit l'animatrice en présentant l'ouvrage, dans la collection « Mondes en VF », auquel elle a contribué, j'ai pu intégrer via la fenêtre de clavardage le lien vers la page de présentation

¹ Bachelor et Diplôme de FLE, étudiant-e-s de l'école de Français Langue étrangère (EFLE) auxquels s'ajoute, ici, un étudiant francophone natif.

² Cette collection présente l'immense intérêt de faire entendre des voix lisant les nouvelles (le cas échéant) pour mieux donner corps à la lecture.

figurant ci-dessous, avantage incontestable d'une situation de cours en ligne : les liens sont immédiatement disponibles, sur le support même où a lieu le cours, alors qu'un cours en présentiel amène les étudiant-e-s à aller voir sur leur téléphone ou leur tablette, se décentrant de la tâche. Ainsi l'ouverture de multiples fenêtres sur l'écran permet-elle une navigation d'un espace à un autre, au sein d'un même support multimédial.



Figure 1 : Page de la collection "Mondes en VF"



Figure 2 : Site internet de l'animatrice de l'atelier

Comme en témoigne le site Internet de l'animatrice, l'atelier est conçu par Amélie Charcosset – « tricoteuse de mots et d'histoires » – comme situé au carrefour de trois espaces : un espace de travail d'une matière ; un lieu « où on construit, où on est en création, comme la menuisier ou le couturier ; un laboratoire où explorer/expérimenter des choses par rapport à la langue, en toute liberté, un terrain de jeu pour enfants et adultes, où s'autoriser à s'amuser, dans un cadre sécurisé ». Conçu en quatre temps que nous avons schématisés ci-après pour mieux faire apparaître le rôle de l'échauffement, ainsi que l'articulation entre ce que j'appellerai *l'impression* (l'écriture individuelle) et *l'expression* (le partage des textes), en donnant à ces deux termes toute leur puissance sémantique liée aux préfixes.

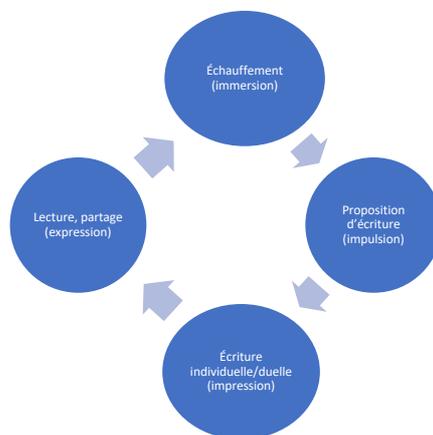


Figure 3 : Les 4 étapes de l'atelier. De l'échauffement à l'expression, en passant par l'impression.

Pour délimiter ces temps d'activité, les consignes suivantes ont été formulées :

- S'échauffer pendant 1min30 en procédant à un jeu d'association de mots, dont on partage seulement le dernier de la liste (Ex : Valise grise balise bise base bras brise brise brise braise braise braise fraise frise phrase phrasé déphasé dépaycé dépassé déplacé déposer poser reposer³)

Il en résulte autant de chemins de mots qui se croisent parfois voire se rejoignent : le dernier mot que j'ai écrit s'est révélé commun avec un étudiant, ce qui témoignait de notre besoin commun de repos ☺

³ Site Internet de l'animatrice : <https://www.ameliecharcosset.com/ateliers-ecriture-lausanne/>

⁴ Je cite ici mon propre exemple de liste, la consigne précisant qu'il est possible de répéter un mot.

- Élaborer une collection de paysages, soit 4 x 1 min d'écriture, avec 20 secondes entre les temps d'écriture pour la visualisation du lieu, s'agissant d'écrire pour capter quelque chose de l'atmosphère.
- Voyager dans le paysage de l'autre (après un détour en littérature) en répondant à l'un de ses fragments (par binômes).

Cette étape consiste en une lecture à l'autre de ses fragments suivie d'une réponse écrite à l'un des paysages de son partenaire, paysage dans lequel on aurait envie de s'immerger. La consigne propose d'écrire à la manière de Ruffin (*Immortelle Randonnée*, 2013), soit avec une succession de verbes au passé composé. Notons que certains mots sont assez opaques sémantiquement (*horreos⁵, quadrupèdes*), de sorte que l'enjeu est de se laisser porter par la musique des mots, de voyager grâce à leurs sonorités :

« *J'ai traversé des forêts et franchi des cols, enjambé les eaux noires d'un barrage et rencontré des horreos énormes, dressés sur des collines comme de fabuleux quadrupèdes ; j'ai cheminé à l'ombre grinçante de gigantesques éoliennes et dormi au sommet de promontoires rocheux que bordaient d'immense précipices plantés de résineux et de chênes verts.* »

- Partager un fragment en collectif, sur la base du volontariat, en guise d'offrande.

2. Textes offerts, textes ouverts : se relier pour mieux délier sa créativité

Au fil des consignes d'écriture, les idées voyagent ainsi d'un participant à l'autre. On se répond à travers textes, comme en témoignent ces fragments (consigne 2) de M., étudiante, et Amélie, l'animatrice :

A. : *Le sable, les pieds enfoncés dedans jusque loin, et la dune, on sait que quand on arrive en haut, on dévalera sur les fesses avec les yeux dans la mer, la grande mer Le vert fluo des rizières. Les cabanes sur pilotis et la terre rouge, rouge comme jamais et gorgée de pluie. Je ne me souviens plus de la couleur du Les arbres se garnissent petit à petit. À vue d'œil, la forêt se transforme. Tout grandit. Un nid d'oiseau, et des petits ? Ça sent le Le terrain de foot depuis chez mon père, je ne regarde pas un paysage, je regarde les joueurs s'entraîner dans la nuit qui tombe, on voit parfois la⁶*

M. :

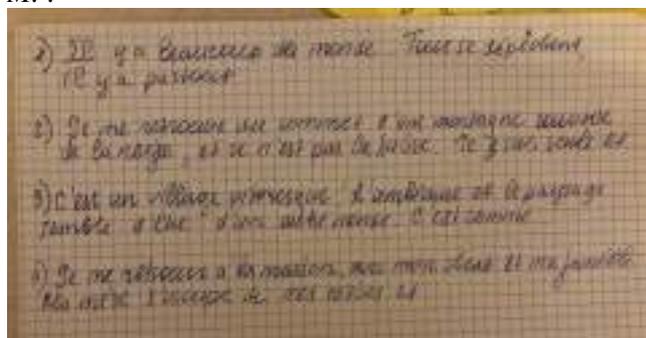
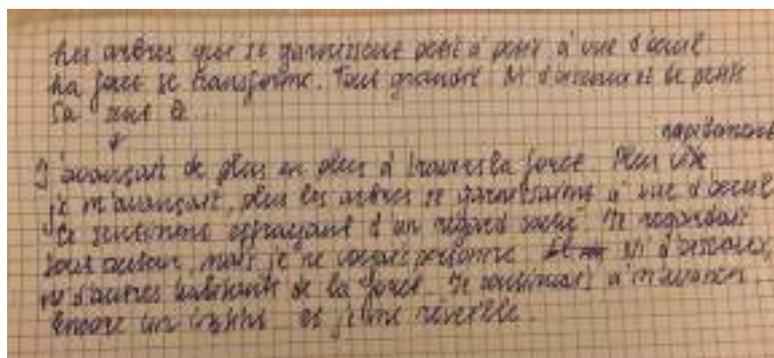


Figure 4 : Fragments de M. et réponse à A.



⁵ Sorte de grenier (*hórreo galego* en galicien)

⁶ La contrainte temporelle induit une coupure nette dans la phase d'écriture qui s'apparente alors à l'oral d'une parole coupée.

Notons que l'étudiante a pris des notes sur le fragment d'A., pour mieux y répondre à travers ses mots. Elle reprend notamment l'idée du regard ainsi que les arbres qui se « garnissent » et les oiseaux, induits par la mention du nid.

S'ensuit la réponse d'A., animatrice de l'atelier au paysage ci-dessus décrit par M.

J'ai hésité à prendre à droite ou à tracer : si je traçais, je serais plus vite au bout de l'étape et dans la rivière, et si je prenais à droite, j'allais découvrir ce village apparemment magnifique. J'ai pris à droite. J'ai pédalé pendant des kilomètres en râlant à cause de la montée qui n'en finissait plus. J'ai arrêté de râler en arrivant en haut et en découvrant la vue. J'ai attaché mon vélo dans une ruelle. J'ai bu de l'eau à grandes goulées à la fontaine. J'ai choisi une terrasse, en plein soleil. Je n'ai pas mangé mais j'ai savouré l'ambiance, comme d'un autre monde. J'ai commandé un verre du vin réputé du village. J'ai acheté une carte postale, je l'ai écrite, et envoyée : je suis ici et je t'aime, j'ai failli ne pas y être mais t'aimer quand même.

Si l'animatrice réinvestit avec succès certains procédés mis en œuvre dans l'extrait de Ruffin (échos sonores, anaphores, etc.), les fragments illustrent aussi l'élan manifeste de l'étudiante M. dont l'enthousiasme et l'inspiration ne sont aucunement entravées par des questions orthographiques ou syntaxique : alors que l'écrit traduit des hésitations (beaucoup du/de), l'oral les atténue, l'expression est fluide. Le fait que l'écrit soit, en l'occurrence, purement transitoire, nullement destiné au partage, libère en effet cette étudiante du poids de la norme : « œil » ou « oeuil », c'est égal, dans ce contexte :

« - J'écrirai tout, tout ce qu'on peut écrire.

Et une voix me répond, ironique, mais enfin une voix :

- D'accord fiston. Tout, mais pas plus, hein? » (Kristof, 2006 : 33)

D'une certaine façon, *l'orature* (Hagège 1985) excède l'écriture, *en dit plus* : les mises en voix et les échanges qui s'ensuivent débordent de la trame tissée à l'écrit. L'étudiant J., avant de lire son propre fragment, précise qu'il s'est mélangé les pinceaux et rebondit sur le mot « effervescence », utilisé en guise de commentaire, soulignant que « cela ne fait pas (de) sens »⁸. De fait, ce qui compte ici, ce n'est pas LE sens académique, mais plutôt LES sens (l'essence) que recèlent les textes et que révèlent leurs mises en voix. Ainsi cheminons-nous vers une didactique de *l'écrisure* plus que de l'écriture, mettant en avant les allers-retours essentiels entre l'écrire et le dire, le dire et l'écrire (à paraître).

3. Ce que la distance fait à la créativité

3.1. Ce que Zoom fait à l'atelier

Ce voyage au pays des voix et des visages – les corps étant occultés à l'écran – a permis de faire émerger les multiples potentialités de Zoom en la matière : si ce qu'on pourrait appeler la *claviture*, soit le recours au clavardage pour partager son texte, s'est révélé très minoritaire – seul un étudiant francophone natif y a eu recours lors de cette séance –, les modalités orales et duelles de partage des textes ont rencontré un vif succès, notamment grâce à la répartition en groupes que permet le logiciel. Ce dispositif à géométrie variable a permis aux étudiant-e-s de dialoguer par le biais des textes. Nous avons pu alors constater que, loin d'inhiber la créativité, la distance peut au contraire la catalyser, en donnant à l'écrit (au brouillon) un statut intermédiaire plus qu'intermédiaire. L'écrit s'avère en effet le grand absent de l'écran. Seul le geste – d'écrire sur une feuille ou de taper sur le clavier – est présent. Ainsi la distance modifie le rapport à l'écriture en réhabilitant la voix, *l'orature*, et la vidéo limite le recours à *l'écranature* (Bobillot 2016). En outre, la mise en voix confère une unité à ce qui apparaît comme des fragments : autant de pièces d'un puzzle (identitaire) à reconstituer. Elle permet aussi aux voix des participants de se répondre, d'entrer en écho, en résonance. L'intérêt d'un tel logiciel par rapport à ce dispositif d'atelier consiste donc en la présence (la prégnance) des visages et des voix, ainsi qu'en la création de plusieurs espaces en un seul grâce à la répartition en salles que permet Zoom : ce dispositif à géométrie variable *autorise* (littéralement !) à la fois à écrire seul et à plusieurs, aboutissant à une création à la fois

⁷ Titre d'un recueil de nouvelles écrites par Agota Kristof, née en Hongrie et réfugiée en Suisse (2005).

⁸ D'après l'enregistrement de l'atelier (1h07).

singulière et inscrite dans une dynamique collective. Certes, les corps sont quasi-absents de l'écran, mais le dispositif permet néanmoins aux étudiants de *faire corps* à travers la tâche commune.

3.2. Tisser des liens sur la Toile

Cette expérience nous a surprises au sens où l'atelier à distance a permis de réunir des étudiant·e·s bien présent·e·s, engagé·e·s dans une tâche commune, et réunis malgré la distance. Elle a permis de faire éclore, au gré de cette distance apprivoisée, ce que j'appellerais une créativité « voisée », qui émerge dans la mise en voix, dans les quelques équivoques liées à celle-ci et à l'usage du micro, dans le tissu des textes qui s'écrivent et se disent, sur la toile, celle-ci permettant précisément de tisser des liens grâce à l'expérience de l'atelier en ligne. Il nous semble alors pertinent d'explorer les potentialités – les *affordances*⁹ – du medium Zoom afin de renouveler le dispositif « Atelier d'écriture ».

Pour conclure sans clore

Nous avons observé, au début du confinement, l'émergence de ces ateliers d'écriture en ligne, proposés par exemple sur la page Facebook de certains slameurs, dans la lignée de ce que nous avons appelé « blocs-notes virtuels »¹⁰. Ainsi Medhi Krüger, artiste lyonnais, avait-il proposé des ateliers d'écriture quotidiens, sur sa page FB, sous l'intitulé « Quitte à s'enfermer autant s'évader » : l'idée d'un moment d'écriture partagée – écriture-jeu/je mais aussi écriture-nous qui noue (des liens), écriture-plaisir – émergeait ici comme le moyen « d'être ensemble malgré tout » selon cet artiste. Entre autres commentaires enthousiastes, nous avons pu relever le « Super je vais m'y atteler... » d'une participante. À quoi, à qui s'atteler ? Aux mots, à leur souffle, à leur rythme ? À l'écriture, ici partagée, révélée, dévoilée voire dévoyée sur la toile ? À l'exercice ludique, présenté comme un entraînement sportif ? À la ludicité qui permet de dire (de dépasser) la lucidité. Assurément, l'atelier – qu'il soit virtuel (*in absentia*,) ou réel (*in praesentia*), se conjugue au subjectif présent, se décline au pluriel, et permet de mieux vivre, en le disant, ce moment de crise inédit, source de créativité et de solidarités poétiques.

Que de chemin parcouru ces dernières années, depuis « L'ordinateur comme stylo » des années 90 :

« De cet ordre du désir est l'approche de l'ordinateur : il n'y a nulle raison valable de vouloir écrire avec cette machine sophistiquée. Seul le fait qu'elle soit là, disponible – relativement, mais cela ne peut que s'arranger – parmi les autres outils de l'écrire (...) Ainsi, toute écriture informatique est, dès le départ, condamnée à être à la fois écriture indirecte et écriture d'attente (...) une écriture distancée. » (Balpe, 1993 : 73-75)

Références

- BALPE, J.-P. (1993), « L'ordinateur comme stylo », dans Oriol-Boyer, C. (dir.), *Ateliers d'écriture*, L'atelier du Texte, Ceditel, pp. 73-90.
- BOBILLOT, J.-P. (2016), *Quand éCRIre c'est CRIer*, Atelier de l'agneau.
- HAGÈGE, C. (1985), *L'Homme de paroles : contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, Paris.
- KRISTOF, A. (2006), *C'est égal*, Paris : éditions du Seuil, coll. « Points ».
- MOUGINOT, O. (2018), « Deux ateliers du poème pour essayer dire en français langue étrangère », *Pratiques* [En ligne], pp. 179-180 : <https://journals.openedition.org/pratiques/5254><https://journals.openedition.org/pratiques/5254>
- RICARDOU, J. (1993), « Pluriel de l'écriture », dans Oriol-Boyer, C. (dir.), *Ateliers d'écriture*, L'atelier du Texte, Ceditel, pp. 7-22.
- RUFFIN, J.-C. (2013) *Immortelle randonnée. Compostelle malgré moi*, Paris, Éditions Guérin, pp.167-169.
- VORGER, C. (2012), « De la page au partage, du livre au live. Les blocs-notes de slameurs ou la petite fabrique d'oralité », dans *Genesis*, n°35, « Le Geste linguistique », pp. 235-246.

⁹ D'après la psychologie écologique de Gibson, les *affordances* sont des propriétés de l'environnement et des objets qui, une fois perçues, permettent à l'animal et à l'humain d'ajuster leur agir à un contexte donné.

¹⁰ Voir pour Souleymane Diamanka (Vorger 2012).

D'AUTRES

VOIX

Bonjour Docteur. Au revoir docteur.

C'est l'heure, c'est tard.

QUE LA

C'est lourd, c'est bête.

C'est rigolo docteur, mais c'est de l'art

Ce que vous faites.

MIENNE

Où vous en êtes ?

Suis-je un cas à part ? Peut-être, peut-être.

Les courants d'air sans rien comprendre,

Sans rien admettre

Embrassent les mains de l'aide-soignante.

Ne fermez pas

La fenêtre. (...)

Mais qui n'a pas saisi ?

C'est simple pourtant et clair.

C'est dans un hôpital les courants d'air embrassent

Les mains. Merci. Merci.

