



HAL
open science

Poétique du slam : de la scène à l'école. : Néologie, néostyles et créativité lexicale

Camille Vorger

► **To cite this version:**

Camille Vorger. Poétique du slam : de la scène à l'école. : Néologie, néostyles et créativité lexicale. Littératures. Université de Grenoble, 2011. Français. NNT : 2011GRENL017 . tel-00746972

HAL Id: tel-00746972

<https://theses.hal.science/tel-00746972>

Submitted on 30 Oct 2012

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Sciences du langage, didactique et linguistique**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Camille VORGER

Thèse dirigée par **Francis GROSSMANN**
et codirigée par **Dominique ABRY**

préparée au sein du **Laboratoire LIDILEM**
École Doctorale de Langues, Littérature et Sciences humaines

Poétique du slam : de la scène à l'école

Néologie, néostyles et créativité lexicale

Volume I

Thèse soutenue publiquement le **23 novembre 2011**,
devant le jury composé de :

Madame Dominique ABRY

Maître de conférences, Université Stendhal (Grenoble), Co-directrice

Madame Marie BERCHOU

Professeure des Universités, IUFM de Bourgogne (Dijon), Examinatrice

Monsieur Jean-Pierre BOBILLOT

Professeur des Universités, Université Stendhal (Grenoble), Président

Monsieur Francis GROSSMANN

Professeur des Universités, Université Stendhal (Grenoble), Directeur

Madame Marie-Claude PENLOUP

Professeure des Universités, Université de Rouen, Rapporteur

Monsieur Jean-François SABLAYROLLES

Professeur des Universités, Université Paris 13, Rapporteur



A la mémoire de mon frère Alain

« La poésie fait vie de tout.
Elle est cette forme de vie qui fait langage de tout.
Elle ne nous arrive que si le langage même est devenu une forme de vie.
C'est pourquoi elle est si peu paisible. Car elle ne cesse de nous travailler.
D'être le rêve dont nous sommes le sommeil.»
(Meschonnic, 1989 : 247)

Mes remerciements vont d'abord à Francis Grossmann pour sa bienveillance et la constance de ses encouragements, sa rigueur intellectuelle et sa disponibilité en dépit des responsabilités administratives qui lui incombent, ainsi qu'à Dominique Abry pour la confiance qu'elle m'a témoignée dès les prémices de cette thèse en année de Master 2 (et bien avant, pour les stages pédagogiques du CUEF), pour son exigence qui m'a poussée à aller au-delà de mes limites.

Merci à Jean-Pierre Bobillot, pour les apports de sa *Médiopoétique*, de sa poésie et autres « voix réinventées », pour l'intérêt porté à ma recherche. Merci à Jean-François Sablayrolles pour me faire l'honneur de participer à mon jury, pour les apports de sa recherche en matière de néologie et pour l'intérêt accordé à mon approche. Merci à Marie-Claude Penloup pour sa participation à mon jury, sa réflexion sur la « tentation du littéraire » et son ouverture aux pratiques d'écriture extrascolaire.

Merci à Marc Sourdout, Jean-Pierre Goudaillier et Alena Podhorna, pour nos échanges sur le *jargot* et autres formes inventives permettant d'accéder à la « félicité lexicale », et aussi pour m'avoir permis de faire mes premières communications ; à Jérôme Meizoz pour ses réponses précises à mon enquête et à Julien Barret pour nos discussions sur rap et slam.

Merci à Katia Bouchoueva pour avoir été mon guide au pays des *slamerveilles* et mon alliée lors des ateliers, ainsi qu'à tous les slameurs rencontrés, en particulier :

- à Bas Böttcher pour nos échanges multiples et multilingues, pour la musique de sa poésie ;
- à Bastien Mots Paumés pour sa disponibilité, son aide, son intérêt et son inventivité ;
- à Fabien (Grand Corps Malade) pour m'avoir accordé un entretien en toute simplicité ;
- à Frédéric Nevchehirlian pour sa poésie et sa réflexion poétique, ses invitations à Marseille ;
- à Hélène (Barbie tue Rick) qui n'est ni Barbie ni barbante ni « slamnifère » ;
- à Ivy, redoutable « calembourgeois » qui s'est gentiment prêté à mon enquête ;
- à Lauréline Kuntz pour son invitation à Avignon, nos discussions *skypées* et animées ;
- à Lucile (Luciole) pour avoir partagé un entretien autour d'un petit-déjeuner parisien ;
- à Lyor et Rouda pour leur « slam sauvage » et leur vitalité poético-méthodologique ;
- à Marc Smith qui a pris le temps de répondre à mon enquête le jour de l'an et qui l'a relayée de l'autre côté de l'océan ;
- à Marco DSL pour ses discours parfois « chaotiques » mais toujours passionnants ;
- à Narcisse pour l'originalité de sa poésie et ses éclaircissements en musicologie ;
- à Sébastien (Selecta Seb) pour sa collaboration active dans mes investigations ;
- à Silvia Nieva pour s'être prêtée à mon enquête tout en m'envoyant poèmes et articles ;
- à Souleymane Diamanka pour la saveur de ses mots, pour m'avoir ouvert ses blocs-notes et pour être venu jusqu'à Grenoble nous faire l'honneur d'animer des ateliers.

Leurs mots, leurs poèmes, leurs témoignages ont nourri cette recherche tout en me régaland. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés. Puisse ce travail contribuer à mettre en lumière, en passant *De l'autre côté du miroir*, une poésie qui dit aux éclats notre monde d'aujourd'hui.

Merci aux collègues (et à leurs élèves) qui nous ont accueillies dans leurs classes et structures : les lycées Prévert (Emeline), Buisson (Magali, Ginette) et Deschaux, la bibliothèque Teisseire-Malherbe (Elisabeth et Paule), la Maison de la poésie Rhône-Alpes pour les projets actuels et à venir.

Merci à mes anciens élèves de CLIN pour avoir contribué, de par leur enthousiasme, à donner l'impulsion décisive à ce projet de recherche naissant, merci à mes Inspecteurs (Mr Milesi, Mme Manin) pour l'avoir soutenu.

Merci aux collègues du CUEF (Christelle Bagnard, Catherine David, Aliette Lauginie, Sylvie Juliers) et aux étudiants pour leur participation active.

Merci aux collègues du LIDILEM (Diana Lee Simon, Cyril Trimaille, Cristelle Cavalla, Isabelle Rousset, Agnès Millet, Vannina Goossens, Julie Darnand) pour leur aide, leurs conseils et les apports de leurs recherches respectives.

Merci à mes collègues de l'IUFM pour leur soutien qui m'a été précieux (Eric Triquet, Nicolas Rouvière, Alain Chartier) et leur aide technique (Patrick Soubrié, Macha Klajnbaum) à la réalisation du DVD. Merci à ceux qui m'ont parfois aidée à filmer et à Pierre B. pour ses belles photos de concert.

Merci aux ami(e)s professeur(e)s pour leur « veille pédagogique », pour m'avoir aidée à traquer le slam dans les programmes et manuels scolaires (Sophie, Marie, Thierry). Merci à mes proches, parents et amis pour leur présence et leurs relectures attentives, pour avoir partagé mon enthousiasme et m'avoir soutenue dans l'effort : Dominique T., Rébecca, Katia, Bastien et Bastian.

Avertissement

La présente thèse comporte une illustration sonore ou vidéo de chaque chapitre. Les séquences correspondantes ont été enregistrées avec l'aimable autorisation des slameurs et slameuses auprès desquel(le)s nous nous sommes engagée à limiter l'exploitation des enregistrements aux besoins et au cadre exclusif de notre recherche. Aussi les vidéos ne sont-elles pas destinées à une quelconque diffusion ou duplication et le DVD, exclusivement réservé aux membres du jury, a-t-il été retiré des exemplaires destinés aux bibliothèques universitaires. Il peut être lu le cas échéant sur un lecteur de DVD ou sur un ordinateur (PC ou Mac) en double-cliquant sur « DVD Builder » pour accéder au menu.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
PREMIERE PARTIE : UN POTENTIEL NÉOPOÉTIQUE	23
Chapitre 1 : La vague du slam. Histoire et état de l'art	25
1.1. L'odyssée du slam ou l'histoire d'une naissance	27
1.2. L'émergence du slam en France et dans la francophonie	38
1.3. Un aperçu du slam européen	45
1.4. Mouvement poétique ou poésie en mouvement ?	54
Chapitre 2 : Orientations méthodologiques	65
2.1. Un objet et une démarche en 3D : Définir, Décrire, Didactiser	68
2.2. Délimitation du corpus périphérique (paratextuel)	71
2.3. Description du corpus principal (textes et vidéos).....	90
Chapitre 3 : Le slam tel que les slameurs le voient et le vivent, le décrivent et le dérivent	105
3.1. A l'heure du slam : les documentaires	107
3.2. A la rencontre des slameurs : synthèse des entretiens	112
3.3. Enquête complémentaire : le slam en un mot.....	138
Chapitre 4 : Entre oralité et jeux d'écriture, le slam ou l'oralité	149
4.1. De la poésie orale.....	152
4.2. De la chanson.....	168
4.3. De l'écriture à la performance	174
4.4. Vers une poétique du slam.....	184
Chapitre 5 : Du rap au slam, du flow au flot	189
5.1. De la culture hip-hop et du rap	192
5.2. Entre rap et slam : influences, confluences et diffluences	205
5.3. Le slam comme <i>Musique des lettres</i> , des langues, des voix et des corps	219
DEUXIEME PARTIE : UN POTENTIEL NÉOLOGIQUE	229
Chapitre 6 : Le mot « slam »	231
6.1. Le mot « slam » : signifiant et signifiés.....	234
6.2. Du mot au moment : analyse sémantique.....	242
6.3. Du mot en contexte : le mot « slam » dans la presse	251
6.4. Du mot aux textes : le mot « slam » dans les textes de slam	263
Chapitre 7 : Fondements, facteurs, formes et fonctions de la néologie dans le slam	273
7.1. La création lexicale.....	276
7.2. Les facteurs néologènes	286
7.3. Les formes de la néologie	294
7.4. Des fonctions aux <i>néostyles</i>	308
Chapitre 8 : Mots paumés ou les mots composites (néostyle 1)	315
8.1. Du mot d'esprit aux mots <i>composites</i>	317

8.2. Traitement du corpus MP	334
8.3. Analyse néostylistique	349
Chapitre 9 : Souleymane Diamanka ou l'écriture palimpseste (néostyle 2).....	357
9.1. Le concept de palimpseste.....	360
9.2. Traitement du corpus SD.....	369
9.3. Analyse néostylistique	379
Chapitre 10 : Grand Corps Malade ou l'écriture métisse (néostyle 3)	397
10.1. Métissage inter- et intralexical.....	400
10.2. Métissage inter- et intralingual	406
10.3. Tissage intratextuel et rhétorique	423
10.4. Tissage interdiscursif et intertextuel.....	428
TROISIEME PARTIE : UN POTENTIEL DIDACTIQUE	437
Chapitre 11 : Exploration du champ, état des lieux et premières expérimentations	439
11.1. Articles et pistes de réflexion didactique	442
11.2. Ressources et propositions pédagogiques	451
11.3. Le slam dans les manuels.....	462
11.4. Premières expérimentations.....	474
Chapitre 12 : Expérimentations en FLM/FLS (Lycée professionnel)	485
12.1. Contextualisation et objectifs de la séquence	488
12.2. Corpus didactique, analyse des supports et du déroulement	499
12.3. Analyse des productions et de l'évolution des représentations	521
Chapitre 13 : Expérimentation en FLE (Centre Universitaire d'Etudes Françaises)	529
13.1. Contextualisation et objectifs.....	532
13.2. Analyse des supports, aménagements et déroulement	537
13.3. Analyse des productions, bilan et témoignage des étudiants	554
13.4. Réflexion sur le rôle du slameur, fondements et statut des ateliers slam.....	564
Chapitre 14 : De l'école au musée, de l'artiste à l'animateur, des approches multivariées.....	571
14.1. Un parcours possible : A la rencontre du slam	574
14.2. Des pistes à explorer : un atelier/une rencontre avec Mots paumés, Souleymane Diamanka, Grand Corps Malade	578
14.3. Un projet à l'horizon de la création : Slam au musée.....	604
CONCLUSION.....	611
RÉFÉRENCES	621
INDEX	639
GLOSSAIRE.....	641
TABLE DES MATIÈRES.....	644
TABLE DES ILLUSTRATIONS	653
TABLE DES ANNEXES.....	656
MENU DU DVD	657

Introduction

*« Pourquoi en voyant venir ta voix
L'immense océan du silence s'écarte ?
Pourquoi l'inspiration te laisse respirer
Comme un roi au cœur de son château de cartes ?
Pourquoi la poésie que tu proposes est si digne
Qu'elle donne l'air d'être debout ?
Pourquoi dans ta bouche
Les mots de notre langue ont-ils un autre goût ?
Comment peux-tu écrire
La nuance qui sépare le parfum de l'odeur ?
D'où viennent les horizons de la raison
Qui appartiennent à l'auteur ?
Pourquoi choisir l'écriture
Et prendre la parole en son nom ?
Pourquoi ce poème étrange est-il si loin de son
papier d'origine en ce moment ? (...) »¹*

¹ J. Banzai et S. Diamanka, « Encre vivante », in *J'écris en Français dans une langue étrangère*, 2007, p. 36.

1. Abordage : poésie à l'horizon et à l'orée² du XXI^{ème} siècle

Au seuil de la présente recherche, ce poème-questions nous invite à nous interroger *a priori* sur la poéticité inhérente à notre objet d'étude : le slam émerge, à l'orée du XXI^{ème} siècle, comme poésie vocale, vivante, et adressée, qui se vit debout, en acte, et se ressent physiquement à travers le goût des mots. Or cette matérialité, « cette traversée matérielle des langues qu'on peut appeler poésie » (Prigent, 1989), renvoie au sens premier du verbe ποιέω, à l'action de *faire, fabriquer, construire, produire, créer*. C'est donc à la poésie comme *faire* qu'invite le slam, induisant un positionnement spécifique d'auteur qu'il nous appartiendra d'explorer. D'une articulation entre écriture et parole naît la *création* propre au slam, soufflant un vent de renouveau sur les modes et les modalités poétiques, insufflant une dynamique lexicale qui se manifeste à travers diverses formes de créativité.

De là à l'élaboration d'une poétique, c'est tout un cheminement que nous nous proposons de parcourir : de la *Poétique* d'Aristote au sens générique que Molino attribue à Marmontel d' « ouvrage élémentaire où l'on trace les règles de la poésie » (1982 : 14), d'une poétique des genres et des figures à une poétique de la créativité – fil d'Ariane de la présente recherche – en passant par une poétique du rythme et de la voix (Meschonnic), sans oublier les aspects médiopoétiques (Bobillot). Autant de facettes d'une poétique en construction que nous concevrons en vue de caractériser le slam - objet poétique émergent mais dont l'identité et les contours sont encore mouvants -, et aussi, s'agissant d'un objet polymorphe et contemporain, afin de mettre en lumière les conceptions qu'il révèle, qu'elles soient propres à tel ou tel slameur ou emblématiques d'un mouvement naissant. Ce faisant, nous nous interrogerons sur les apports de la linguistique à la poétique en postulant, avec Nicolas Ruwet, que « chacun de ses progrès est toujours susceptible d'apporter quelque chose à la poétique » (1972 : 211, nous soulignons) :

« Cela tient simplement au fait que la linguistique, décrit, avec de plus en plus de précision, les matériaux de la poétique. Un simple progrès dans la description de ses matériaux peut en effet permettre à la poétique de se poser de nouvelles questions. »

Nous convoquerons la théorie jakobsonienne de *connexité* entre musicologie et linguistique (1973) et envisagerons aussi la poétique genettienne comme « stylistique du genre » (*Figures II*, 1969 : 127, nous soulignons) :

² Nous employons ce terme au sens temporel de « début, commencement », mais aussi en référence à son étymologie latine : dérivé de *os, oris* (« bouche »), d'où le pluriel *ora*, désignant les bouches, le rivage d'un fleuve et plus généralement, le bord, les contours. (Rey, 2007 : 2480)

« Le principe majeur de la poétique ainsi offerte à la discussion, c'est que le langage poétique se définit, par rapport à la prose, comme un écart par rapport à une norme, et donc (l'écart ou déviation étant, selon Guiraud comme selon Valéry, selon Spitzer comme selon Bally, la marque même du « fait de style ») que la poétique peut être définie comme une stylistique de genre, étudiant et mesurant les déviations caractéristiques, non pas d'un individu, mais d'un genre de langage... »

Nous réfléchissons alors au rôle joué par la néologie et autres formes de créativité lexicale dans la poéticité singulière et spécifique à ce « genre de langage » dont le slam est peut-être porteur. Nous en arriverons enfin à une poétique de la voix et du rythme, fondatrice de l'*œuvre* :

« Ainsi la visée d'une telle poétique est l'œuvre, dans ce que son langage a d'unique. »
(1969 : 31, nous soulignons)

2. Ancrage : un art du *flow* et de la confluence

Voilà déjà quelques années que la *vague du slam*, dérivée d'outre-Atlantique, a gagné la France. Nombreux sont ceux qui se sont laissés, se laissent et se laisseront emporter par ce « Tsunami » des mots, pour reprendre le nom de scène d'un slameur figurant parmi les pionniers³. De fait, le slameur se pose en « Meilleur ami des mots »⁴ : travaillés dans leur matérialité et leur musicalité, ceux-là se succèdent comme *enchantés* en une cascade de rimes ou autres formes d'échos sonores. D'où l'expressivité d'un art souvent mimétique de son contenu, à travers des jeux de sonorités *Comme (il) les aime*⁵ qui sont autant de *métaphores mélodiques* (Fonagy) et autres *Textes à claques*⁶ emblématiques du sens originel du mot *slam*. Or cet afflux, ce flot de mots n'est endigué par aucun rythme préétabli, à la différence du texte de rap qui s'inscrit le plus souvent dans un cadre rythmique imposé par le *beat* sur lequel le rappeur pose ses mots et déploie son *flow*. Il en résulte une recherche harmonique portant sur le texte-même : la musique tend à sourdre des mots, de leurs sonorités et de leur succession, de leurs rythme et intonations, mais aussi des langues, des voix et des corps impliqués dans l'interprétation. Le rythme – du grec *rhein*, « couler » – est induit par le texte qui s'écoule selon un *flow* plus ou moins fluide ou scandé, souvent fluctuant voire chaotique. Aussi le slam est-il par essence

³ Fondateur du site *Planeteslam*.

⁴ Nom de scène du slameur Souleymane Diamanka en duo avec John Banzaï, auteurs de la citation mise en exergue (Voir leur page *Myspace*).

⁵ *Comme je les aime* est le titre de l'album de Narcisse (2009). Nous avons intégré à cette étape de notre introduction les titres des albums, recueils, anthologies et spectacles cités.

⁶ Titre d'une anthologie collective de slameurs rhône-alpins (2010).

*Musique des lettres*⁷, des mots et des êtres dans leur présence et leur jeu scénique. Il est mouvement et mouvant, tel le lac à la surface troublée par le vent selon l'image décrite par Zumthor (1983 : 148). En tant que performance, un même slam est sujet à variations selon le moment, le lieu, le contexte de son actualisation : forme d'art éphémère et hétéroclite qui évoque à nos yeux une sorte de *Pop art lyrical*⁸.

Art du *flow*, le slam apparaît en outre comme un art de la confluence. En effet, il se conçoit et se construit à la rencontre de plusieurs sources qu'il nous appartiendra d'explorer. *C'est qui le capitaine ?* interroge la slameuse Boutchou, choisissant précisément cette formule empreinte d'oralité comme titre de son recueil (2009). *Slam entre les mots*⁹, slalomant entre oral et écrit, cette forme s'inscrit parfois dans la lignée du rap ou de la chanson, et offre une voie (une voix) nouvelle aux arts du langage, empruntant notamment au conte, à la poésie, au théâtre. A la frontière des genres littéraires et discursifs, le slam naît du métissage : métissage des influences et des sources d'inspiration, des codes et des langues, mais aussi des mots, aux niveaux lexical et culturel, soit *lexiculturel* (Galisson). Sur un plan lexicologique, il en résulte une affluence de néologismes, un foisonnement de créativité qui reflète ce métissage fondamental. Entre tradition et modernité, *Monde nouveau et monde ancien*¹⁰, le slam apporte son lot d'innovations lexicales aux formes diverses et variées et dont les titres nous offrent un aperçu *a priori* : nous voyagerons ainsi des mots-valises (*Slaméfrica*¹¹) aux délexicalisations (*Tout feu tout slam*¹²), en passant par l'homophonie (*Loverdose*¹³), les paronomases et autres métathèses (*Dixlesic*¹⁴, *Songes déments*¹⁵). Si certains thèmes nous paraissent favoriser cette créativité, tel le lyrisme amoureux d'un authentique *Face à face des cœurs*¹⁶, le slam est présenté dans les médias¹⁷ comme une forme de *Poésie urbaine*¹⁸ incarnée par un Grand Corps Malade qui se dit un éternel *Enfant de la ville* (2008). De *Midi 20* (2006) à son *Troisième temps* (2010), le slameur de Saint-Denis semble avoir trouvé sa voie et se

⁷ Titre de l'album de Rouda (2007).

⁸ Titre de l'album d'Ysae (2010)

⁹ Anthologie sous la direction de Serge Martinez (2007).

¹⁰ Titre de l'album de Nevchehirlian (2009)

¹¹ Ivy (2008)

¹² Collectif (2007)

¹³ John Banzaï (2010)

¹⁴ Titre du spectacle (« One slam show ») de Lauréline Kuntz (2009).

¹⁵ Bastien Mots Paumés (2009)

¹⁶ Abd al Malik (2004)

¹⁷ Nous utilisons le pluriel *médias* dans cette acception, à la différence du medium poétique.

¹⁸ *Le slam, poésie urbaine*, « album Dada », Mango (2007).

fait le porte-voix du mouvement en France, même si sa représentativité par rapport à un phénomène hétérogène reste à interroger.

Le métissage culturel et le plurilinguisme apparaissent en outre comme des facteurs favorisant ce phénomène de créativité lexicale au sein du slam. Force est de constater que de nombreux slameurs écrivent « en français dans une langue étrangère », à l'instar des deux auteurs cités en exergue - Souleymane Diamanka et John Banzaï - respectivement d'origine sénégalaise et polonaise, et auteurs d'un opuscule publié sous ce titre¹⁹. Loin du *Blah, blah, blah !* - même si les onomatopées sont parfois *convoquées* dans cette forme de poésie sonore -, le slam semble avoir traversé *l'Hiver Peul* (2007), tendant à sortir des *Ombres*²⁰ et des abysses de *Dante* auxquelles nous renvoie le titre de l'album d'Abd al Malik (2008). A l'instar du poète italien qui a montré comment une langue populaire peut servir les plus nobles sujets, le slam a pour vocation première de démocratiser la poésie, et par là-même de permettre à tous d'accéder à une langue poétique dégagée des carcans normatifs. Ainsi le choix des titres, de même que celui des noms de collectifs, se fait-il l'écho des multiples sources d'inspiration dans lesquelles puisent les slameurs. Si ce mouvement – mouvement poétique ou poésie en mouvement ? – semble éminemment moderne dans ses messages et son métissage, il n'est pas sans évoquer les traditions orales des troubadours, saltimbanques et autres griots dont témoignent certains noms : des *Fabulous Trobadors* aux *Slamtimbanques*, du rap au slam, le *flow* ne se tarit pas. L'émergence du slam consacre un retour aux sources de la poésie orale, un retour à l'essence de la poésie lyrique : *Allons à l'essentiel, il suffit de décrocher la lune*²¹ nous suggèrent les slameurs, faisant écho au fondateur Marc Smith : « *Grab at the moon !* »²².

3. Amarrage : problématique et hypothèses de recherche, annonce du plan

Parcours

Si notre parcours de doctorante nous a conduite de la scène à l'école – du slam en tant que déclamation publique à sa transmission en atelier –, des mots aux émotions, notre expérience d'enseignante nous avait amenée, à l'inverse et dès

¹⁹ *J'écris en français dans une langue étrangère*, Editions Complicités, 2007.

²⁰ Titre de l'album de Luciole (2009)

²¹ Titre de l'album de Marco DSL (2006).