Katia Bouhoueva, *Tes oursonts sont heureux*, éditions Color Gang, 2014

RÉFÉRENCE :

« Fauve ou pas Fauve ? »

interview publiée en ligne sur Cris-et-poésie.com suite à un entretien avec le groupe Fauve en coulisse d'un concert, le 12 juillet 2014

Fauve ou pas Fauve ? –

.
On connaissait leur talent pour clamer haut et fort l'urgence de dire, pour *déchanter* le mal-être d'une génération, les amours fragiles, à la fois prometteuses et pleines de doutes, qui nous hantent, les amitiés inébranlables qui nous aident à vivre « Haut les cœurs » envers et contre tout, les « 4000 îles » comme autant de refuges contre les angoisses qui nous assaillent de toutes parts. On imaginait, d'abord au gré de l'EP, puis à travers « Vieux frères », un groupe qui fasse corps et donne corps à ces questions existentielles qui traversent leurs textes quand leurs musiques légères tentent de résister à la gravité des mots. On les avait entraperçus aux Eurockéennes 2013 sur une petite scène (« la loggia ») quand le succès commençait pour eux à pointer le bout de son nez (mais quel nez !). On aimait leur parlé-chanté hésitant, balançant entre différentes modalités vocales pour mieux varier registres et styles. Après les avoir vus de près ou de loin, sur toutes les scènes de tous les festivals, entendus sur toutes les ondes, on les a croisés à Musilac, après London Grammar, M et Shaka Ponk. Ils ont gentiment accepté de répondre à quelques questions avant de passer sur scène. Le groupe s'était scindé en deux pour mieux se prêter au jeu des interviews, deux membres du collectif se consacrant à la radio tandis que les deux autres se collaient à la presse écrite. Quant à moi, électron libre ne relevant ni de l'un ni de l'autre, j'ai oscillé entre les deux pôles, ne sachant où donner des oreilles, alors que M faisait son entrée sur scène. À une question « radio » l'interpellant sur le passage d'un public restreint à un auditoire conséquent comme celui de Musilac, l'un des membres – appelons-le « Félix » – a répondu en comparant cet envol au passage, plutôt abrupt et déstabilisant, d'une classe à une autre, en « sautant une classe » ; son compagnon de fauvitude – appelons-le « Anatole » – a acquiescé. C'est alors que la chargée de com est venue me dire que je m'étais trompée de classe puisque la presse écrite était de l'autre côté. Je l'ai suivie docilement. Je suis un peu scolaire moi aussi, et pour cause. J'ai tenté de m'intégrer, tant bien que mal, à ce nouveau groupe mais « Ursule » et « Victor » ont senti mon malaise, prise entre deux eaux, et m'ont proposé de prendre un moment après, juste eux et moi. Qu'ils en soient ici remerciés. C'est ainsi que j'ai pu avoir cet échange avec deux d'entre eux, me désignant ci-dessous par la lettre « E », dans un souci partagé de préserver mon anonymat.

.

V : Appelez-nous « Fauve ». À chaque fois, en interview, on dit qu'il faut pas donner les prénoms et tout... Deux jours après, tu lis l'interview et là : « Nicolas... Pierre rétorqua que... » Ok !

.

U : On n'est pas là pour être identifiés en tant que personnes, on est là parce qu'on a eu besoin de faire Fauve, de façon viscérale, ensemble, et ça nous a amenés à vivre des trucs incroyables, mais on peut pas mettre ce truc-là en danger en rentrant dans des canaux médiatiques qui nous dépassent. C'est une trop belle histoire pour nous, on veut pas rentrer dans le star system et ça nous rend malades quand il y a des personnes qui respectent pas, alors qu'on est hyper bons clients ! On fait plein d'interviews. On se surprotège pas, on est toujours très dispos, avant chaque concert. Après on va boire des coups, on discute avec les gens... à la cool. On est loin d'être des gens snobs, hautains ou distants. On essaie juste d'avoir des vrais rapports avec les gens, des rapports humains, de personne à personne, d'égal à égal. (...)

.

Départ des journalistes

.

E : Désolée, je suis pas journaliste, j'ai un peu de mal à m'imposer dans ce milieu qui m'est assez étranger, surtout quand je débarque en plein milieu de la discussion !

.

V : On t'a imposée, t'inquiète !

.

E : Alors moi je suis enseignante et chercheuse, et je m'intéresse notamment au slam dans mes recherches. Je m'interroge sur les frontières du slam et c'est à ce titre que je voulais vous rencontrer. Du coup, ma première question, c'est celle-ci : est-ce que vous vous sentez proches du slam d'une certaine façon ou est-ce que vous vous définissez vraiment dans le Spoken word qui serait un champ complètement différent ? Comment vous vous situez par rapport à ça ?

.

U : Pour être honnête, le slam on n'en a jamais écouté. C'est pas notre école, tu vois. Alors on peut avoir des points de convergence fortuits mais on n'a jamais écouté de slam et pourquoi, parce qu'en fait, c'est intéressant comme mouvement... Saul Williams, tout ça, c'était quand même vraiment cool !

.

E : ça l'est encore...

.

U : Mais on l'a découvert vachement après en fait. Pour nous c'est pas la même chose, c'est un peu comme la différence entre la poésie en vers et la prose poétique, tu vois. Nous, on est vachement plus intéressés par la prose que par les vers. Les vers, ça nous intéresse pas. Dans le slam, il y a un côté esthétisant, la recherche de rimes...

.

E : Oui, c'est parfois assez systématique, mais pas toujours.

.

U : Ouais, nous on n'aime pas les rimes en fait. Le slam, c'est un peu comme du rap sans instru...

.

E : Disons que l'écriture est première. Est-ce que c'est aussi le cas pour vous, dans votre démarche ?

.

U : L'écriture est un moteur, oui, c'est l'un des carburants.

.

E : La musique vient toujours après ?

.

U : Oui, elle est toujours écrite en fonction du texte mais par contre, elle est pas du tout là pour habiller. C'est vraiment un réacteur pour nous. On écrit des chansons, on est incapable d'écrire des textes indépendamment de la musique, ça nous intéresse pas.

.

E : Et comment vous écrivez ? C'est l'un d'entre vous qui écrit ou c'est parfois collectif ?

.

U : C'est pas important. Y a une personne qui centralise, mais les sources sont plurielles.

.

V : On fait pas de slam mais on n'a pas besoin de mettre de mot dessus. On a construit quelque chose sans le nommer. On écrit juste pour répondre à un besoin mais on n'a pas envie de rentrer dans des cases. Nous, on ne s'est pas vraiment posé ce genre de question. La difficulté était plutôt technique, dans le fait de parler...

.

U : Le truc dont on se rapproche le plus, c'est le Spoken word même si c'est un genre un peu flou et qui veut pas dire grand chose. Pour nous ce qu'on fait c'est du Spoken word avec de la musique.

.

E : Et aussi avec des variations de parlé-chanté, scandé, etc. Une alternance de modalités vocales. C'est très prémédité tout ça ?

.

U : Oui, ça l'est. On écrit des couplets et des refrains, les refrains vont être chantés... Mais on réfléchit pas trop à tout ça, au comment. Ce qui est sûr, c'est qu'on aime avoir le plus de liberté possible dans le parler, mais après y a plein de façons différentes de parler avec de la musique : y a le parler Pixies, avec beaucoup d'onomatopées, de types de langages et un côté hyper conversationnel, trivial dans la forme, y a le parler Noir Désir, genre locomotive, y a le parler Gainsbourg qui est en fait du chant sans note, y a le parler Dylanien qui est un peu pareil. Enfin, y a plein de parlers différents et ça fait partie des trucs qui nous intéressent formellement. Mais par rapport au slam, on est complètement en dehors, c'est-à-dire que ça a la même odeur mais pas le même goût, au final.

.

E : Oui je crois que la posture est assez différente en effet. Et par rapport à cette posture, quelque chose qui est important dans le mouvement slam c'est que les slameurs et slameuses animent des scènes et des ateliers dans différents contextes. Est-ce que vous l'avez déjà fait ou aimeriez le faire ?

.

U : Avec un pote qui fait du rap, on est allés parler de ce qu'on faisait dans un lycée en banlieue parisienne...

.

V : Mais c'est vraiment très à la marge. On l'a fait une fois, pour l'expérience.

.

U : On a l'impression que ce qu'on fait c'est tellement personnel, c'est tellement singulier. C'est nous, de A à Z. C'est pas qu'on soit spécialement protectionniste par rapport à ça mais qui aurait envie d'utiliser notre vecteur ? Il est pas glamour pour un sou, pas très attractif. Franchement, on a encore du mal à comprendre pourquoi les gens écoutent Fauve... C'est pas de la fausse modestie, c'est vrai !

.

E : Et justement, j'aurais une dernière question qui aurait pu être la première par rapport à ça. Sans entrer dans une polémique un peu stérile, pourquoi FAUVE ? Que représentent ces 5 lettres pour vous ? Qu'est-ce que ce mot évoquait pour vous ?

.

U : On l'a choisi parce qu'on cherchait un mot... On était en train de chercher un terme qui nous aide à canaliser ce qu'on faisait, qui en était encore à l'état embryonnaire. Y avait du parler, de la vidéo dans l'air... On avait ce besoin de vider notre sac, d'être le plus sincère possible.

.

E : Il y avait l'idée d'un truc un peu sauvage, brut ?

.

U : En fait, on cherchait une direction qu'on n'arrivait pas à trouver et on est tombé sur ce mot, par un pur hasard. Il était dans l'air et il nous est tombé dessus. On s'est dit qu'il correspondait vraiment à ce qu'on voulait faire. On s'en est servi comme mantra.

.

E : C'était aussi la couleur, la configuration de ce mot qui vous intéressait ?

.

U : Non, juste sa force. On s'en servi comme d'un mantra et ça a tout cristallisé.

.

V : On s'en est servi comme d'un adjectif aussi. On disait « ça c'est fauve, ça c'est pas fauve... »

.

E : Ah oui ? (Rires) Par exemple ? Qu'est-ce qui est fauve et qu'est-ce qui ne l'est pas ?

.

V : ça pouvait faire schtroumpf parfois...

.

U : Ouais, c'est un peu schtroumpf, un peu mot valise.

.

V : Oui, mot-valise pour désigner un truc qui nous plaisait, avec une énergie ou comme tu dis une couleur qui nous parlait, qu'on aurait voulu pas forcément intégrer mais en tout cas dont on voulait retrouver les essences dans notre mélange.

.

E : Un peu comme une valise dans laquelle on met plein de trucs pêle-mêle pour partir en voyage...

.

V : Exactement. Mais par exemple, ce qui est pas fauve c'est les photos, les photos de nous, le côté selfie, c'est pas fauve !

.

E : Rassurez-vous, j'avais pas l'intention de vous en demander.

.

V : Les autographes non plus, c'est pas fauve.

.

E : Je vois. Mais qu'est-ce qui est fauve alors ?

.

U : Par exemple, Bertrand Blier c'est fauve.

.

E : Ah oui ?

.

U : Ouais, le réalisateur...

.

E : D'accord.

.

U : Oui, c'est honnête, ça se met à nu, ça triche pas et ça va au fond des choses, ça creuse, quitte à ce que ça explose. Les Nuits Fauves, c'est fauve.

.

E : Oui, ça vient du film aussi ?

.

V : De l'affiche en fait.

.

U : C'est un peu relou à expliquer parce que le film, on l'avait même pas vu. Le nom, la locution « Les Nuits Fauves », on trouvait ça fort. L'affiche et aussi l'atmosphère autour de ce film, qu'on a ressentie quand on était petits, toute cette aura a injecté dans le terme fauve quelque chose qui n'est pas vraiment de l'ordre de la couleur, du pictural ou de l'animal. C'est plutôt un truc urgent, à la fois brûlant et triste. Mais c'est notre imaginaire qui a fonctionné à partir de là. Aimé Jacquet, il est fauve. Les amis, c'est fauve...

.

E : Est-ce que ça marche aussi comme verbe ? Genre « Fauvons-nous ! Fauve qui peut ! »

.

V : Non, c'est vraiment un adjectif. C'est un truc que t'as au fond de toi plutôt qu'un acte...

.

Alors Bertrand Blier est-il « fauve » ? Je vous laisse en juger, au travers de **cette version bliérienne de « Rub a dub »** :

.

Et parce que leurs vidéos valent le détour, voici **« Kané »** en mots et en images. C'est de saison, et ça résume assez bien mon plongeon en apnée dans l'univers journalistique :

.

12 juillet 2014 | Camille Vorger

RÉFÉRENCE :

« Infirmières et courants d'air :
quand l'hôpital se livre »

critique du roman de F. Bégaudeau, *Le Moindre mal*, en dialogue avec un poème de K. Bouchoueva, publiée sur le site de l'auteur

<https://begaudeau.info/2014/10/03/moindre-mal-les-chiffres-du-triomphe>

Le moindre mal : les chiffres du triomphe

 begaudeau.info/2014/10/03/moindre-mal-les-chiffres-du-triomphe/

Webmaster

BEGAUDEAU, INFO Le site de François Bégaudeau

Un mois de vie en librairie pour *Le moindre mal*. C'est suffisant pour un premier bilan. Le bilan est bon. Les chiffres parlent d'eux-mêmes.

-2 ruptures de stock en librairie : Bourg-le-Reine, Nîmes (inondation)

-1 cascade d'articles dans la presse littéraire : Seringue hebdo, Gastro Mag, supplément féminin de La République du Vaucluse

-2 invitations (mail, sms) au Téléphone sonne de France Inter. Sujet du jour : rythmes scolaires, une impasse ?

-4 lettres. Dont 2 voyelles.

-7 mercenaires.

-3 petits cochons.

-X ventes qui, du moment qu'en bons féministes on partage les frais, permettront à l'auteur d'offrir à sa copine une soirée KFC-Gaumont

Dans ce tableau trop parfait, il fallait bien une touche négative, et bien sûr c'est un texte. A-t-on franchement besoin de textes ? La question se pose, et se pose a fortiori pour celui-ci qui, publié par Médiapart, puis ci-dessous avec l'accord suicidaire de l'auteure, impose la double peine d'un écho entre le livre et un poème. Doit-on comprendre qu'on comblera le trou de la Sécu en le remplissant d'alexandrins ? Mademoiselle Vorger, vous vous foutez du monde.

Une pointilleuse étude de personnalités a fini par établir ce que l'on pressentait : parallèlement à la rédaction d'articles, Camille Vorger enseigne la littérature en fac. De là son acharnement à parler d'un livre comme d'un livre ; à parler littérairement de littérature. Libre à elle, mais qu'elle ne vienne pas se plaindre si personne ne lit jusqu'au bout ce travail excessivement attentif et long –une page. Elle l'aura bien cherché.

« C'est l'heure, c'est tard.

C'est lourd, c'est bête.

C'est rigolo docteur, mais c'est de l'art

Ce que vous faites.

Où vous en êtes ? »

Katia Bouchoueva

Infirmières et courants d'air
Quand l'hôpital se livre

D'un côté, un récit dans la collection « Raconter la vie »¹ : toujours soucieux de corps et de gestes, François Bégaudeau marche ici dans les pas d'une infirmière et nous amène à suivre son rythme trépidant, sans répit ni repos. De l'autre, un poème dont la légèreté évoque un haïku : Katia Bouchoueva, poète-slameuse, s'inspire de son vécu d'aide-soignante pour nous offrir ce texte aérien qui dit aussi la grâce des gestes médicaux². Entre les deux, un point commun : une littérature ancrée dans le réel, faisant dialoguer le concret et l'abstrait, les rires et les rythmes. Une littérature qui, en se confrontant à des métiers « nécessaires », se trouve confortée dans sa propre nécessité. Deux auteurs intimement convaincus que littérature et science font bon ménage : « il n'y a rien de plus étranger à la littérature qu'un partage strict des tâches entre fiction et réel, entre récit et étude. Littérature est peut-être le nom de leur méticuleux brouillage... » conclut l'auteur et critique dans un article intitulé « Mort et vif ».³ Telle est la tension essentielle (existentielle) qui se joue dans notre rapport à la littérature et dont le monde hospitalier nous offre un précipité.

Piqure du réel

Pour écrire ce roman, François Bégaudeau a suivi une infirmière pas à pas, geste à geste, mot à mot, à travers sa cavalcade quotidienne. Et l'écriture, ciselée, de mimer une précision chirurgicale, la pose d'une sonde urinaire se résumant à cette formule elliptique en forme d'équation : « Soin invasif très infectieux = beaucoup de précautions de stérilisation = belle panoplie de gestes à effectuer. » (p.13) Le récit a des allures de reportage, mettant en scène l'affrontement entre l'humain et le déshumain, la familiarité et l'étrangeté : il s'ensuit une guerre sans pitié entre les prénoms et les sigles, une guerre froide mais sans merci qui met Isabelle, Valérie, Cathy, Nathalie, Morgane, Séverine, en butte aux TAA, T2A et autres J2M : « dans le cadre du plan hôpital 2007, la ministre de la santé met en place la tarification à l'activité, dite TAA, puis T2A, en hommage à Jean-Marie Messier, dit JMM puis J2M. » (p.39) Au cœur de cette déshumanisation, les chiffres affluent pour ajouter à la précision du réel : « Il fait chaud dans la 206 Diesel grise qu'elle oriente sur l'étroite route bosselée de Gramat dont elle contourne le centre vers la départementale 840. » De la voie qu'Isabelle emprunte on glisse alors vers la voix radiophonique qui l'accompagne sur son trajet quotidien : « Le mouton dessiné sur un panneau ne la fait pas ralentir. Le candidat sèche. » (p.49) Au sein de cette alternance de solitude et d'effervescence, le réel se livre sans complexes et l'on pénètre avec elle dans la forteresse : « À 13h07 elle compose sans y penser le code 1456Y de l'entrée du personnel puis le code 2365B du vestiaire. » (p.50) Dès lors, l'écriture décrit patiemment les automatismes, les rituels, le calme avant la tourmente.

« Si la tempête dans votre verre, / Si la lumière dans votre labyrinthe / Sont bien réelles »
(KB)

Eclats de rires

Mais François Bégaudeau parvient à éviter l'écueil de la pesanteur en perfusant son récit d'une douce ironie qui traverse tous ses écrits, en diffusant quelques bouffées d'humour au gré des dialogues. Au médecin qui invite Isabelle à « un moment de détente » dans son bureau : « Mon truc, c'est plutôt les piqûres, dit-elle. Une piqûre dans le cou, ça vous dit ? » (p.24) Certains passages ou personnages confinent au burlesque : il en va ainsi du visiteur médical qui régale l'équipe de pizzas tout en leur vantant les avantages d'un modèle de colostomie, de sorte que l'évocation des selles se mêle à celle des garnitures. Pire, l'émotion amène le visiteur à « se liquéfier » devant elles. (p.52) De même, une aide-soignante retraitée se mettant à « pisser devant le personnel médusé, amusé, usé. » (p.36) Le rebond de ces trois mots dont le troisième est contenu dans les deux autres dit la lassitude, l'usure, au delà des rires.

« C'est dangereux alors d'y boire,
C'est dur d'y être. » (KB)

Jeux de rythmes

La troisième partie de ce récit est ramenée à l'échelle d'une journée sans trêve : écriture dense sans un blanc, danse des mots, afflux hémorragique. Si l'écrivain est un coureur de fond (selon la formule de Murakami), alors l'écriture se fait *sprint*. Le rythme effréné devient mimétique d'une pulsation, d'un halètement, d'une quinte de toux : « Au loin quelqu'un crache, tousse, recrache. Sans doute la 11. Ou une toux fantôme. Isabelle va voir. » Le mouvement nous emporte jusqu'à la chute finale avec la citation d'un extrait de *l'Enfant* de Jules Vallès, « craquant du bonheur d'être libre ». Cette lecture fait rêver notre Isabelle que le soin quotidiennement prodigué aux autres conduit à l'oubli de soi : « Oui ne rien faire c'est bien aussi. » Accepter le vide, après le plein, voire le trop plein. Un peu d'air, enfin :

« Ne fermez

pas

La fenêtre.

La fenêtre est fermée. C'est dans vos têtes. » (KB)

Courants d'air

La légèreté l'emporte dans le poème de Katia Bouchoueva qui a vécu, au travers de son expérience d'aide-soignante, l'accompagnement de personnes en fin de vie :

« Mais qui n'a pas saisi ?

C'est simple pourtant et clair.

C'est dans un hôpital les courants d'air embrassent

Les mains. Merci. Merci. » (KB)

Le matériel et l'immatériel s'entrecroisent, s'entrelacent. Le corps et les sensations sont ici prégnants, portés par un rythme dont la pulsation est souvent binaire :

« Et dans mon sang veineux / Et dans mon sang venteux »

Et l'on perçoit, à l'horizon, la métaphore : l'échappée d'une vie qui s'évapore.

Qui veut partir mais sans laisser de traces ? (KB)

Mais l'image nous emmène bien au-delà : les mains qui soignent, qui soulagent, sont aussi celles qui écrivent. Et c'est cette écriture-même, comme chez François Bégaudeau, qui permet l'envolée. Quand la littérature nous ouvre une fenêtre sur le réel d'un hôpital.

Camille Vorger

1 <http://raconterlavie.fr/>

2 *Tes oursons sont heureux*, à paraître aux éditions Color Gang, ainsi qu'un livre d'artiste (avec des estampes d'Yves Olry : <http://www.colorgang.eu/livres-d-artistes/num%C3%A9ro-d-146-guichet-12/>)

3 Chronique du dernier livre d'Olivia Rosenthal, *Transfuge*, septembre 2014.

Mitonné par Jérôme Le Blanc | Motorisé par WordPress

RÉFÉRENCE :

« L'Odyssée d'un plantigrade »

critique d'un roman de J. Sorman, *La Peau de l'ours*,
dans *Le Courrier* du 10 octobre 2014

<https://lecourrier.ch/2014/10/10/lodysee-dun-plantigrade>

ANTOINE VOLODINE En marge du paysage littéraire, l'écrivain continue son grand œuvre «post-exotique». Empreint de poésie, mais aussi de la nostalgie d'une confraternité éteinte.

Chantre des révolutions mortes

PROPOS RECUEILLIS PAR THIERRY RABOUD

Antoine Volodine,
Terminus radieux,
Ed. du Seuil, Fiction &
Cie, 2014, 617 pp.

« On m'a fait la réputation d'écrire des livres difficiles. Mais c'est tout le contraire. Bon, tout de même, il faut au lecteur un certain courage pour plonger dans l'univers post-nucléaire de l'inclassable et mystérieux Antoine Volodine. Pour traverser les 600 pages de déambulations politiques, poétiques et métaphysiques qui voient d'évanescents personnages, ni vivants ni morts, s'extirper des cendres irradiées de la «Deuxième Union soviétique» et tenter de rejoindre le «Terminus radieux» de son dernier roman.

Dans le lobby de l'hôtel où il est descendu, invité par Le Livre sur les Quais de Morges, Volodine, carrure de pisteur sibérien, voix ténue, entretient le mystère qui entoure son personnage («Je ne suis ni Français, ni Juif, ni Russe, mais cosmopolite»), et revendique sa singularité littéraire: «Mes livres ne ressemblent effectivement pas aux bulletins de la rentrée française, ne peuvent se résumer en trois lignes...» La pique est acerbe, mais légitime: ses textes sont d'une densité à même de circonscrire un univers. Si singulier qu'il a fallu lui inventer un nom, le «post-exotisme», pour ne pas le voir assimilé à ce «ghetto» de la science-fiction. On ne s'essaiera donc pas ici à résumer la trame de *Terminus radieux*, se contentant d'indiquer au lecteur que cette errance en forme d'expérience littéraire constitue une entrée de choix dans la cathédrale d'une œuvre polyphonique, à nulle autre pareille.

Photo.
Sous le pseudonyme d'Antoine Volodine, le Français est l'auteur d'une œuvre où se croisent onirisme et politique, marquée par une réflexion sur l'histoire du XX^e siècle et l'échec des révolutions.
HERMANCE TRIAY



Ce *Terminus radieux* est-il le récit d'une dystopie politique?

Antoine Volodine: Dans cet ouvrage, je reprends des thématiques qui me sont chères, et qui ont effectivement des aspects dystopiques dans la mesure où, politiquement, je décris le désastre de sociétés qui voulaient construire le beau, le bien, le juste, le fraternel, et qui se sont écroulées. Parce que ces utopies aussi peu réalistes que peu réalisables contenaient en elles les germes de cet écroulement. Mais aussi car elles ont été, comme c'est le cas dans *Terminus radieux*, détruites par un extérieur jamais nommé, un entourage hostile qui empêche l'utopie en Terre humaine de se développer et de s'épanouir.

Tout cela est fort peu réjouissant... Votre univers est-il donc totalement dénué de lumière?

– Mes personnages meurent mais continuent à exister, se rendent compte que c'est finalement un peu la même chose. Comme dans la théorie bouddhiste de la traversée du Bardo qui mène à la renaissance, le décès ne correspond pas à une fin pour mes personnages. A cette différence qu'ils demeurent bloqués dans cette marche, dans cet entre-deux. Je ne cherche pas à développer l'espoir d'un avenir radieux. La lumière vient des rêves, de la magie qui peut certes tour-

ner au cauchemar, mais qui peut aussi provoquer de belles rencontres, de beaux moments.

La déambulation hagarde de vos personnages n'est pas sans rappeler le film *Stalker* de Tarkovski...

– Il s'agit là d'une rencontre plutôt que d'une véritable influence. J'ai commencé à écrire bien avant que d'être publié, et mon univers était déjà formé. Ce n'est qu'au cours des trente dernières années que j'ai accédé à l'univers de Tarkovski par exemple. Comme référence, je citerai plutôt l'ouvrage bouleversant de Svetlana Alexievitch, *La Fin de l'homme rouge*. Mais ce qui m'a le plus influencé, c'est évidemment mon expérience personnelle liée à l'URSS.

Peut-on y lire une forme de nostalgie d'un monde dans lequel vous avez vécu?

– J'ai eu la chance de vivre l'URSS de l'intérieur. J'ai pu voir la déglutine quotidienne, la difficulté de la vie de tous les jours, et cette grisaille générale qui empêchait tout accès à la culture extérieure. Mais ce que j'ai vécu aussi, c'est la fraternité, l'amitié, les réseaux d'amis qui permettaient de lutter contre l'adversité. J'ai effectivement une sorte de nostalgie non éteinte de ce sentiment

du collectif, de l'entraide fraternelle, de la générosité collective. Tout cela est terminé aujourd'hui.

Votre œuvre «post-exotique» continue de se construire par la voix de différents personnages que vous érigez régulièrement au statut d'auteur...

– C'est une des données de ce post-exotisme, qui a été affirmé comme une littérature collective, façonnée par des prisonniers politiques de fiction. Lesquels réinventent le monde avec un regard politisé, mais aussi marqué par le poétique et l'onirique. Ce façonnage collectif implique que les voix sont toujours multiples à l'intérieur d'un livre, et certains personnages ont une voix assez forte pour exister aussi dans le milieu éditorial.

Où est-ce que ce projet littéraire va vous mener?

– L'idée est de construire un édifice, le post-exotisme, qui serait clos et compterait 49 titres. Un nombre magique qui correspond au nombre de jours que l'on met après le décès pour traverser le Bardo jusqu'à la renaissance. Mais avec ce livre, structuré lui aussi autour de ce chiffre magique, je pourrais aussi partir tranquille. J'ai laissé assez de choses derrière moi.
La Liberté

ROMAN • «LA PEAU DE L'OURS» DE JOY SORMAN

L'odyssée d'un plantigrade

C'est par la voix, celle de son auteure Joy Sorman dans «Les bonnes feuilles» sur France culture, que *La Peau de l'ours* est parvenue jusqu'à nos oreilles, dans un bruissement digne d'un Flaubert: «Que les phrases s'agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance.» Ces feuilles nous brassent, nous embrassent, car c'est bientôt la douce voix d'un ours qui se fait entendre, interpelle et appelle à s'aventurer dans une forêt de contes et de questions. Dès lors, il s'agit d'en explorer les lisières, les frontières entre l'homme et l'animal, et tant d'autres choses encore.

La Peau de l'ours a des allures de conte, atemporel et universel, qui met en scène un ours extralucide et nous livre son regard de lynx sur une société où il peine à trouver sa place, et pour cause: aussitôt sorti de sa caverne, cet être hybride né d'un accouplement entre un ours et une femme se verra condamné à être ballotté, au gré de ses acheteurs, de cage en piste, de cirque en zoo, éternellement soumis à des regards curieux et avides de cruauté. Traversant un univers peuplé de créatures aussi étranges que lui, il observe et choisit son camp: ce sera celui des êtres difformes, les plus hospitaliers parmi ces demi frères humains bien peu fraternels, celui des femmes surtout, dont il se sent si proche. Auprès d'elles, il trouvera asile, «car seules les femmes savent, seules les femmes ont vu l'homme et ont vu l'ours réunis sous la même peau...» Bientôt, le conte se fait parabole, nous en met plein la vue,

plein les oreilles et les narines aussi: on se croirait embarqué dans une Arche de Noé emplie d'odeurs férides et de cris rauques. Nos sens sont exacerbés par identification à ce frère ours si attachant et toujours attaché, roi déchu. L'auteure française s'est sensiblement documentée pour ce roman, le médiéviste Michel Pastoureaux est passé par là et *La Peau de l'ours* mêle aux effluves de merveilleux des relents de réel. Pour un peu, on s'attendrait à ce que la bête surgisse de la page, tant l'effet de présence est atteint: expérience inédite que de se sentir dans la peau d'un ours qui doit justement sauver sa peau...

Cette peau, parlons-en, lieu de fragilité mais aussi d'un plaisir sensuel auquel notre narrateur rêve de goûter: «Je voudrais tant me débarrasser de cette carapace de poils pour sentir sur ma peau à vif (...) le poids délicat des pattes d'un moineau ou d'un baiser humain.» Tremblant de désir et débordant de tendresse, cet ours-là est habité (et hanté) par une solitude irrévocable, peuplée de doutes et d'animaux qui ne lui ressemblent guère mais auxquels il s'assemblera symboliquement à la faveur d'une symphonie nocturne, «clameur phénoménale» proprement bouleversante: «Basculant ensemble gueules ouvertes, poumons vidés, du lézard à la girafe...»

Emporté dans une odyssée dont il ne sortira pas indemne, qui se saisit de *La Peau de l'ours* doit se préparer à un week-end d'hibernation avant l'heure, prêt à se laisser ravier, victime d'un rapt littéraire dont il ressortira un peu abasourdi et conforté, le temps d'une lecture, dans son urside... Étrangement convaincu d'avoir un ours dans la peau.

CAMILLE VORGER

JOY SORMAN, *LA PEAU DE L'OURS*, GALLIMARD, 2014, 157 PP.

ROMAN • «LES ENFANTS DE LA DOULEUR NOIRE» DE MARTHÉ MARIE MONNET

Fuir les poisons de Tchernobyl

Douleur noire, c'est ce que signifie en russe le nom de Tchernobyl. D'où le titre du roman de Marthe Marie Monnet, *Les Enfants de la douleur noire*, paru ce printemps aux Éditions des Sables. Il s'inspire de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, survenue le 26 avril 1986 dans ce qui constituait alors l'Union soviétique. A la suite de l'accident, une zone interdite a été décrétée dans un rayon de trente kilomètres autour de la centrale, et plus de deux mille villages et villes ont été vidés de leur population. C'est dans ce territoire interdit que commence le roman qui met aux prises trois adolescents avec la vie marginale au milieu de cette contrée fantôme. Oleg, Irina et Vassili, ainsi se prénomment les trois «exilés» qui survivent à l'écart des parties «saines» de ce nord-ouest ukrainien. Le lecteur est d'entrée plongé dans leur microcosme, au cœur de l'histoire d'amour entre Irina et Oleg qui prend l'allure d'un défi face au contexte spectral qui les entoure. Irina attendra même un enfant de son compagnon.

La suite n'aura rien de bucolique. Les autorités entendent nettoyer à nouveau la portion irradiée du pays et, dans la foulée, déloger les habitants illégaux qui y ont trouvé une cachette ou un refuge. De surcroît, Irina perd l'enfant peu après sa naissance, mal formé comme tant d'autres dans les territoires biélorusses et ukrainiens les plus contaminés. Oleg, Irina et un jeune homme à l'air simplet – effet

des radiations? – prennent alors la décision de gagner l'Europe occidentale avec pour objectif la France. Entre marches harassantes à travers bois et voyages clandestins dans des wagons de marchandises, les proscrits avancent peu à peu vers l'ouest.

Leur odyssée forcée ne revêt pas le caractère effarant de *La Route* de Cormac Mac Carthy (le roman n'est post-apocalyptique qu'à l'échelle de Tchernobyl et non du monde entier), mais prend plutôt l'allure d'un voyage vers la liberté. Les protagonistes ne sortent pas intacts de cet exil. Empreint d'espoir et de douleur, *Les Enfants de la douleur noire* se veut également un plaidoyer antinucléaire.

MARC-OLIVIER PARLATANO

MARTHÉ MARIE MONNET, *LES ENFANTS DE LA DOULEUR NOIRE*, ED. DES SABLES, 2014, 289 PP.

en diagonale

«NOUVELLES DE LA GRANDE GUERRE» Après le *Journal de la guerre (1914-19)* de Guy de Pourtales, les Éditions Zoé abordent le premier conflit mondial sous l'angle littéraire, qui rassemble faits et chiffres «dans un unique boubouir, celui de l'absurdité humaine». Partout, il y a les alliés et les ennemis, les traités et les prisonniers, la mobilisation, les combats, les tranchées. Écrits aux quatre coins de l'Europe pendant ou juste après la Première Guerre mondiale, ces textes racontent l'unicité des destins pris dans l'engrenage du conflit, qui bouleverse aussi le style littéraire. A lire, dans ces *Nouvelles de la Grande Guerre*, des récits de Robert Walser, A. C. Doyle, Henri Barbusse, Alexis Tolstoï, Stefan Zweig, Rudyard Kipling, Albert Londres ou Italo Svevo.
APD
Nouvelles de la Grande Guerre, Ed. Zoé, 2014, 219 pp.

RÉFÉRENCE :

« Rire comme un zèbre »

dans *Le Courrier* du 26 juillet 2014

CINÉMA • «UNDER THE SKIN»
DE JONATHAN GLAZER

Scarlett descend du ciel



Le projet était prometteur, avec son scénario de série Z revisité à l'aune du réalisme social britannique: en Écosse, une extraterrestre à l'apparence humaine (Scarlett Johansson) «racolée» des hommes qu'elle fait disparaître... Réalisateur passé du clip et de la pub au cinéma avec *Sexy Beast* (2000) puis *Birth* (2004), Jonathan Glazer tente ici une expérience radicale de SF conceptuelle. Rachiitique et répétitif, le récit d'*Under the Skin* suit d'abord le rituel nocturne invariable de la prédatrice, sillonnant les routes à la recherche de ses proies au volant d'une camionnette.

D'aucuns s'agacent face à un exercice de style prétentieux d'un mortel ennui, quand d'autres crient au génie en citant Kubrick. Ceux qui se pâment devant les charmes de Scarlett Johansson, muse mise à nu dans une œuvre qui lui est en-

tièrement dédiée, manquent peut-être un peu d'objectivité... Sans avoir à choisir un camp, on peut être sensible au pouvoir de fascination du film tout en s'estimant floué sur le fond. Le cinéaste excelle en effet à créer une atmosphère, dans sa façon de convoquer les paysages sauvages, humides et brumeux de la campagne écossaise ou dans ces séquences très plastiques où les victimes, hypnotisées par la belle alien en tenue d'Ève, s'enfoncent dans une eau noire qui les engloutit.

Autre scène captivante: la rencontre avec un avatar d'Elephant Man que la créature décidera d'épargner. Mais c'est aussi à partir de là que le film, amorçant enfin un virage narratif, va se déliter. Car voilà que l'extrémiste impassible commence à s'humaniser, éveil qui prend vite une tournure ridicule. L'aura magnétique d'*Under the Skin* ne réside pas au comique involontaire d'un épisode où, désirant s'alimenter, Scarlett porte religieusement à ses lèvres une part de forêt noire qu'elle recrache aussi sec dans son assiette! Lorsque la conclusion tragique renvoie l'Homme à la violence de ses instincts, on se désole qu'une œuvre hantée par des visions si mémorables se résume à une parabole bien laborieuse.

MATHIEU LOEWER

LIVRE • «D'ÂNE À ZÈBRE» DE FRANÇOIS BÉGAUDEAU

Rire comme un zèbre

Chacun sait que les expressions imagées sont plus ou moins motivées sémantiquement. Pourquoi ré-

rait-on comme une baleine à gueule déployée (à en faire pâlir un Jonas) là où les Anglais «rugissent»? Rire est le propre de l'homme, objecterait un certain Rabelais. De fait, c'est bien l'humour qui traverse *D'Âne à Zèbre*, essai faussement erratique où François Bégaudeau s'éclate (et nous avec lui) dans l'esthétique fragmentaire d'un abécédaire fantaisiste paru cet hiver: «Que ferait un berger sans mouton? Il chômeerait, vivrait d'allocations, pèserait sur la compétitivité de notre économie, ferait fuir nos meilleurs ~~patrons~~ entrepreneurs.» De bout en bout, l'auteur nous incite à rire entre les lignes, et même sous les ratures. Allons-y gaiement.

Au commencement était le Verbe, soit, mais un verbe libre. Des l'orée, l'exergue d'Yves Bonnefoy annonce les couleurs: «Les abécédaires sont un pont jeté entre la réalité du monde, une réalité déjà travaillée par le langage. (...) Et c'est de ce point de vue aussi que ces humbles livres sont des incitations à la poésie, demandent de résister à cet arbitraire.» Sortir du cadre, recolorer les rayures du zèbre, le transformer en âne, sublimer la contrainte pour réveiller la créativité du langage et révéler la matérialité des mots. Voilà qui est fait: «Parfois l'âne qui fut zèbre se souvient de la savane...»