²² Texte « Kiss it ! » Voir l'illustration sonore de notre premier chapitre.

notre année de Master 2, de l'école à la scène, le projet de cette thèse étant né d'un atelier slam mis en œuvre au sein de notre propre classe. Dès lors, nous avons mené une démarche ethnographique afin d'explorer la *Planeteslam*²³.

Problématique

Une première question s'impose d'emblée, celle de la définition d'un objet nouveau et à ce titre, *objet potentiellement poétique non identifié*, qui apparaît comme une *terra incognita* dans le paysage de la recherche en sciences du langage :

« Parler de *slam* aujourd'hui, c'est forcément se confronter au sens des mots, à leur pouvoir et à leur maniement. Le mot *slam* est issu de l'argot américain, et notre langue peine souvent à en traduire le véritable sens (...). Les termes et les expressions du vocabulaire français se télescopent. Les définitions se brouillent. En témoigne l'inévitable déformation médiatique qui voudrait faire du *slam* une poésie née en banlieue ou pire, un genre musical. » (129H, sd : 12)

Au-delà de ce mot - « qui voyage dans toutes les bouches, mais dont les racines sont le plus souvent méconnues » (129H, sd : 9) -, c'est la démarche qu'il nous faudra cerner, alors même que le slam refuse de laisser enfermer, dé-finir, car il vise précisément à libérer la poésie de ses carcans : y a-t-il néanmoins des points d'ancrage, des traits saillants et potentiellement emblématiques de cette forme poétique émergente? S'il est fondé sur une recherche d'expressivité contenue en germe dans le mot lui-même, quels en sont les ressorts au niveau phonétique ?

Outre ces enjeux définitoires et exploratoires, le questionnement essentiel de la présente recherche peut être ainsi formulé : le slam apporte-t-il un véritable renouveau dans le champ poétique ou s'inscrit-il dans la lignée de traditions diverses dont il révèle ou renouvelle l'apport ? En quoi constitue-t-il un terrain particulièrement fertile pour une éclosion de créativité lexicale ? Nous aborderons les formes diverses sous lesquelles la néologie se manifeste : au sein de cette diversité, peut-on identifier des matrices *lexicogéniques* (Tournier, 1988) privilégiées ? Que pourra-t-on apporter aux typologies existantes, à la lumière de nos corpus de néologismes issus du slam ? Quelles sont les principales fonctions assurées par ces formes et que nous révèlent-elles en termes de rapport à la langue, du slameur comme sujet lyrique moderne ? Puis nous nous demanderons si ces formes sont communes ou singulières, propres à chaque slameur – en tant que reflet de son univers poétique –

²³ Du nom du site internet cité précédemment.

voire spécifiques à certains textes ou à certains thèmes. Quel rapport existe-t-il entre le style d'un slameur et la créativité telle qu'il la met en œuvre dans ses textes ?

Dans le champ didactique et dans le cadre de nos expérimentations, nous nous interrogerons enfin sur l'importance et les modalités d'une transmission : comment la dynamique créative à l'œuvre chez les slameurs se transmet-elle en atelier ? Retrouve-t-on dans les productions de participants des manifestations lexicales de cette créativité émanant de l'impulsion donnée par l'animateur/slameur ? Si le slam est porteur d'innovation(s) dans le champ didactique par rapport aux ateliers d'écriture « traditionnels », nous nous demanderons à quelles conditions les ateliers slam peuvent permettre de renouveler l'approche de la poésie à l'école (dans différents contextes d'enseignement du FLM/FLE/FLS²⁴) et influencer sur le rapport à la langue, sur le sentiment et la conscience épilinguistiques d'élèves pour lesquels le français est langue seconde ou langue de scolarisation ? Dans quelle mesure ce type de démarche peut-il favoriser une appropriation de la langue, notamment dans le domaine lexiculturel ? Au sein des ateliers slam, quelles sont les activités spécifiques visant à enrichir le lexique et à libérer l'expression créative ? Qu'apporte la présence du slameur/de la slameuse en tant qu'animateur/animatrice ?

Hypothèses

Au niveau phonétique, nous émettons l'hypothèse que la prosodie du slam repose sur une structure majoritairement consonantique, d'où un effet de « claque » (*to slam*) ou de mimétisme sonore. Or cette recherche d'expressivité voire de *musication* (Escal, 1990) peut résulter d'un transfert ou d'une traduction du *beat* caractéristique du rap en une *Musique des lettres*. De fait, les appuis consonantiques semblent jouer un rôle essentiel à la dynamique du *flow*. D'une part, des effets sonores contribuent à mettre en relief des manifestations de créativité lexicale ; d'autre part, le recours à l'homophonie semble privilégié comme source de jeux de mots. L'exigence de concision définitoire du slam est susceptible d'engendrer un phénomène de densité au niveau phonétique, mais aussi sémantique.

Sur un plan poético-stylistique, le *flow* apparaît comme un lieu essentiel de différenciation stylistique, en tant qu'il reflète l'identité du slameur ou en d'autres termes, son *phonostyle*. Sur un plan lexico-poétique, nous définirons un autre lieu de

²⁴ Pour Français Langue maternelle, Français Langue Etrangère et Français Langue Seconde.

stylisation à travers la notion de *néostyle* que nous entendrons ici – avant de le définir plus précisément – comme un style de néologismes propre à tel ou tel slameur, à tel ou tel registre ou thématique.

Dans le champ générique, nous subodorons que le slam, en tant que démarche ou dispositif, ne se laisse pas aisément enfermer dans un cadre autre que discursif et situationnel, même s'il renvoie *a priori* à des traditions de poésie orale. En quête de traits définitoires, nous serons confrontés à des critères hétérogènes, aux niveaux pragmatique et discursif, linguistique et textuel. De fait, un texte de slam pourra être reconnu comme tel soit par l'appartenance de son auteur à la communauté de slameurs, soit par un rapport à la langue spécifique et susceptible de se traduire par des structures formelles identifiables.

Sur un plan lexicologique, nous postulons que le slam représente, pour des raisons diverses qu'il nous faudra élucider, un terrain privilégié de créativité lexicale dont les formes pourront être mises en relation avec les fonctions assurées par la néologie dans ce contexte. Nous chercherons alors à définir des matrices lexicogéniques récurrentes dans le slam.

Sur le terrain didactique, nous testerons l'hypothèse selon laquelle le slam peut être vecteur d'apprentissages au niveau lexiculturel et catalyseur de créativité, notamment dans le cadre d'ateliers slam animés par un slameur ou une slameuse.

Annonce du plan

Dans une première partie, nous envisagerons le slam comme forme potentiellement *néopoétique*. Nous tenterons d'approcher, de définir notre objet, en retraçant ses origines et ses fondements, ses conceptions et ses concepts. Pour ce faire, nous envisagerons l'odyssée du slam depuis les Etats-Unis où il est né jusqu'en Europe et en France (chapitre 1), où les slameurs se distinguent, selon le fondateur américain du concept de *slamming*, par leur créativité. Après avoir explicité les orientations méthodologiques de la présente recherche (chapitre 2), nous relaierons la parole des slameurs rencontrés et retenus pour la constitution de notre corpus (chapitre 3). Ceux qui se présentent comme rhapsodes ou nouveaux tribuns du verbe s'inscrivent à la fois, en termes de *performance*, dans la lignée de traditions de poésie orale, et, en termes de jeux d'écriture, dans celle des surréalistes et des oulipiens : à travers des exégèses critiques, nous en décrirons certaines

caractéristiques que l'on retrouve à l'œuvre dans le slam afin de confirmer – ou d'infirmer – ces filiations revendiquées (chapitre 4). Au-delà de cet ancrage culturel et littéraire, nous interrogerons une parenté supposée avec le rap, et étudierons dans quelle mesure certaines analyses de ce genre musical relevant de la culture hip-hop pourront être réinvesties et appliquées à notre objet (chapitre 5).

Notre deuxième partie nous amènera à envisager le slam comme lieu potentiel de déploiement de diverses formes de néologie que nous appréhenderons à travers le concept de *néostyles*. Après avoir délimité cet espace poétique contemporain, nous nous intéresserons à la spécificité de sa désignation : en quoi le mot slam, qui évoque un *claquement*, (chapitre 6) rend-il compte de cette forme potentiellement *néopoétique* et révélatrice voire inductrice de créativité ? De fait, cette dernière se manifeste sous des formes diverses si l'on considère notre corpus de façon transversale (chapitre 7) et sous des formes plus marquées stylistiquement si l'on analyse le répertoire propre à chaque slameur. Nous en étudierons successivement trois, qui se distinguent par les choix stylistiques que nous mettrons en relation – *via* le concept de *néostyle* – avec les formes de néologie repérées dans ces slams. Mots Paumés, slameur grenoblois, privilégie une matrice morphosémantique à travers la création de mots valises, de mots et locutions *composites* (chapitre 8). S'il aime à parler d'oralité et autres mots-valises créés pour se référer à sa poésie dans un espace *péritextuel* ou *épitextuel*, Souleymane Diamanka use dans son écriture d'une matrice phraséologique qui nous amènera à parler d'écriture *palimpsestuelle* (chapitre 9). Quant à Grand Corps Malade, il se distingue par une écriture que l'on peut qualifier de *métissée*, filant les métaphores comme il métisse les mots dans ses slams (chapitre 10). Autant de *néostyles* singuliers qui présentent néanmoins des traits communs : ceux d'une écriture *orale, vivante et créative*, d'une poésie *sonore* qui tisse les sens et les sons pour mieux faire claquer les mots.

Notre troisième partie visera à explorer les ateliers slam comme expérience poétique de la créativité. A partir de notre analyse linguistique et stylistique, soit des formes néologiques diverses rencontrées au travers de notre corpus, nous pourrions alors émettre l'hypothèse que ces slameurs, qui ont à cœur d'initier à leur art des publics divers au sein d'ateliers d'écriture, sont susceptibles d'impulser une dynamique lexicale, de favoriser des manifestations de créativité et par là-même, d'influer favorablement sur le rapport à l'écriture des participants. A l'issue d'un état

des lieux de la façon dont le slam commence à être intégré dans les manuels et autres outils pédagogiques relevant des didactiques du Français Langue Maternelle et du Français Langue Etrangère (chapitre 11), nous tenterons de dépasser ces approches par nos propres expérimentations d'une séquence intitulée « A la rencontre du slam » et menée dans un double contexte : d'une part, dans un lycée professionnel avec des jeunes francophones (FLM : chapitre 12) ; d'autre part, dans un Centre Universitaire d'Etudes Françaises avec des étudiants étrangers (FLE : chapitre 13). Conçu en co-animation avec une slameuse, cet atelier d'écriture slam a suscité des déploiements de créativité tout en favorisant le renforcement de compétences communicatives et *lexicoculturelles*, lexicales et *métalexicales*, phonétiques et phonologiques. Notre réflexion didactique rejoindra ici notre analyse linguistique du palimpseste : on y retrouve une dialectique entre le même (la part de reproduction ou de répétition) et l'autre (la part de création ou d'innovation). Pour parachever notre parcours, nous confronterons cette démarche à l'approche des trois slameurs dont nous aurons approfondi le répertoire dans notre deuxième partie : ainsi les études néostylistiques des chapitres 8, 9 et 10, trouveront-elles leur pendant didactique dans les ateliers animés par ces mêmes slameurs (chapitre 14). Nous envisagerons donc, et *la boucle sera bouclée*, la façon dont ces *néopoètes* transmettent leur discipline, initient à leur art et libèrent la créativité qui en est la quintessence même.

Précisions méthodologiques

Nous avons élaboré un corpus ouvert et hétérogène, emblématique de la diversité inhérente au slam et de son identité encore fluctuante, d'où le choix de textes frontières, dont l'appartenance générique pourra être interrogée. A ce corpus principal visant à donner un échantillon textuel qui nous permettra d'apporter des éléments de définition et de cadrage, s'ajoutent des corpus *paratextuels* – dont des entretiens semi-directifs²⁵ que nous avons menés en vue de constituer un épitexte spécifiquement ciblé sur nos questions de recherche – qui contribueront à éclairer et à étayer la construction de notre objet. Quant aux études de cas, elles seront le lieu d'études poético-stylistiques plus détaillées concernant le phénomène de néologie, approfondi à l'échelle de trois slameurs. Outre ces données procédant de nos corpus de textes, d'entretiens et d'articles, nous avons réalisé des enregistrements vidéo

²⁵ Pour ces entretiens, nous avons choisi une transcription simple, visant à mettre en avant les contenus.

dont le DVD joint à la présente thèse offre un aperçu : nous l'avons conçu comme un accompagnement à la lecture de ce volume, chaque chapitre étant illustré d'une séquence vidéo ou d'un extrait audio, afin de rendre compte *in vivo* du slam et de nos expérimentations, soit de la scène à l'école. Dans le champ didactique, nous avons recueilli des données diverses (vidéos, photos, textes, questionnaires) lors de nos observations participantes, au cours des trois ateliers slam que nous avons co-animés et de deux autres interventions auxquelles nous avons assisté.

Du fait de l'hétérogénéité de nos sources, nous avons distingué le mode de citation selon que cette dernière a une fonction illustrative (extrait de slam) ou théorique²⁶. De même, pour le mode de référencement, nous avons différencié les sources « primaires » (documentaires, albums, anthologies ou recueils de slam), des sources théoriques (exégèses critiques, articles et ouvrages de recherche)²⁷ : choix qui s'explique autant par la volonté de différencier les types de sources que par le souci de mettre en valeur les titres comme lieu privilégié pour un déploiement de créativité. Quant à la référence aux slameurs que nous convoquerons fréquemment tout au long de cette thèse et qui se trouvent répertoriés dans un index, nous utiliserons les initiales de leurs noms de scène, suivies de l'année de publication de l'album correspondant²⁸. Sur un plan terminologique, nous avons élaboré un glossaire qui figure à la fin du présent volume et qui rassemble douze lexèmes - marqués d'un astérisque²⁹ - que nous avons relevés comme autant de mots-clés permettant d'entrer dans l'univers des slameurs.

²⁶ Dans le premier cas, la citation sera doublement démarquée par la typographie : italiques + interligne + retrait. Dans le second, la citation ne sera pas en italiques.

²⁷ Pour les sources primaires, nous avons conservé les notes de bas de page qui nous permettront d'indiquer la référence précise (titre et auteur du slam cité dans des ouvrages souvent collectifs de type anthologies) ; pour les autres références, nous avons adopté les normes APA.

²⁸ Par exemple : « EsX, 2010 » pour Enterré sous X (nom d'un collectif toulousain dont l'album est sorti en 2010). L'index des slameurs/slameuses, rappers et noms de collectifs cités vise à rendre compte, plus que d'un étiquetage (slameur/rappeur), de la diversité et de l'inventivité qui se manifeste dans le choix de ces noms. Dans cette perspective, nous n'avons marqué qu'une seule entrée pour chaque nom cité.

²⁹ Nous avons appliqué ce procédé dans la première partie de notre thèse afin de ne pas surcharger la suite.

PREMIÈRE PARTIE

UN POTENTIEL NÉOPOÉTIQUE

« Un simple gramme de mon slam et tu t'envoles au pays des merveilles... »
(EsX, 2010)

Chapitre 1

La vague du slam : histoire et état de l'art

- 1.1. L'odyssée du slam ou l'histoire d'une naissance
 - 1.2. L'émergence du slam en France et dans la francophonie
 - 1.3. Un aperçu du slam européen
 - 1.4. Mouvement poétique ou poésie en mouvement ?
-

Illustration : Marc Smith, "Kiss it!"

Photo 1 : Marc Smith à Reims pour la coupe d'Europe de slam (décembre 2010)



“Grab at the moon!
 And hold the stars hot inside your head.
 'Cause now is all there ever was
 And all there ever will be.
 So kiss it, kick it, scream it
 Now !”¹

Voilà une trentaine d’années que le slam a vu le jour aux Etats Unis, comme l’indique le mot qui le désigne et sur lequel nous reviendrons dans la suite de cette étude². Afin de mieux situer et cerner l’objet de notre recherche, la double nécessité s’impose de le fonder historiquement en retraçant son *odyssée*³ - depuis ses origines outre-Atlantique jusqu’à la vague qui a gagné la francophonie -, et de nous livrer à un premier état des lieux des exégèses sur le sujet. Aussi nous attacherons-nous à apporter un premier éclairage sur cet objet contemporain, dont la diffusion en France est encore récente, et ce, à partir de deux publications : l’une, anglophone, issue d’une thèse publiée aux Etats Unis ; l’autre, francophone, rédigée sur un mode romancé⁴. A ces deux sources principales nous ajouterons des ressources documentaires périphériques, afin d’aborder le slam sous différents angles⁵.

1.1. L’odyssée du slam ou l’histoire d’une naissance

A l’aube du XXI^{ème} siècle, force est de constater que le mouvement slam semble être arrivé à un moment décisif de son histoire :

« Pour continuer à transmettre la discipline, il est nécessaire de mieux la comprendre, de mieux cerner son évolution, de retourner aux origines. » (129H : 12)

1.1.1. Naissance aux Etats-Unis

Dès la fin des années 1970, Jérôme Salla et Elaine Equi, qui animent 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 matchs de boxe : les poètes s’affrontent vêtus d’équipements de boxeurs, les mots étant brandis comme des armes pour vaincre l’adversaire. D’où

¹ Marc Smith, « It » : voir en annexe I.1 pour le texte intégral et le DVD pour la vidéo illustrative de ce chapitre.

² Notre chapitre 6 sera consacré au mot « slam ».

³ Au-delà de la métaphore, le choix de ce terme prend sens par rapport à la comparaison des slameurs aux aèdes (voir page 49) dont Homère est le représentant le plus célèbre.

⁴ Héloïse Guay de Bellissen (2009) : *Au cœur du slam*. Nous utiliserons les initiales GdB pour la désigner.

⁵ Nous nous référerons notamment à des préfaces d’anthologies, mémoires universitaires, au livret à vocation pédagogique *Ecrire et dire* (cet opuscule étant publié sans date, nous indiquerons « 129H, sd » pour nous y référer) diffusé par le collectif* 129H et au dossier de la Ligue Slam de France consultable sur le site.

l'idée de joute oratoire ou de *pugilat* – au sens fort de ce terme, dérivé du mot « poing » – qui 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 remportés. 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 » (129H : 16, nous soulignons)

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 termes⁶ –, au milieu des années 80. Se sentant investi d'une mission, celui-là ambitionne de faire descendre la poésie de sa tour d'ivoire – soit des cercles académiques – afin de la démocratiser et de l'affranchir des conventions. Intention louable que l'on retrouve en écho ou en filigrane dans de nombreux slams :

« *Je slame et je somme les cimes de descendre sur la scène* »⁷

Marc Smith entreprend alors d'organiser des compétitions de poésies dans des bars tels que le « *Get me high* » et le « *Green Mill Tavern* ». Pour le 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. Il n'est pas question de combat mais de livrer bataille avec la parole poétique pour seule arme. Vider ses entrailles avec pour seul couteau les mots. » (Guay de B., 2009 : 47)

Concrètement, 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. A l'issue du tournoi, les scores sont additionnés pour déterminer le vainqueur⁸. C'est la naissance d'un mouvement baptisé ironiquement « Slam poésie des beaux quartiers » (*the uptown poetry slam*), consacrant la volonté de Marc Smith d'amener la poésie dans les bars, loin des conventions :

« Il veut sortir les poèmes de leur écrin, les partager, effacer les frontières, brouiller les lignes. Créer un tribunal poétique. Prendre les gens au hasard dans l'assemblée et leur demander de noter les poètes qui passent sur la scène. Ça donne une énergie nouvelle, une synergie entre le public et l'artiste. » (Guay de B., 2009 : 46)

A partir de 1987, ces rencontres font l'objet d'une chronique dans le *Chicago Magazine* et deviennent le grand évènement de la ville qui apparaît comme le

⁶ Interview sur le site d'Arte.tv (voir en sitographie)

⁷ Antoine Faure, Tô, « Le slam », in *Le slam poésie urbaine*, Mango (2006 : 4).

⁸ Il est cependant précisé, dans le dossier de la Ligue Slam de France, que « l'idée de Smith est d'organiser un concours ouvert à tous en fin de soirée. » D'où l'idée sous-jacente de « scène ouverte* » qui sera développée notamment dans le slam français (voir la sitographie).

« berceau » du slam. Le poète performeur anticonformiste Bob Holman entend parler du phénomène et importe à New York City ce qu'il conçoit comme « un spectacle, un cadre pour les poèmes, un genre qui mord sur une culture établie, une satire du jeu capable de créer la même frénésie qu'un grand événement sportif. » Le slam s'impose ainsi au *Nuyorican Poetes Cafe*, puis au *Bowery Poetry Club*, faisant de New York la seconde capitale polarisant l'attention. Dès lors, le mouvement se propage dans tout le pays, gagnant San Francisco en 1990 où l'on note la participation de slameurs au festival national de poésie. « L'épidémie »⁹ atteint ensuite la Côte Est : en 1992, Boston accueille les premiers championnats nationaux de slam. Le mouvement continue à se diffuser dans des lieux de plus en plus divers et ouverts : en 1993 a lieu le premier slam dans le métro sous-marin de San Francisco (*The Underwater Slam*). Les poètes offrent un spectacle de vingt minutes dans ce lieu insolite, alors que les passagers, pris de panique, réagissent comme face à une agression : expérience qui sera réitérée par le collectif* 129H et le français Pilote le Hot qui fera « ses premières armes » dans le métro parisien. Or cet effet de surprise et de théâtralité n'est pas étranger aux intentions du fondateur :

“The audience would come in expecting a poetry reading and all this stuff would happen, costumes and multi-voice stuff and people jumping up behind them and they were just loud and I was very, very good.”¹⁰

Jusqu'en 1996, c'est le règne des championnats, organisés à trois échelles : locale, nationale et internationale. A l'échelle locale, l'ambiance – dont le film *Slam* offrira un aperçu (voir *infra*) – oscille entre harangue, contestation et nuées d'applaudissements. Le concours individuel alterne avec des épreuves par équipes, dont la composition peut varier en cours de soirée¹¹. Au niveau national, les règles sont plus strictes et l'ambiance plus calme. Les vainqueurs se voient récompensés par des primes dont le montant peut atteindre 1000\$. Les championnats nationaux influent sur la renommée d'une équipe et constituent des étapes qualificatives en vue des rencontres internationales. Organisés depuis 1996, les *Poetry Olympics* ont lieu chaque année dans les pays où une communauté slam est très active¹². Si l'anglais était la langue officielle lors des premières prestations, l'IOOP (*International Organisation of Performing Poets*) a ensuite décidé de mettre en valeur le

⁹ Expression empruntée à GCM dans son texte « J'écris à l'oral » (*Enfant de la ville*, 2008).

¹⁰ Interview de Marc Smith disponible sur le site d'Arte (voir notre sitographie, nous soulignons).

¹¹ Le choix des membres est une véritable stratégie qui évolue en fonction des performances, chaque poète pouvant être amené à choisir entre son intérêt individuel et l'intérêt collectif.

¹² Jérusalem (1996), Hambourg (1997), Johannesburg (1997), Stockholm (1997-1998)

plurilinguisme en exigeant que les représentants d'un pays slament dans leur langue maternelle¹³.

Autant d'évènements démocratiques et populaires qui contribuent à populariser le slam et à asseoir la *slam family*. Si le slam s'en distingue historiquement, celle-là se rapproche néanmoins du mouvement hip-hop par ses revendications sociales :

« Loin d'être un clan fermé, la slam family entend créer des débats d'idées concernant tout un chacun ; elle pourrait être rapprochée du mouvement hip-hop par ses revendications sociales : elle prône la liberté d'expression et le réalisme, elle chante la rue, la violence et le désespoir, l'amour et les rêves aussi... » (129H : 19)

D'après Marc Smith, le slam se veut *néopoétique*, à la fois intégrateur et novateur dans sa forme hybride autant que dans les messages qu'il véhicule :

“Both in the writing and performing, that's something that makes us different than the Beat Generation. What also makes us different from the Beat Generation is that slam is inclusive. It's not a bunch of elite intellectuals.”¹⁴

Privilégiant le message à caractère social, les slameurs de Chicago évitent la rime, le système métrique traditionnel et l'usage du « je », réservé au style narratif. En outre, ils refusent toute forme de publication, le slam étant un art exclusivement oral et scénique, donc éphémère, à leurs yeux. D'après le poète « rock urbain » québécois Lucien Francoeur, le mouvement naissant s'inscrit néanmoins dans la lignée des poètes de la *Beat generation* :

« Marc Smith n'aura eu qu'à modifier le concept de départ pratiqué par les poètes-beat, en l'adaptant à son époque, aux goûts et désirs d'un public moins disposé à la spontanéité: il aura su saisir une opportunité circonstancielle, s'approprier une formule existante en l'ajustant aux nécessités contextuelles de l'heure et du lieu, et donner à une nouvelle génération le privilège de la prise de parole mais, ici encadrée et limitée dans la durée de la prestation (3 minutes!), se plaçant ainsi à l'opposé des aspects déflagrateur et iconoclaste, (voire libertaire et anarchique), intrinsèques aux manifestations scéniques propres à la Beat generation et à la contre-culture québécoise des années 1970... »¹⁵

Le mouvement est d'abord resté confiné au milieu *Underground*, mais il est bientôt révélé au grand public par des retransmissions télévisées telles que les *Spoken words Unplugged* diffusés par MTV en 1992 et 1994. Les journalistes Tony Award et Paul Devin découvrent alors en la personne du slameur Saul Williams un sujet intéressant. Vainqueur de la compétition de Portland en 1996, ce dernier est mis en vedette dans le documentaire *Underground Voices* qui relate le championnat, puis

¹³ Dans ces conditions, un pays tel que la Suisse peut être représenté par plusieurs équipes, slament dans des langues différentes.

¹⁴ Interview citée (site d'Arte), nous soulignons.

¹⁵ *Wikipédia*, nous soulignons. Cette interprétation nous a été confirmée par le slameur québécois Ivy (enquête écrite du 15/09/10, voir en annexe III.8) interrogé sur l'influence des poètes Beat : « La thématique vibrante de la route me rattache à eux, mais j'en suis éloigné par le fait qu'ils se foutaient pas mal du public. »

participe à l'écriture de *Slam Nation*, où Paul Devin analyse la montée en popularité du slam sur le territoire américain. En 1997, Saul Williams est associé en tant que co-scénariste à la réalisation du film *Slam* de Marc Levin. Caméra d'or au festival de Cannes et grand prix de *Sundance* en 1998, le film consacre la reconnaissance du slam en tant qu'art à part entière. La même année, la chaîne CNN est présente aux championnats nationaux d'Austin, tandis que MTV décrit les slameurs comme de véritables « faiseurs de mots » (*Real Words*). Alors que la presse s'empare du phénomène, le slam voit sa popularité s'accroître et se forge peu à peu une identité dans les milieux poétiques américains :

« Il est reconnu en tant qu'art oral : un art de la représentation qui exprime toute sa force dans l'instant de la déclamation » (129H : 20)

Art de la parole en liberté (Guay de B., 2009 : 59), ses influences sont variées, autant que les sujets dont il traite : violence, meurtres, sexualité, scandales, racisme... Dès lors, il apparaît que « le slam est devenu aux Etats Unis le lieu de la liberté d'expression absolue » (129H : 20). Conformément à l'ambition de son fondateur, il représente un terrain communautaire de parole et se veut, en tant que tel, porteur d'une mission citoyenne et d'une visée universelle : autant de valeurs mises en exergue dans le film de Marc Levin.

1.1.2. *Slam* : le film et la philosophie¹⁶

Grand nom du documentaire et spécialiste des gangs, Marc Levin décide d'intégrer Saul Williams, croisé lors d'une finale de *slamming*, à son projet de fiction sur la violence urbaine et le pouvoir à la fois réparateur et libérateur des mots. Il apporte un éclairage inédit et original qui lui vaudra la caméra d'or au festival de Cannes en 1998 : « Une sorte de kung-fu verbal, une forme lyrique d'aïkido » décrira Bonz Malone, co-scénariste du film. Il s'ensuivra des tentatives de définition de cet art naissant : « "Claque", "Prison"... "Slam" désigne aussi cette poésie de rue à la croisée de l'improvisation et du rap. » Voilà, introduit en quelques mots, le synopsis du film *Slam* sur un site consacré au cinéma¹⁷. Avec cette réalisation, la poésie renoue avec sa forme orale originelle et le slam trouve une première définition : poésie déclamée proche d'un rap *a capella*, il apparaît en outre comme un

¹⁶ Voir en annexe I.2 le dossier de presse et la traduction d'un texte slamé à la fin du film, la vidéo correspondante étant disponible sur *You tube* (voir notre sitographie).

¹⁷ Voir notre sitographie.

instrument de résistance, d'affirmation, voire d'émancipation. Force est de constater la récurrence de cette idée d'une libération par les mots dans les textes de slam : « *Chacun de nous est prisonnier de ce que ses vers dictent (...). Qui sait de quoi sont capables des mots derrière les barreaux ?* »¹⁸ Cette image – empruntée à John Banzaï et Souleymane Diamanka – semble faire clairement référence au film mettant en scène un jeune noir nommé Ray Joshua qui vit dans un ghetto de Washington. Condamné pour possession de marijuana, il rencontre en prison une enseignante nommée Lauren qui l'encourage à développer ses talents de poète, en mettant des mots sur sa haine : « Il faut que vous apprivoisiez votre colère, votre douleur, votre frustration, lui conseille-t-elle, que vous sortiez du carcan de la haine. » Puis elle ajoutera : « Etre libre, ce n'est pas être dehors, c'est à l'intérieur, c'est en vous... ». Lors d'un atelier d'écriture animé par Lauren, le mot *catharsis* surgit au détour d'un poème du slameur. Condamné au cachot (*in the slammer*¹⁹), il a néanmoins confiance dans le pouvoir libérateur de cette parole poétique : « Elle doit exister la phrase enchantée qui peut me sortir de là... » confie-t-il à Lauren. La formule de « phrase enchantée » n'est pas anodine : le slam se construit précisément au croisement d'un rap *a capella* et d'une *Musique des lettres*²⁰. Lors d'une scène particulièrement intense, un dialogue naît entre Joshua et son voisin de cellule qui se met à rapper : le héros lui répond alors en un texte scandé, très rythmé et ponctué de coups de poing sur les murs et les barreaux. Le slam apparaît bien ici comme le moyen d'une libération par les mots, comme une poésie émancipatrice qui s'oppose à la violence d'un contexte oppressant. Alors que les autres détenus développent leur musculature pour se préparer au combat, Joshua couche ses armes sur le papier et parvient ainsi à pactiser, à désamorcer les conflits en posant ses mots, en poétisant ses émotions. Si le film nous conforte dans l'idée d'un slam qui se définit d'abord comme joute oratoire, la poésie de Ray s'adresse autant aux enfants qui l'entourent comme une idole (« T'as pas une rime à nous dire ? »), qu'aux filles à séduire (« pour les faire quécra »). Elle se distingue du rap en tant que « musique potentiellement dangereuse »²¹ (« Cette musique les rend dingue » entend-on dans le film) et culmine sur scène, lors d'un tournoi final auquel Ray participe.

¹⁸ Souleymane Diamanka & John Banzaï, « Le meilleur ami des mots », *Original Slam poésie urbaine* (2006).

¹⁹ Terme d'argot (« slang »), pour désigner le « mitard », sans doute dérivé du verbe *to slam* (voir chapitre 5).

²⁰ Titre de l'album de Rouda (2007).

²¹ Abd al Malik, (2007), *Qu'Allah bénisse la France*, Albin Michel, coll. «Espaces libres».

En 1998, la sortie du film réalisé par Marc Levin fera connaître en France le mouvement slam, mettant en lumière « une nouvelle page poétique en train de s'écrire. » (GdB, 2009 : 52). Martine Landrot, journaliste de *Télérama*²², ne tarit pas d'éloges :

« Marc Levin a visé haut : tourner un film très visuel sur la passion des mots (...) l'acteur est réellement un as du slam, cet art oratoire à mi-chemin entre l'écriture automatique d'André Breton²³ et les combats organisés par les ligues d'improvisation (...) »

C'est bien de violence et de libération par les mots, la parole poétique, qu'il s'agit :

« Un univers de violence intégrale, engendré par la peur et la colère, que seuls les mots ont le pouvoir de dompter. Le bluff est général, quand Ray met fin à une baston explosive au milieu de la cour, en mitraillant les détenus de ses rimes salvatrices... »

Quant à Cyril Neyrat, journaliste de *Positif*, il souligne la force d'une improvisation poétique qui laisse les auditeurs bouche bée et les agresseurs désarmés²⁴ :

« Au paroxysme de la tension, il se lance dans une improvisation verbale d'une force telle qu'elle laisse les uns et les autres impuissants, sans voix. »

Le film reflète la « philosophie du slam », les valeurs qui lui sont inhérentes : la liberté en premier lieu, mais aussi l'ouverture, la tolérance, et la solidarité, à travers l'idée de communauté (*slam family*). Certes, le show met l'accent sur la performance (*performer poets*), la compétition qui, par son rituel dramatique, a suscité l'intérêt des médias et l'engouement populaire. Mais là n'est pas l'essentiel, aux dires de Marc Smith lui-même :

« Bien que le show ait toujours mis l'accent sur les performances* oratoires des poètes, c'est la compétition, par son rituel dramatique, qui a suscité l'intérêt des médias et son engouement populaire. Est-ce une bonne chose ? Parfois, je pense que non. »²⁵

Les règles ne sont donc pas une fin en soi : « le but, c'est la poésie » rappelle le fondateur. Si la dimension spectaculaire est indéniable dans la tradition américaine, c'est bien plus dans l'interaction avec le public que dans la performance individuelle que les choses se jouent : « Le spectacle et son rapport au public sont plus importants que chaque performance* individuelle » conclut Marc Smith.

²² Articles consultés le 24/08/10 sur le d'Universciné (voir notre sitographie).

²³ La journaliste se réfère ici aux *Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault (1919).

²⁴ Voir la traduction du texte de la scène finale en annexe.

²⁵ « Slam, la philosophie » par Marc Smith, sur le site de Planeteslam (voir notre sitographie).

1.1.3. “*Slam poetry here and now*” d’après Marc Smith²⁶

L’interview citée du « grand-père du slam » en résume les principes fondateurs :

“Don’t be in your little corner and that’s what the slam is, less competitive poetry and more a family of poets, an international family of poets. People now are connected all over. The slam is open to anybody who walks in the door.”²⁷

Sur son site Internet, Marc Smith explicite ce qu’il nomme *l’idéologie* du slam, appréhendée comme “*Poetry Of, By and For the people*” :

“Slam is not about making stars. It’s about everybody all together in a room with their hair down and feet up. From its beginning, slam has been an art form and entertainment open to all people from all walks of life (...), a multi-colored, multi-cultural gathering of people who love to hear and perform poetry. That’s right, any and all are welcome to slam.”²⁸

Cette ouverture fondamentale – à quiconque franchit la porte ainsi qu’à des formats divers de performance poétique²⁹ – se traduit aussi par une ouverture des frontières au sens géographique de ce terme. Désormais, la poésie n’est plus emprisonnée dans des lieux conventionnels mais susceptible de se *performer* en tout lieu public, si effervescent soit-il : “Performance poets perform anywhere (...). Seek out an audience and compel them to listen. If you can stop bowling ball with a line of verse, you’re slammin”³⁰. Dressant un état des lieux du slam américain « Here and now », le fondateur constate qu’il accède à la reconnaissance en tant que mouvement artistique/littéraire, voire en tant que « nouveau genre littéraire ». En tant que tel, il gagne les institutions scolaires où il permet de raviver l’intérêt pour la poésie :

“By some estimates, the slam is the largest and most influential literary arts movement of our age. Its principles and formats are used by educators at every grade level to stir student interest in poetry and break down the misconception that the poetic arts are for high brows only. College curriculums have included slam as a new literary genre to be studied as both a historical force and performing art.”³¹

La récente thèse de Susan B.A. Somers-Willet confirme cette reconnaissance culturelle qu’elle développe d’un point de vue sociologique.

²⁶ Voir le site Internet du « papi du slam ». On peut entendre dans cette formule une définition du slam comme poésie du présent, de l’ « ici et maintenant » : “Cause now is all there ever was / And all there ever will be. / So kiss it, kick it, scream it / Now!” conclut le poète. (voir aussi la vidéo et le texte en annexe I.1)

²⁷ Site d’Arte consulté le 19/12/10, nous soulignons.

²⁸ Site de Marc Smith, consulté le 19/12/10, nous soulignons.

²⁹ A la question “Do you agree with the French approach of slam sessions like Revue Slam or Open Mic?”, Marc Smith nous a répondu : “It’s not important if I agree. What’s important is that whatever format slam organizers adopt it should serve and be welcomed by the local community.” (enquête du 1/01/11, voir en annexe III.16)

³⁰ Site de Marc Smith, rubrique « Ideology » (voir notre sitographie).

³¹ Site de Marc Smith, nous soulignons.

1.1.4. Un état des lieux du slam américain : *The Cultural Politics of Slam Poetry*

D'après Susan B.A.Somers-Willet (2009), l'enjeu initial du slam était la recherche d'une audience élargie pour la poésie : « the search for poetry's great audience »³². Il y avait urgence, semble-t-il, à réconcilier la poésie avec le peuple américain, dans un contexte qu'elle qualifie d' « anxiété artistique » :

“In the midst of these years of artistic anxiety, Marc Smith, a white Chicago construction worker turned poet, tested another venue for verse that sought an audience outside of the sanctioned space of the academy.” (2009 : 2)

Aussi Marc Smith ambitionnait-il d'instaurer un nouveau rapport à la poésie, qui soit plus interactif et instantané, théâtral et physique : “a different type of relationship between poets and audience became possible at a slam – one that was highly interactive, theatrical, physical, and immediate.” (2009 : 4) Au dire du poète performer Howard - cité par Somers-Willet (2009 : 4) -, le slam constitue une expérience qui sollicite tous les sens (“a physical/full sensory experience”) et l'effet produit semble à la hauteur de cette recherche d'une dimension *spectaculaire* :

“The result was incongruous to say the least. The performing artist Jean Howard described this early performance poetry scene as a barely controlled chaos ” (2009 : 3)

Le public est non seulement pris d'assaut³³, mais aussi pris à parti pour juger des performances* scéniques, d'abord à travers huées et applaudissements, puis avec un système de notation plus élaboré sur de petits cartons. L'essence du slam apparaît à travers cette image d'une *porte ouverte* à la diversité (nous soulignons) :

“From its beginning, the poetry slam has adopted an opendoor policy : anyone can sign up to slam, and anyone in the audience is qualified to judge. This, of course, also means that there is usually great variety in the quality of the work performed at slams” (2009 : 5)

Il en résulte une *mixité* ou *mélange* - “a mix of impressive and trite poems delivered both as powerfully or poorly” -, que la sociologue qualifie de *pluralism* (2009 : 6). Les poètes doivent d'ailleurs déployer des trésors d'inventivité pour conquérir le public : “the poet should compel the audience to listen to him or her” (5)³⁴. Les effets *performatifs* (“performative effect”) sont donc recherchés en tant que tels, autant que les effets textuels (8), d'où une dimension interactive en germe dans l'écriture : « how

³² Selon Witman : “To have great poets, there must be great audience too” (Ventures, an old theme, 1892)

³³ “being assaulted by poets utilizing wild gestures, musical instruments, boom boxes, costuming, and theatrical makeup...”, (2009 : 3-4) Voir le texte de GCM “Attentat verbal” (2006) ou encore le concept de “slam sauvage” (129H) qui rend compte de cette dimension.

³⁴ Cet enjeu de captiver un public fait écho aux propos de Marc Smith : « Personne n'est tenu d'écouter le poète. C'est à celui-ci de communiquer avec efficacité, art et sincérité afin d'obtenir l'attention du public ». (« Et alors ? », consulté sur le site de Planeteslam)

performance can inform her writing » (11) s'interroge Susan B.A.Somers-Willet, soulevant la question fondamentale, et qu'il nous faudra approfondir, du *format* de la performance et de son incidence sur la *forme* d'écriture³⁵.

Sa thèse consiste à appréhender le slam comme lieu d'expression identitaire et notamment d'une identité marginalisée : "Identity is performed on stage" (2009 : 8). Son approche est essentiellement sociologique tandis que nous étudierons comment ces enjeux identitaires peuvent se traduire linguistiquement par une forme de métissage voire d'innovation. De fait, les scènes slam sont décrites comme autant de laboratoires - "laboratories for identity expression and performance" - (8) ouverts à de multiples possibles : "poetry slams are places of possibility, insight, and connection" (9). Lieux de rencontres, de *connection* et d'inventivité, ils représentent un espace culturel privilégié ou ouvert : "instead of being windows of culture, poetry slams are culture" (9). Revenant sur les sources du slam, Somers-Willet évoque alors le lien avec la culture hip-hop qui, pour avoir été galvaudé, ne saurait être nié sociologiquement :

"As it has grown, the slam has seen an infusion of hip-hop inspired performance. (...) Still, it is clear that hip-hop is an important influence on many slam poets today. Poets commonly employ the hip-hop idiom on the slam stage and some of them use the same material in both ciphers and slams..." (2009 : 12)

Selon la sociologue, le slam se distingue du *spoken word* par sa visée compétitive et non commerciale³⁶, même si les frontières tendent parfois à se brouiller. Nous verrons que ce brouillage est presque consubstantiel au concept même du slam en tant que dispositif et porte d'entrée, voire tremplin vers d'autres projets artistiques. Certes, de nombreux artistes issus des scènes slam s'orientent vers d'autres horizons – et quittent la compétition –, mais le slam n'en demeure pas moins un *vivier* de poètes³⁷ : "slam has proven a laboratory for a new generation of artists fusing genres who are now finding success in American theatre, literature, music..." (2009 : 13) En tant que fusion des genres, « mariage entre vers et performance », il les a propulsés vers des expériences d'avant-garde – « The slam has led them to

³⁵ Voir *infra* à propos du slameur allemand Bas Böttcher.

³⁶ "*slam poetry commercial foil, spoken word poetry*" (2009 : 15). Thèse confirmée par Marc Smith qui, répondant à notre enquête écrite du 1/01/11, a précisé que « *Spoken word is a phrase used by the recording industry to brand a type of music that leans towards the poetic, mostly rap. (...) Slam is not a commercial industry.* » (voir en annexe III.16)

³⁷ Cette idée nous a été confirmée par le slameur allemand Bas Böttcher d'après lequel le slam en tant que dispositif constituerait une « porte d'entrée » dans l'univers du *spoken word*. (enquête du 14/10/10, voir en annexe III.11)

avant-garde experiments in poetry and sound » (13) – que les « vétérans » enseignent aujourd’hui dans des Universités comme celle de Chicago³⁸. Dans ces conditions, nous pouvons nous interroger : le slam ne court-il pas le risque d’y « perdre son âme » en devenant une sorte de propédeutique ?

S’il apparaît bien - aux yeux de Susan B.A.Somers-Willet et n’en déplaise à certains slameurs qui refusent cette idée (2009 : 9) - comme un genre (16), il s’agit à n’en pas douter d’un genre *hybride* et *inédit*³⁹. Or ce nouveau genre s’inscrit dans la lignée de traditions qui n’ont guère été explorées dans cette perspective, ce qui ouvre une piste intéressante pour la recherche : « No one has yet considered slam poetry from the full range of disciplines and traditions it engages » (14). En outre, les différents medias et supports grâce auxquels il est diffusé – « from the page to the stage, from composition to performance » (13-14) – doivent être envisagés⁴⁰ : nous les analyserons en lien avec les théories développées autour de la poésie sonore et poésie-action⁴¹. En effet, le slam ne se réduit pas à sa dimension scénique et se déploie dans d’autres espaces, au-delà – ou en-deçà - de l’aspect *oral/aural*⁴². S’il s’actualise sur scène, l’espace de la page n’en est pas moins essentiel - significatif d’une « relation chimérique avec le texte »⁴³ - et nous lui accorderons dans notre propre étude toute l’importance qu’il mérite : « slam poetry lives on both the page and the stage » observe Somers-Willet. Quant aux aspects corporels, ils ne sauraient être ignorés car ils reflètent l’essence même du slam⁴⁴. L’avenir nous dira si le *slam poésie** perdure au-delà de l’engouement dont il fait l’objet dans la sphère culturelle, mais il est désormais certain qu’il a fait évoluer la poésie américaine contemporaine en la « poussant dans de nouvelles directions », avant d’influer – nous en émettons l’hypothèse – sur la poésie française :

³⁸ A la différence de l’Université de Lausanne où ce sont les professeurs – et non les slameurs - qui initient les étudiants à cet art, même si des rencontres sont prévues. (Voir notre enquête en annexe III.10)

³⁹ “its own hybrid genre of verse, one that negotiates the possibilities and problems of text, performance, orality, and politics.” (2009 : 14)

⁴⁰ “Its native venue is live performance, but also is created and appreciated in print, through audio recording, on video, and in broadcasts.” (2009 : 14)

⁴¹ Voir notre chapitre 4.

⁴² « a sole scholarly focus on the oral and aural – on speaking and listening – is, I believe, a little misguided » (2009 : 16)

⁴³ “The fact that almost slam poems are executed in print and yet are intended for performance ensures a chimeric relationship with text.” (2009 : 18)

⁴⁴ “His or her speech, dress, gesture, voice, body, and so on all reflect in some way on the poem at hand, and these various aspects of embodiment convey nuances of cultural difference that the page cannot.” (2009 : 18)

“It is quite possible that, like Beat and Black Art poetry, slam poetry will be defined by the cultural-historical moment in which it was produced- destined to fail outside of its moment but also influencing work beyond its current purview to push American poetry in new directions.” (2009 :15)

Tel était l’un des enjeux de l’étude de Susan B.A.Somers-Willet et tel sera aussi l’un des défis de la présente recherche appliquée au slam francophone : “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.” (2009 : 15). Si nous reprenons à notre compte cet enjeu de « construire des ponts », l’objet de notre étude s’annonce mouvant, en tant que phénomène contemporain récemment « importé » en France. D’où la dimension exploratoire inhérente à cette recherche, en quoi nous rejoignons Susan B.A.Somers-Willet :

“As one of the first scholarly works to explore the politics of identity in slam poetry, a genre that is itself just gaining scholarly attention, this book aims to be suggestive, not definitive.” (2009 : 15)

1.2. Emergence du slam français et francophone

Pour le collectif* 129H, le slam représente un « terrain d’expression poétique qui trouve ses origines ailleurs qu’aux Etats Unis » (sd : 15) : le mouvement – reconnu comme tel par ce collectif* – s’inscrit notamment dans la lignée des Grecs et de l’Agora, des griots d’Afrique de l’Ouest, en passant pas les joutes orales du sud de la France et les duels d’improvisation du Brésil et de Cuba⁴⁵. A ce jour, le slam français n’est plus un phénomène exclusivement parisien et s’exporte même à l’étranger⁴⁶, alors que des rencontres européennes commencent à s’organiser.

1.2.1. Arrivée et diffusion en France

Quand le film *Slam* arrive en France à la fin des années 90, le slam s’éveille à peine, même si sa formule est déjà apparue en marge des cercles de poésie traditionnelle dans un bar de Pigalle, le « Club club »⁴⁷. A l’aube du slam, ces pionniers qui s’y réunissent alors tous les mardis – dont Nada, MC Clean, Pilote le Hot – et ce, depuis 1995, se sentent reconnus et nommés avec la sortie du film :

⁴⁵ La liste est longue et nous pouvons y ajouter par exemple la tradition des Zajals au Liban (voir en annexe III.13 notre entretien avec Lauréline Kuntz).

⁴⁶ 129H intervient ou est intervenu au Brésil, au Maroc, au Mali, en Egypte (enquête du 27/10/08, annexe III.2). Le site internet du collectif fait état d’ateliers et concerts à Nouméa et à Berlin. En avril 2010, Lauréline Kuntz animait des ateliers à Beyrouth tandis que Souleymane Diamanka slamait en Afrique du Sud.

⁴⁷ Certains participants étaient, à l’instar de Nada, d’ex-toxicomanes. La métaphore contenue dans la citation en exergue de cette partie (« un simple gramme de mon slam », EsX) y fait allusion.

« Le jour se lève » écrira un Grand Corps Malade en guise de prologue à son premier album... En attendant la consécration de *Midi 20*, c'est Pilote le Hot qui, fondateur de « Slam production », reprendra à son compte l'idée de démocratiser la poésie et exercera jusqu'en 2000 un monopole institutionnel et médiatique, occultant les initiatives parallèles : « 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-il⁴⁸.