D comme «Deleuze» et F comme «Faux»: par un bel effet de mise en abyme, l'auteur fait référence à la «cacophonie lexicale agissant à la manière d'une prose poétique» du premier, et au pacte de vérité dont lui-même se joue dans ses romans. «Faux» vient après «Humour», et pour cause, l'écrivain rieur se plaît à renverser l'ordre alphabétique, nous faisant sauter allégrement de mots en mots. Point de coq ici, mais un âne, un zèbre et un singe, réminis-

cence de *Deux Singes* ou *ma vie politique*. Ainsi: «Tout se tient. Presque trop.» Et François de rappeler que Dieu eût pu faire autrement, «que le F ouvrit la parade, et qu'en éclairant un faucon fonçât vers la feuille où se fabriquent ces fadaïses». Il nous met le bestiaire à l'envers, dans la lignée de son *Invention du jiu*, savoureuse fable narrant les amours d'un chat et d'une gazelle autour d'un ballon de football.

Au commencement étaient le Verbe et le Jeu, donc. Libre à nous de vagabonder pour mieux se perdre à travers les pages de cet abécédaire-bestaire, de le déconstruire pour éprouver la lucidité d'un ordre réinventé, le faux chaos des rencontres de mots qui semblent ici avoir pris le pouvoir. L'auteur est un fervent Demotivateur et son site en témoignage: *D'Âne à Zèbre* y a été l'objet d'un concours offert aux internautes, récompensé, humour et chimpanze obligeant, d'une banane.

Au commencement était la bouche, pour mieux succomber au plaisir des mots. Rhapsode des temps modernes, Bégaudeau évoque entre autres réussissances buccales celle du dire: «Finer la langue, claquer des dents, couliner du larynx pour singer le singe, crier, chanter. Parler. (...) Parlant, j'éprouve la faculté majeure de la bouche, son numéro de gala, son clou du spectacle: articuler des sons.» Cette Bouche-la apelle l'Oreille, tant cet abécédaire sonne, étonne (sans jamais détonner) et resonne. Déjà contenue dans son premier roman *Jouer juste*, la poésie est de retour, le rire aussi, et quand les deux se conjuguent, c'est encore mieux. Nos Zygématiques de Zèbre en redemandent et nos Zoreilles aussi... CAMILLE VORGER

FRANÇOIS BÉGAUDEAU, *D'ÂNE À ZÈBRE*, ÉD. GRASSET, COLL. «VINGT-SIX», 2014, 252 PP.

RÉFÉRENCE :

« Pour danser dans ses chaînes »

dans *Le Courrier* du 5 novembre 2020

<https://lecourrier.ch/2020/11/05/pourdanser-dans-les-chaines>

Auteur du roman *Petit Pays*, récemment porté à l'écran, l'artiste franco-rwandais Gaël Faye sort aujourd'hui l'album *Lundi méchant*, après un livre-CD jeunesse paru en septembre

POUR «DANSER DANS LES CHAÎNES»

CAMILLE VORGER

Disque ▶ Alors que la France comme tant d'autres pays se reconfine, à l'instar de la Suisse, Gaël Faye prépare la sortie de son nouvel album *Lundi méchant*, ce vendredi. Après *Petit pays* (2016), son roman récemment adapté au cinéma par Eric Barbier – et bientôt en BD –, l'artiste éclectique a sorti cet album un magnifique album-CD grand format pour la jeunesse, mettant en images l'une de ses chansons au titre aussi long que l'ennui qu'il dépeint: «L'Ennui des après-midi sans fin». Le titre, qui fait écho au roman de Dany Laferrière, figurait déjà sur l'EP *Des Fleurs* (2013).

Au fil des pages, la végétation foisonne à travers les aquelles d'Hippolyte, autant que les métaphores dans le texte de Gaël Faye: «Et moi coïncé dans mes questions, prisonnier d'une toile au plafond.» C'est la musique et la poésie qui vont permettre à l'enfant rêveur de s'évader de la toile d'araignée, l'ennui s'avérant fécond pour l'éclosion de la créativité et le déploiement d'un imaginaire singulier: «Je garde de ces jours immobiles le souvenir d'une période enchantée où j'ai pu remplir à ras bord le coffre-fort de mon imaginaire», témoigne l'auteur en quatrième

de couverture. Prenons-en de la graine: puissent la musique, la poésie, la culture en général, et des albums comme celui-ci en particulier, nous aider à respirer en ces temps troublés...

Tentatives d'évasion

«Respire»: tel est précisément le titre-phare de *Lundi méchant*, porté par un superbe clip mettant en abyme – en images et en scène – l'étouffement qui nous guette faute de prendre le temps: «T'as le souffle court (respire) / Quand rien n'est facile (respire) / Même si tu te perds (respire) / Et si tout empire (espère).» Le titre même *Lundi méchant* fait référence à un concept né à Bujumbura, au Burundi, qui consiste à se réunir pour s'amuser, boire et danser les lundis soirs afin de faire un pied de nez à la société, d'en découdre avec les pesanteurs du quotidien, les difficultés de la vie.

L'album se présente donc comme une tentative d'évasion du poisson hors de son bocal: «Comment s'en sortir sans sortir», déclamait le poète Ghérasim Luca. Si la poésie a toujours été un moyen d'échapper aux carcans, les mots nouveaux d'un Gaël Faye, qui a été atteint par le Covid-19 au printemps, témoignent d'un désir ardent de «nous envoler» au gré de ses morceaux, en écho à «Envole-

fière une saveur inimitable. Gaël Faye nous a d'ailleurs confié son désir de s'appuyer de plus en plus sur la musicalité, les rythmiques, et sur le corps, à travers la danse qui permet aussi de mieux penser – panser? – l'époque contemporaine, le corps social et ses plaies: «Malgré la vie, le temps passé / Malgré la jeunesse fatiguée / Personne ne pourra empêcher / Nos corps usés de chalouper.»

Parce que l'intelligence d'une chanson ne repose pas que sur les paroles, les morceaux de Gaël Faye sont une invitation lumineuse à danser nos vies, quels que soient les averses, les nuits, les orages, les tsunamis et les séismes que nous traversons. «Danser dans les chaînes», pour le dire avec les mots de Nietzsche (aphorisme 140 du *Voyageur et son ombre*). «On peut danser en oubliant les mots, nous disait Gaël Faye. Les mots sont là si l'on a envie de s'en emparer pour leur sens, mais sinon, on peut continuer à danser. C'est cet équilibre-là que j'essaie de trouver en ce moment dans mes chansons.» I

Gaël Faye et Hypollite (illustr.), *L'Ennui des après-midi sans fin*, Ed. Les Arènes, 2020. Dès 6 ans.

Gaël Faye, *Lundi méchant*, All Points, 2020.



Les paroles des chansons de Gaël Faye témoignent d'un désir ardent de «nous envoler». THESUPERMAT/WIKI

moi» de Jean-Jacques Goldman: «Je veux t'envoler loin d'ici, du cimenter / Au-delà des forêts de bâtiments (...) / Je veux t'envoler, t'inventer des contrées / T'emmener, t'évader, au large, au large, au large...»

Penser, danser

Lors de notre conversation avec l'artiste en septembre dernier, il avait abordé la poésie comme

une clé. Ainsi le poème de Jacques Roumain offert par sa maîtresse à Gaby, héros de *Petit Pays*, lui permet de mettre des mots sur un monde qu'il ne comprend pas: «Si l'on est d'un pays, si l'on y est né, comme qui dirait: natif-natal, écrit Jacques Roumain dans *Gouverneurs de la rosée*, 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 qu'on aime (...).» C'est précisément cette chair, alliée à la prégnance, dans l'univers de l'artiste franco-rwandais, d'une double culture, qui résonne à travers ses mots, sa voix, sa musique, ses clips, et leur con-

RÉFÉRENCE :

« Les émoticônes »

interview pour le journal *Le Matin*, avril 2015

<https://www.lematin.ch/societe/retour-hieroglyphes/story/15235954>

COMMUNICATION UN RETOUR AUX HIÉROGLYPHES?

Les images – smiley et autre pouce levé – prennent toujours plus de place dans nos écrits. Faut-il s'en inquiéter?



PAR CLÉA FAVRE 24.04.2015

LES ÉMOTICÔNES SONT-ELLES UN BIEN OU UN MAL? L'EDITO

Marre de ces émoticônes qui remplacent nos émotions!

Elles sont partout. Seules ou en groupe, figées ou animées, dans toutes les messageries, parfois même sur papier, au bureau ou dans les échanges privés. Vous en avez assurément déjà croisé, sans forcément connaître leur doux nom: les émoticônes ont envahi votre vie.

Alors bien sûr, tout est parti d'une bonne intention. Dans ce monde standardisé où tout doit aller vite, comment exprimer les émotions? Au début était le «smiley», sympathique bouille ronde et jaune ornée de deux points pour les yeux et d'un sourire, un pictogramme pour évoquer l'amitié. Et si vous ne savez pas dessiner, qu'à cela ne tienne, certaines émoticônes ont leur équivalent sur les claviers, qui savent les interpréter.

Se reproduisant comme des lapins, les émoticônes ont suivi le formidable essor des outils numériques. Se multipliant, prenant forme humaine, et se déclinant même désormais avec différentes couleurs de peau, histoire de ne surtout froisser personne.

Et c'est bien là que cela agace. Car non content d'exprimer l'émotion, lesdites pastilles les remplacent. Ou plutôt, les annihilent. Envie d'écrire dans un e-mail à un collègue que vous n'êtes pas d'accord, mais sans pour autant vous fâcher avec lui? Pas de problème, vous lui ajoutez un sourire voire un clin d'œil (touche point-virgule sur votre clavier) et le tour est joué. Une critique à faire à un ami? Hop, un petit SMS ponctué du smiley à tête de cochon (tapez la lettre «o» pour le nez), et vous faites passer le message tout en faisant croire que vous rigolez.

Oui, les émoticônes c'est jeune et fun. Mais c'est aussi une manière de se déresponsabiliser dans les rapports humains, de lisser ses propos, bref, d'être émotionnellement correct.

Grégoire Nappey, Rédacteur en chef

Cœurs brisés, cuisses de poulet, excréments, surfeurs, escargots, visages aux joues rouges, arc-en-ciel... Les émoticônes, appelées aussi emoji, dans leur infinie diversité, se glissent partout. Auparavant cantonnés à l'archaïque:-) et aux SMS, ces dessins qui symbolisent un ressenti ou un état d'esprit ont gagné du terrain dans toutes nos communications électroniques. A tel point qu'ils deviennent même un langage à part entière: le livre «Alice au pays des merveilles» a été «traduit» en émoticônes, le journal britannique The Guardian s'est récemment amusé à retranscrire un discours de Barack Obama, un roman est sorti sans mot et il existe même un réseau social – Emoji – où les symboles sont l'unique manière de communiquer.

Ce n'est pas une langue

D'ailleurs, les linguistes s'intéressent à cette évolution. «On peut se demander si l'on revient aux hiéroglyphes, période où on utilisait des images pour exprimer des idées», avance Christa Dürscheid, linguiste à l'Université de Zurich. Une nouvelle langue? «Non, il n'y a pas de structures grammaticales, les notions d'hier, de demain, de conditionnel sont très difficiles à exprimer», tranche-t-elle. Assiste-t-on alors à un appauvrissement de la langue? La chercheuse observe en tout cas un phénomène nouveau par rapport aux premières émoticônes: aujourd'hui, des emoji remplacent des mots et ne font plus que venir en complément.

Mais les linguistes ne se montrent pas inquiets pour autant. Christa Dürscheid fait remarquer que les emoji sont réservés aux conversations écrites, la menace épargne donc l'oral. De plus, elle a pu constater que ces éléments sont utilisés seulement dans un contexte privé (amis, familles, collègues). «Une personne qui postule pour un emploi ou un étudiant qui rédige une thèse n'y ont pas recours. Dès que l'on veut exprimer quelque chose d'élaboré les mots sont nécessaires», fait-elle valoir.

Pour Camille Vorger, maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne, les émoticônes répondent d'une certaine façon à un principe d'économie et de brièveté. «Cependant, ce principe est inhérent à cette communication qui se construit dans un espace hybride, nourri de signes de natures multiples, entre écrit et oral, mots et images. Que l'on utilise une abréviation ou une image symbolique, nous sommes dans une esthétique de la concision et de l'instantané qui se justifie dans ce contexte», précise-t-elle. A ses yeux, il ne faut pas empêcher les adolescents d'utiliser ces ressources car cela participe à une certaine créativité. D'ailleurs, pour elle, les émoticônes constituent un apport à la communication. Elles apportent des nuances, des effets, des précisions, de l'animation, à l'image des petits gestes que l'on pourrait faire lors d'une discussion en face-à-face.

Créé: 24.04.2015, 06h34

RÉFÉRENCE :

« Le mot, un univers en expansion »

interview pour *Femina*, 2020

<https://www.femina.ch/societe/actu-societe/le-mot-un-univers-en-expansion>

dossier

*JE SUIS SUR
LAUSANNE CE SOIR,
DU COUP ON SE
BINGEWATCH
UNE SÉRIE?*

LE MOT, UN UNIVERS EN **EXPANSION**

DIVULGÂCHAGE. VÉGANISME. GROSSOPHOBIE...
LE MONDE A CHANGÉ DU COUP. LES MOTS POUR LE DIRE AUSSI!

TEXTE SASKIA GALICH



B *introuvable, blagopère, locourisme, goughiser, dévalgâcher, grossophobie, millennials, émotivèmes, sentience...* Nouveaux et originaux, pris dans d'autres langues ou ressortis des tiroirs (et parfois pourvus d'un autre sens), des myriades de mots ne cessent d'enrichir le vocabulaire courant – comme le souligne le linguiste et historien de la langue Bernard Cerquiglini. Membre de la commission qui choisit les nouvelles entrées dans le *Petit Larousse*, il explique: «Faute de place, seuls 150 termes sont intégrés annuellement dans le dictionnaire. Mais on estime qu'il s'en crée quelque 20 000 par an.» Parmi lesquels on recense une prolifération d'anglicismes. A ce propos, le linguiste et maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne Christian Surcouf relève: «Je n'ai pas de chiffres précis mais on le constate en effet – notamment dans l'économie, l'administration, les médias et l'informatique.» Il précise: «C'est évidemment dû au fait que la société et les modèles économiques, technologiques, scientifiques voire artistiques américains sont extrêmement do-

minants. D'une certaine manière, depuis les années 1980, on a tendance à penser que pratiquement tout ce qui vient d'outre-Atlantique est bien et cool (!) et que l'anglais, qui est en effet compris internationalement, est une langue de prestige.» Ce qui a pour conséquence une déferlante d'appellations, de noms communs ou d'acronymes *made in USA*. Parfois bruts (*smartphone, buzz, selfie, CEO, HR*, etc.), parfois francisés (*végétarisme, antipélexus*). Et Christian Surcouf d'ajouter: «Quand on invente un objet ou un concept, on a volontiers tendance à le nommer en anglais.» Histoire de le commercialiser (ou de le rendre compréhensible) partout dans le monde et, en même temps, de le parer des qualités que l'inconscient collectif attribue aux américaneries.

Pour contrer l'invasion, des irréductibles se déchainent et «fabriquent» des équivalents francophones – avec une belle inventivité», sourit la linguiste et enseignante-chercheuse à l'UNIL Camille Vorger. Un avis que partage Bernard Cerquiglini: «Il y a 10-15 ans, on ne parlait que de *software*, de *kidult* et de *mail*. Aujourd'hui, *logiciel*, *ado-*

lescent et *courriel* sont d'usage courant!» Résultat? Un lexique en constante expansion qui, tel un sismographe, indique les soubresauts de la société occidentale. Car comme le disent les experts en linguistique, l'apparition de nouveaux mots «correspond à l'émergence de réalités différentes», reflète l'époque et témoigne «de nos modes de vie, de nos questionnements, de nos angoisses et de nos espoirs». Exemples...

Antispécisme ou l'espoir citoyen

Formalisé dans les années 1970 aux États-Unis, le courant de pensée antispéciste considère que l'espèce à laquelle appartient un être n'est pas un critère valable pour décider de la manière dont on doit le traiter. En gros, dans l'antispécisme, il n'y a pas de différence entre un humain et un animal. «Ce mot, tout comme *sentience*, répond à une forme de bienveillance à l'égard des animaux que l'on sent poindre et se diffuser largement», signale Bernard Cerquiglini. Qui estime que l'essor de ce vocable depuis 5 ou 6 ans est à mettre en parallèle avec l'essor du *végétarisme*, du *locovoris-*

risme: «Ces termes – et ce qu'ils recouvrent au niveau des comportements qu'ils impliquent – sont une espèce de double réaction contre la malbouffe et les problèmes environnementaux. Ils traduisent un désir de vivre autrement et montrent clairement une sorte de prise en main citoyenne.» Une réponse au consumérisme ambiant, en quelque sorte.

Bistronomie ou l'art de (bien) vivre

Apparue dans les années 1990 mais popularisée vers 2005, la bistronomie, fusion-contraction de bistruc et de gastronomie, définit des établissements qui servent de la grande cuisine à prix non excessifs. Les chefs bistronomes misent sur des produits frais, de saison, de haute qualité et locaux autant que possible. Ces spécificités leur valent les faveurs des *bobos* et des *foodies* (gourmands avides de bonnes adresses et d'émissions culinaires). À noter que bon nombre de ces maîtres queux proposent aussi des mets *veggi* (parfaits pour les végétariens) ou *sans gluten*. De par le soin qu'ils apportent au visuel de leurs menus, ils sont aussi très appréciés des amateurs de *foodporn*. Autrement dit: leurs plats sont régulièrement pris en photos, lesquelles sont postées sur les réseaux sociaux. Annusé, Bernard Cerquiglini relève que même si d'autres domaines de l'art de vivre ont créé des mots, tels les désormais classiques *Do it Yourself*, *spa* ou *cooking*, celui qui touche à l'alimentation reste un champion toutes catégories!

Bore out ou quand le travail rend malade

Tristement présents dans le langage actuel, les noms de maladies liées au travail, dont *bore out* ou *burn-out*, sont représentatifs «des nombreuses inquiétudes liées aux conditions salariales, horaires ou managériales», précise Bernard Cerquiglini. Parmi les autres mots reflétant ces appréhensions, on peut aussi citer *slasher* (personne qui cumule plusieurs emplois pour pouvoir tourner financièrement), *badging* (une manière détournée de pointer), *ubérisation* ou *bureaux paysagers* – vocables auxquels répondent toutefois plus positivement *co-travail* (une organisation s'appuyant sur une vision du travail collaboratif) ou *flexibilité et télétravail*.

Cryptomonnaie ou la société techno

La monnaie virtuelle, populaire depuis une petite dizaine d'années, est symbolique de

l'influence des nouvelles technologies sur la vie des gens. Ce terme fait partie de ce que Camille Vorger appelle le *technolèxe* (soit, en l'occurrence, le langage informatique et technique) qui, dit-elle, a permis de voir fleurir des dizaines de mots et d'expressions – de *smartphone à gamer*, en passant par *elic*, *érotiques*, *twitter* ou *blogosphère*. Elle précise: «Tous les vocables propres à ce champ-là se diffusent facilement dans la société et les milieux de l'entreprise, notamment parce qu'ils expriment des idées ou des concepts de manière efficace et concise, tout en permettant de rendre saillant un mot particulier. Quand on dit par exemple *j'étais en mode vacances*, cela met *succès* en relief tout en le disant de manière condensée.»

Cyberharcèlement ou panique en ligne

Courriels d'insultes, commentaires odieux, *body-shaming*, voire *revenge porn*, le *cyberharcèlement* (ou malveillance nu-

FAUTE DE PLACE, SEULS 150 TERMES SONT INTÉGRÉS ANNUELLEMENT DANS LE DICTIONNAIRE. MAIS ON ESTIME QU'IL S'EN CRÉE QUELQUE 20 000 PAR AN.

BERNARD CERQUIGLINI, LINGUISTE ET HISTORIEN

GENRE, IL
GRAAAVE E
"SALUT", G

mérique) fait partie du grand cercle des vocables reflétant les angoisses *zco* qui inondent la Toile. Parmi celles-ci: les attentats terroristes (*typhadistes* ou *loops solitaires*), les piratages informatiques (*cyber-rattaques*, *harpouillage*, etc...), les trafics honteux qui se monnaient sur le *Darkest*, les avertissements alarmistes des *conplotistes*, *conspirationnistes*, *survivalistes* ou des *collapsologues*... Comment contrer cette morosité ambiante? En s'offrant une cure de *détox digitale*, en se lançant dans la *méditation de pleine conscience* ou le *Skirin Yafu* (bains de forêt), en suivant les conseils des gourous du *lygge*, du *lagos* ou de l'*ibigui* (différentes visions du bien-être). Le tout en évitant bien sûr de remplacer ses *addictions numériques* par une plongée dans des fictions *dyttopiques* à la *Hunger Games*...

Ecoresponsable ou le retour à la nature

Réchauffement climatique, rapports alarmistes des experts du GIEC, extinctions de masse... Les préoccupations et enjeux environnementaux nécessitent de nouveaux comportements, aujourd'hui traduits en mots, explique Bernard Cerquiglini et Camille Vorger. Sont ainsi apparus une kyrielle de vocables formés à partir du préfixe *eco* – tels *écoresponsable*, *écoresponsable*, *écoresponsable*, *écoresponsable*, *écoresponsable*, etc. Pour la linguiste, cette profusion exprime non seulement une volonté de changer les choses mais aussi «un besoin de réassurance par rapport à la crise», comme une manière de se dire qu'on peut peut-être tout de même envisager un avenir moins sombre en passant des paroles aux actes.



Streaming ou l'ère du cocooning

Quelles qu'en soient les raisons fondamentales, le fait est que, depuis quelques années, les *millennials* (nés grosso modo entre 1980 et l'an 2000) et leurs parents se retrouvent sur une garrison commune: la soirée *cocooning* à *binge-watcher* des séries qu'il s'agit de ne pas *download*. Que ce soit sur des canaux officiels (Netflix, Hulu, HBO, Canal+, etc.) ou en *streaming* (visionnement en ligne, de manière plus ou moins légale), des milliers de gens passent ainsi des heures collés devant leur écran. Alternative à cette orgie feuilletonnesque, du moins pour les adolescents: *Fortnite*, *Minecraft* et autres jeux en ligne ou, à l'occasion de conventions, des soirées *cosplay* - désormais français en costume. ●

WWW.FEMINA.CH

F CHAQUE SEMAINE, DÉCOUVREZ PLUS DE DOSSIERS SUR L'APPLI FEMINA

LINGUISTIQUE

«DU COUP», «EN FAIT», «GENRE» ET AUTRES **TICS**

Après *nickel et de ouf*, la tendance est aux *du coup*, typiquement, *en fait*, *juste*, *trop* (*mimi*, *joli*, etc.), *genre*, *pire* (*bien*, *bon...*), *monstre* (*beau*, *sympa...*), *de base*, *au final*, parce que *voilà* ou *donc*, *voilà*. Entre autres. Dans quelque temps – ils ont une durée de vie de 2 à 3 ans, note Bernard Cerquiglini –, ils seront remplacés par d'autres expressions. Pourquoi et comment ces tics verbaux apparaissent-ils, se répandent-ils avec l'efficacité d'un virus grippal avant de disparaître?

A priori, selon les experts en linguistique, leur pullulement (comme leur disparition) est d'abord une affaire de mimétisme. Tout en précisant que si certains mots touchent «toutes les classes, tous les niveaux de langue et toutes les générations», d'autres sont plus ciblés et marquent une appartenance à un groupe spécifique, ne serait-ce que générationnel («on entend assez peu les grands-mères dire *genre* ou *trop*). Christian Surcouf explique que ce phénomène de copiage se joue de différentes manières: «Soit on imite quelqu'un parce qu'on l'admire et qu'on trouve sympa sa manière de parler. Soit, et c'est le plus fréquent, on reproduit ce qu'on entend sans en avoir conscience.» Il précise: «Quand deux interlocuteurs discutent et que l'un des deux utilise beaucoup un mot, *genre*, par exemple, on constate qu'au fil de la conversation, celui qui ne le disait pas se met à l'employer! C'est notre capacité d'humain depuis qu'on est tout petit: on entend, on imite, on s'adapte à l'autre.» Bernard Cerquiglini abonde: «La langue est un phénomène social et agit comme un marqueur d'exclusion ou d'inclusion, on se reconnaît par des tics partagés.»

Camille Vonger ajoute: «Par cet effet de mimétisme, des tics de langage vont se répandre dans une communauté X ou Y. Pour créer une espèce de connivence avec cette tribu, les médias et les réseaux sociaux vont récupérer et s'approprier sa manière de s'exprimer, qui va alors être reprise par d'autres gens dans d'autres groupes et cela fait boule de neige!»

Certes. Mais qui est le «patient zéro», celui par qui le tic arrive? Même s'ils soupçonnent l'impact des médias, des personnalités médiatiques, de la pub ou des dialogues dans des œuvres de fiction, les spécialistes estiment difficile, voire impossible, de trouver avec certitude la source première. A ce propos, Christian Surcouf cite une recherche baptisée *Dyinet*, dirigée par la linguiste Aurélie Nardy à Grenoble: «Des enfants en interaction les uns avec les autres sont enregistrés à l'école enfantine. Le but est, entre autres, d'essayer de déterminer les réseaux d'influence, pour voir s'il y a des influenceurs au sein de ces groupes de pairs. Pour l'instant, l'étude n'est pas terminée mais elle permettra d'avoir des idées pour savoir comment certains enfants ou locuteurs finissent par influencer les autres!» Et comprendre cette mécanique est utile: pour échapper à ces mots répétitifs quand ils nous agacent. Ou pour les utiliser à bon escient, car ils peuvent être de précieux outils. Pour Camille Vonger, les tics diffusés par les médias ou sur les réseaux servent à donner du corps à la communication. Ils ont ce qu'on appelle aussi une fonction phatique – c'est-à-dire une fonction de maintien du contact. C'est une manière de dire à l'autre: est-ce que tu es bien là et est-ce que tu m'entends? Elle reprend: «Dans les discours politiques, ils peuvent aussi avoir une fonction de connivence, pour montrer à ses auditeurs que l'on parle le même langage.» Quant à Christian Surcouf, il ajoute: «On pense en temps réel, et pour parler, on a quand même besoin d'un peu de réflexion. Or, selon où ils sont placés quand on s'exprime, tous les petits mots comme *heu...*, *du coup*, *et puis*, *et pis*, *en fait*, permettent également de réfléchir... et de conserver son tour de parole. Donc ces tics ne sont pas tous anodins mais peuvent être un outil de conversation!» Du coup... (ps)

FEMINA 13

RÉFÉRENCE :

« Quand l'épidémie change notre
manière de parler »

interview pour Heidi news, 2020

www.heidi.news/sante/coronavirus-quand-l-epidemie-change-notre-maniere-de-parler

SANTÉ | CORONAVIRUS | NEWS
Publié le 15 avril 2020, 12:04. Modifié le 16 avril 2020, 09:49.



Coronavirus: Quand l'épidémie change notre manière de parler

par Laure Dasinieres



Pixabay / Gerd Altmann

«Covid-19», «coronavirus», «mesures-barrières»... Autant de termes qui nous étaient étrangers il y a encore quelques mois et qui figurent désormais dans le langage courant. Cette crise sanitaire sans précédent ne change pas seulement notre mode de vie: elle modifie notre manière de parler et retentit sur notre vocabulaire.

Pourquoi c'est intéressant. Notre langage s'ajuste et se réinvente pour s'adapter à cet épisode inédit qui nous touche dans notre vie quotidienne. Les mots sont révélateurs de la manière dont nous appréhendons la situation et vont évoluer au fil des semaines, nourris par les discours individuels, médiatiques et politiques.

Sandrine Reboul-Touré, chercheuse en linguistique à l'université Sorbonne-Nouvelle (Paris):

«Nous vivons actuellement ce que l'on appelle un événement. Cela crée une effervescence particulière pour mettre des mots, nommer ce que nous vivons et construire, au fil des jours, une mémoire discursive. Aujourd'hui, nous sommes en plein dans l'événement, nous parlons de "crise", de "crise sanitaire" voire d'"état d'urgence sanitaire". Mais demain, nous parlerons peut-être de "scandale".»

Nommer l'ennemi... Depuis le 11 février dernier, les termes utilisés pour désigner le virus et la maladie qu'il provoque, réciproquement «Sars-CoV-2» et «Covid-19», sont officiels. Du côté

des médias et du grand public, il y a eu bien sûr quelques couacs au début et des usages divergents selon le groupe d'appartenance.

Sandrine Reboul-Touré:

«Beaucoup de gens au début ont bloqué sur le terme de coronavirus: j'ai entendu des noms comme "conarovirus". A l'oral, "Covid-19" semble réservé aux spécialistes et aux médecins notamment alors qu'il est davantage utilisé à l'écrit. Et, globalement, c'est bien le terme de "coronavirus" qui semble aujourd'hui le plus utilisé par tous, malgré son imprécision».

... et partir en guerre Le président français Emmanuel Macron a surpris, sinon choqué, en martelant plusieurs fois «*Nous sommes en guerre*» lors de son discours télévisé du 16 mars destiné à annoncer les mesures de confinement dans son pays. Pourtant, plusieurs médecins avaient déjà à la bouche des termes comme «aller au front» dans les jours précédents.

Comme l'explique Patrice Bourdelais, historien spécialiste des épidémies, les métaphores guerrières sont une longue tradition dans le domaine sanitaire. Ce n'est donc pas un hasard si l'on parle aujourd'hui de «combat» contre Covid-19.

Camille Vorger, chercheuse en linguistique et didactique à l'université de Lausanne:

«Ces usages renvoient en outre à une dimension militaire dans les mesures appliquées. On le voit avec le déploiement de l'armée en France et en Suisse pour aider les soignants ou avec l'installation d'hôpitaux de campagne. Mais, au-delà, le recours à ces termes souligne un appel à la solidarité et rappelle la dimension mondiale de la pandémie, ce que nous dit, étymologiquement, le mot (du grec *πάv/πάν*, "tout", *ndlr*).»

Des mots pour vivre la situation. «Nous assistons à l'émergence d'un technolecte que les gens s'approprient», note Camille Vorger. Sont apparus dans le lexique courant des termes issus du jargon de la médecine mais aussi des mots propres à la situation actuelle: des anglicismes tels que «cluster», plus efficace et concis que «foyer de contamination», voire des néologismes comme «quatorzaine», pour désigner une période de quarantaine de 14 jours.

Camille Vorger:

«Quatorzaine est intéressant. Si ce terme ancien, courant au Canada, était surtout réservé à un usage juridique, il répond aujourd'hui à un besoin de précision à apporter par rapport au mot "quarantaine". Il permet aussi de dire l'inouï, l'exceptionnel.»

Et pour prendre soin de l'autre. En ces périodes où l'anxiété et la peur de la maladie sont plus que jamais présentes, on note une montée en puissance du «care» en tant que soin mutuel. Des pratiques langagières nouvelles semblent alors s'imposer d'elles-mêmes, dans les correspondances numériques, sur les réseaux sociaux ou dans les médias.

Camille Vogel:

«Je pense notamment au "Prenez soin de vous" qui conclut désormais nombre de mails que nous recevons, en remplacement des "Cordialement".»

À l'évidence, cette pandémie nous rapproche et nous fait adopter des comportements langagiers bienveillants et solidaires à l'égard des personnes avec lesquelles nous échangeons.

Vers une mémoire partagée. Sandrine Reboul Touré:

«Il y a aussi des mots que l'on va chercher et que l'on réactive dans le cadre de la situation et qui, dans quelques mois, seront chargés d'une histoire que nous aurons vécue ensemble.»

«Confinement» est sans doute le meilleur exemple: il y a fort à parier que tous ceux qui, durant des semaines, ont dû drastiquement changer leurs habitudes, se souviendront de cet épisode sous ce nom. Le lexique devient alors vecteur d'une mémoire commune.

Linguistique Covid-19 Coronavirus

RÉFÉRENCE :

« Écrire et dire »

Ateliers en classe de langue, entretien avec C. Vorger sur la poésie « vive »

<https://atelit.hypotheses.org/1595>

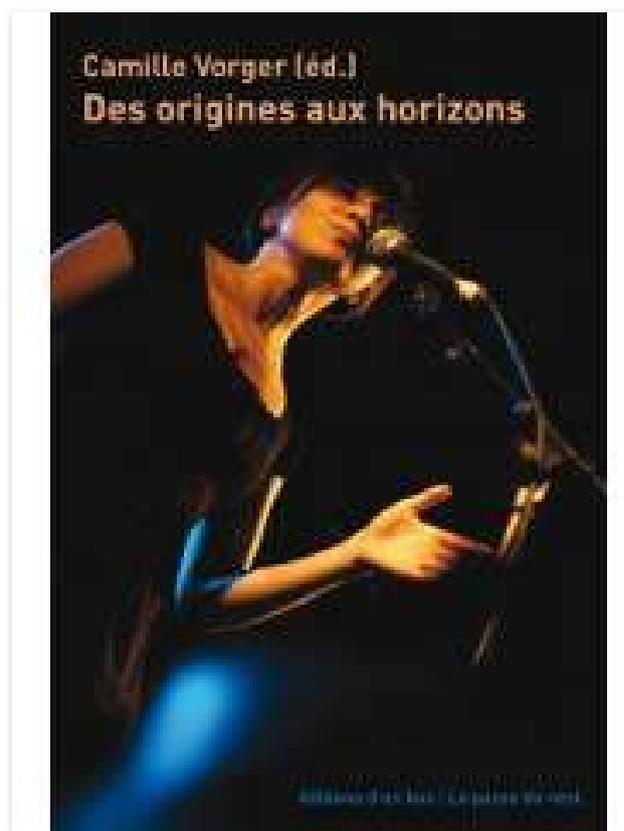
Camille Vorger est actuellement Maître d'Enseignement et de Recherche à l'École de Français Langue Étrangère (EFLE) de l'Université de Lausanne, après avoir été professeure des écoles et formatrice en didactique du français. Dans cet entretien, elle revient à la fois sur ses recherches et ses pratiques d'ateliers d'écriture et d'oralité qui, depuis 2007, constituent un point de vue inédit sur le slam en France et en Suisse.



Olivier Mouginot. Depuis dix ans, votre parcours d'enseignement et de recherche conjugue notamment deux pôles d'intérêt, la didactique du FLE et le slam. Pouvez-vous revenir sur les temps forts de ce parcours qui vous a amenée à conduire de nombreux ateliers de création poétique auprès d'élèves allophones, d'étudiants étrangers ou d'enseignants en formation ?

Camille Vorger. Diplômée en lettres modernes, j'ai été professeure des écoles pendant une dizaine d'années dans la région grenobloise. Je me suis très vite spécialisée en FLES puisque j'ai enseigné en classe d'accueil. J'ai d'abord été itinérante, j'intervenais dans des classes qu'on appelait « Cours de Rattrapage Intégré » pour des élèves allophones. Dès la deuxième année, j'ai eu une Classe d'Initiation (CLIN). C'était une classe hétérogène d'enfants âgés de 6 à 12 ans. Comme la formation et la recherche m'intéressaient également, j'ai commencé à intervenir à l'IUFM et au [CUEF](#) de Grenoble [1] en tant que formatrice. C'est dans le cadre de la CLIN que j'ai découvert le slam. Chaque année je montais des projets artistiques en lien avec la parole, les activités langagières étant au cœur des apprentissages de ces élèves allophones. À cette occasion, j'ai travaillé avec un conteur, un photographe, etc. En 2007, la slameuse [Katia](#)

[Bouchoueva \(Boutchou\)](#) est intervenue dans ma classe et c'était une très belle expérience. À ce moment-là je ne connaissais pas trop le slam. C'était les débuts de [Grand Corps Malade](#). Comme tout le monde, j'entendais quelques titres. On parlait également beaucoup du rappeur [Abd al Malik](#). Je suis allée l'écouter en concert et je me suis dit qu'il se passait quelque chose d'intéressant – même si dans sa « posture » [2] il n'est pas du tout slameur, il me semblait que quelque chose dans ses textes avait à voir avec le slam qui commençait à se répandre. J'en ai peu parlé dans mes recherches mais j'avoue qu'au départ c'est cet artiste-là, ainsi que l'expérience de l'atelier avec Katia, qui m'ont fait envisager une thèse. L'année suivante, j'ai repris mes études en parallèle et fait mon Master 2 recherche avec la didacticienne du FLE D. Abry et le linguiste F. Grossman. Même si j'avais encore peu de recul, mon mémoire de recherche était très didactique : « Jeux et enjeux du slam à l'école » (2008). Ensuite, j'ai enchaîné avec mes trois années de thèse. D. Abry m'a incitée à m'intéresser aux aspects linguistiques en me disant que c'était important d'asseoir tout le travail didactique que je proposais sur une dimension d'analyse linguistique. J'ai découvert tous les aspects de créativité lexicale. J'ai commencé par travailler notamment sur les mots-valises. J'avais des slameurs dans mon entourage – comme [Bastien Mots Paumés](#), qui intègrent beaucoup de mots-valises et d'autres procédés de création lexicale [3]. Cet aspect constitue une partie assez centrale dans ma thèse à côté d'une partie didactique et d'une partie culturelle.