A l'aube du XXI^{ème} siècle, plusieurs individualités et de nombreux collectifs* de slameurs se développent, proposant des scènes, des projets, des initiatives multiples. L'association « Uback Concept » à Saint Denis est la première à avoir présenté des *slam sessions* en région parisienne : fondateurs de la scène slam au Café culturel, Lynx-K et ses acolytes sont aussi à l'initiative des premiers tournois. 129H, premier collectif* de slameurs français, naît en 2001 de la rencontre de Rouda, Neobled, Lyor – vainqueur de la première compétition au Café culturel de Saint Denis en 2002 – et Ninanonyme. Cette dernière sera d'ailleurs l'une des fondatrices du premier collectif féminin « Slam ô féminin » créé en 2003⁴⁹. Nada qui, comme son nom de scène l'indique, apparaît comme « le griot trash de la punkitude » se distingue également en prenant l'initiative de ses propres scènes et en privilégiant une approche spectaculaire du slam avec ses « One Man Slam » et les performances* de son collectif « Spoke orchestra » : il témoigne ainsi d'un éternel va-et-vient entre démarche individuelle et performance collective. Depuis 2003, « Planeteslam », fondé par Tsunami MC, organise et anime des scènes slam, diffuse des performances et représente le site le plus généraliste sur le slam français. Un dossier de presse⁵⁰ témoigne de la dynamique du mouvement à travers un foisonnement d'articles, flyers, photos de slameurs. Les jeux de mots y affluent - du vers au verre, des maux aux mots, du samedi au « Slamedit » - et nous mettent sur la voie d'une créativité foisonnante.

En 2004, la création de la FFDSP (Fédération Française de Slam Poésie), issue de « Slam Productions », consacre la reconnaissance du slam en tant que mouvement. Directement liée au mouvement international - autour de Marc Smith -, la fédération applique les règles du slam américain et envoie aux Etats-Unis la

⁴⁸ Article du *Nouvel Observateur* du 29/03/2001, « Rythme et rime : la poésie sans naphtaline ».

⁴⁹ Voir notre chapitre 3 et la référence au film « Slameuses » (Tissier, 2011).

⁵⁰ Accessible *via* le site Planeteslam (voir en sitographie).

première équipe française de slam. Nantes accueille le premier *Grand Slam* national la même année. Dès lors, le mouvement n'est plus exclusivement parisien et semble avoir atteint une effervescence digne d'une fin de matinée. Les collectifs et les scènes fleurissent dans la France entière, de Strasbourg à Marseille (Fredéric Nevchehirlian) en passant par Lille, Rennes, Lyon (« Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots »), Vienne (« Les Polysémiques »), Bordeaux (« Les Lyricalistes »), Toulouse (« Enterré sous X »)⁵¹... Parallèlement aux *slam sessions* et aux concours, des collectifs* et des individualités issues de la scène slam poursuivent une démarche de création ancrée (enrée) dans l'écriture. A titre d'exemples, on peut citer « Le cercle des poètes sans instru » – dont est issu Grand Corps Malade – ou encore « Le meilleur ami des mots », duo composé de Souleymane Diamanka et John Banzaï.⁵² Dans toute la France, évènements et manifestations prolifèrent autour du slam :

« Grand Slam National (Nantes et Bobigny), Slam United (Paris), Bouchazoreill'Slam (Paris), Nuit du Slam (Reims, Creil, Lyon et Dijon), Slam Fever (Rennes), Slam l'homme Géant (Lyon), Slam So What (Paris), Slam N' Co (Nantes), Super Slam (Tours), Grand Slam de Panam (Paris), Festival Paroles (Colmar, Sélestat, Ostwald et Mulhouse), Le Mans cité Chanson (Le Mans) etc... »⁵³

Midi 20. En mars 2006, la sortie de l'album de Grand Corps Malade – sacré disque d'or en quelques semaines – propulse la discipline « slam » sur le devant de la scène médiatique française : succès qui semble déterminant pour l'évolution ultérieure du mouvement. Le fait est qu'« il rend visible une discipline et l'ensemble des acteurs qui la portent. » (129H : 25). Révélé au grand jour et au grand public, le slam fait alors son apparition dans le paysage éditorial : Spoke/Florent Massot éditeurs (Felix Jousserand et Didier Feldmann), est une microsociété d'édition ayant vocation à publier des œuvres de slameurs. A l'heure où paraissent les premières anthologies du slam français, les éditeurs, qu'ils soient slameurs ou *slamophiles*, achoppent sur la difficulté de représenter la diversité et l'interactivité inhérentes à une scène slam. En tant que tel, l'objet-livre montre ses limites à rendre compte d'un art vivant. En revanche, les sites Web affluent, surfant sur la vague du slam : le slam-org propose une sorte de portail du slam en France, avec un état des lieux actualisé des scènes slam et des publications. *Arte tv* diffuse même, outre une « Interview avec les

⁵¹ Nous ne prétendons nullement à l'exhaustivité dans cet énoncé de collectifs qui ne vise qu'à donner un premier aperçu de ce foisonnement.

⁵² Inventaire non exhaustif.

⁵³ Manifestations répertoriées dans le dossier de la LSF (voir notre sitographie).

doyens » et un « Abécédaire du slam », une formule « Webslam » consistant en un match arbitré par les internautes à partir d'enregistrements vidéo de performances⁵⁴. Les soirées parisiennes « Bouchazoreill' » – qui ont fait l'objet d'une publication sous forme d'un DVD et d'un album (*Slam experience*, sd) – s'inscrivent dans la lignée du modèle américain. De fait, c'est la tradition la plus « spectaculaire » qui semble perpétuée sur cette scène en forme de ring où les slameurs s'affrontent deux à deux devant un public en liesse :

« Bouchazoreill' » : expression créole qui signifie faire circuler l'information par la parole. La poésie végétait rive gauche dans les arbres coupés d'écrivains nés vieux. Nous l'avons sortie de prison, remise à sa place, et jetée sur un ring à l'image du monde, arrogant, bordélique et stupéfiant. Nous sommes une scène, ouverte comme des cuisses qui accoucheraient de griots modernes au cœur d'une époque en flammes. »⁵⁵

En 2009 s'est constituée une « Ligue Slam de France » visant à « resserrer les liens entre tous les acteurs du slam français »⁵⁶. Elle s'est dotée d'une Charte qui en définit les valeurs et principes fondamentaux :

« LES VALEURS DE LA LSF SONT LES VALEURS DU SLAM :

EGALITE
OUVERTURE
ACCESSIBILITE
RESPECT
PARTAGE
INTERACTIVITE
LIBERTE D'EXPRESSION
LIBERTE D'OPINION

•

TOUT ADHERENT A LA LSF S'ENGAGE A RESPECTER CET ENSEMBLE DE VALEURS DANS SA PRATIQUE DU SLAM

•

LA LSF DEFEND LA PRATIQUE ORIGINELLE DU SLAM AVEC TOURNOI ET RECONNAIT LES SCENES SLAM SANS TOURNOI COMME FAISANT PARTIE INTEGRANTE DU MOUVEMENT SLAM FRANÇAIS DU MOMENT QU'ELLES EN RESPECTENT LES VALEURS (ci-dessus)

•

LA LSF N'ENTEND PAS REGIR LES REGLES DU TOURNOI ENCOURAGEANT AINSI L'INVENTIVITE ET L'ORIGINALITE DE CHACUN »⁵⁷

Le « Grand Slam de Paname » du 21 septembre 2010 en a concrétisé le lancement, sous la forme d'une compétition où se sont affrontés douze poètes – dont quatre slameuses – issus de présélections régionales. 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 :

⁵⁴ Voir le site d'Arte.tv.

⁵⁵ Page Myspace du collectif* Bouchazoreilles.

⁵⁶ Wikipédia, consulté le 11/08/10.

⁵⁷ Dossier de la LSF (voir notre sitographie).



Photo 2 : Grand Slam de Paname le 21/09/10⁵⁸

Par le biais des ateliers d'écriture et autres manifestations culturelles comme « Le Printemps des poètes », le slam pénètre parallèlement les institutions, reconnu *d'intérêt poétique* par les Ministères de la culture et de l'Education Nationale. « Dis-moi dix mots dans tous les slams »⁵⁹ est une manifestation officielle et annuelle contribuant à la diffusion du slam et des pratiques d'écriture associées, à l'occasion de la semaine de la langue française et de la francophonie :

« Ces dix mots ont vocation à susciter l'imagination de tous ceux qui s'en emparent pour s'exprimer librement à travers différents supports de création : dix mots à dire, à écrire, à « slamer », à calligraphier, à représenter ; dix mots pour jouer, pour chanter, pour découvrir... Autant d'occasions de manifester combien la langue française est riche d'innovation, de poésie, d'inventivité... »

Notons la présence du verbe « réseauter » nouvellement attesté (PR, 2010) parmi les dix mots proposés en 2011⁶⁰, et l'interprétation de certains slams en langue des signes.

En 2010, le projet « Slam la confiance » a proposé aux jeunes de 15 à 25 ans de venir slamer dans les bureaux de poste sur ce thème. Poésie populaire et qualifiée de *balistique*, engageant la voix et le corps tout entier, le slam y est présenté comme un témoignage politique permettant aux jeunes « de s'affirmer en tant que citoyen » et « épreuve poétique de la confiance, qu'il s'agisse de la confiance en soi, en l'autre ou dans le monde ». Tels sont les enjeux énoncés sur une page web où chacun peut « déposer son slam » : « Le slam, c'est faire de la langue sa langue propre, pour se

⁵⁸ On y voit les ardoises brandies par les membres du jury (choisis dans le public) ainsi que le tableau sur lequel figurent les scores des compétiteurs.

⁵⁹ Voir le site officiel de la manifestation.

⁶⁰ « accueillant, agapes, avec, chœur, complice, cordée, fil, harmonieusement, main, réseauter »

dire. »⁶¹ De fil en aiguille, de stylos en micros, le slam français s'est forgé une identité en se démarquant progressivement du modèle américain :

“As I've said before, 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.”⁶²

Si l'idée de communauté demeure, de nombreuses scènes ouvertes* sont proposées, par opposition aux scènes dites « compétitives » qui reflètent une approche réductrice du mouvement, aux yeux du fondateur américain :

“The biggest thing that bugs me about the reporting over the years is that everybody equates poetry slam with competitive poetry, that ain't it! That's the narrow-minded view of it”⁶³

1.2.2. Le slam dans la francophonie

Dans la francophonie, le slam gagne aussi du terrain comme en atteste le projet « Slamophonie »⁶⁴. La Belgique se distingue en organisant un championnat de slam en 2007 à Bruxelles, avec un mélange de langues officielles témoignant d'une situation complexe :

« En effet, dans le contexte actuel du conflit linguistique belge, le slam démontre plus que jamais ses valeurs dépourvues de frontières. On peut y trouver des scènes slam bilingues (exemple : Bru Slam) et des échanges Nord-Sud fréquents. »⁶⁵

En avril 2008 puis septembre 2009 et mai 2010, la zone de Liège a organisé « Les 24h du Mot » : réunissant des slameurs belges, français et suisses, l'évènement occasionne la plus longue scène slam d'Europe, voire du monde, soit « une nuit entière d'oralité » : « Un fameux melting-pot oral riche de diversité et d'égalité devant l'expression artistique ! »⁶⁶

Au Québec, le mouvement s'enracine dans la tradition des lectures publiques de poésies qui remontent à la fin du XIX^{ème} siècle avec « l'Ecole littéraire de Montréal ». Le film *La nuit de la poésie 27 mars 1970*⁶⁷ nous offre un témoignage de cette vitalité poétique. A ces lectures performances s'ajoute, dans les années 90, l'influence de la

⁶¹ Voir en sitographie le site de la manifestation. Notons la dimension civique inhérente à ce projet, qui résulte d'ailleurs, sur le plan du *marketing*, d'une stratégie publicitaire visant à « dépolvériser » l'image de la Poste.

⁶² Marc Smith (enquête écrite du 1/01/11, voir en annexe III.16), nous soulignons.

⁶³ Interview citée sur le site d'Arte.

⁶⁴ Voir notre chapitre 11 pour la présentation de ce projet à vocation didactique qui atteste de la vitalité du slam dans cet espace.

⁶⁵ *Wikipedia*, entrée « Slam », rubrique « Francophonie », nous soulignons.

⁶⁶ Site internet (voir notre sitographie).

⁶⁷ Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, 1971.

scène anglophone montréalaise de *Spoken word*⁶⁸. En 2006, le slam québécois naît sous l'impulsion d'Ivy qui initie les soirées mensuelles *SlaMontréal*, reprenant les règles du jeu balisées par Marc Smith. Il fonde ensuite la Ligue Québécoise de Slam afin d'encourager la formation d'autres équipes en dehors de la capitale. C'est chose faite pour le premier Grand Slam, présenté dans le cadre du Festival International de la Littérature au Lion d'or à Montréal, dont Marc Smith était l'invité d'honneur. Ayant accepté de répondre à notre enquête écrite, Ivy a explicité en ces termes la divergence fondamentale entre slameurs et poètes⁶⁹ :

« Poètes et slameurs vont sont issus de la même école : mais leur application est différente. Les uns cherchent à singulariser la langue, les autres à la collectiviser. Le mouvement français qui tend actuellement à faire du slam un genre est une récupération à mon humble avis. Ça revient à faire du slam ce qu'il n'est pas : un élitisme. Le but du slameur est de porter la parole partout et pour tous. »

En Suisse comme aux Etats-Unis, le slam fait l'objet d'une intégration au cursus universitaire qui tend à lui reconnaître le statut de mouvement à part entière. De fait, il est désormais abordé à l'Université de Lausanne, en filière « français moderne », dans le cadre d'un cours intitulé « Le texte comme performance : littératures en action aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles ». Ce cours, élaboré par Marcel Buger et Jérôme Meizoz, s'inscrit dans le prolongement d'une étude du futurisme, du dadaïsme, du surréalisme, de la poésie sonore et du rap. Il prend appui sur un corpus constitué de textes issus de l'anthologie *Blah, blah, blah !* (2007), suivi de l'étude d'une dizaine de slams de Grand Corps Malade, tandis qu'Abd al Malik est intégré au corpus *rapologique*⁷⁰. Le slameur Narcisse témoigne de l'influence majeure du premier dans ses réponses à notre enquête⁷¹ :

« J'ai participé récemment à un tournoi de slam organisé dans les écoles du canton du Valais (en Suisse, dans les montagnes). J'ai été étonné d'entendre à quel point ils faisaient tous du Grand Corps Malade copié-collé. Parce qu'il n'y a pas de scène slam dans la région, Grand Corps Malade était leur seule référence. »⁷²

⁶⁸ Si le terme "spoken word" est généralement employé pour décrire une déclamation avec une musique de fond qui ne sert pas de base au rythme comme dans le rap, la définition en est différente au Québec : traduisant littéralement l'expression anglaise, la formule "spoken word" désigne chez eux les séquences de micros ouverts dans les scènes slam.

⁶⁹ Enquête du 15/09/10, voir en annexe III.8.

⁷⁰ Voir notre enquête en annexe III.10.

⁷¹ Enquête écrite du 15/05/10 (voir en annexe X). Narcisse est pionnier et membre actif de la SLAAM (« Société Lausannoise des Amatrices et Amateurs de Mots ») qui organise le « Festival international de slam de Lausanne » (voir le site correspondant).

⁷² Notons d'ailleurs que le succès de GCM est cité sur la page « Définition » du site : « Popularisé par le succès de Grand Corps Malade, le *slam* a connu un essor foudroyant depuis quelques années dans toute la Francophonie. »

1.3. Un aperçu du slam Européen

Marc Smith, récemment invité à Reims pour la Coupe d'Europe, nous a exprimé son intérêt pour le développement du slam à l'échelle européenne :

"My spirit is always renewed when I visit the European slam community."⁷³

1.3.1. Les journées du slam européen

Du 28 septembre au 4 octobre 2009, Berlin a accueilli les premières journées du slam européen, placées sous le signe de la rencontre et du dialogue interculturel, de l'échange d'idées, d'expériences et de savoir-faire. La manifestation était annoncée comme « fédératrice et initiatrice de collaboration entre pays et partenaires européens » :

« L'objectif est de créer un réseau européen d'artistes et opérateurs du Slam afin notamment de faciliter les rencontres et les circulations à travers l'Europe. »⁷⁴

Outre les ateliers (*workshops*) proposés⁷⁵, la scène et la performance étaient également à l'affiche puisque les quinze slameurs européens étaient invités à confronter leurs talents lors d'un tournoi⁷⁶. Les deux cents slameurs en compétition se sont soumis à un règlement précis :

- *Poems can be on any subject.*
- *Poem must be the original work of the performer*
- *All styles are welcome and encouraged: acapella, hip-hop, theatrical monologues, literary poetry, sound poetry, dub poetry, rants, haikus, power raps, etc.*
- *The poem can be slamed by one or a group of slammers*
- *Each poem must be maximum 3 minutes*
- *10-second will be offer as grace period, but after penalty points will be deducted from the final score.*
- *During the competitions, no musical instruments or pre-recorded music, no Props and no costumes will be allowed. Remember you'll be judged on delivery as well as content.*
- *Is acceptable for a poet to incorporate, imitate, or otherwise "signify" on the words, lyrics, or tune of someone else.*
- *Poets are rated on both content and performance by four judges selected randomly from the audience and one "professional slammer".*
- *The judges will give each poem a score from 0 to 10, with 10 being the highest or "perfect" score.*⁷⁷

⁷³ Enquête citée du 1/01/11 (voir en annexe III.16).

⁷⁴ Site Internet de la manifestation (voir notre sitographie, rubrique « Slam européen »).

⁷⁵ Sur les thèmes suivants : *History of poetry slam, Slam and acting, Slam and Pedagogy, Slam and voice, Slam and contest, Hip-hop, rap and poetry slam, Slam and music, Slam and esthetic, Poetry slam and gender, Slam and literature...*

⁷⁶ « Mêlant cultures, langues et influences, ces soirées présenteront au public berlinois la diversité du mouvement Slam et des courants qui l'alimentent. Au terme de ces deux soirées de qualification, dix poètes seront désignés pour participer à « la Nuit européenne du Slam », grande soirée de clôture durant laquelle sera décerné le prix de « meilleur slameur européen » »

⁷⁷ Site « European Poetry Slam » (voir notre sitographie).

Dans la lignée de cette rencontre, « Reims slam d'Europe » a eu lieu les 15 et 16 décembre 2010, présenté comme la « Première coupe d'Europe de slam ». Douze slameurs, représentant douze pays européens⁷⁸, se sont affrontés à cette occasion, tout en étant invités à « discuter, échanger et penser à leur art et leur mouvement culturel ». Les objectifs étaient formulés en termes de diversité des langues et de dialogue interculturel, de partage et de réseau visant à « faciliter la création et la diffusion d'évènements transnationaux ». Un livret a été publié suite à cette manifestation, présentant une version bilingue des textes des douze slameurs qui soulève le problème de la traduction de ces textes :

« Traduire, outre le travail de « conversion » d'un mot par un autre, c'est finalement créer, laisser son empreinte. De quelle manière va-t-on reproduire la sonorité d'allitérations ou consonance originelle avec la mélodie des mots qui ne vibrent pas de la même manière ? Comment reproduire fidèlement des jeux de mots qui ne correspondent à rien dans la langue du traducteur ? »⁷⁹

Lara Stoll, représentant la Suisse, a remporté le tournoi avec un texte - slamé alternativement en anglais et en français - à l'humour aussi caustique que le suggère le titre *‘Why sometimes I would like to be a John Deere Tractor 7810 Powershift with weights in the front hydraulics’*⁸⁰:

“If I was a John Deere Tractor 7810 Powershift with weights in the front hydraulics, I certainly wouldn't have any more women's trouble...”

L'évènement était organisé en partenariat avec la Ligue Slam de France et grâce à la participation active du collectif* « Slam tribu » ; la finale du tournoi a été diffusée sur le site Arte.tv et prolongée du 23 décembre au 24 janvier 2011, par un vote des internautes⁸¹. Marc Smith, « fondateur du slam de poésie* »⁸² et invité d'honneur de l'évènement, a apprécié l'ouverture des frontières et la vitalité du slam européen.

Au vu de ces évènements et manifestations, force est de constater que des solidarités européennes se créent autour du slam. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, l'artiste allemand Bas Böttcher a témoigné de ce dynamisme naissant :

⁷⁸ Allemagne, Autriche, Belgique, Estonie, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Italie, Lituanie, Suède, Portugal, Suisse (voir le site de la manifestation).

⁷⁹ Avant-propos du collectif Slam tribu au livret de la manifestation incluant les textes slamés en langue originale et traduits. Voir aussi l'article du *Point* dans notre corpus d'articles de presse (annexe II.16).

⁸⁰ « Pourquoi parfois j'aimerais bien être un tracteur John Deere 7810 Powershift avec des poids aux hydrauliques avants... » Le texte a été slamé successivement en français, en anglais et en allemand.

⁸¹ Les vidéos des textes slamés en compétition sont disponibles sur le site.

⁸² “Founder of the internationally acclaimed Poetry Slam” (Edito du livret cité). Notons que “Poetry slam” a été traduit par « slam de poésie » et non « slam poésie », distinction sur laquelle nous reviendrons (chapitre 6).

“The good thing is that just right now the European slam scene is about to connect with meetings : I met people of “Slam tribu” or “Spoke orchestra”. J’ai travaillé avec D. de Kabal et ça me plait, je crois que c’est une bonne idée d’échanger des idées, des concepts, tout ça...”⁸³

1.3.2. Le slam allemand

L’Allemagne est l’un des premiers pays d’Europe à avoir accueilli le slam, et pour cause : dès 1993, plusieurs poètes américains exilés à Berlin ont cherché, au sein de leur patrie adoptive, un lieu où ils pourraient organiser des *slams sessions* hebdomadaires. C’est chose faite au Club underground « Ex & Pop » où est créé, grâce à la collaboration du poète Wolf Hogeckamp, le premier slam de poésie allemand. La formule s’impose peu à peu, jusqu’à la mise en place du premier Slam National d’Allemagne en 1997, remporté par Bastian Böttcher. L’œuvre de ce slameur allemand de renom – « the prince of German slam poetry » selon le journaliste Rory Mas Lean⁸⁴ – a fait l’objet d’un mémoire de Master sous le titre *Poétique de Bas Böttcher, lieux communs et place publique*⁸⁵. Nous nous proposons donc de croiser les données analysées dans ce mémoire avec nos propres sources *primaires* – collectées lors de notre entretien avec l’artiste allemand – afin de rendre compte de certains aspects qui nous semblent emblématiques du slam poésie en général, tout en étant liés à la scène et à la langue allemandes en particulier.

Adrienne Ferré (2008) a dressé un état des lieux de la scène slam allemande qui se distingue à ses yeux de la scène française en ce qu’elle reconnaît plus ouvertement la filiation avec la scène américaine. De fait, la première semble s’être institutionnalisée et professionnalisée précocement par rapport à la scène française, si bien que Bas Böttcher, lors de l’entretien cité, note un certain éparpillement de la scène française⁸⁶. Après avoir remporté la compétition individuelle du premier Grand Slam National de Berlin en 1997, il a organisé en 1999 le troisième Grand Slam à Weimar⁸⁷. Il apparaît que la scène allemande attire un public différent dans la

⁸³ Entretien du 14/10/10 (voir en annexe III.11).

⁸⁴ Article publié en août 2009 (voir en annexe II.13).

⁸⁵ Adrienne Ferré, sous la direction de Daniel Riou, MCF, Enseignant-Chercheur en Littérature Française à l’université de Rennes 2. UFR d’Arts, Lettres et Communication - Département de Lettres (2007-2008).

⁸⁶ Entretien cité : “When you look at the French poetry slam scene, I think it’s not as structured as in Switzerland or Austria where the network works pretty well, with annual competitions. In France I have sometimes the feeling there are many different islands of good organizers and sometimes they compete with each other... It’s surprising!”