Outre de nombreux articles en linguistique et en didactique, vous avez publié plusieurs ouvrages importants qui participent d'une conceptualisation française du slam : [Slam. Une poétique, De Grand Corps Malade à Boutchou](#) (2016) [4] et [Jeux de slam, ateliers de poésie orale](#) (2016) [5]. Il faut également citer l'ouvrage collectif [Slam, des origines aux horizons](#) (2015) [6] que vous avez coordonné. Comment s'est articulée votre recherche pluridisciplinaire sur le slam ?

L'ouvrage *Slam. Des origines aux horizons* fait suite à une journée d'étude organisée à l'UNIL en collaboration avec des chercheurs de la section d'anglais : il développe une approche culturelle et une première réflexion sur les enjeux didactiques. *Slam. Une poétique* est un prolongement de mes travaux de thèse plutôt d'un point de vue stylistique. S. Hirschi, qui était mon rapporteur CNU pour la qualification comme Maître de conférences en lettres (9^{ème} section), m'a appelée pour me proposer de publier dans la collection « [Cantologie](#) » qu'il dirige aux Presses Universitaires de Valenciennes et Belles lettres. *Jeux de slam*, c'est l'approfondissement didactique (et pratique) de mon intérêt pour le slam, aspect qui reste toujours d'actualité. À l'EFLE, j'anime chaque année des ateliers d'écriture et d'oralité. J'ai d'ailleurs testé un certain nombre d'activités esquissées dans ma thèse. Depuis le début, j'avais l'idée de faire un ouvrage pratique sous forme de fiches pédagogiques qui serait coécrit par des enseignants et aussi une slameuse avec une expérience d'ateliers. D'où cette collaboration avec D. Abry et K. Bouchoueva.

**À l'EFLE, comment présentez-vous à vos étudiants ces ateliers d'écriture et d'oralité ?
Ont-ils un intitulé ? Quelle place occupe le slam dans ces ateliers ?**

CV. Je ne les présente pas vraiment comme des ateliers slam justement parce qu'il n'y a pas que du slam dedans. On fait des choses très différentes. Il m'est arrivé de travailler sur des saynètes, des mises en scène de sketches, sur divers types d'écriture, différentes formes d'oralité. J'ai souvent une séquence sur le slam dans laquelle j'essaie d'inviter un slameur ou une slameuse. Si je les présente comme des « ateliers slam », c'est très ponctuellement. Dans le cadre du Master, j'anime aussi un séminaire sur la « poésie vive » au sein duquel j'ai vraiment un axe qui porte sur le slam. Récemment, on m'a demandé d'orienter ce séminaire vers les enjeux didactiques du slam et plus généralement de ce que je nomme « poésie vive ». L'intitulé de mes ateliers a changé d'année en année mais l'essentiel est dans l'« écrire et dire ». Cette année, nous allons « de slams en chansons » puisque je pars du slam pour aller vers une étude de la chanson francophone. En résumé, je dirais que je propose des ateliers d'écriture et d'oralité créative. J'essaie d'inventer d'autres formes d'oralité au-delà des jeux d'interprétation théâtrale et des jeux de rôle. En tout cas, j'essaie de métisser jeux d'oralité et d'écriture en faisant sans arrêt des allers-retours entre les deux. C'est ce qui me paraît essentiel, qu'il n'y ait pas de hiérarchie entre oral et écrit, oralité et écriture.

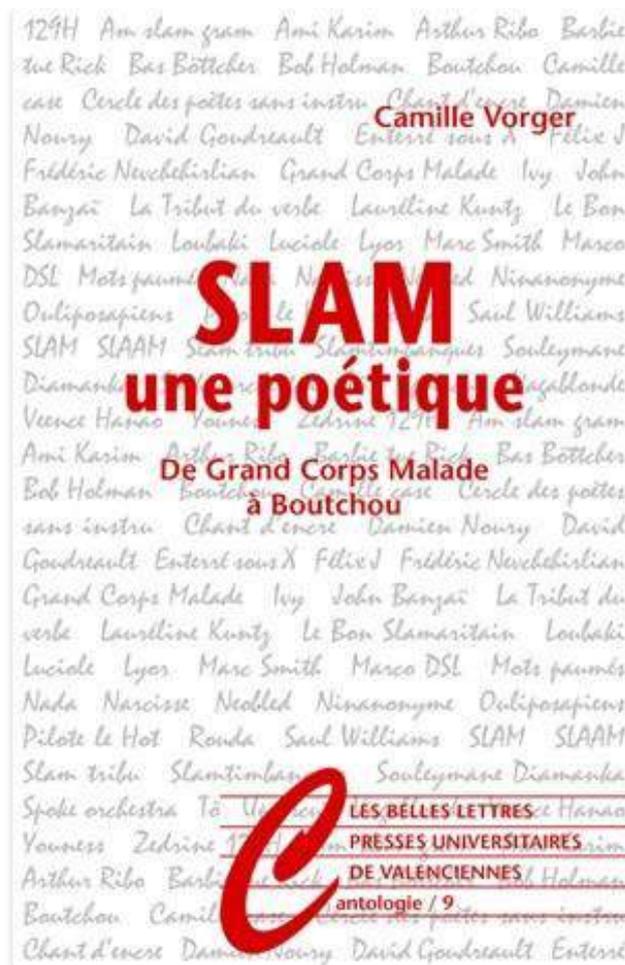
Où en est-on aujourd'hui des « jeux de slam » en classe de FLE ? Est-ce une pratique courante ?

C'est une pratique qui s'est répandue pour diverses raisons. D'une part, les slameurs sont des poètes nomades, par définition. Beaucoup se déplacent ou sont sollicités pour des interventions en France ou dans les pays francophones. Par exemple, le [collectif 129H](#) – auteur du [Petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam](#) [7] – a animé de nombreux ateliers en lien avec des alliances françaises, dans divers contextes. De même que la slameuse [Lauréline Kuntz](#) qui a beaucoup voyagé pour des interventions dans des Alliances françaises. L'autre aspect est que le slam est de plus en plus intégré dans les manuels, ce qui est d'ailleurs

fort discutable : souvent, seul le texte écrit y figure. Aborder le texte de slam dans sa seule dimension écrite, c'est le dénaturer. Nous avons justement essayé de faire le contraire avec *Jeux de slam* : un site compagnon est proposé avec des vidéos [8]. Cela dit, les méthodes de langue ont certainement contribué à leur façon à l'intégration du slam dans les pratiques des enseignants de FLE.

Ces dernières années, vous êtes également intervenue dans le domaine de la formation des enseignants de français. En général, quel est leur rapport au slam et plus largement à la « poésie vive » ?

Il y a souvent un certain nombre de représentations sur le slam à déconstruire avec eux. Par exemple, l'association du slam à une « poésie urbaine » – appellation très contestable – ou du même coup au rap. Beaucoup d'amalgames aussi sur le fait que le slam serait forcément porteur d'éléments qui relèvent d'un registre argotique ou encore du verlan. Ces représentations sont à déconstruire pour accéder au véritable projet du slam qui est simplement d'écrire dans la perspective de déclamer sur scène. C'est une écriture « tous azimuts ». Sans consigne. Sans contrainte autre que celle de la durée de la performance – et cette contrainte-là est vraiment intéressante pour tous les effets de condensation qui en résultent. C'est aussi une écriture qui prend souvent appui sur un brouillon écrit mais qui est vraiment à destination d'une performance orale, de la scène. Il y a un avant-texte graphique et un horizon scénique. Faire émerger ces représentations est nécessaire pour construire quelque chose de moins stéréotypé, de plus ouvert. La place du corps et de la voix dans le métier d'enseignant reste une chose à interroger – surtout au vu du peu de place qu'on leur aménage en formation. Généralement, on se trouve face à des enseignants qui sont désireux de se désinhiber, de se livrer à des formes de jeux d'oralité. Chez les étudiants, j'ai repéré que le fait d'introduire des percussions corporelles ou, plus simplement, de marquer le rythme avec un stylo, ça peut libérer quelque chose. Le corps se libère conjointement à la parole. Récemment, j'ai eu un étudiant qui était venu en classe avec des percussions qu'il a sorties spontanément de son sac. Ça a déclenché quelque chose de très fort qui s'est propagé à l'ensemble du groupe. Cette dimension musicale, rythmique, est intéressante pour ce qu'elle suscite, pour la collectivité qui en émerge (voir H. Meschonnic), même si le slam est à l'origine une pratique *a capella*.



Vous évoquez une certaine force de propagation de la parole slamée. Dans *Slam. Une poétique*, vous parlez de « *lyrisme de la résonance* » [9]. Pouvez-vous expliciter cette relation lyrisme-résonance ?

Le slam m'a fait réfléchir à la notion de lyrisme. Au-delà du jeu sur la musicalité de la langue, l'un des aspects importants, c'est ce qu'il permet d'exprimer, son impact : à la suite de P. Valéry qui définissait le lyrisme comme « développement d'une exclamation » [10], je définis de mon côté le slam comme « développement d'une interrogation ». On me demande souvent si le slam est forcément polémique voire politique – c'est encore une autre représentation attachée au slam. Mon expérience des scènes slam – qui n'a rien d'exhaustif bien sûr – m'a assez rarement confrontée à des textes politiques. En revanche, le slam vise d'une certaine façon à interroger. L'interrogation porte d'abord sur la langue, la façon dont les mots sont mis en jeu dans le travail de création poétique. Il y a aussi ce que j'appelle parfois une esthétique du ricochet. J'ai l'impression que le slameur nous lance une balle, à la fois pour affirmer que n'importe qui peut monter sur scène et slamer, et pour dire le rebond : le slam suscite quelque chose en nous, un choc, un écho qui prend des formes très diverses, une question qui continue à nous interroger. Je cite souvent l'image du « papillon en papier » du slameur [Souleymane Diamanka](#) : « *Même s'il est né de ma plume / si tu l'as aimé et qu'il t'a plu / ce n'est plus mon poème / mais un papillon en papier* ». Pour en revenir au mot *résonance*, il faut entendre non seulement résonance des mots mais aussi l'homophone *réseau*. Le projet du slam était à l'origine de construire un réseau mondial, une famille internationale de poètes. Et sur ce point c'est déjà très réussi. Le pouvoir

de résonance du slam, il est aussi dans ce réseau qui dépasse les frontières, dans l'espace francophone, dans l'espace anglophone, voire au-delà.

Pouvoir de résonance autant que de mise en réseau, ce serait ça la « *vocation démopoétique du slam* » que vous évoquez aussi dans *Slam une poétique* ?

C'est l'ambition initiale du slam : mettre la poésie à la portée de tous. Dans *vocation*, il faut entendre aussi *voix*. Marc Smith qui a créé le slam à Chicago au début des années 1980 était ouvrier du bâtiment et poète. Il trouvait les salons de poésie désuets, ringards. C'est lui qui a fait de la poésie orale un show spectaculaire et ouvert à tous. Il y a d'ailleurs un aspect sociologique dans l'ambition originale du slam qui n'a pas encore été assez étudiée, hormis aux États-Unis (Sommers-Willet).

Dans *Slam. Une poétique*, une partie est consacrée au slameur [Frédéric Nevchehirlian \(Nevché\)](#) qui s'intéresse beaucoup à l'enjeu social du mouvement slam. L'un des volets de cet enjeu est la transmission des pratiques de slam à l'école. Vous soulevez un risque qui me semble concerner aussi l'enseignement-apprentissage du FLE : « *Quant à l'intérêt des jeunes pour cette forme d'expression, l'artiste nous invite à réfléchir, à envisager le comment : comment passe-t-on si vite des bars aux bancs de l'école ? La didactisation du slam ne risque-t-elle pas de tendre vers son instrumentalisation ?* » Comment fait-on pour ne pas dénaturer une pratique langagière singulière comme le slam au moment de la faire entrer en classe de langue ?

La clé est justement dans la singularité et la diversité du slam. Le slam, c'est la porte ouverte à différents styles. Je donne accès à d'autres répertoires que ceux proposés dans les manuels de FLE. Grand Corps Malade est le premier à dire qu'il n'est pas le seul slameur et avoue lui-même qu'il n'est pas forcément représentatif du slam. L'important est que chacun trouve ce qui lui parle (et qui lui parle) – comme quand on lit de la poésie. Je diversifie le corpus mais aussi les formes d'entrée dans le corpus. On peut partir d'un texte écrit, mais on peut tout aussi bien proposer des entrées par la voix et le corps pour éviter l'instrumentalisation. Par exemple, je pars souvent d'exemples vidéos – Internet est d'un grand secours sur ce point. Il m'est même arrivé de montrer des performances sans le son pour illustrer la dimension mimo-gestuelle du slam. C'est une autre appréhension de la performance qui nous oblige à changer de point de vue, de « point d'écoute ».

Concernant vos propres pratiques, que sont ces ateliers d'écriture et d'oralité créative ? Pourquoi ce sont des ateliers selon vous ? Qu'est-ce qui « fait atelier » ?

Ce qui fait atelier, c'est tout d'abord l'idée de *faire*... L'idée d'un travail artisanal sur la langue, là où le FLE a parfois tendance à proposer des activités d'ordre communicatif. La dimension collective de l'atelier est également importante. Cette force créative du collectif repose beaucoup sur des allers-retours entre le parler et l'écrire. Je propose beaucoup de formes d'écriture et d'interprétation que ce soit par groupe, ou duelle, des « écritures ping-pong » par

exemple. Des dynamiques qui s'appuient sur la force du collectif. Des dispositifs plus ludiques aussi. Les étudiants ont besoin d'expérimenter un autre rapport à la langue et c'est ce que j'essaie d'offrir dans ce cours d'option qui est structuré d'une manière différente des autres cours de langue que je donne par ailleurs. Dans l'atelier, on est moins dans le clivage oral-écrit, on est dans une interaction, une interrelation. L'atelier nous place aussi dans une autre posture. L'idée d'atelier est à l'opposé de celle d'un public captif. Ici il s'agit d'un cours optionnel pour des étudiants étrangers dans un cursus préparatoire (A2 à B1) aux études supérieures ou à l'insertion professionnelle. C'est un cours qui reste académique avec des crédits et des TP, mais la différence fondamentale est la posture d'enseignante que j'aime beaucoup et qui est plus horizontale. C'est moins en termes d'interaction – parce que mes cours sont interactifs, j'espère ! – qu'en termes d'horizontalité. S'il manque un étudiant, je ne vais pas hésiter à prendre sa place. Je joue au même titre que les étudiants. Je suis dans une posture d'animatrice. Du coup, les étudiants sont davantage dans un rapport affectif : ils mettent en jeu leur corps, leur voix. Il y a une autre relation qui se tisse dans ce cours que moi j'appelle « atelier » mais que les apprenants n'appellent pas forcément comme ça.

Par rapport à cette dimension relationnelle de l'atelier, vous écrivez dans *Jeux de slam* que « l'atelier slam peut contribuer à mettre les apprenants en voie de se sentir chez soi dans la langue française, de développer sa familiarité avec elle en la désacralisant » (p. 9). Pouvez-vous expliciter cet accueil de la langue proposé dans vos ateliers ?

Il y a un accueil de la langue dans toutes ses dimensions : registres, variations, multimodalité, créativité lexicale. Un accueil des langues aussi. Même si je ne peux pas le faire à chaque cours, j'essaie de proposer un travail d'écriture ou d'interprétation plurilingue. Ça me semble très important. C'est quelque chose que je faisais déjà en classe d'accueil et qu'on a également essayé de proposer avec K. Bouhoueva dans le premier atelier qu'on a conduit ensemble. Avec une difficulté à relever : ce n'est pas toujours facile de demander à des élèves primo-arrivants de (re)parler ou de dire un poème dans leur langue maternelle. Il y a une part émotionnelle, il peut y avoir des blocages. Un peu moins avec les adultes. Mais c'est important d'avoir un espace pour accueillir toute cette richesse (et cette émotion)-là.

Pouvez-vous nous donner un exemple de proposition plurilingue que vous avez expérimentée dans vos ateliers ?

Ça peut prendre diverses formes. Récemment, j'ai fait écrire les apprenants par *post-it*. Une idée qui m'a été donnée par Bastien Mot Paumés qui écrit beaucoup par *post-it*. J'ai trouvé intéressant d'expérimenter ça. D'une certaine façon, mon atelier est un lieu d'expérimentation, d'exploration de nouveaux champs, autant pour mes étudiants que pour moi. Je leur ai proposé de travailler avec des *post-it* de couleurs différentes avec une consigne [11]. On est parti du texte *Dire* du poète et slameur québécois [Lvy](#). Il s'agissait pour chaque apprenant de choisir un verbe d'une seule syllabe et de le décliner en trouvant des mots dérivés de ce verbe (ou contenant ce verbe par homophonie) et des équivalents sémantiques ou phonétiques dans leur langue. La trame des textes s'invente sous une forme cartographique. L'avantage du *post-it*,

indépendamment du fait qu'il en existe de plusieurs couleurs, c'est qu'on peut les déplacer pour configurer le texte. C'est une forme très intéressante de brouillon et de « brouillonnement ». C'est aussi une démarche pédagogique qui fonctionne bien dans la mesure où la finalité de l'expérience est orale. Ici l'avant-texte (« avant-dire ») n'a pas forcément à être écrit sous la forme qu'on prête d'ordinaire au brouillon. Beaucoup de poètes et de slameurs utilisent d'ailleurs leur téléphone portable pour faire des « brouillons sonores ». Ils enregistrent plusieurs versions successives de leurs textes. C'est une autre démarche didactique intéressante à déplacer en classe. D'une manière générale, l'utilisation des technologies dans leur forme très primaire peut être une démarche intéressante à transposer en classe. En décembre dernier, j'ai essayé une autre façon de faire avec la slameuse d'origine colombienne Sylvia Camelo. C'est une toute autre démarche qu'elle propose : un travail de groupe avec mise en présence et en partage des langues à travers l'écriture, mise en bouche avec les virelangues dans les langues maternelles des participants. Démarche qui se veut accueillante à toutes les langues. D'une manière générale, le slam se veut un dispositif hospitalier.