⁸⁷ La seconde édition a eu lieu à Munich en 1998.

mesure où la plupart des manifestations sont payantes : les « événements slam » ont lieu le plus souvent dans des centres culturels alors que la scène française s'est essentiellement développée dans des cafés, en marge des compétitions dont seules les finales et demi-finales sont payantes. Il reste que, selon Bas Böttcher, le slam – notamment grâce à la notoriété de Grand Corps Malade – jouit en France d'une popularité qu'il n'aurait pas atteinte en Allemagne où le clivage est plus net entre *pop music* et *slam poetry*⁸⁸. Alors qu'Adrienne Ferré évoquait, en 2007, l'absence de scène internationale ou européenne, nous pouvons constater que des solidarités et des réseaux commencent à se tisser au-delà des frontières.

Ayant cofondé la scène slam allemande et participé à de nombreuses compétitions dont il a perçu les limites⁸⁹, l'artiste allemand a poursuivi son parcours poétique en devenant, selon ses propres termes, un « poète nomade ». S'il avoue s'être retiré de la compétition, le poète continue à évoluer dans l'espace du slam : « Bas Böttcher se donne les moyens d'explorer le terrain créatif du slam en développant sa personnalité d'auteur, marquée par le souvenir de la scansion hip-hop et de la régularité métronométrique du beat » constate Adrienne Ferré (2008 : 95). Au fil de ses migrations, il s'est construit une poétique d'ouverture des frontières. Ainsi, « l'œuvre de Bastian Böttcher se déplace sur les frontières du genre poétique dans lequel il inscrit toujours ses œuvres pour *provoquer*⁹⁰ l'écoute et permettre la circulation de la poésie dans l'espace social.» (5) Ce dépassement des frontières établies renvoie d'abord à l'enjeu original du slam, s'agissant de remettre en cause les cloisonnements entre styles, genres, poètes de la rue et poètes académiques ». Dans cette perspective, le poète allemand se pose en « colporteur » et, du même coup, en médiateur culturel⁹¹ : « L'artiste en colporteur, acheminant ses œuvres de

⁸⁸ “But on the other hand, there is a real popularity. For example, in Germany you don't have slam poets in the top ten. There is no connection with the music business; there is some kind of a gap between slam poets and pop music.” (entretien cité)

⁸⁹ Bas Böttcher (cité par Adrienne Ferré) y déplore « trop de reproduction de texte et pas assez de production ». « A cause du concours, précise-t-il, il y a le danger que chaque poète amène sur scène toujours et seulement les textes de son répertoire qui ont le plus d'effet sur le public ». Il remarque aussi que « dans le slam, beaucoup de gens se distinguent par le rire et marquent une inflexion vers la comédie. Les entretiens que nous avons pu avoir avec d'autres slameurs (Rouda, voir en annexe III.2) nous confirment cette tendance à se reposer sur des textes *qui fonctionnent* sur scène, de même que le slam de Lara Stoll (voir *supra*).

⁹⁰ « Il s'agit de provoquer l'écoute et pas seulement de la permettre, précise-t-elle », se référant à Marc Smith, cité en exergue (« Et alors ? ») Le verbe *provoquer*, ici employé au sens étymologique (de *pro-vocare*, « appeler dehors »), est récurrent dans le mémoire tandis que le slameur emploie volontiers le substantif *provocation* (en anglais) dont Alain Rey nous rappelle qu'en Ancien et Moyen Français, il a désigné un appel. (Rey, 2007 : 2992)

⁹¹ Il a d'ailleurs conçu un ouvrage à destination d'un public scolaire. Ce « manuel » (2009) offre, outre les textes du slameur illustrés par des photos, un appareillage didactique intéressant (chronologie de l'histoire du slam).

place en place prend en charge l'émission d'une culture. » (2008 : 19) Il entend renouer avec la poésie des origines, faisant référence à la tradition des rhapsodes⁹². Les modalités du voyage ayant changé avec les moyens de communication modernes, il se qualifie, en tant que poète voyageur héritier de cette tradition des rhapsodes et autres aèdes⁹³, de *Neomade* : néologisme choisi comme titre de son album paru en 2009⁹⁴. De son expérience de *Rapoetry*, telle qu'il la nomme, il retient le rôle d'une musique qu'il a poétisée *via* une forme d'écriture rythmique*, comme une cadence ou un substitut de métrique qualifié de « liberté au carré »⁹⁵ : il s'agit selon Adrienne Ferré d'une « rémanence profondément intériorisée dans la fabrique même du discours » (33). D'où une énergie qui peut l'aider à franchir la barrière des langues, ce que nous avons pu vérifier lors d'une représentation proposée à l'Amphidice de l'Université Stendhal⁹⁶. En outre, le poète n'hésite pas à prendre pour matériau les lieux communs de la culture populaire, commune à tous, par exemple de la publicité. Il en résulte une poétique personnelle mue par la recherche d'une poésie populaire exigeante, tendant à abolir les frontières non seulement entre poésie et musique, mais aussi entre culture savante et culture *divertissante*⁹⁷. Son discours poétique s'élabore ainsi sur la base d'une combinaison de bribes de discours prélevées dans le verbe de l'espace public, d'où une stratégie de déconstruction/reconstruction à l'image de la technique du *cut-up* qui consiste à prélever des matériaux verbaux tels que des lettres, des mots ou bouts de phrases pour les recomposer et les replacer dans le contexte d'une œuvre nouvelle (Ferré, 2008 : 40). L'artiste, qui suggère une parenté avec le collage plastique, a d'ailleurs

⁹² Etymologiquement, « celui qui coud les chants », du verbe *ράπτω*, *rháptō* (futur : *ράψω*) et *ωδή* (« chant »).

⁹³ Si le slameur s'apparente au rhapsode qui mène une vie itinérante et participe à des concours (les Panathénées), il s'en distingue cependant comme auteur des textes qu'il récite et transmet. En ce sens, il se rapproche de l'aède (du grec ancien *ᾄδός* / *aoidós*, du verbe *ᾄδω* / *áidō*, « chanter ») : « La figure proche, mais aussi plus ancienne, de l'Aède dont Homère fournit l'exemple, peut-être fictif, le plus connu, correspond à une figure de poète composant ses œuvres. Mais les Aèdes ne sont pas itinérants, ils chantent pour des cours. » (Ferré, 2008 : 67).

⁹⁴ Néologisme que le slameur nous a expliqué : "I think I feel like a nomad, touring, travelling, telling poetry to the audience because I have to be there. I cannot just let my books travel, I have to travel myself because it needs someone to speak the poems (...) I would call myself a nomad but not like ancient ones because I use the internet and all the new technologies. I communicate with my friends wherever I am. So I thought it would be a nice term: "neonomade"." (entretien cité : voir en annexe III.11)

⁹⁵ L'écriture rap s'inscrit dans le cadre imposé par le *beat* (« pulsation »), soit la mesure 4/4, carcan métrique dont Bas Böttcher dit avoir subi la « prison » : « Mais à l'intérieur de cette prison le texte est à nouveau très libre et c'est ce que j'appelle la liberté en carré. La liberté est d'un côté prisonnière dans le carré et d'un autre côté il y a une liberté potentielle, une liberté au carré pour ainsi dire. » (cité par Adrienne Ferré, 2008 : 31)

⁹⁶ Concert filmé le 14/10/10 (voir notre extrait sur le DVD comme illustration du prochain chapitre).

⁹⁷ « Cette séparation entre culture sérieuse et culture du divertissement, je la trouve un peu problématique (...). Je pense que cette séparation est devenue obsolète maintenant... » (cité par Adrienne Ferré, 2008 : 25)

recours à des néologismes qui s'apparentent à ce type de procédé : « Couper/coller des mots nouveaux, c'est aussi travailler à la création de nouveaux mots : le néologisme *Bekommbar*⁹⁸, construit par le coupage collage de *bekommt* (« recevoir ») et du suffixe *-bar* (« ce que l'on peut »). » A un autre niveau – textuel ou macrostructural –, un slam n'est pas figé mais susceptible de métamorphoses⁹⁹, et c'est aussi en ce sens que l'on peut parler de *poésie nomade ou mouvante*. Le slameur allemand défend et conçoit une poésie en mouvement, poésie passerelle où demeure la préoccupation d'une adresse et d'une accessibilité à tous, ou plutôt à chacun. A ses yeux, il s'agit de créer une œuvre qui mette le spectateur – le récepteur – en mouvement, qui le provoque au sens premier de ce terme, c'est-à-dire qui l'appelle et le captive. Bas Böttcher préfère d'ailleurs ce terme de *récepteur* à ceux de *lecteur* ou de *spectateur*, soucieux d'insister sur l'idée que le texte puisse atteindre le public de différentes façons, par différents canaux.¹⁰⁰ Ce faisant, l'artiste se positionne à la fois dans la littérature et aux marges de celle-là, jouant sur les frontières du genre poétique comme en témoigne son œuvre hybride dont le titre *Megahertz* est encore un néologisme.¹⁰¹ Adrienne Ferré note à ce sujet la « solidarité des notions de genre et de format »¹⁰², faisant écho aux propos du slameur qui dit « s'occuper de forme, de format et de formulation » : question sur laquelle nous reviendrons en termes de *médiopoétique* (Bobillot, 2010)¹⁰³. De fait, la recherche poétique de l'artiste allemand se traduit par la recherche de nouveaux canaux ou media, adéquats à « restituer le plus fidèlement la présentation live ». Il s'agit donc

⁹⁸ Le slameur nous l'a explicité en ces termes : “That would mean something like “available” but it didn’t exist before (...). There was another word before (“erhältlich”) but it was very difficult to pronounce because off an “h” in the stressed syllable. So I invented this word “Bekommbar”, easier to speak.” (entretien cité)

⁹⁹ Le slam “Amour téléphonique” a été enregistré en 2001 pendant la nuit de la poésie bavaroise et en 2005 pendant une prestation à Constance. Entre les deux versions, « beaucoup de temps s’est écoulé, et le texte lui-même s’est donc en partie transformé, il y a là des phrases entières qui ont disparu, d’autres qui sont arrivées, les mots s’affinent... » (cité par Adrienne Ferré, 2008 : 20)

¹⁰⁰ Il s’en explique : « Elle (la poésie) peut se glisser à travers tous les canaux ; les mots parlés, le celluloïd, le graffiti, les bandes magnétiques, les cartes perforées, la radio, la puce électronique à mémoire, les câbles en fibre de verre, les vinyles, les microfiches, les stèles de pierre, les CD, CD-Rom, MC, MD, DVD, DAT, PC, ZIP, photo, téléphone portable, (...) www, satellite, il n’est pas de médium qui ne soit approprié à transporter de la poésie. » (cité par Adrienne Ferré, 2008 : 71-72)

¹⁰¹ Catégorisé comme « roman » par l’éditeur, ce texte répondrait plutôt à l’appellation de *nouvelle* d’après son auteur, ou à celle de *pièce à écouter*. Selon Adrienne Ferré (2008 : 81), ce dernier terme (*Hörstück*) est dérivé du « jeu à écouter » (*Hörspiel*) dont le médium originaire est la radio et désigne « une pièce courte (jusqu’à 3 minutes) qui raconte moins une histoire qu’elle ne crée un univers par l’utilisation de suggestions sonores. »

¹⁰² A une question portant sur le rôle des répétitions, Bas Böttcher répond que le « récepteur » d’un slam ne peut se permettre de *butiner*, de *voyager* dans le texte, à la différence du lecteur : « Repetition is important for the stage : the audience cannot jump back or forward in the text, so from time to time you have to remind them » (entretien cité).

¹⁰³ Voir notre chapitre 4.

d'inventer « de nouveaux canaux pour une vieille forme d'art » (Ferré, 2008 : 74), de redonner un souffle nouveau à la poésie en trouvant le médium propre à lui rendre son éclat sonore originel¹⁰⁴. Le poète vise ici ce qu'il appelle *l'instant lyrique* dans la réunion de ces trois dimensions acoustique, textuelle, et visuelle. D'où l'expérience des *Poetry clips*, projet que l'artiste allemand a développé dans le cadre d'un mémoire de fin d'études¹⁰⁵, convaincu que l'image peut s'avérer « propre à participer à la création d'un univers poétique » (80).¹⁰⁶

Le concept de *Text box*¹⁰⁷ – maison d'expression (2008 : 83) comme alternative à la maison d'édition – procède de cette quête de nouveaux médias, visant une *connexion* au plus grand nombre¹⁰⁸ tout en préservant l'intensité de la présence, notion clé pour l'artiste : Bas Böttcher apparaît en effet comme « un créateur qui tient le pari de la présence, pour réussir celui de la présentation de ses œuvres¹⁰⁹ » (6). Ce projet, soutenu par Mickael Lentz - grande figure de la poésie orale allemande et auteur d'une thèse sur la poésie parlée¹¹⁰ - résulte non seulement d'une recherche poétique visant à rendre l'intensité de la poésie dans un environnement *a priori* défavorable, mais aussi de l'engagement du poète pour la défense et l'illustration d'une scène qu'Adrienne Ferré qualifie de *néo-orale*. S'agit-il pour autant de préconiser une « poésie passe-partout » (86) ? Si elle va dans le sens d'une recherche individuelle plutôt que d'une recherche collective tout en tendant à un élargissement de l'adresse poétique, la poésie de Bas Böttcher ne trouve son sens et son aboutissement que dans le contact avec le spectateur. Aussi sa poétique investit-elle de nouveaux espaces : aux dires d'Adrienne Ferré, « C'est le domaine

¹⁰⁴ “So that’s why I think it doesn’t make sense for me to play with letters. I prefer playing with sounds, the sounds of the words, the sound of the syllables, the stressed ones, and the rhythm, and all that” (entretien cité)

¹⁰⁵ Bas Böttcher a étudié le design des médias à l'Université de Bauhaus.

¹⁰⁶ Il précise que le clip poétique doit rester sobre : « Contrairement aux vidéos musicales, nous renonçons aux coupes rapides, à de nombreux arrière-plans et aux effets spéciaux. Le clip poétique gagne en intensité par sa simplicité et ne se détourne pas du texte. Les clips poétiques visent l'instant présent – l'instant lyrique. L'auteur devient comédien, et alors la respiration, la rythmique et le contact visuel avec le spectateur jouent un rôle central. » (Ferré, 2008 : 80)

¹⁰⁷ Voir en annexe II.13 l'article de presse et le reportage de Clément Vogt sur le site « Paris culturel Europe » à l'occasion de la présentation au Centre Beaubourg en octobre 2007 (voir notre sitographie).

¹⁰⁸ « Notre concept, c'est d'être connecté avec les spectateurs, physiquement et mentalement. » (entretien cité).

¹⁰⁹ Notons la récurrence de ce terme de « présence » (ou dérivés) dans le mémoire. Il fait référence non seulement à *la présence* mais *au présent*, à l'instantanéité inhérente au slam. En ce qui le concerne, Bas Böttcher préfère le mot de *représentation* (en français) à ceux de *spectacle*, *concert* ou *scène*. En témoigne le titre de son dernier spectacle qui fait aussi référence à Magritte : « Dies ist kein Konzert » (2010).

¹¹⁰ *Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme* (« Poésie acoustique/ musique acoustique après 1945. Un inventaire critique et documentaire »).

de la performance* qui fait l'objet de sa dernière migration poétique. »¹¹¹ (2008 : 96)
Il en refuse cependant l'étiquette *underground* et *avant-gardiste*.

De *Rapoet*, l'artiste devient *poédiseur* : mot-valise¹¹² qui nous semble propre à rendre compte des deux termes allemands *poet* et *dichter* dont se réclame Bas Böttcher¹¹³ (Ferré, 2008 : 56). S'il a oscillé entre la figure du poète artisan du *Bauhaus*¹¹⁴ et celle plus romantique du poète inspiré, il reste intimement guidé par la conviction que la poésie doit circuler – *s'écouler* si l'on file la métaphore que l'artiste nous a livrée¹¹⁵ – pour s'épanouir pleinement :

« Un texte écrit est toujours contraint à la passivité (...). Il lui manque – sauf peut-être lorsqu'il est imprimé en affiche – la possibilité d'exprimer pour lui de l'attention. Il manque la troisième dimension. Le rayonnement acoustique, la capacité à glisser sur le rythme, l'éclat sonore, les assonances, la dynamique et le sens des mots pour entraîner celui qui écoute dans un fleuve verbal animé et vivant. » (cité par Ferré, 2008 : 74).

13.3. Le slam espagnol

D'après un article paru dans le quotidien *20 minutos* du 4/02/11, le slam a mis vingt ans à gagner l'Espagne mais semble désormais promis à un bel avenir :

“Ha tardado más de veinte años en llegar a España, pero al final el slam lo ha logrado y promete dar guerra al sentido más tradicional de la poesía.”¹¹⁶

Il s'impose précisément comme alternative aux récitals poétiques traditionnels, comme poésie fondée sur le *naturel* d'une interprétation comptant pour 50% dans

¹¹¹ Adrienne Ferré définit la *performance* comme « discipline qui puise son énergie dans la liaison entre art vivant et art plastique » (d'après le dossier « Performance » paru dans la Revue Art Press n° 331, février 2007), approche qui nous paraît sensiblement différente de celle de Marc Smith. (voir notre glossaire)

¹¹² Néologisme emprunté au journaliste Fabrice Bérard dans un article du *Dauphiné Libéré* paru le 3/11/10.

¹¹³ « Le poète en allemand est « poet » ou « dichter ». Le mot « poet », d'origine grecque, renvoie plutôt à la facture de l'œuvre en tant que matérialité (...) alors que le mot « dichter » renverrait selon l'auteur à l'oralité de l'œuvre. » (Ferré, 2008 : 56).

¹¹⁴ Bas Böttcher (dont le nom signifie *pottier*, équivalent de *potter* en anglais) se reconnaît volontiers la figure de l'artisan en tant que *modeleur des mots* ou encore *designer du langage* comme il le formule lui-même. Alain Frontier (1992 : 12) rappelle qu'à l'origine, le mot *ποίησις* / *poiesis* désignait toute création produite par un art ou une technique, comme la fabrication des vêtements, des parfums et du vin chez Hérodote.

¹¹⁵ “It is like in a book which is fix, so that would be like ice, but the poem could also be liquid, like water, this would be on stage, when the text is spoken; and also the poem could be like gas, in your head or like in the air between people when they memorize the text, they have it in their mind too! So it's gas when it's conceived, water when spoken, and ice when fixed, written in a book or piece of paper: it is always the same material, the same substance that can have different states...” (entretien cité)

¹¹⁶ «Ayant tardé plus de vingt ans avant d'arriver en Espagne, le slam a néanmoins réussi et promet de faire la guerre à une approche plus traditionnelle de la poésie. » (article consulté sur le site du journal, voir en sitographie).

l'appréciation de la prestation¹¹⁷. Au-delà du tournoi – « bataille de rimes poétiques »¹¹⁸ – c'est bien à un authentique festin littéraire que donnent lieu les rencontres de slam. Au cœur de l'article cité, le collectif* madrilène Poetry Slam Madrid¹¹⁹ décrit le slam comme « une nouvelle forme de communication » ou encore un « tremplin littéraire » :

“¿Poesía? ¿Performance? ¿Talent Show? Poetry Slam – una muy particular forma de comunicación. Una nueva plataforma para la literatura: textos polémicos, ritmo trepidante, la tensión de la competición. Un tema crítico-jocoso, unas cuantas rimas y un recitado dramatizado, todo ello embutido en tres minutos.”¹²⁰

Appartenant à ce collectif*, la slameuse Silvia Nieva a accepté de répondre à notre enquête écrite, ce qui nous permet de dresser un rapide état des lieux de la scène slam espagnole¹²¹. Plus récente que la scène allemande, ses débuts remontant à deux ou trois ans au dire de la slameuse, elle ne se limite pas à la capitale : “Il y du slam à Barcelone, Majorque, Madrid, Grenade et Jaén, à ma connaissance” précise Silvia Nieva, ajoutant que “Le slam ne connaît pas de limites” puisqu’il s’agit précisément de favoriser sa diffusion en tous lieux¹²². Il semble que l’Institut Goethe soit à l’origine de la formation du collectif* « Poetry slam Madrid », d’où une filiation par rapport à la scène allemande. Tout indique d’ailleurs l’affiliation à des règles internationales, comme en atteste cette définition :

“El slam es un evento de poesía escénica, en el que compiten poetas con sólo 3 minutos para expresar sus textos con su cuerpo y sin atrezos u objetos. Una especie de micro abierto con algunas características propias. La filosofía es que cualquiera puede subir al escenario, que todos tenemos algo que decir y la diversión y participación del público. Es un reto.”¹²³

¹¹⁷ “Sin pudor y sin la retorica de tantos recitales poéticos (ellos luchan precisamente contra esto), aquí la naturalidad tiene un alto precio. Puede que el que gane no sea el mejor poema, el que se alce con la victoria será el que mejor combine el verso con el dibujo de que ello haga su cuerpo; su voz, su talento.”

¹¹⁸ « Batalla de rimas poéticas » (titre de l'article cité)

¹¹⁹ Voir le blog du collectif « Poetry slam Madrid ».

¹²⁰ Nous soulignons : « Poésie? Performance? One Man Show? Le slam poésie – une forme bien particulière de communication. Une nouvelle plateforme pour la littérature : textes polémiques, rythme trépidant, tension due à la compétition. Un thème polémique ou cocasse, quelques rimes et une déclamation théâtralisée, le tout bouclé en 3 minutes ! » Notons que le terme de *plataforma* peut aussi être traduit par « tremplin ».

¹²¹ Enquête du 9/12/10, voir en annexe III.12.

¹²² “Suelen ser bares o cafés. Pero intentamos ampliarlo.” (enquête citée)

¹²³ « Le slam est un évènement de poésie scénique, dans lequel des poètes entrent en compétition : ils ne disposent que de 3 minutes pour interpréter leurs textes avec leur corps, sans accessoires ni objets. C'est une sorte de micro ouvert (scène ouverte*) avec quelques caractéristiques propres. La philosophie est que n'importe qui peut monter sur scène, que nous avons tous quelque chose à dire, et qu'il s'agit de divertir et de faire participer le public. C'est un défi. » (enquête citée, nous soulignons)

Dans cette perspective, les jeux de mots sont conçus en vue de favoriser la connivence avec le public, tout en le *divertissant*¹²⁴, l'invention verbale pouvant servir cet enjeu de défi. D'après la slameuse madrilène, la performance* se doit d'être *a capella*, pour pouvoir répondre à l'appellation de slam, distingué du *Spoken Word* par cette absence d'instrumentation et d'accessoires¹²⁵. Si le slam espagnol n'en est encore qu'à ses débuts, né de la *mouvance* américaine, s'agit-il à proprement parler d'un *mouvement* naissant ? La confrontation aux premières tentatives de réflexion ou de conceptualisation sur le sujet nous apportera quelques éléments de réponse.

1.4. Le slam mouvement poétique ou art de la poésie en mouvement ?

Peut-on parler de mouvement poétique ou s'agit-il d'un simple *mouvement de masse* vers la poésie orale ? Le slam n'est-il pas un retour à la tradition originelle d'une poésie vivante – et en tant que telle nécessairement *mouvante* – plus que mouvement poétique proprement dit ? Telles sont les questions qui guideront notre exploration documentaire concernant le slam français, développée à travers trois sources principales : un essai général qui se propose de dresser le « panorama de la poésie aujourd'hui » (Espitallier, 2006), l'épître de trois anthologies de textes de slam, ainsi qu'un ouvrage récent intitulé *Au cœur du slam* (GdB., 2009).

1.4.1. A la surface du slam

« Le slam passe l'oral » : tel est le titre du chapitre consacré au slam au sein de la *Caisse à outils* de Jean-Michel Espitallier, qui se propose de dresser un état des lieux de la poésie contemporaine. Oral de rattrapage pour une forme qui, sous la plume du poète, se fait « descendre en flammes », selon l'une des acceptions du verbe *to (get) slam*. Rappelant les origines du slam, il explique qu'il s'agit de « lectures publiques (le plus souvent improvisées) de textes évoquant la vie en milieu urbain, la violence économique, sociale, policière, raciale, etc., ou jouant sur des considérations plus intimes où se raconte le mal de vivre et la révolte » (2006 : 105). Une première interrogation surgit ici : *quid* d'une *lecture improvisée* ? Quelle est la part de lecture d'un texte écrit et celle d'improvisation* orale dans le slam ?

¹²⁴ « Son parte de la diversión y del reto. » (entretien cité). Notons que le verbe « divertir » en espagnol diffère sensiblement de notre « divertir » : il pourrait être traduit par « amuser », d'où l'idée de faire rire le public.

¹²⁵ « No se pueden utilizar fotos o imágenes, si se usan ya no es slam, sería spoken Word, que es un concepto más amplio. » (entretien cité).

Si les slameurs se voient assimilés à des chansonniers - « Aristide Bruant du hip hop » - ils sont néanmoins reconnus dans leurs aspirations démocratiques dès lors qu'ils « revendiquent d'ouvrir la scène à tout le monde » (2008 : 105). Seul l'intérêt social du mouvement est valorisé, tandis que la forme en est dénigrée, le vers étant jugé « très laborieux » et l'expressivité « bouffie d'emphase », accumulant « clichés » et « bons sentiments » : « le mouvement slam ne se distingue pas par la création de formes ou de discours très originaux » conclut, sans appel, le poète (105). Cela reste à voir. Alors même que Marc Smith reconnaît la vitalité et l'inventivité dont les slameurs français font preuve, un tel jugement n'est-il pas hâtif et prématuré ? Jean-Michel Espitalier déplore que « La rage et la liberté de parole des premiers slameurs chicagoans dans les années 80 (et leurs vrais combats de boxe verbaux) semblent bien assagies. » (2008 : 106) Et le poète français de souligner l'effet « appauvrissant » de la compétition, rejoignant en cela les propos d'un Bas Böttcher. De fait, la surenchère manifestée par les slameurs qui prétendent « remporter la mise » ne va pas forcément dans le sens de la *poéticité*, mais ne s'agit-il pas là d'une appréhension partielle d'un mouvement foncièrement polymorphe ? Le slam se voit en effet envisagé comme tournoi, à l'exclusion des autres formes – plus ouvertes – qu'il peut prendre, *a fortiori* en France. Le poète admet que cet univers « très actif » se révèle « plus structuré qu'il n'en a l'air » : en attestent les diverses associations et manifestations précédemment citées. Il émet alors l'hypothèse que le slam « a peut-être opéré sa première révolution, en tout cas, il semble vivre une mutation par renouvellement et radicalisation de ses formes mais aussi parce qu'il est confronté aujourd'hui à ses propres contradictions. » (2008 : 107) Si contradictions il y a, quelles sont-elles ? Le poète reconnaît aux slameurs le mérite d'avoir « réintroduit une certaine conscience de la langue dans la folle énergie des origines » mais il avoue une expérience malencontreuse sur une scène slam où « son intervention fut moyennement bien accueillie ». Il envisage alors des pistes en vue d'un dialogue possible entre slam – ici assimilé au *Spoken word* – et poésie « proprement dite », et « la pertinence de possibles croisements entre ces univers tout de même très différents » (107) ce qui l'amène à conclure :

« C'est peut-être là, et aussi aux marges du mouvement qu'il faut rechercher les expériences les plus novatrices (connexions avec le rap, les musiques électroniques ou expérimentales, etc.). Restons attentifs. » (2008 : 108)

Il nous appartiendra de porter attention non seulement aux expériences novatrices - en matière d'hybridation et de créativité lexicopoétique - mais aussi aux passerelles éventuelles avec la poésie envisagée sous toutes ses formes et ses *coutures*.

1.4.2. Au seuil du slam : les anthologies

Les préfaces des anthologies, qu'elles soient rédigées par des slameurs ou des *slamophiles*, auctoriales ou éditoriales (Genette, 1987 : 14), s'efforcent de contextualiser les textes, de les situer dans une *mouvance* voire un *mouvement* susceptible d'en éclairer la lecture :

« Toute une génération se reconnaît en effet dans ce mouvement dont l'audience grandit de jour en jour. Plus qu'un courant littéraire ou qu'un mouvement d'avant-garde, le slam est en prise directe avec la vie. » (Martinez, 2007 : 9)

Il s'ensuit quelques éléments de définition d'un art émergent qui « se situe aux frontières de la littérature, de l'improvisation et des joutes oratoires » : « Art collectif, tribune de libre expression, mouvement à forte revendication sociale, le slam avait tous les atouts pour conquérir la France. » affirme Stéphane Martinez (2007 : 11). Anatomie d'un succès qui ne laisse pas d'interroger : « Que signifient ces textes scandés a capella, où éclatent la violence urbaine, la révolte des sans-voix ? » (2007 : 10). Auteur d'une première anthologie du slam parue en 2002, l'écrivain est un *slamophile* de la première heure :

« Les textes apparaissent dans toute leur crudité. La langue s'agrippe au réel. Le verbe se fait chair. Rageur. Colérique. Explosif. Le ton oscille entre rage et dérision. Le résultat parfois déconcerte ou émeut. (...) On lit entre les lignes et cent détails apparaissent : des plus touchants aux plus burlesques, des plus sombres aux plus futiles. » (2007 : 15)

Ainsi le titre de l'anthologie est-il explicité, s'agissant de lire non seulement entre les lignes mais aussi entre les mots de ceux qu'il nomme successivement « artistes du macadam » (2007 : 14), « poètes du bitume » ou encore « funambules de la prose », tout en précisant de ces derniers qu'ils « refusent les étiquettes » (12) : « Ils jonglent, triturent, biseautent, concassent les mots avec mordant et désinvolture. » (14) Si « la sincérité est leur blason », la diversité est la règle sur une scène slam où « il n'est pas rare de voir défiler toutes les générations, toutes les classes sociales, du rappeur adolescent au professeur de français à la retraite, en passant pas le pilier de bar ou le bobo de passage. » (12)

Ouvert à tous conformément à l'ambition de son fondateur, le slam fait feu de tous lieux et tous thèmes : « de violence, d'exclusion, de rêve, de désespoir, de politique, d'amour, de solitude, de sexe, de débauche, de désirs sans lendemain, de beuveries, de déracinement » (16). A partir de « l'urgence de proférer » (17-18), dénominateur commun de tous ces poètes en puissance, le texte pourra être soumis à une diversité de modalités possible pour sa mise en voix : « lu, crié, chuchoté, ânonné, susurré, improvisé, récité » (12) devant un public plus ou moins médusé, mais toujours indulgent et encourageant. De fait, le slam « n'est pas chose facile » :

« Dire un texte, sans artifice ni accessoire, est un apprentissage difficile à relever. La diction, le souffle, le ton, le rythme, le placement de la voix comptent beaucoup dans le succès d'une performance. » (2007 : 17)

Stéphane Martinez évoque les traditions dans la continuité desquelles s'inscrit l'histoire du slam : « une vieille et longue tradition orale qui remonte aux temps de troubadours, des Repentistas du Nordeste brésilien, des griots en Afrique, des muezzins¹²⁶, des chansonniers. » (14). Chacun revendique une filiation mais le fait est que le slam reprend l'ensemble de cet héritage ; il renouvelle l'approche de la poésie et se démarque du rap auquel on le compare souvent¹²⁷ :

« Même si beaucoup de slameurs considèrent le rap comme une source d'inspiration décisive, les différences entre les deux mouvements sont nombreuses. Chez les slameurs, la scène est ouverte au public, et elle est nettement moins codifiée, sexiste et violente. (...) La compétition n'est pas aussi omniprésente que dans le rap. » (2007 : 13)

Non contente de se réduire à « un concentré de vies intimes psalmodié sur un air décousu et inachevé » (16), la scène slam est en gestation permanente, d'où la difficulté – à laquelle nous avons été confrontée à l'instar des auteurs des anthologies - de faire un choix au sein d'une production abondante et diversifiée :

« Nous avons choisi comme parti-pris d'être le plus représentatif possible de la scène, en essayant de ne pas laisser apparaître nos goûts ou nos préférences. Nous ne prétendons pas non plus que les auteurs choisis pour y figurer, tant la production est abondante, diverse et inégale, soient les seuls dignes d'y paraître ! » (19)

En outre, le slam ne saurait être enfermé dans un livre et sagement rangé dans une bibliothèque : « La voix, la scène, lui sont en effet consubstantielles ». En tout état de cause, il a allumé « une mèche qui n'est pas près de s'éteindre. » (19)

¹²⁶ Le muezzin (du turc *müezzin*, lui-même issu de l'arabe مؤذن *muaddin*, signifiant *celui qui fait l'appel*) est le membre de la mosquée chargé de lancer l'appel à la prière (adhan), au moins cinq fois par jour, souvent depuis le sommet d'un des minarets de ladite mosquée. Le muezzin est choisi pour sa voix et sa personnalité. (Source : *Wikipedia*, consultée le 31/10/10)

¹²⁷ Le rapprochement avec le rap et une éventuelle filiation de l'un à l'autre seront abordés dans le chapitre 5.

Félix J., slameur et co-fondateur des éditions Spoke/Florent Massot, revient sur cette contradiction dans le préambule de l'anthologie *Blah ! Blah ! Blah !* (2007), titre dont la triple exclamation est déjà éloquente : « Ce livre est une contradiction car il met sur le papier ce qui est dit avec la bouche. » En effet, comment rendre compte, à travers la forme écrite, de cette vitalité poétique, de ces « énergies rassemblées » selon la formule de Félix J. ? Comment respecter et mettre en valeur, à travers les choix qu'implique la publication d'une anthologie, la diversité inhérente au slam ? Et Félix J. d'inviter aussitôt le lecteur à participer à une *slam session*, pour vivre pleinement la poésie qui s'y *livre* :

« Ce livre vous engage avec ferveur à vous rendre le plus vite possible sur un point chaud pour en sentir l'atmosphère. » (2007 : 12)

Dès lors, l'anthologie se présente comme le « panorama d'une dizaine d'année de scènes ouvertes de slam poésie au début des années 2000. » (2007 : 11) Dans cette perspective, il offre un triple échantillon – textuel (écrit), sonore (oral) et visuel – des scènes dont il rend compte : le livre comporte en partie centrale une quinzaine de pages de photos de scènes ; il est accompagné d'un CD réunissant dix des textes de trente quatre slameurs - dont un collectif* - de toute la France.

Le slam, poésie urbaine (2006) est un album de la collection « Dada », publié aux éditions Mango. En tant que tel, il se présente comme un album de grand format, accompagné d'illustrations de Jean Faucheur ainsi que d'un CD. Après un résumé historique sur les origines et le contexte dans lequel le slam est né aux Etats-Unis, Nançy-Emmanuelle Gille – en collaboration avec le slameur Lorent – se positionne d'emblée comme spectatrice et amatrice de slam. Là encore, le maître-mot semble être la diversité : celles des lieux et des styles, des slameurs et des auditeurs *slamophiles*, des registres et des émotions suscitées :

« Aujourd'hui, le slam se déclame dans des bars, des MJC, des écoles, des prisons, des hôpitaux... Le slam, c'est surtout une tribune ouverte à tous, toutes catégories sociales confondues pour faire vivre la poésie. On y trouve des familles, des inséparables, des indépendants, des solitaires, des étudiants, des électrons libres, des trentenaires, des retraités, des enfants... tous poètes. Et nous, public, jury sommes captivés, attendris, émus, révoltés, énervés, enthousiasmés, surpris... Et oui, tous ces sentiments peuvent se bousculer en une seule soirée de slam poésie ! » (2006 : 2)

Si l'impossible exhaustivité d'une telle anthologie est aussi évoquée, celle-ci rassemble néanmoins : « 19 poèmes que (nous) aimons, tout en sachant qu'il y en a beaucoup, beaucoup d'autres chaque soir qui résonnent... » L'originalité de cette approche tient, au-delà du postulat du slam comme *poésie urbaine* – « De la rue au

slam il n'y a qu'un pas » nous précise-t-on – à la forme album qui permet d'intégrer des aspects graphiques grâce à la collaboration avec l'artiste Jean Faucheur :

« Tour à tour peintre, sculpteur et photographe (...) il fait de la rue son propre musée en collant ses peintures sur les panneaux publicitaires. C'est vingt ans plus tard qu'il initiera de jeunes graffeurs à cette pratique du collage sauvage. » (2006 : 3)

Aussi l'album se propose-t-il de faire dialoguer les mots et les images, les textes et les collages, en une subtile alchimie. Tout se passe comme si les aspects graphiques amplifiaient la résonance des textes choisis : couleurs contrastées, collages empreints d'urbanité, jeux graphiques proches du calligramme, et autres photos insolites, reflètent voire révèlent l'intensité poétique¹²⁸. En outre, l'album intègre un CD qui contient l'enregistrement de six des vingt et un textes présentés dans l'anthologie. A ces éléments péritextuels s'ajoutent, comme pour les deux autres anthologies, une notice biographique qui vise à présenter sommairement chacun des auteurs, attestant de la diversité des profils et des parcours :

« Il n'y a donc rien de commun entre ces hommes et ces femmes aux trajectoires hétéroclites, aux odyssees dissonantes, si ce n'est d'appartenir à un mouvement qui cultive les rencontres de hasard. » (Martinez, 2007 : 17)

1.4.3. Au cœur du slam : état de l'art

A ce jour, un seul ouvrage se propose de dresser un réel état des lieux du slam français, outre les quelques anthologies citées : il s'agit de celui d'Héloïse Guay de Bellissen : *Au cœur du slam, Grand Corps Malade et les nouveaux poètes* (2009).

Un art qui questionne ou la quête d'une identité poétique

Auteur de la préface, le slameur Ami Karim introduit le sujet en nous en rappelant les fondements :

« Le slam n'est pas un courant littéraire ; il est la convergence des genres qui acceptent d'exister en dehors de leurs carcans respectifs. Le slam n'est pas un style musical, il est un style d'oralité (...). Le slam n'est pas un contenu qu'on fait sien, c'est un contenant qu'on remplit, une maison qu'on aménage sans cesse avec les sensibilités de chacun. » (GdB., 2009 : 13-14, nous soulignons)

Puis il passe de l'idée de la convergence à cette image de la confluence qui nous apparaît précisément emblématique du slam :

« L'endroit où tout peut exister, où les contraires s'attirent, où les différents courants ne s'opposent pas, mais se complètent pour que de petits ruisseaux continuent à former de grosses rivières. » (2009 : 14, nous soulignons)

¹²⁸ Voir en annexe I.4 la mise en page du slam « Dormir » de Nada.

Si les formes et les *flows** peuvent fluctuer, l'essence du slam se résume alors en trois mots : « l'écriture, le partage, l'écoute, car le slam est un moment écrit pour être entendu. » (2009 : 14) En tant que tel, il apparaît comme une forme renouvelée de poésie orale, d'où le constat suivant : « Que l'oralité s'est simplement trouvée une nouvelle voix aux multiples visages. » (15) Désireuse de raconter le slam « de l'intérieur », l'auteure ambitionne de nous faire voyager au travers d'une fable moderne nourrie de témoignages, bandes sons et autres slams ponctuant chaque fin de chapitre. Le lecteur y est même invité à écrire son propre slam à mi-parcours, conformément à l'exigence d'un public actif et impliqué dans la performance : « Là, au milieu du livre, tu peux écrire ton propre slam. » (92) Par là-même, le slam est appréhendé comme une démarche fondamentalement interactive. En outre, la progression adoptée d'après la table des matières nous semble révélatrice d'un art qui se cherche et qui, en ce sens, questionne quant à ses origines et ses paradoxes : « Le slam est-il un enfant du rap ? Le slam est-il un art urbain ? Le slam est-il du cinéma ? Le slam est-il musique, parfois ? » sont autant de questions auxquelles une série de rencontres et d'entretiens apporteront des éléments de réponse¹²⁹.

Un art qui sonne et qui résonne/raisonne ou arraisonne¹³⁰

Héloïse Guay de Bellissen se réfère au sens premier du mot slam en évoquant « la claque », là où le rap s'apparenterait à « un coup de poing » (2009 : 77). Elle souligne la valeur performative du slam : « C'est faire et dire à la fois. » (72). Du slameur au nom de sioux qui a grandement contribué par son succès à la diffusion du slam en France, elle affirme qu'« il dégaine ses vers en fixant tour à tour chacun des invités, qui à leur tour deviennent participants de son histoire. » (25). Elle énonce alors quelques éléments de définition : « le slam est un art du vivant, un art de maintenant » (2009 : 40), formule qui fait écho aux propos du fondateur Marc Smith (voir *supra*), de la slameuse Lauréline Kuntz et au titre d'un article de presse¹³¹ : « Le slam est instant. Mais l'on peut rajouter : magique. Instant magique. » (126). Non content de faire sonner les mots – et de laisser du même coup les auditeurs

¹²⁹ Voir en annexe I.3 la reproduction de cette table des matières.

¹³⁰ Nous employons ici le verbe *arraisonner* (1080) au sens original d'« interpellé quelqu'un », puis « convaincre par de bonnes raisons » (XIV^{ème} siècle) attesté par Alain Rey (2007 : 3075).

¹³¹ Interview de Grand Corps Malade : « Le slam, c'est l'instantané » (article de Bertrand Dicale, in *Le Figaro*, 6 mai 2008). A notre enquête sur « Le slam en un mot », Lauréline Kuntz a répondu « immédiateté ». (chapitre 3)

« sonnés »¹³² – le slam résonne au-delà de cet instant scénique par les thèmes qu'il aborde ou les messages qu'il véhicule, et le slameur raisonne souvent – à travers une parole poético-réflexive – quant à son écriture et aux enjeux de celle-ci. Enfin, le slameur se plait à arraisonner ses auditeurs pour les inciter à passer à l'acte poétique : « *Alors à ton tour ouvre les yeux, approche-toi et observe avec curiosité...* » invite un Grand Corps Malade¹³³.

Le slam peut parfois devenir une musique alliant la symphonie des mots et la couleur des notes pour peu que l'on pose derrière les mots un paysage sonore qui s'apparente alors à « une sorte de bande originale sur le film d'un récit poétique » (GdB, 2009 : 120). C'est ainsi qu'il pourra accéder à une dimension universelle. Il peut en outre révéler des *vocations* au sens propre et au sens figuré de ce terme, véritable « laboratoire oratoire qui permet de se trouver, de se révéler. » (124) S'il fait voler en éclat le quatrième mur cher à Diderot, une certaine théâtralité lui est inhérente. Chaque slameur a son propre flow*, à l'instar de Dgiz qui manifeste « une frénésie, il slame comme il parlerait, c'est quelque chose qui coule, c'est incroyable, c'est une espèce d'avalanche, enfin plutôt comme une chute *d'eau*. » (144). Le slam apparaît d'ailleurs comme lieu d'une condensation¹³⁴ : « le slam, c'est condenser l'intensité, le livre c'est disperser l'intensité... »¹³⁵ (144-145). Héloïse Guay de Bellissen énonce quelques procédés *slamologiques*¹³⁶ comme celui d' « appuyer sur les consonnes lorsque tu évoques la souffrance » décrit par le slameur Normal (165). Elle s'interroge en outre sur un « langage propre au slam », à commencer par les noms de scène (173) :

« Les noms de scène s'appellent des « blases » comme les nobles portaient leurs armoiries sur des blasons. Le nom d'un slameur, un nom qui sonne comme une image »

Remarquant que le slameur se présente comme « *chercheur de phases** » selon la formule consacrée du slameur au « nom totem » (24), Grand Corps Malade, Héloïse Guay de Bellissen entreprend alors un « Petit dictionnaire de slam improvisé » :

¹³² « Avec Nada, j'ai pris une claque phénoménale » admet John Pucc' dans le film *Slam, ce qui nous brûle* (Thomas, 2008).

¹³³ « Le jour se lève » (*Midi 20*, 2006).

¹³⁴ Cette image fait écho à notre entretien avec Bas Böttcher et les trois états d'un texte qui correspondraient d'après lui aux trois états de l'eau, l'état liquide étant obtenu sur la scène. (Entretien du 14/10/10, voir en annexe III.11)

¹³⁵ Souleymane Diamanka nous a confié son désir de s'essayer au roman, ce qui reviendrait à « passer de la piscine à l'océan » (Entretien du 24/09/10, voir en annexe III.9).

¹³⁶ Nous proposons ce terme néologique par analogie avec l'adjectif *rapologique*.

« **Verlan** : nom masculin inversé. Le verlan est une forme d'argot français qui consiste en l'inversion des syllabes d'un mot. C'est l'envers du décor des mots. (2009 : 174)¹³⁷

A l'image d'une « épidémie qui se propage » – autre formule empruntée à Grand Corps Malade (2008) –, le slam offre une expérience personnelle qui devient collective et c'est aussi dans cette articulation qu'il trouve son essence : « Je suis rentré dans le slam comme on rentre chez soi » explique Da Gobleen (112). Répondant à une nécessité intérieure, « une évidence poétique qui devient collective » (210), il a valeur de rituel artistique au dire du slameur Dgiz, comme en témoignent les formules d'ouverture ritualisées telles que « Slamaleikoum* ! ». Il est « l'art collectif le plus solitaire ou l'art solitaire le plus collectif » selon la formule proposée par ami Karim (274). Plus qu'un exutoire, il peut même avoir un but thérapeutique¹³⁸ comme le suggère le flyer du slameur grenoblois Mots Paumés¹³⁹. Lieu d'une désacralisation de la poésie, il se caractérise paradoxalement par son indéfinition, à la fois « carrefour des oralités » (222) et « tout est possible littéraire » (289). Seule l'exigence d'une parole authentique semble incontournable : « Le slameur, ce n'est pas quelqu'un de passe-partout, mais quelqu'un qui passe partout où il pourra, pas besoin d'artifice, de déguisement, aucun simulacre. » (92) Si le slameur « passe partout » en tant qu'il vise à faire circuler la poésie en tous lieux, le slam est-il pour autant le lieu d'une poésie passerelle voire « passe-partout » ? « *Le verbe est une clé indispensable. Dehors, on nous demande des mots de passe partout.* » slame un Souleymane Diamanka (2007).

Un art vivant et mouvant

Le slam naît dans l'émergence du moment, se vit dans le mouvement et Héloïse Guay de Bellissen y voit un lien possible avec les marches Surréalistes¹⁴⁰. En tant qu'art vivant et scénique, il est nécessairement mouvant lors de la phase d'actualisation, et même en amont. Le corps jouant un rôle essentiel sur lequel nous reviendrons¹⁴¹, le slam impose une poésie vivante et en tant que telle, dynamique.

¹³⁷ Il nous semble discutable que le terme de « verlan » relève d'un lexique spécialisé. Nous nous proposerons à notre tour d'élaborer un glossaire terminologique des « mots du slam » (voir notre prochain chapitre).

¹³⁸ « De l'ex-toxico à une mamie, c'est une vraie guérison pour certaines personnes. Avant d'être un mouvement artistique, c'est une aventure humaine » (Sancho, cité par GdB, 2009 : 251).

¹³⁹ Voir en annexe I.5.

¹⁴⁰ « Je parle des marches des surréalistes dans Paris et ailleurs, des parcours poétiques. Le slam, c'est des instants poétiques partout. Et à notre époque, peut-être que oui, c'est un peu surréaliste. » (GdB B, 2009 : 225)

¹⁴¹ Notamment à travers l'élaboration des partitions gestuelles comme explicité dans le prochain chapitre.

En outre, il induit une mouvance inhérente à cette la réitérabilité des « trois minutes reproductibles à l'infini » (GdB, 2009 : 114). Sur scène, l'interprétation se fait mouvante et évolutive, si bien qu'un même texte peut être slamé très différemment d'un jour à l'autre, d'un contexte à l'autre, d'un état d'âme à l'autre, d'une couleur musicale à une autre. Ainsi, « un texte de slam peut revivre et à chaque fois de manières différentes, hybrides » (306). Il peut être décliné en autant de variations que de scènes au cours desquelles il est actualisé, *a fortiori* s'il n'est pas encore fixé sur un album qui tend à le figer par l'enregistrement, comme nous l'a rappelé Luciole en entretien¹⁴². D'une scène à l'autre, il peut être interprété sous des formes (*a capella*, accompagné d'une musique improvisée ou composée, de percussions corporelles ou *beat box*...) et des modalités (chanté, chantant, déclamé...) multiples. Comme art populaire autant qu'éphémère, art du mélange et du métissage, le slam nous semble avoir quelque chose de *warholien* à travers les différents habillages – ou couleurs musicales – qu'un même texte peut revêtir. D'où l'idée du *Pop Art* appliqué au lyrisme poétique du slam comme le suggère le titre de l'album du marseillais Ysae : *Pop Art Lyrical* (2010). Sur la toile, le slameur Ivy propose d'ailleurs aux internautes d'habiller musicalement un texte « nu », enregistré *a capella*, après l'avoir téléchargé : « La chanson étant *a capella*, Ivy vous invite à y ajouter votre touche personnelle : musique, bruit, effets sonores, beat. »¹⁴³ La nouvelle version pourra alors faire l'objet d'un enregistrement, les *remixes* étant ensuite mis en ligne. « Energie renouvelable » selon le collectif* la « Tribut du verbe »¹⁴⁴, le slam intègre ainsi son public à l'acte de création, conformément aux ambitions de son fondateur de permettre l'accès de tous à l'acte de ποιεῖν (*poiein*) :

« Avec le slam, la poésie sort du cercle littéraire et revient là d'où elle n'est jamais tout à fait partie : chez VOUS »¹⁴⁵

Château de sable aux yeux du slameur Rouda¹⁴⁶, un slam est aussi éphémère que volatile, « Papillon en papier » pour Souleymane Diamanka qui métaphorise à son tour sur le thème du *lector in fabula*¹⁴⁷ : « *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)

¹⁴² Entretien du 12/04/10, voir en annexe III.6.