Selon vous, en quoi le fait de solliciter la créativité serait un moyen de contourner la difficulté d'écrire et de dire en langue étrangère ? La créativité ne se voit-elle pas elle-même limitée en contexte d'acquisition d'une langue ?

Il y a là un espace pour une créativité nouvelle. Dans la culture de chaque apprenant, il y a des éléments qui peuvent émerger lors des séances d'atelier qui apportent une nouvelle forme de créativité. Je pense au slameur Souleymane Diamanka qui est d'origine sénégalaise et qui met des proverbes à toutes les sauces en essayant de les traduire en français [12]. C'est une forme de créativité phraséologique, ce jeu de détourner des proverbes, d'utiliser beaucoup de phrasèmes qui construisent une philosophie de vie. De la même façon, selon sa culture d'origine, chaque apprenant peut laisser libre cours à une forme de créativité qui lui est propre. Le tout est d'arriver à trouver ça en lui-même, en interrogeant aussi le rapport à la norme, en bousculant la peur de l'erreur, en la mettant parfois en exergue comme une source de créativité. La réflexivité est nécessaire. La dimension culturelle de l'humour peut néanmoins être un obstacle pour certains slams qui reposent sur ce type de ressorts.

La notion d'écoute semble centrale dans vos recherches sur les pratiques nouvelles d'écriture et d'oralité collectives. Dans *Slam. Une poétique*, vous parlez notamment d'« horizon d'écoute » et de « pacte d'écoute ». Pouvez-vous revenir sur ces formulations ?

Dans le slam on écoute avec tout son corps. Le corps peut être traversé non seulement d'un rythme binaire façon rap mais de l'impact des mots, de leurs rythmes, d'une musicalité intrinsèque. Le corps vibre au rythme des mots. On écoute *par corps*. C'est quelque chose qui n'est pas forcément pris en compte dans l'enseignement. J'ai parlé d'abord d'« horizon d'écoute » puis de « pacte d'écoute ». Par « horizon d'écoute » je voulais signaler quelque chose qui m'a impressionnée au début des mes recherches. Quand j'assistais à des scènes slam, j'étais agréablement surprise par la qualité, l'intensité de l'écoute. Du moment que la scène est

ouverte, quelle que soit la performance qu'ils ont sous les yeux et sous les oreilles, les gens sont captivés ou ont l'air captivés. Ils respectent entièrement ce qui se déroule devant eux. Ils sont tout ouïe. Cette qualité d'écoute est très rare et mérite d'être soulignée. En même temps, elle est bienveillante, indulgente, dénuée d'un jugement esthétique ou critique. À la sortie des scènes slam, l'ambiance est plutôt bon enfant, même s'il peut y avoir une écoute un peu taquine – certains slameurs se répondent par textes interposés. En tout cas, dans l'idée d'horizon, il y a une idée d'ouverture et de perspective [13]. J'ai parlé plus tard de « pacte d'écoute » parce qu'il me semble que cette écoute est vraiment formalisée par une forme de pacte. Ce sont les règles du slam qu'on retrouve par exemple sur les flyers ou qui sont rappelées en début de session par l'animateur. Ces règles se fondent sur la complicité du public et permettent l'accès de tous à la parole. Le public du slam, c'est l'effondrement du quatrième mur de Diderot. La scène est parfois indifférenciée par rapport au public. Il y a un aspect très horizontal. Dans des articles linguistiques, je parle aussi de « pacte colludique » parce que le public est partie prenante, il est complice dans le décryptage des multiples « jeux de mots » (au sens générique). Certains slameurs parlent de « slams qui fonctionnent » ou « qui ne fonctionnent pas » selon l'implication du spectateur.

Comment garantir ce pacte d'écoute dans un atelier d'oralité ?

C'est peut-être quelque chose que je n'expérimente pas encore assez, mais j'ai rarement des problèmes d'écoute dans mes cours car les étudiants sont souvent absorbés par la nouveauté de la tâche qui s'offre à eux. Ce qui est sûr, c'est que je ne suis pas dans une écoute évaluative. J'y vois un travers. Le slam, c'est aussi un tournoi, ce qu'on appelle un « Grand slam ». L'idée du tournoi, c'est qu'il y a un jury et un système de notation. Certains pédagogues trouvent cet aspect intéressant et ont essayé de mettre ces choses-là en place dans les classes en créant des grilles de co-évaluation. Les élèves sont alors appelés à noter leurs camarades. Je ne suis pas vraiment partisane de cette démarche pour l'instant. Je ne l'ai pas mise en œuvre. Je trouve difficile de pouvoir construire des outils de co-évaluation satisfaisants pour mesurer la complexité de la performance, en tenant compte de la multimodalité. J'aimerais y travailler prochainement. J'essaie surtout de favoriser un climat ouvert à tous les possibles langagiers, à une exploration indépendante de la logique évaluative même si la question de l'évaluation se pose toujours. Ce qui me semble difficile, c'est d'avoir des retours immédiats qui soient pertinents. Les retours, c'est quelque chose qui se construit, ça dépend de l'expérience de chacun. Il faudrait construire des « cercles d'écoute » pour affiner les compétences d'écouteur et je vais y travailler !

Entretien réalisé le 05/02/2018. Relu par C. Vorger le 13/03/2018.

[1] Centre Universitaire d'Etudes Françaises, Université Grenoble-Alpes.

[2] Voir notamment les recherches de [Jérôme Meizoz](#) sur ce concept.

[3] Voir par exemple cet article de C. Vorger pour *Neologica* : <https://classiques-garnier.com/neologica-2011-n-5-revue-internationale-de-neologie-le-slam-est-il-neologene.html>

[4] VORGER C. (2016) *Slam. Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*. Coll. « Cantologie ». Paris : Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes.

[5] VORGER C., ABRY D., BOUCHOUEVA K. (2016) *Jeux de slam. Ateliers de poésie orale*. Coll. « Les Outils malins du FLE ». Fontaine : Presses universitaires de Grenoble.

[6] VORGER C. (dir.) (2016) *Slam, des origines aux horizons*. Lausanne : Éditions d'en bas.

[7] COLLECTIF 129 H (2007) *Petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam*. : 129H productions : <http://www.129h.org/slam>

[8] <http://jeuxdeslam.jimdo.com/>

[9] « Au sein de cette mise en scène d'un *lyrisme de la résonance* qui s'appuie sur l'énergie du public, l'interaction fondamentale se joue pour qu'advienne une œuvre collective amenée à évoluer selon les actions/réactions de cette *communauté éphémère*. » (p. 94)

[10] P. Valéry, *Tel Quel*, 1941.

[11] Voir l'article à paraître de C. Vorger dans *Le Français dans le monde. Recherches et Applications* : « Slam entre les langues. De nouveaux chemins poétiques pour l'appropriation langagière et culturelle ».

[12] Voir à ce sujet l'article de C. Vorger dans *Genesis* : <http://journals.openedition.org/genesis/1118>

[13] Voir l'article de C. Vorger sur le concept d'*horizon d'écoute* : <http://www.educ-revues.fr/LC/AffichageDocument.aspx?iddoc=41152>

RÉFÉRENCE :

« Didactique de la littérature »

Note de lecture de l'ouvrage pour *Lidil*



Lidil

Revue de linguistique et de didactique des langues

52 | 2015

Les pratiques artistiques dans l'apprentissage des langues

Anne Godard (dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE*

Paris, Didier, coll. « Langue et didactique », 2015

Camille Vorger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lidil/3900>

ISSN : 1960-6052

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 20 novembre 2015

Pagination : 201-203

ISBN : 978-2-84310-312-4

ISSN : 1146-6480

Référence électronique

Camille Vorger, « Anne Godard (dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE* », *Lidil* [En ligne], 52 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lidil/3900>

Anne Godard (dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE*, Paris, Didier, coll. « Langue et didactique », 2015.

Les 338 pages de cet ouvrage rassemblent les contributions d'une dizaine de didacticiens visant à dresser un état des lieux des enjeux de la littérature en FLE ainsi que des discours et des pratiques auxquelles elle donne lieu, dans des contextes d'enseignement divers. Les huit chapitres progressent d'une approche historico-théorique de la question (chapitre 1) à un état des lieux de la formation littéraire (chapitre 2), de l'enseignement de la littérature française et francophone à l'étranger (chapitre 3), des discours et pratiques institutionnels — et des ressources associées (chapitre 4) —, avant d'en arriver à une analyse approfondie de démarches créatives et interactives expérimentées autour de la littérature en FLES (chapitres 5 à 7).

Si la première partie répond à une problématique assez générale et à des questions toutes rhétoriques — « La littérature est-elle réservée à certains publics ? À certains niveaux ? Peut-elle être pensée d'emblée dans une progression linguistique ou sa spécificité en classe se situe-t-elle dans un à-côté récréatif ? Comment peut-elle être didactisée tout en ménageant le plaisir comme moyen d'apprentissage ? » (p. 6) —, la

suite a le mérite d'essayer de construire des ponts entre le communicatif et le culturel, entre les didactiques du FLM, du FLE et du FLS. De même, si le panorama des pratiques institutionnelles à l'étranger s'avère laborieux, celui des ressources nous permet d'entrer dans le vif du sujet — *dans le vif* de la littérature. Un tel état des lieux attire l'attention sur la difficulté d'intégrer, dans les manuels, une véritable progression autour de la littérature. Les démarches décrites en fin d'ouvrage montrent comment la perspective actionnelle permet, avec la pédagogie de projet, le décroisement et l'établissement d'une relation active (créative) à la langue. Enfin, l'intérêt du dernier chapitre — évoquant l'expérience de « l'étrangéité » de la langue française à travers la découverte d'auteurs québécois et d'écrivains francophones plurilingues — mérite d'être souligné en vue d'une « ouverture au plurilinguisme par la littérature ».

Nous ne reviendrons pas sur l'état des lieux préliminaire, si ce n'est pour souligner quelques apports originaux et transversaux : la notion allemande de « Bildung » correspond ainsi à ce que l'on nomme en France « culture humaniste », mettant l'accent sur « le développement personnel des potentialités intellectuelles, affectives et éthiques de l'être humain au sein de la collectivité dont il fait partie » (p. 64). En d'autres termes, il s'agit d'insister sur les résonances identitaires de la littérature, « comme rencontre avec soi autant qu'avec l'autre » (p. 69) et sur la capacité d'empathie comme « essence de l'esprit démocratique » (p. 71). Le panorama des dispositifs à l'étranger montre que se dessine une nouvelle géographie de la littérature, tant dans les corpus — marqués par l'abandon des hiérarchies entre littérature d'élite et littérature grand public et l'extension aux littératures contemporaines et francophones — que dans les pratiques qui s'ouvrent à l'intermédialité autant qu'à la multimodalité. En outre, l'apport de la didactique du FLS est mis en avant en tant que « l'accès à la littérature est aussi un mode d'accès à la littératie » (p. 138). Le chapitre 4 s'intéresse aux collections de « lecture en français facile » où « le texte original n'est souvent qu'un palimpseste » (p. 155). Certaines d'entre elles — plus récentes, telle « Mondes en VF » — offrent l'intérêt de présenter des textes originaux accessibles dès le niveau A2 et assortis d'un accompagnement didactique en ligne, démarche qui sera explicitée concernant les nouvelles de Vassilis Alexakis (p. 174). Les auteurs de l'ouvrage remarquent cependant que la toile reste un espace à investir dans ce domaine (p. 165). Le chapitre 5 s'intéresse aux écritures créatives en FLE, soulevant la question de l'évaluation et mentionnant « le paradoxe de l'écriture littéraire en

contexte scolaire» (p. 189), alors même que l'écriture créative tend à «redonner sa place au sujet caché — et parfois nié — dans tout apprenant-écrivain» (p. 190). L'intervention d'écrivains en classe de FLE sous la forme d'ateliers d'écriture permet de désacraliser et d'ouvrir un espace de liberté dans le rapport à la langue, à l'écriture. Le recours à des carnets — avec l'exemple du «carnet d'anecdotes» (p. 198) — va dans le sens d'une conscientisation des démarches d'écritures de l'apprenant. La littérature peut alors être approchée «en actes» (chapitre 6), en privilégiant le «voir, entendre, ressentir» à travers des approches multimodales. L'oralité se conjugue avec «l'auralité» — du latin *os, auris*, l'oreille, néologisme servant à qualifier l'attitude et le travail d'écoute active (p. 237) — grâce à différentes modalités de lectures orale, chorale, en relais, etc. Une approche originale de la poésie sonore en FLE propose de partir d'un poème de Ghérasim Luca pour se confronter au «bégaiement dans la langue» qui le caractérise (p. 240), gagner en fluidité prosodique et *trouver sa voix* en français. Le dernier chapitre ouvre au plurilinguisme et énumère un bel inventaire de titres possibles autour de cette question, citant des auteur.e.s aux parcours édifiants (p. 286-287) tels Nancy Huston, Akira Mizubayashi ou encore Agota Kristof, à laquelle nous laisserons le mot de la fin (citée p. 295) :

Je sais lire, je sais de nouveau lire. Je peux lire Victor Hugo, Rousseau, Voltaire, Sartre, Camus, Michaux, Francis Ponge, Sade, tout ce que je veux lire en français.

Camille Vorger
Université de Lausanne (EFLE)

RÉFÉRENCE :

« Emotissages »

note de lecture de l'ouvrage pour *Lidil*



Lidil

Revue de linguistique et de didactique des langues

60 | 2019

Langues des signes et genres discursifs

Françoise Berdal-Masuy (dir.), *Émotissage. Les émotions dans l'apprentissage des langues*

Presses universitaires de Louvain, 2018, 304 p.

Camille Vorger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lidil/6689>

ISSN : 1960-6052

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-164-5

ISSN : 1146-6480

Référence électronique

Camille Vorger, « Françoise Berdal-Masuy (dir.), *Émotissage. Les émotions dans l'apprentissage des langues* », *Lidil* [En ligne], 60 | 2019, mis en ligne le 01 novembre 2019, consulté le 13 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lidil/6689>

Ce document a été généré automatiquement le 13 avril 2020.

© Lidil

Françoise Berdal-Masuy (dir.), *Émotissage. Les émotions dans l'apprentissage des langues*

Presses universitaires de Louvain, 2018, 304 p.

Camille Vorger

RÉFÉRENCE

Françoise Berdal-Masuy (dir.), *Émotissage. Les émotions dans l'apprentissage des langues*, Presses universitaires de Louvain, 2018, 304 p.

- 1 Françoise Berdal-Masuy, qui enseigne le FLE à l'Institut des langues vivantes (ILV) de l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), s'intéresse depuis quelques années à la place des émotions dans l'enseignement-apprentissage des langues. Elle a réuni un groupe de recherche autour de la thématique des « émotissages ». Ce néologisme, créé en 2016 par le groupe de contact FNRS « Affects et apprentissage de langues », a servi de fil rouge à un colloque organisé en 2017, comme rappelé dans l'introduction. Le terme, équivalent d'*emo-learning* en anglais permet de conceptualiser et de synthétiser l'ensemble des « facteurs 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 » (p. 11). Dès lors, l'enjeu de l'ouvrage rejoint celui qui s'y trouve formulé pour les apprenants : « faire parler différentes voix » (p. 34) sur ce vaste sujet.
- 2 Au-delà du néologisme titulaire qui ouvre un horizon des plus intéressants, l'immense intérêt de ce volume collectif réside dans cette pluralité de voix, d'approches, de points de vue sur cette question éminemment actuelle. Véritable cartographie des pratiques enseignantes autour des émotions en classe de FLE (selon le titre de l'article de N. Van der Sanden), il offre un tour du monde (Belgique, Chypre, Émirats arabes unis, France, Royaume-Uni, Suisse, Tunisie, Turquie) des activités réflexives, créatives et

artistiques mettant en jeu, en perspective, en abyme, en voix et en corps les émotions dans leur relation essentielle aux apprentissages.

- 3 Au travers de cet ensemble d'articles concernant diverses langues-cibles (français, néerlandais, japonais, anglais...), des publics et des contextes d'enseignement-apprentissage très variés, ce sont autant de sources d'inspiration, voire de ressources en matière de pratiques artistiques et créatives, qui nous sont ici présentées. L'ouverture, via la préface de Jane Arnold, nous donne déjà un aperçu de la tonalité joyeuse de l'ensemble, s'agissant d'« offrir des options qui peuvent aider enseignants et apprenants à profiter de l'expérience d'enseignement-apprentissage de langues nouvelles » (notre traduction, p. 9). *Lever le rideau* sur les émotions diverses émergeant au cœur de cette expérience, les aider précisément à émerger pour mieux les faire partager aux étudiants (que ce soit en tant qu'apprenant ou en tant que – futur – enseignant) sont les enjeux des divers scénarios didactiques exposés et analysés. Au fil des articles, les notions de lâcher-prise, de mémoire sensorielle, d'intelligence émotionnelle, de créativité, voire de *créativance* (p. 157), sont ouvertes à notre réflexion comme autant de pistes à explorer.
- 4 Pour autant, les émotions négatives ne sont aucunement niées, à l'image de l'ennui : doit-il être évité ou simplement apprivoisé à l'université ? (p. 249) La recette du *flow* nous est enfin livrée, en guise de (première) conclusion : les activités sans temps de planification comportant un élément de jeu et de concurrence, accomplies en groupe et impliquant du mouvement et de l'interaction constituent une « expérience optimale » (p. 272).
- 5 Donner voix aux enseignants comme aux apprenants auxquels on laisse le (véritable) mot de la fin pour mieux nous parler de confiance en soi, tel est bien l'enjeu du volume : « Je suis une exception à la règle selon laquelle personne n'est parfait. » (Zahra, citée p. 279.) L'ouvrage lui-même n'est pas parfait et n'échappe pas totalement à l'écueil de la dispersion ; on pourra regretter l'impression de *patchwork* résultant de cet assemblage, somme toute cohérent, de 21 chapitres, soit 29 voix au total, regroupées en 6 parties : Émo-apprenants, Émo-arts, Émo-créativité, Émo-profs, Émo-web, Émo-☺ et -☹.
- 6 Il nous appartient alors de tirer nos propres fils, comme celui du corps que l'on retrouve au cœur de la plupart des articles, à commencer par celui de M. Potapushkina Delfosse intitulé « Se mouvoir et s'émouvoir pour apprendre une langue vivante à l'école » qui présente l'intérêt d'ouvrir à un public de jeunes apprenants et de souligner combien l'intuition jousienne est validée par les recherches actuelles en neurosciences (p. 105), combien les corps peuvent être activement impliqués dans ce « carnaval des émotions » (selon le titre de l'article de É. Rosen-Reinhardt) qu'est l'apprentissage.

AUTEURS

CAMILLE VORGER

UNIL/EFLE, Université de Lausanne

Membre associée LIDILEM, Université Grenoble Alpes

RÉFÉRENCE :

« Partition(s) »

note de lecture de l'ouvrage pour *Fabula*

Accueil >
Acta >
Juin 2020 >
Les études théâtrales à l'intersection des disciplines

DOSSIER CRITIQUE | 2020 | JUIN 2020 (VOLUME 21, NUMÉRO 6)

- LES ÉTUDES THÉÂTRALES À L'INTERSECTION DES DISCIPLINES



Camille Vorger

**Scènes & partitions :
allers-retours**

Julie Sermon et Yvane Chapuis, *Partition(s). Objet & concept des pratiques scéniques (20 et 21^e siècles)*, Paris & Dijon, Les presses du réel, 2016, 448 p., EAN : 9782840669203.

Vers une extension du domaine de la partition

Le format et le volume de cet ouvrage nous donnent un aperçu du travail titanesque dont il est le fruit : 448 pages délimitées en deux espaces par des couleurs différentes : d'une part, des pages grisées (pages 25 à 232) émanant des recherches de Julie Sermon sur la/les Partition(s) — avec un grand « P » — comme « processus de composition et division du travail artistique » ; d'autre part, des pages dont la tranche blanche contraste avec la première partie témoignent d'expériences et de pratiques diverses (pages 233 à 302), puis d'entretiens (pages 303 à 368) à deux voix, voire plus (discussion collective avec les étudiants de la Manufacture). Pour éviter le risque de la bipartition et consolider l'ensemble, la partie grisée est précédée d'une double introduction : « Bâtir une recherche » par Yvane Chapuis offre un aperçu de l'architecture du volume tout en ancrant les recherches dans la réalité et la diversité d'une équipe et en articulant ce foisonnement autour de « laboratoires », « workshops » et « conférences [1] » ; « Le mot partition : usages et associations » se présente comme la synthèse d'une série d'entretiens avec les étudiants de la Manufacture visant à faire émerger les représentations autour de ce concept : « C'est un chemin. Dans ma tête, c'est un peu un dessin. » (Marie Fontannaz, p. 17) Autant de petits cailloux blancs semés sur notre chemin à travers la forêt de partitions qui s'ouvre à nous.

C'est d'abord la grande diversité des formes et formats de partitions qui nous saisit à l'orée de ce voyage : qu'elle soit musicale ou chorégraphique, notée ou dessinée, papier ou vidéo, concrète ou invisible, réelle ou virtuelle, la partition apparaît bien comme un outil, un intermédiaire d'action/ de performance autant qu'un objet interartistique (p. 7). Et le chemin de se subdiviser alors en trois sentiers : archéologique et généalogique (qu'appelle-t-on partition ?) ; poïétique (processus engagés, « régimes de production et d'actualisation d'une partition ») ; didactique (atouts et limites). Pour nous accompagner dans cette exploration et dessiner une « cartographie de la partition » (p. 11), trente-neuf personnes, chercheurs et artistes, locaux et internationaux, ont contribué à l'aventure, dont l'enjeu étant d'articuler recherche et enseignement en impliquant aussi les étudiants. D'où le caractère éminemment polyphonique (polyphonix [2] ?) de l'ensemble. Il s'agit là de l'un des mots-clés de cet ouvrage, l'un des enjeux énoncés pour la partition étant précisément de « structurer la polyphonie dans la diachronie » (p. 60). Autre trait définitoire : la notion abolit la (ré)partition entre écriture et interprétation. Paradoxe que cette opposition entre la *partition* étymologique (de l'expression latine *partitura cancellata*, « divisée en compartiments », p. 32) et l'idée d'abolir des frontières, de décloisonner le texte, enfermé dans la page, et son « devenir sensible » (scénique) à l'horizon performatif (p. 39). Il s'agit, dès lors, d'articuler l'écriture à un faire (p. 41) tout en faisant dialoguer le singulier et le pluriel. La partition conduit au partage, amène à une forme d'« humilité vis-à-vis de l'autorité de l'écriture » (p. 102). L'enjeu est de « traverser la parole (la partition) dans tous ses états » voire « en autant d'éclats » (p. 99). Le risque de morcellement est là, et il nous faut souvent nous référer au sommaire — qui a d'ailleurs des airs de partition au vu de la disposition dans l'espace des 4 colonnes, soulignant la portée heuristique d'une telle mise en page [3] — pour éviter de se perdre dans les méandres de l'ouvrage. Les synthèses partielles, en fin de chapitres, nous aident à prendre (à retrouver) nos repères dans cette traversée qui nous fait parfois perdre pied (p. 102).

Donner du corps & du chœur aux textes à vocation scénique

L'idée phare qui nous guide dans cette exploration est souvent rappelée : la partition se trouve à la croisée de différents champs, permettant « la coordination de différents langages scéniques » (p. 86), soit « la prise en charge de la diversité des langages artistiques » (p. 106). Poésie, théâtre, danse, performance donnent lieu à une multitude de points de vue qui s'entrecroisent et se font écho. Si la « qualité partitionnelle d'une écriture » consiste, d'après Noëlle Renaude, à « faire apparaître un corps » (p. 76), Valère Novarina, quant à lui, assimile ses textes à des partitions complexes : « le texte (...) sonne vivant » (p. 97). Attaché à la matérialité sonore du langage dont il vante « l'arc-en-ciel » des phonèmes, ainsi qu'aux *Lumières du corps* (2006), le dramaturge n'a de cesse de rappeler qu'il « écrit par les oreilles » et se dit sensible au « déroulement respiratoire de la partition ». Antonin Artaud est aussi cité dans son souci d'une littérature incarnée : « Que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance [...] et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant » (p. 97). La partition permet de rendre intelligible et visible « ce qui ne se décrit pas avec des mots » (p. 90). Son usage appliqué au théâtre contient une comparaison implicite de l'acteur à un instrumentiste dont l'instrument est le corps même (p. 91). En outre, elle matérialise un processus de création horizontal, une création collective, « de concert » (p. 93). À la croisée des arts, elle représente un trait d'union, un appel à la participation du public (« partition d'instructions », p. 113).

Nous sommes là au cœur (au chœur) du sujet, dans cet entrelacs de lignes horizontales et verticales. La partition permet en effet une lecture tabulaire, voire une « lecture rythmique » (John Cage, p. 107), qui court à travers la page. Elle ouvre des possibles, dès lors que l'on considère à l'instar de l'architecte-paysagiste Halprin que « même une liste de courses ou un calendrier, par exemple, sont des partitions. » (p. 123) Une recette de cuisine apparaît à Jérôme Chapuis (p. 317) comme le meilleur exemple de partition. À cet égard, les croquis d'Halprin sont éloquentes, révélateurs des liens qui se tissent en termes de conception et de communication. Il s'agit d'un lieu de « notations », soit de notations permettant de représenter les mouvements, la complexité du cheminement rendu visible par les multiples flèches. Les exemples ne manquent pas, certaines illustrations s'étendant sur une double-page pour mieux rendre compte de l'espace-partition (p. 74). Les « Notations de rire » (A. Baehr, 2008, p. 74-75, que l'on retrouve pour un entretien à la page 351 « Tout peut être regardé comme partition »), visant à « restituer le rire dans sa double dimension corporelle et sonore » (p. 70) ou encore « L'Amiral cherche une maison à louer », poème « simultané » (*sic*) de Tzara (p. 66-67) se donnent ainsi à lire – à voir – dans toute leur ampleur. Les partitions colorées de Robert Filliou (*L'Immortelle mort du monde*, 2014) s'étendent même sur trois pages. On aurait aimé qu'une table des illustrations répertoriant les nombreuses partitions qui traversent ces pages nous permette de cheminer plus aisément dans les dédales de l'ouvrage.

Le « devenir partition » d'un poème

Le poème, assurément, se trouve au cœur du sujet. Depuis le « geste inaugural » du *Coup de dés* de Mallarmé (p. 55) qui renoue avec la perspective d'une pratique oralisée de la poésie, *Les Mots en liberté* de Marinetti ont concrétisé le « style orchestral » et « polyphonique » caractéristique selon le fondateur du Futurisme de la littérature de l'avenir (p. 73). Depuis, Bernard Heidsieck est passé par là, avec pour fameux dessein de « remettre le poème debout », de le restituer dans sa verticalité scénique en le projetant « physiquement dans l'espace dans le cadre de Lectures Publiques » comme nous le rappelle l'auteure (p. 58). D'où ses « poèmes-partitions » dont on regrettera de ne pas avoir d'aperçu (typo)graphique tant ils nous semblent éminemment révélateur de cet art d'orchestrer la parole sur la page (p. 55).

On pourra entre autres regretter l'absence de mention de Patrick Dubost, figure emblématique de la poésie sonore et graphique contemporaine, qui, dans « Tout poème est une partition », précise qu'il s'agit là d'« une partition dont le codage, bien sûr, n'appartient qu'au poète, mais dont l'interprétation est possible par tous, dans une relative liberté de jeu » et dont « l'instrument est la voix parlée [4] ». Le jeu devient alors co-création : « la partition permet à l'interprète d'être le co-créateur » (p. 128) Certains des « poèmes » de Dubost (Armand le poète) sont d'ailleurs distribués par l'artiste lors de ses performances, afin d'inviter le public à entrer dans la danse.

De même, le témoignage d'Édith Azam (2018) aurait pu apporter de l'eau au moulin de l'étude de la notion, elle qui évoque la partition des silences qui repose sur l'incarnation, sur « l'ensemble des présences » :

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, dans cet agglomérat de silences qui permet qu'une langue se dépose...

Propos qui n'est pas sans lien avec la contribution de Nicolas Doutey dans le présent ouvrage (p. 419). En outre, les partitions de Vincent Barras n'auraient-elles pas pu figurer parmi les formes inventoriées, d'autant que celui-ci figure parmi les membres de l'équipe, en tant que spécialiste de poésie sonore (p. 14) ? Enfin, le travail de Jean-Pierre Bobillot, poète et poéticien, mériterait d'être davantage approfondi à la lumière de son concept de *médiopoétique* et plus spécifiquement au sujet de l'« imaginaire partitionnel [5] ».

Un espace générateur de jeu & de créativité

Au foisonnement partitionnel dont la partie grisée offre un aperçu, s'ajoutent les expériences, témoignages, entretiens et autres « focus » qui se déploient au fil des pages.

Au gré de la réflexion, la notion s'avère à géométrie variable : « le mot partition s'ouvre et ses contours sont assez flous » (p. 305). La limite entre texte et partition pose question, la différence pouvant être appréhendée en termes de mouvement (p. 306), de vie, s'agissant de « réinjecter de la vie dans la lettre – supposée morte – de l'écrit » (p. 157). Au sein de cet espace de jeu, l'orchestration d'une parole sur la page (p. 55), la répartition des rôles ou des voix (par exemple pour le canon à dire *Les Deux Côtés du plâtre*, 2005, pièce pour 4 voix, p. 257), des actions en puissance ou puissances d'action (p. 210) permettant à l'acteur de devenir « auteur de son jeu » (p. 219). Au-delà d'un simple « plan de la performance », c'est la problématique auctoriale qui est ici en jeu, ainsi qu'un rapport à l'oralité comme « matière vivante » (p. 265). Des partitions liturgiques (p. 374) aux partitions éphémères donnant lieu à des *digital performances* (p. 429), l'éventail est large et offre un aperçu vertigineux des potentialités de la notion dans le champ des pratiques scéniques, jusqu'à l'idée d'une « partition vivante » qui serait incarnée par Cage : « l'homme-partition » (p. 329).

De nouveaux horizons pour la partition ?

Si le terme nous évoque d'autres références, c'est précisément parce qu'il s'agit d'une notion-clé pour la réflexion, dont le potentiel heuristique mérite d'être rappelé, qu'il s'inscrive dans le champ des performances théâtrales, poétiques ou chorégraphiques.

À l'impossible exhaustivité, nul n'est tenu [6] : retenons surtout le beau foisonnement réflexif dont témoigne cet ouvrage – réflexion qui pourrait d'ailleurs s'étendre avec profit à d'autres champs, tels que la didactique et la linguistique : de fait, les analyses en « grilles », initiées par Claire Blanche-Benveniste, ne pourraient-elles être appréhendées comme une forme de partition à vocation d'analyse syntaxique [7] ? Dans le champ didactique, enfin, le concept pourrait ouvrir des horizons pour la mise en œuvre et l'étude de la multimodalité : à quand les partitions de cours, sous la forme de « partitions-matrices » (p. 157), celles-ci se caractérisant précisément par leur évolutivité ?

BIBLIOGRAPHIE

Alphant, M., Lebel, J.-J., et Pâini, D., *Polyphonix*, Centre Georges Pompidou, éd. Léo Scheer 2002.

Azam, E., « Réponse », dans *Pratiques*, n° 179-180, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/4679> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.4679>.

Blasco, M., Lebas-Fraczak, L., « Les analyses en “ grilles ” comme aide à l'étude des opérations intellectuelles mises en œuvre dans les DVP », dans J.-P. Simon et M. Tozzi (dir.). *Paroles de philosophes en herbe. Regards croisés de chercheurs sur une discussion sur la justice en CM2*, UGA Editions, p. 173-182, 2017, disponible ici : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01654295/document> (le 19/06/20)

Bobillot, J.-P. , *Bernard Heidsieck, Tapuscrits – Poèmes-partitions, Biopsies, Passe-Partout*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

Sermon, J., et Chapuis, Y. (dir.), *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Dijon et Paris, Les presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes/Manufacture », 2016.

NOTES

1 Ce volume est en effet l'aboutissement d'un travail de recherches et d'expérimentations qui s'est déroulé entre 2013 et 2015 à la Manufacture – Haute École des Arts de la scène de Suisse Romande (Lausanne).

2 Nous faisons ici référence au festival fondé en 1979 par Christian Descamps, François Dufrene et Jean-Jacques Lebel, centré autour de la lecture publique : *Polyphonix*, 2002.

3 Délimitant l'introduction qui explore le double paradigme graphique et performatif, puis les trois chapitres analysant successivement le rapport à la musique (partitions-modèles, chap. 1), à l'action (partitions-instructions, chap. 2), et la question de l'œuvre (chap. 3), avant d'aborder, en conclusion, la question de l'interprète (partition invisible).

4 <https://urdla.com/blog/tout-poeme-est-une-partition-patrick-dubost/>

5 « Bernard Heidsieck et le concept de “poème-partition” : un tournant médiopoétique » (2013). Voir aussi un article à paraître aux

éditions des Cendres sur le sujet.

6 Nous en voyons les limites ici-même, tant il apparaît difficile de rendre compte en quelques signes, du foisonnement et de la multiplicité de points de vue qui traversent l'ouvrage.

7 Initiée dans les années 80 par le Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe (GARS), à l'initiative de Claire Blanche-Benveniste (Blanche-Benveniste, 1990).

PLAN

- Vers une extension du domaine de la partition
- Donner du corps & du chœur aux textes à vocation scénique
- Le « devenir partition » d'un poème
- Un espace générateur de jeu & de créativité
- De nouveaux horizons pour la partition ?

MOTS CLÉS

Danse, Partition, Performance, Poésie, Scène, Théâtre

AUTEUR

Camille Vorger

Voir ses autres contributions

Courriel : camille.vorger@unil.ch

POUR CITER CET ARTICLE

Camille Vorger, « Scènes & partitions : allers-retours », *Acta fabula*, vol. 21, n° 6, « Les études théâtrales à l'intersection des disciplines », Juin 2020, URL : <http://www.fabula.org/revue/document12989.php>, page consultée le 06 novembre 2020.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mentions légales et conditions d'utilisation

Flux RSS
Fabula sur Facebook
Fabula sur twitter

Conclusion et remerciements

Pour accomplir cette partie intitulée « *D'autres voix que la mienne* », je souhaite convoquer encore le voix d'Yvon Le Men au sujet duquel je n'ai pas encore eu l'occasion d'écrire (cela ne saurait tarder !):



« Il y a les poèmes du matin et du soir. Les aigus et les graves. Les graves qui consolent de la gravité de la vie quand elle nous prend en étau entre le matin et le soir. Il y a tous ces mots qui cherchent les notes, la note juste. (...) 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. »

Vers son chant

Yvon le Men & Héléne Weissenbacher
avec la participation de Enzo Enzo, 2019, p.4

Merci à Anaïs Vaillant qui m'a permis de découvrir ce magnifique recueil (dont Katia m'avait parlé aussi), et qui a, pour sa part, accompli la mise en page du présent volume d'articles comme elle l'avait fait pour celui d'Yvon Le Men : quel honneur !

Merci à mes proches, à ma fille Colombe pour qui le chant est un horizon de tous les instants, à Claudine pour ses conseils avisés, pour ses relectures toujours bienveillantes, éclairantes et encourageantes, à Bruno Maurer pour son soutien, à ma collègue Irena qui m'a accompagnée dans mes difficultés et les doutes qui jalonnent inévitablement ce travail de synthèse.

Merci à Thibaut, pour son aide technique, sa présence et sa patience !

Merci à Jean-François Sablayrolles, disparu en décembre dernier, à qui je dédie le présent recueil. Nos échanges sur la néologie, depuis ma thèse, ont été infiniment précieux et j'aurais aimé qu'il en voie ici l'aboutissement mais il me savait en bonne voie, aussi grâce à lui.

Celles et ceux qui me côtoient depuis mes débuts dans la recherche (2008) savent que pour moi, le travail de thèse a coïncidé avec un deuil tragique qui me semblait alors insurmontable. C'est grâce à vous, et à ce travail aussi, que j'ai réussi à sortir de cet étau, pour me laisser porter par la poésie – réenchantée par la vie.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff features a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff has a bass line with a slur. A dynamic marking *p* is present in the second measure, and *stento* is written in the third measure.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff has a bass line with a slur. A dynamic marking *f* is present in the second measure, and *res* is written in the first measure.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff has a bass line with a slur. A dynamic marking *f* is present in the second measure.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff has a bass line with a slur. A dynamic marking *f* is present in the second measure, and *res* is written in the first measure.