¹⁴³ Voir le site du slameur, consulté le 19/08/10.

¹⁴⁴ Voir le site de ce collectif en sitographie.

¹⁴⁵ *Slamerica* (2008 : 6).

¹⁴⁶ « Le conte des 1001 peines » (*Musique des lettres*, 2007).

¹⁴⁷ Souleymane Diamanka avait d'ailleurs proposé un *poème collectif* sur la toile, chaque internaute ajoutant un vers à l'amorce « Si on te parle avec des flammes, réponds-lui avec de l'eau » (enquête du 24/09/10).

Conclusion partielle

Né aux Etats Unis à la fin du siècle dernier, c'est seulement à l'orée de notre siècle que la vague du slam a gagné la France *via* l'Europe où des réseaux commencent à se tisser. Du combat de boxe d'un Ted Berrigan au papillon en papier d'un Souleymane Diamanka, que de chemin parcouru, et ce n'est qu'un début aux dires du créateur Marc Smith qui décrit le slam comme promis à un bel avenir : « Here to stay ! »¹⁴⁸ Au sein de la *slam family*, la mouvance française tend aujourd'hui à se singulariser et à se décliner en autant de visages que de slameurs :

« Sur ma route, en cherchant le lapin comme Alice, j'ai rencontré d'autres merveilles, des noms à rêver dehors : Rouda, Da Gobleen, Souleymane Diamanka... »¹⁴⁹ (GdB, 2009 : 18)

Or c'est au cœur-même de cette diversité, de ce mélange potentiellement catalyseur de créativité, que nous appréhenderons notre objet. Plusieurs indices nous ont mise sur la voie d'une écriture inventive, à commencer par la façon dont les slameurs eux-mêmes s'auto-désignent - individuellement (Bas Böttcher se disant *Neonomad* ou *Rapoet* et néologisant à l'envi) ou collectivement (« La Tribut du verbe », « Enterré sous X ») - et dont ils se voient qualifiés par les journalistes et autres *slamophiles* (« Real Worders », « poediseurs »). Il nous appartient désormais de poursuivre ce voyage *Au cœur du slam* en le transposant sur le terrain d'une recherche dont le fil d'Ariane sera la créativité et dont les orientations méthodologiques sont développées dans notre prochain chapitre.

¹⁴⁸ D'après notre enquête écrite du 1/01/11 (voir en annexe III.16). Notons le jeu d'homophonie : *here/hear*. Cette formule fait sans doute référence à la chanson « Rock'n'roll is here to stay » (1958).

¹⁴⁹ Cette métaphore rejoint la citation que nous avons choisi de mettre en exergue de cette partie et nous rappelle que le créateur d'Alice n'est autre que l'inventeur du concept de « mot-valise » (voir notre chapitre7).

Chapitre 2

Orientations méthodologiques

- 2.1. Un objet et une démarche en 3D : Définir, Décrire, Didactiser
 - 2.2. Délimitation du corpus périphérique/paratextuel
 - 2.3. Description du corpus principal : textes et vidéos
-

Illustration : Bas Böttcher, « Taktik »

Photo 3 : Bas Böttcher à l'Amphidice, Université Stendhal (Grenoble, le 14/10/10)



« *J'écris en français dans une langue étrangère*
Une réalité fugitive
Où le mot mirage est un anagramme du mot imager
Qui croyez-vous que je suive ?
J'ai appris pas cœur l'encyclopédie des silences (...)
Qui suis-je ?
Je suis le jumeau que je n'ai jamais eu
Que dis-je ?
Je suis le meilleur ami des mots
Papier à lettre hybride mi-homme mi-encre
Le rêve d'une réponse à demi révélée
Quand l'autre part parle à ma place »¹⁵⁰

Dans ce chapitre, nous expliciterons les enjeux d'une démarche en trois temps (définir, décrire, didactiser) à travers la définition d'un sujet et d'un objet, d'un cadre théorique et d'un corpus, puis nous préciserons les modalités de recueil et de traitement de nos données. Ce faisant, nous analyserons les difficultés rencontrées qui nous semblent inhérentes à l'objet de notre recherche : s'agissant d'une forme contemporaine et en tant que telle, évolutive, le slam s'avère être un objet complexe et d'autant plus difficile à cerner qu'il tend à échapper aux normes établies. Cet objet dont l'identité est encore floue se construit à la confluence de différents champs qu'il nous appartiendra d'explorer pour mieux l'appréhender. En d'autres termes :

« Nous sommes inmanquablement poussés à la bordure de notre méthodologie par l'objet de recherche lui-même, qui nous montre le lien inviolable qu'il convient d'établir entre une production humaine et son contexte anthropologique, entre l'expliquer et le comprendre. » (Gasquet-Cyrus et al., 1999 : 18)

Tendant par essence à l'ouverture et à l'indéfinition, le slam représente un objet hybride et polymorphe qu'il conviendra d'envisager à travers ses différentes formes : il s'agit d'un objet pour ainsi dire *en trois dimensions* dans la mesure où le texte existe en tant que tel, écrit sur le papier, avant d'être actualisé sur scène, vocalisé et gestualisé. Afin de rendre compte de ces trois *états*, notre corpus comporte des extraits vidéo ainsi que des enregistrements audio de textes et d'entretiens, sans oublier des reproductions de manuscrits. Ces derniers font partie intégrante d'un corpus *périphérique* que l'on peut qualifier *d'épitéxtuel* selon la terminologie genettienne. Quant à notre corpus principal (textuel), il est constitué d'une part de textes variés visant à rendre compte d'une diversité de styles et de procédés créatifs, d'autre part de trois études de cas ou études de *répertoires* de slameurs¹⁵¹.

¹⁵⁰ John Banzai et Souleymane Diamanka, *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007 : 64)

¹⁵¹ Nous empruntons ce terme à la terminologie du conteur.

2.1. Un objet et une démarche en 3 D : Définir, Décrire, Didactiser

2.1.1. Définir

Dans un premier temps, il s'agit de mieux cerner – sinon *dé-finir* – un objet qui tend *a contrario* à échapper à toute définition comme en témoignent ces mots du slameur lyonnais Lee Harvey Asphalte :

« Appelle-moi... / Poésie sans cage / Langage instable / ou grain de sable / dans l'engrenage / Finalement, ne m'appelle pas / Ne me nomme pas / Puisque je suis cette poésie de rue / Qui ne dit pas son nom »

Si certains textes de slam traduisent un questionnement identitaire, c'est aussi la quête d'une identité artistique qui caractérise le slam contemporain. Certes, il est encore peu représenté dans les publications et les médias en dehors de Grand Corps Malade et d'Adb al Malik – que les journalistes hésitent d'ailleurs à catégoriser comme slameur – mais déjà très présent sur la toile. Aussi les ressources en ligne ont-elles été précieuses pour nos investigations, témoignant de la vitalité du phénomène dans l'univers contemporain.¹⁵² D'une manière générale, nous avons privilégié les documents audio-visuels permettant de rendre compte des aspects sonores et mimogestuels. A cet égard, les documentaires¹⁵³ présentent un intérêt certain, mêlant des extraits de scènes aux témoignages des acteurs et activistes du slam. Les quelques ouvrages consacrés au slam ont été une première entrée pour constituer notre corpus textuel mais aussi une ressource péritextuelle. Aussi les préfaces – qu'elles soient auctoriales, éditoriales ou encore *allographes* (Genette, 1987 : 14) –, les titres et les noms des slameurs ont-ils retenu notre attention¹⁵⁴. En outre et dans une perspective définitoire, nous avons élaboré un glossaire terminologique (non exhaustif) des « mots du slam », conçu à la croisée d'un *technolecte* du rap sur lequel nous reviendrons¹⁵⁵, d'un lexique du slam en devenir et d'autres lexiques faisant état de variations diastratiques comme le *Lexik des cités* (2007) pour reprendre le titre d'un ouvrage paru récemment¹⁵⁶. Nous avons donc construit notre propre glossaire en croisant les données collectées dans le « Petit dictionnaire slam improvisé » (GdB, 2009 : 174) – qui ne comporte que trois

¹⁵² Nous avons ainsi eu recours, de manière sélective, à des articles publiés sur la toile (voir notre sitographie).

¹⁵³ Voir notre prochain chapitre.

¹⁵⁴ Les noms de slameurs ou collectifs* feront d'ailleurs l'objet d'une activité dans le cadre de notre séquence pédagogique (chapitres 12 et 13).

¹⁵⁵ Voir notre chapitre 5. A ce technolecte plus ou moins commun s'ajoutent des idiolectes et technolectes propres à chaque slameur, liés à leurs expériences et domaines d'activités (voir par exemple notre chapitre 9).

¹⁵⁶ Voir aussi Goudaillier et son dictionnaire du *Français Contemporain des Cités* (1997).

entrées¹⁵⁷ –, dans le lexique intégré au livret *Ecrire et Dire* (129H, sd : 77) – plus conséquent puisqu'il en intègre neuf relevant cependant de champs très divers¹⁵⁸ – et dans l'Abécédaire d'Arte.tv – plus complet (65 entrées) mais ne rendant pas forcément compte des spécificités du slam français¹⁵⁹ – à nos propres rencontres lexicales commentées au fil de cette recherche¹⁶⁰.

2.1.2. Décrire

Au vu d'un état de l'art pour le moins sommaire, nous nous sommes intéressée à des axes de recherches susceptibles d'éclairer notre objet de manière indirecte. Ainsi avons-nous alimenté notre réflexion d'apports théoriques relevant de champs divers (la poétique, la sociolinguistique voire la sociologie, la lexicologie, la phonétique et la phonologie, la pragmatique, la didactique) appliqués à des objets présentant des traits communs avec notre sujet : la tradition/la poésie orale, le rap, la chanson, l'écriture surréaliste et l'Oulipo... Autant d'éclairages qui nous permettront de progresser dans l'élaboration d'une *poétique* du slam, terme sur lequel nous reviendrons régulièrement au fur et à mesure de cette étude. A ce stade de notre réflexion, nous pouvons formuler un double enjeu :

- D'une part, il s'agira de mettre en évidence d'éventuelles récurrences – traits poétiques ou régularités stylistiques – au sein d'un corpus hétérogène et dont l'hétérogénéité même nous semble emblématique.
- D'autre part, nous nous attacherons à décrire le phénomène de néologie – en tant que fondement potentiel de cette poétique – et les diverses formes de créativité lexicale telles qu'elles se manifestent dans les textes de slam.

Cette dimension de description poético-linguistique s'appliquera à un triple corpus :

1. Un corpus « périphérique » *paratextuel* (Genette), comprenant un corpus médiatique support d'une étude lexicologique du mot « slam »¹⁶¹ ;
2. Un corpus « générique » qui nous permettra de mieux définir notre objet et de commencer à explorer la diversité des procédés créatifs à l'œuvre ;
3. Un corpus « spécifique » (néologie) ainsi qu'une analyse du répertoire de trois slameurs (études de cas) qui nous permettront d'approfondir la notion de *néostyle*¹⁶².

¹⁵⁷ *Verlan, blases*, phases**.

¹⁵⁸ *Filage, flow*, larsen, mesure, oulipien, punch-line, quatrain, rime, slash*.

¹⁵⁹ Voir en sitographie « le Slam de A à Z » sur le site d'Artetv. Ce lexique est axé sur la dimension compétitive du slam et comporte des entrées non spécifiques (*zozoter*).

¹⁶⁰ Voir par exemple le commentaire du syntagme (chercheur de) *phases** dans notre chapitre 10.

¹⁶¹ Corpus que nous délimiterons ultérieurement (chapitre 6).

Nous avons donc constitué ce corpus en veillant à rendre compte de la diversité à l'œuvre dans le slam français, à rebours de la focalisation médiatique sur le slameur français considéré comme prototypique, dont nous analyserons cependant les textes afin de les confronter à d'autres styles.

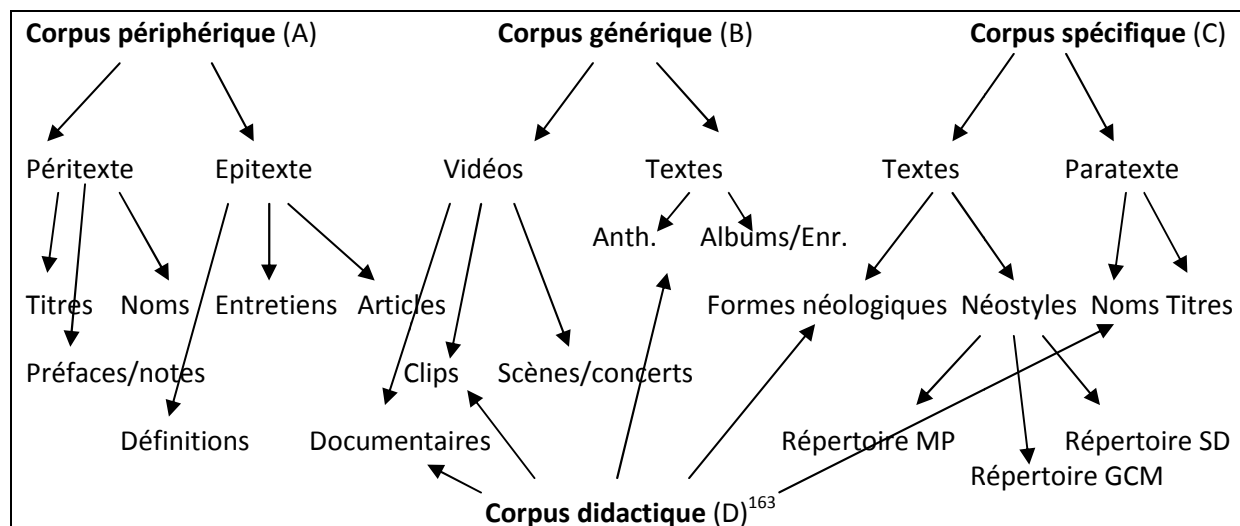


Figure 1 : Répartition des corpus A, B, C et D

Notons la présence d'intersections entre les données relevant de ces trois ensembles, le corpus didactique utilisé dans le cadre de nos expérimentations se construisant précisément à la *coïncidence* des trois autres :

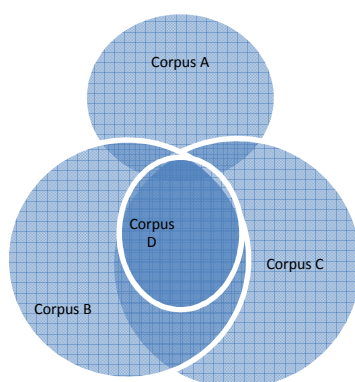


Figure 2 : Représentation du chevauchement partiel entre nos corpus

¹⁶² Nous n'avons cependant retenu que les textes publiés (sur papier ou au sein d'un album) à l'exception d'autres textes slamés sur scène ou présentés sur la toile (voir *infra* pour la justification de ce choix).

¹⁶³ Le corpus utilisé pour la séquence didactique emprunte aux trois autres corpus.

2.1.3. Didactiser

Enfin, le troisième temps de notre démarche a consisté en l'élaboration d'un protocole expérimental visant à didactiser le slam, ou à formaliser des approches didactiques émergentes menées dans le cadre d'ateliers slam. Dans cette perspective, nous avons expérimenté conjointement deux séquences didactiques destinées à des publics diversifiés d'apprenants en situation d'apprentissage du FLE/FLS ou FLM : des élèves nouvellement arrivés en France accueillis en CLIN (CLasse d'Initiation au Français) et des étudiants du Centre Universitaire d'Etudes Française de Grenoble (FLE/FLS) ; des élèves de première scolarisés en lycée professionnel (FLM/FLS). Ce parcours didactique nous a conduit à envisager des variations du dispositif selon le contexte d'enseignement du FLE au FLM, en passant par le FLS, tout en tenant compte de l'âge des apprenants.

2.2. Le corpus périphérique (paratextuel)

2.2.1. Le paratexte : éléments de définition

Paratexte textuel, factuel, actuel

Gérard Genette a consacré un ouvrage à ce qu'il appelle les *Seuils* du texte qui représentent autant d'entrées possibles pour le public dans un texte, quel qu'il soit :

« Ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter au sens habituel de ce terme, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation... » (1987 : 7)

Force est de constater que le texte de slam peut se *présenter* sous des formes diverses et des supports variés – au sein d'un livre, d'un album ou d'une compilation, d'une vidéo, sur scène ou sur la toile. Il fait aussi – et surtout – l'objet d'une *représentation* visant à le rendre *vivant*, à *l'animer* au sens premier de ce terme. Dans ces conditions, un paratexte que l'on peut qualifier de *factuel* (Genette, 1987 : 13) s'ajoute au paratexte proprement *textuel*. « Tout contexte fait paratexte » affirme Genette (1987 : 11). De fait, le contexte scénique, les transitions verbales d'un texte à l'autre, les formules rituelles, annonces et introductions auctoriales (d'un slam par son auteur) ou autres (par l'animateur* d'une scène) jouent un rôle non négligeable,

contribuant à ouvrir un *horizon d'écoute*¹⁶⁴ adéquat. A titre d'exemple, le slameur Lyor nous a confié la formule qu'il utilise en prélude de son texte « Barbareurs » (sur)chargé en néologismes : « A vos décodeurs ! »¹⁶⁵. Notons enfin que le paratexte *textuel* pourra excéder le support papier ou CD pour accéder au format électronique sur la toile, tant il est vrai que la totalité des slameurs rencontrés disposent d'une page *Myspace* ou d'un blog :

« Les voies et moyens du paratexte se modifient sans cesse selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs, les œuvres » (Genette, 1987 : 9)

Cependant – et même si nous nous réservons la possibilité de faire référence à des éléments de ce paratexte *actuel* mais souvent instable voire éphémère¹⁶⁶ –, notre corpus périphérique sera principalement constitué d'éléments paratextuels traditionnels tels que les noms et titres ainsi que les notes de bas de page et les préfaces qui relèvent du *péritexte*, ou encore les entretiens et manuscrits appartenant à l'*épitexte*. En effet, pour Genette (1987 : 11), le paratexte répond à l'équation suivante : « paratexte = *péritexte* + *épitexte* »

Il est donc constitué :

- d'une part, du *péritexte*, soit des éléments situés « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré(s) dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » ;
- d'autre part, de l'*épitexte*, soit de « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres) ». (10)

Ces deux versants nous permettront d'analyser le slam comme lieu d'une réflexivité qui se manifeste au seuil du texte comme en son sein.

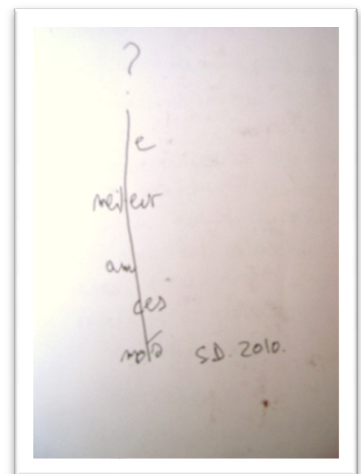


Photo 4 : Extrait du bloc-notes de Souleymane Diamanka

¹⁶⁴ Nous reviendrons sur ce concept que nous proposons dans la lignée de celui d'*horizon d'attente*.

¹⁶⁵ Voir ce texte en annexe V.8.

¹⁶⁶ A titre d'exemple, le *poème interactif* de Souleymane Diamanka cité à la fin de notre précédent chapitre (« Si on te parle avec des flammes, réponds avec de l'eau... ») est aujourd'hui indisponible sur la toile.

Le péritexte

En ce qui concerne le péritexte, nous envisagerons les noms de collectifs et autres titres d'albums comme lieu privilégié de créativité voire d'équivoque :

« L'ambiguïté peut aussi être visée par la formule titulaire elle-même, par présence d'un à plusieurs mots à double entente » (Genette, 1987 : 80-81)

En outre, nous analyserons plus précisément (voir *infra*) les éléments caractéristiques de l'album *Slamérica* d'Ivy. Inséré dans un opuscule de 115 pages, cet album se présente en effet comme un objet-livre à part entière au sein duquel le paratexte se déploie en tant que tel :

« Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement, au public. » (Genette, 1987 : 7)

Au cœur de ce livre-album, les notes assurent diverses fonctions parmi lesquelles celle de *modulations du texte* (nous soulignons) révélant différentes strates :

« Comme on le voit, la note est, du paratexte, un élément passablement élusif et fuyant. Certains types de notes, comme l'auctorale ultérieure ou tardive, remplissent bien une fonction paratextuelle, de commentaire défensif ou auto-critique. D'autres, comme les notes originales à textes discursifs, constituent plutôt des modulations du texte, guère plus distinctes que ne serait une phrase entre parenthèses ou entre tirets. » (1987 : 314)

L'épitéxte

Quant à l'épitéxte, nous nous intéresserons d'une part aux entretiens et témoignages recueillis dans le cadre de notre recherche, d'autre part à des écrits de slameurs, qu'ils aient fait l'objet de publications ou qu'ils nous aient été présentés de façon inédite lors des entretiens : Almuth Grésillon (1994) qualifie de *genèse externe* les premiers et de *genèse interne* les seconds. Si l'on se réfère à la terminologie genettienne, les manuscrits et *brouillons*¹⁶⁷ que nous analyserons relèvent parfois du péritexte¹⁶⁸, et plus généralement d'un *avant-texte* (Genette, 1982 : 10)¹⁶⁹. Si tous les slameurs s'accordent à reconnaître l'importance de ces traces manuscrites que constituent ces brouillons et autres *griffouillis* – selon le mot d'Aragon –, certains d'entre eux nous ont ouvert leurs blocs-notes afin de nous éclairer sur la genèse de leurs textes et toute la recherche qui s'élabore en amont, ainsi que sur leur mise en espace sur la page. Nous émettons l'hypothèse que celle-là reflète la *géographie*

¹⁶⁷ Grésillon distingue le brouillon « avec ce que l'étymologie du terme évoque à la fois de boue et d'ébullition » (1994 : 33) du manuscrit qui ne véhicule pas les mêmes connotations d'« une écriture en gestation, traversée de ratures et d'hésitations » (71). Nous emploierons le terme de *brouillon* pour désigner les traces préparatoires, et celui de *manuscrit* pour la forme plus aboutie, volontiers exhibée voire publiée.

¹⁶⁸ Le recueil *J'écris en Français dans une langue étrangère* intègre des pages du manuscrit (voir *infra*), de même que Frédéric Nevchehirlian sur son blog.

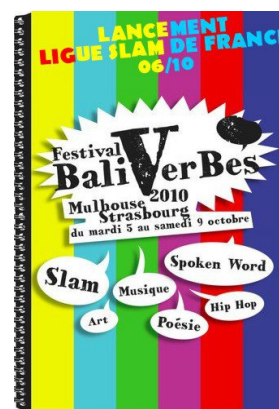
¹⁶⁹ S'agissant des blocs-notes de Souleymane Diamanka par exemple.

d'un texte et qu'en tant que telle, anticipe sur l'oralisation qui est d'emblée posée comme finalité. En d'autres termes, la voix – son intensité, son *tempo* et son débit, ses intonations et ses silences – et le *flow** du slameur semblent d'ores et déjà perceptibles en filigrane à la lecture du texte manuscrit. Enfin, un corpus d'articles de presse, ajouté à des définitions de dictionnaires, mais aussi de slameurs et autres acteurs du slam, nous permettront de développer une analyse lexicologique du mot slam et des représentations associées.

2.2.2. Le périphrase : flyers, noms de scènes, titres, préfaces et notes

Flyers et affiches

Flyers et affiches destinés à une diffusion papier ou sur la toile le cas échéant constituent un lieu foisonnant de créativité : nous en avons sélectionné un échantillon, en vertu de critères essentiellement lexicologiques, dont la reproduction figure en annexe I.6 et dont l'analyse sera disséminée dans notre étude. Ils nous offriront un aperçu de la créativité lexicale à l'œuvre dans et autour du slam, voire à partir du lexème slam lui-même¹⁷⁰.



Document 1 : Exemple de flyer

Noms de scène

Certains noms de scènes choisis par les slameurs ou collectifs, ainsi que la façon dont ils s'auto-désignent dans leurs textes, font référence à des traditions ancestrales. Après les « Fabulous Trobadors »¹⁷¹ qui s'inscrivent dans la lignée de la *tençon* des trobadors occitans, des slameurs de Limoges ont choisi le nom de scène de « Slamtimbanques »¹⁷². En remontant plus loin vers les origines, « La tribut du verbe »¹⁷³ est un collectif* de slameurs rhônalpins qui se posent en nouveaux tribuns :

« Le slam a une importance dans l'espace démocratique, comme lieu de rencontres et d'expressions libres. En cette époque aux identités, tant individuelles que collectives, troublées, voire effacées, le slam peut contribuer à fonder de la communauté et à cultiver la liberté. Le slam en tant que forme d'expression citoyenne a sa place dans

¹⁷⁰ Voir à ce sujet notre chapitre 6.

¹⁷¹ Groupe de musique toulousain, attaché au quartier Arnaud-Bernard et fondé en 1987, ayant développé un style particulier basé sur la déclamation de textes en langue toulousaine, le folklore occitan et les rythmes du Nordeste du Brésil (source : *Wikipedia*, consulté le 26/08/10)

¹⁷² Voir la page *Myspace* de ce collectif* (voir notre sitographie).

¹⁷³ Nous reviendrons sur la forme néologique de ce nom (la tribu/l'attribut) dans notre deuxième partie.

l'espace de la démocratie, où les aires d'expression libre ne sont pas légions, en ces temps impériaux et impérieux tout en sauts périlleux. Le slam peut être vu comme un acte citoyen. »¹⁷⁴

Quant à Marco DSL, « Vers saine rhétorique », il se réfère à l'époque de Vercingétorix – comme l'indique le jeu de paronomase – et de *Lugdunum* dont il est originaire. Enfin, un collectif* de Chambéry a repris les premiers mots de la comptine enfantine « Am stram gram » en adoptant le nom « Am slam gram »¹⁷⁵, ce qui n'est pas sans évoquer une éventuelle filiation avec ce type de tradition orale¹⁷⁶. Le tableau suivant rassemble les noms de scène de tous les slameurs et slameuses présent(e)s dans l'anthologie *Slam entre les mots* (2007).

Nom de scène	Prénom / Nom	Sexe (M/F)
Nada	Pascal Richel	M
	Julien Delmaire	M
Lola Pepper	Laurence Berlinger	F
Tô	Antoine Faure	M
Hocine Ben	Benmebrouk	M
Loubaki	David Loussalat	M
Khulibai	Cyrille Lacroix	M
Luciole	Lucile Gérard	F
	Damien Noury	M
Kawtar		F
Cyclic	Paul Bertrand	M
Neggus	Ihou Komivi	M
P'tite Mouette	Fanny Fageon	F
Suerte	Romain Boulmé	M
Säb	Sabine Vadeleux	F
Salä		M
Le Moineau	Hugo Duarte de Almeida	M
Candy	Candiie Nguyenviet	F
Ange	Angélique Condominas	F
	Sandra Brechtel	F
RiM	Amélie Picq Grumbach	F
	Marie Pestel	F
	Frédéric Nevchehirlian	M

Tableau 1 : Les slameurs et leurs noms de scène dans *Slam entre les mots* (2007)

On observe que 18 sur 23 (soit plus de 78%) ont adopté un nom de scène distinct de leur nom réel, qu'il s'agisse d'un diminutif (Säb, Ange, Hocine Ben...), d'une référence culturelle (« Neggus » a été choisi en référence au titre que portaient les empereurs en Ethiopie¹⁷⁷) ou familiale (« Le moineau »¹⁷⁸) ou encore d'une allusion à

¹⁷⁴ Blog du collectif* (voir notre sitographie)

¹⁷⁵ Voir la page *Myspace* de ce collectif* (voir notre sitographie).

¹⁷⁶ Voir à ce sujet notre chapitre 8 pour l'analyse de procédés comme celui-ci qui renvoient à la tradition orale : « Comme un souffle au cœur. Au cœur de la ville... » (Mots Paumés, « Apnée », nous soulignons).

¹⁷⁷ *Slam entre les mots* (2007 : 131).

¹⁷⁸ « Le moineau était le surnom de mon grand-père qui adorait siffler. Quant à moi, j'ai choisi de piailler des mots en slamant. » (2007 : 157)

l'écriture (« RiM »¹⁷⁹). En ce qui concerne les slameurs que nous avons rencontrés à l'occasion de notre enquête, notons que les deux tiers ont choisi un nom de scène ou *blase** distinctif : Mots Paumés (Maupomé), Boutchou (Bouchoueva), Marco DSL/Vers Saint Rhétorique, Narcisse, Ivy, Rouda, Lyor, Luciole, Barbie tue Rick, Grand Corps Malade¹⁸⁰.

Titres

Par ailleurs, les titres d'albums, compilations, anthologies ou recueils nous semblent révélateurs de certains points d'ancrage, comme en atteste ce tableau :

Titres d'albums solo, anthologies (**), recueils (***) ¹⁸¹ , compilations (*),	Auteur	Année de sortie
<i>Le face à face des cœurs</i>	Abd al Malik	2004
<i>Vibrion</i>	Nevchehrlan	2005
<i>Original slam, poésies urbaines*</i>	Collectif*	2006
<i>Allons à l'essentiel...</i>	Marco DSL	2006
<i>Le slam, poésie urbaine**</i>	N.E. Gilles/J.Faucheur (ill.)	2006
<i>Midi 20</i>	Grand Corps Malade	2006
<i>Blah blah blah ! **</i>	Collectif*	2007
<i>Slam entre les mots**</i>	Stéphane Martinez (dir.)	2007
<i>J'écris en français dans une langue étrangère***</i>	John Banzaï/Souleymane Diamanka	2007
<i>Tout feu tout slam*</i>	Collectif*	2007
<i>L'Hiver Peul</i>	Souleymane Diamanka	2007
<i>Musique des lettres</i>	Rouda	2007
<i>Gibraltar</i>	Abd al Malik	2007
<i>Enfant de la ville</i>	Grand Corps Malade	2008
<i>Ombres</i>	Luciole	2008
<i>Slaméria***</i>	Ivy	2008
<i>C'est qui le capitaine ?***</i>	Katia Bouchoueva	2009
<i>Monde nouveau monde ancien</i>	Nevchehrlan	2009
<i>Dante</i>	Abd al Malik	2009
<i>Songes déments</i>	Mots Paumés	2009
<i>Neonomade</i>	Bas Bottcher	2009
<i>Pop art lyrical</i>	Ysae	2010
<i>Loverdose</i>	John Banzaï	2010
<i>Troisième temps</i>	Grand Corps Malade	2010
<i>Textes à claques</i>	Collectif*	2010
<i>LittORAL</i>	Souleymane Diamanka	A paraître
<i>Bouchazoreilles*</i>	Collectif*	Sans date

Tableau 2 : Titres d'albums, compilations, anthologies, recueils¹⁸²

A titre d'exemples, *C'est qui le capitaine ?* et *Bouchazoreilles* illustrent l'empreinte fondamentale de l'oralité dans le slam. Dans la lignée du concept

¹⁷⁹ Écriture dite « phonétique » comme nous le vérifierons à travers l'étude du texte « D chiffres et D lettres ».

¹⁸⁰ Voir le tableau de synthèse de ces entretiens (page 82) et notre prochain chapitre.

¹⁸¹ Nous appelons « anthologie » un ouvrage écrit rassemblant des textes d'auteurs différents et « recueil » une publication regroupant les textes résultant d'un même slameur ou d'une écriture « à quatre mains ».

¹⁸² Inventaire non exhaustif : nous avons essentiellement répertorié les publications des slameurs retenus pour l'élaboration de notre corpus (voir *infra*).

d'oralité proposé par le slameur Souleymane Diamanka¹⁸³, le titre de son prochain album – *LittORAL* – reflète le caractère hybride du slam poésie qui se construit entre écriture et oralité, entre littoral sénégalais des origines et littoral breton du pays d'accueil. Certains titres amorcent une définition du slam : en témoignent les formules *Musique des lettres* et *Pop Art Lyrical*. Les anthologies *Slam entre les mots* et *Le slam poésie urbaine* évoquent des traits définitoires sur lesquels nous reviendrons. D'autres formules titulaires (Genette, 1987 : 80-81) traduisent l'ancrage dans un lieu, voire l'enjeu identitaire : *J'écris en français dans une langue étrangère*, *L'Hiver Peul*, *Enfant de la ville*. Quant au titre *Dante*, il fait référence au premier auteur qui a choisi d'écrire dans la langue *populaire*, l'italien en l'occurrence. Enfin, nombreux sont les titres fondés sur un oxymore ou une antithèse (*Songes déments*, *Monde nouveau monde ancien*), ou une métaphore tels *Ombres*, *Midi 20* ou *Vibrion*. Ce dernier évoque un potentiel néologique exploré par des slameurs comme le québécois Ivy (*Slaméfrica*), l'allemand Bas Böttcher (*Neonomade*), John Banzaï (*Loverdose*). Les compilations *Tout feu tout slam* et *Textes à claques* sont des exemples de délexicalisation, ce dernier faisant référence au sens premier du lexème *slam*¹⁸⁴. Autant de manifestations de créativité lexicale que nous approfondirons dans notre deuxième partie, à travers l'analyse d'un second niveau de titres - les titres des slams - dont l'importance est soulignée par les slameurs : « Souvent, explique Souleymane Diamanka, je fonctionne par rapport au titre, je me dis que le titre doit être assez évocateur pour contenir le poème. » Il s'agit alors d' « écrire le poème à reculons jusqu'à retrouver l'émotion que donne le titre. » (GdB, 2009 : 152)

Préfaces, illustrations et notes

Le péri-texte est l'un des éléments clés de l'album-recueil d'Ivy, *Slaméfrica* (2008). Au sein d'une préface intitulée « Slam à l'horizon » – filant la métaphore du titre de l'album sous lequel Ivy désigne un « continent qui s'apprête à s'ouvrir à vos oreilles et sous vos yeux » (7) – le poète slameur nous donne sinon des *clés* de lecture, du moins des conseils en vue d'une exploration de ce continent au *nom-valise*. Voyage au cours duquel le texte et son enregistrement sont d'importance égale :

« 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. » (2008 : 5)

¹⁸³ Voir notre chapitre 4.

¹⁸⁴ Voir notre chapitre 6.

Et le slameur de poursuivre son prologue en nous invitant à conjuguer ces deux postures afin de goûter à l'« esprit qui anime les slams de poésie » :

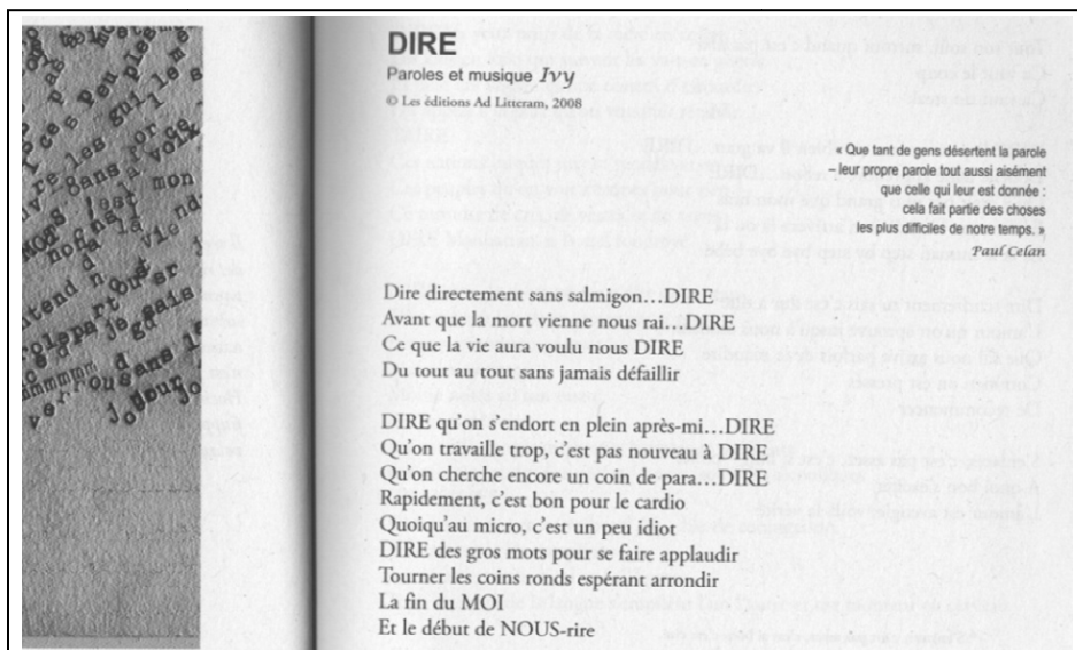
« Toutefois, si vous faites les deux – lire le livre en écoutant le disque – vous découvrirez un troisième objet artistique : VOUS. Et c'est de loin le plus important. Sans VOUS, le livre reste lettre morte, le disque un vulgaire objet circulaire. (...) En lisant les passages sur des instrumentaux, vous incarnez la parole poétique dans votre intimité. Littéralement, vous êtes devenu le théâtre des opérations. » (2008 : 6)

Au dire d'Ivy, le slam représente « davantage une façon d'écouter la poésie que d'en faire » ou encore « une manière unique d'appréhender la poésie et de la mettre en jeu ». Chantre moderne du *lector in fabula*, le slameur ne manque pas une occasion d'interpeller le lecteur ou de le mettre à contribution en usant des ressources péritextuelles telles les notes de bas de page. De fait, les notes tendent à déborder sur le texte et concentrent l'humour du poète tout en nous invitant à la réflexivité :

³ « Je prends la gênante liberté de me citer moi-même, non pour souligner mon naturel génie (je vous taquine), mais pour vous inciter à lire mon article (...) » (2008 : 6)

Elles ont valeur de parenthèses discursives ou encore, pour reprendre la formule de Genette de *modulations du texte* (1987 : 314). A ce titre, elles peuvent être considérées comme partie intégrante du texte, comme un *texte sous le texte*. Ainsi la note développée à la page 14 propose-t-elle une réécriture d'un vers du poème : « *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* » ajoute la note¹⁸⁵.

Document 2 :
Extrait du
livre-album
Slamérica
(Ivy, 2008)



¹⁸⁵ « Dire » (voir le texte en annexe IV). Dans un autre slam, il réduit par une rature – tout en le mettant ainsi en valeur – ce procédé d'homophonie : « *Tu ne feras pas cent kilo-Mètres / Maître* » (2008 : 39, nous soulignons).

Plus qu'un autre, Ivy utilise les ressources de l'objet-livre comme en témoigne cette double page. Outre les citations mises en exergue, nous avons relevé des jeux sur la typographie visant à mettre en relief certains mots (DIRE, MOI, NOUS)¹⁸⁶, des effets d'iconographie (2008 : 44) et notes de bas de pages soulignant les jeux de polysémie, d'homophonie et équivoques. Tout se passe comme si le slameur prenait soin de construire, à l'orée de son album, un *horizon d'écoute* en posant des jalons sur la façon dont il conçoit son art, le contexte dans lequel il s'inscrit. Les citations mises en exergue – Walt Whitman, Jean-Paul Daoust, Jacques Cartier, Andy Warhol, pour la seule préface – ajoutées aux photos ou montages iconographiques sont autant d'éléments constitutifs de cet horizon. Autant de manières d'inviter le lecteur/auditeur à lire entre les lignes, entre les mots, entre les notes...

2.2.3. L'épitéxte : entretiens

Les entretiens : méthodologie

D'une manière générale, nous avons adopté une posture dite « intérieur-extérieur » pour notre enquête : nous avons assisté avec assiduité à des scènes diverses et variées afin d'être intégrée à la communauté de slameurs et d'en saisir l'atmosphère. D'après Blanchet :

« Je ne crois pas qu'on puisse enquêter efficacement et étant exclusivement à l'intérieur de la communauté ni, à plus forte raison, exclusivement à l'extérieur. » (2000 : 44)

Notre étude touche ainsi à l'ethnométhodologie en se confrontant aux concepts de *réflexivité*¹⁸⁷ et d'*indexicalité*¹⁸⁸. Le discours élaboré par les enquêtés nous a aidée à enrichir notre perception de certaines notions rassemblées dans notre glossaire.

Au sein de notre enquête, nous avons fait le choix méthodologique de privilégier les entretiens avant d'en arriver à des questionnaires écrits :

« Chaque technique représente une situation interlocutoire particulière qui produit des données différentes : le questionnaire provoque une réponse, l'entretien fait construire un discours. (...) L'entretien s'impose chaque fois que l'on ignore le monde de référence ou que l'on ne veut pas décider a priori du système de cohérence interne des informations recherchées. » (Blanchet & Gotman, 2005 : 40, nous soulignons)

¹⁸⁶ Le slameur nous a écrit (enquête du 15/09/10, annexe III.8) que ces jeux de typographie sont « autant d'indications que les mots veulent sortir de la page ».

¹⁸⁷ Coulon (1987 : 37-38) définit cette notion comme « l'équivalence entre décrire et produire une interaction, entre la compréhension et l'expression de cette compréhension ».

¹⁸⁸ Entendue comme « les déterminations qui s'attachent à un mot, à une situation (...). Bien qu'un mot ait une signification transsituationnelle, il a également une signification distincte dans toute situation particulière où il est utilisé » (Coulon, 1987 : 29). Le discours élaboré par les enquêtés nous a aidée à enrichir notre perception de certaines notions rassemblées dans notre glossaire.

S'agissant d'interroger des acteurs du slam sur leurs représentations et leurs pratiques, l'entretien nous est apparu comme la modalité adéquate :

« L'enquête par entretien est l'instrument privilégié de l'exploration des faits dont la parole est le vecteur principal. Ces faits concernent les systèmes de représentations (pensées construites) et les pratiques sociales (faits expérimentés). » (Blanchet & Gotman, 2005 : 25, nous soulignons)

« Improvisation réglée » d'après Bourdieu (1980), l'entretien est rencontre et parcours (Blanchet & Gotman, 2005 : 22). En tant que tel, il nous a permis d'accéder *au cœur du slam* pour paraphraser le titre de l'ouvrage cité (GdB, 2009) qui s'est elle aussi livrée à une série d'entretiens. Dans le cadre de notre recherche, la méthodologie de l'entretien s'est avérée pertinente pour faire émerger le sens donné par les slameurs au slam en général et à leurs créations en particulier :

« L'enquête par entretien est ainsi particulièrement pertinente lorsque l'on veut analyser le sens que les acteurs donnent à leurs pratiques (...), lorsque l'on veut mettre en évidence les systèmes de valeurs et les repères normatifs à partir desquels ils s'orientent et de déterminent. » (Blanchet & Gotman, 2005 : 27, nous soulignons)

Plus que des systèmes de valeurs ou des repères normatifs dont la plupart des slameurs tendent *a contrario* à s'abstraire, les entretiens visaient notamment à explorer les références culturelles sous-jacentes à leurs œuvres. Ils nous ont aussi permis de réfléchir à l'articulation entre l'expérience poétique individuelle et les enjeux collectifs, de mieux appréhender les traductions personnelles et artistiques d'un phénomène socioculturel. En amenant les slameurs à s'exprimer non seulement sur leur conception du slam et leur expérience en la matière, mais aussi sur leurs propres textes à partir d'exemples précis, nous visions une forme d'objectivation :

« L'objectivation renvoie au fait que, lorsqu'il parle, l'interviewé ne livre pas un discours déjà constitué mais le construit en parlant (...) » (Blanchet, 2000 : 29)

Le fait est que la plupart des slameurs qui se sont soumis à notre enquête s'y sont prêtés avec le plus grand intérêt¹⁸⁹. Aussi avons-nous pu expérimenter « la co-construction de l'objet discursif » en tant qu'elle « accroît la part de réflexivité », et ce, pour l'enquêté comme pour l'enquêteur¹⁹⁰.

Les premiers entretiens de notre enquête (2008) ont eu une visée exploratoire : ils nous ont amenée à mettre en lumière des aspects auxquels nous n'avions pas pensé *a priori*, à compléter des pistes de réflexion induite par notre étude des textes

¹⁸⁹ Ainsi Souleymane Diamanka nous a-t-il confié que les entretiens comme celui-ci l'aidaient à progresser dans sa réflexion poétique.

¹⁹⁰ Selon le titre de l'article de Dabène & Grossmann (1996 : 80). Bien que cet article s'applique à des situations didactiques, nous y avons trouvé des orientations méthodologiques adéquates à notre enquête.

de notre corpus principal. En tout état de cause, nous avons fait de ces entretiens – en tant qu'élément épitextuel – un usage complémentaire :

« L'entretien dirigé est conçu comme un moyen d'obtenir des données discursives susceptibles d'éclairer des aspects non directement observables des phénomènes étudiés » (Dabène & Grossmann, 1996 :79)

En l'occurrence, notre analyse des textes de ces slameurs méritait un éclairage de la part de leurs auteurs, sur des aspects conceptuels – quant au slam en général – et génétiques – sur la genèse de leurs textes en particulier. Ils nous ont permis de confronter notre analyse préalable à une autoanalyse de la part des slameurs. En d'autres termes, il s'agissait de *contextuer*, de confirmer ou d'infirmer les hypothèses émises en amont à partir de nos sources principales¹⁹¹.

Si « l'entretien convient à l'étude d'un individu ou d'un groupe restreint » (Blanchet & Gotman, 2005 : 41), nous nous sommes livrée à quelques enquêtes par questionnaire écrit, de façon complémentaire. Ils sont intervenus ultérieurement dans notre démarche, une fois les premiers jalons posés et en fonction d'obstacles liés à la distance géographique¹⁹² : « Les questionnaires sont alors fondés sur des indices recueillis sur le terrain de façon de plus en plus cadrée. » (Blanchet, 2000 : 47).¹⁹³ Enfin, un dernier type d'enquête a consisté à explorer *via* les réseaux sociaux Internet les représentations liées au mot « slam ». Dans cette perspective, nous avons soumis les amis de quelques slameurs – ainsi que les slameurs eux-mêmes – à une question subsidiaire sur le mot qui résumait le mieux - à leurs yeux de slameurs ou de slamophiles - le slam.¹⁹⁴ Le tableau suivant résume la répartition entre entretiens et questionnaires tout en explicitant les modalités de notre enquête :

¹⁹¹« Le recours à l'entretien sert dans ce cas à contextuer des résultats obtenus préalablement par questionnaire, observation ou recherche documentaire. Les entretiens complémentaires permettent alors l'interprétation de données déjà produites. » (Blanchet & Gotman, 2005 : 47)

¹⁹² Les slameurs suisse (Narcisse) et Québécois (Ivy) pouvaient difficilement être interviewés. Les questionnaires présentés aux élèves dans le cadre de notre expérimentation didactique seront présentés dans la troisième partie de cette étude.

¹⁹³ Nous nous sommes en outre autorisée quelques enquêtes complémentaires par mail afin de préciser certains points (par exemple, l'écriture rythmique* pour Marco DSL ou le sens de « prafur » pour Lyor).

¹⁹⁴ La question suivante a été publiée sur les murs de plusieurs slameurs : « Si vous deviez résumer le slam en un mot, quel serait ce mot ? ». Voir notre prochain chapitre pour les modalités et résultats de cette enquête.

Modalités d'enquête	Nom (nom de scène) et statut de l'interviewé	Date de l'enquête	Lieu	Présence éventuelle d'un tiers
Entretien exploratoire	Katia Bouchoueva (Boutchou), slameuse	7/11/07	Grenoble (à mon domicile)	
Entretien	Rouda, slameur Lyor, slameur	27/10/08	Montreuil (local du collectif* 129H)	Nico
Entretien	Marco DSL, slameur	27/11/08	Grenoble (au domicile de Katia)	Katia Bouchoueva
Entretien	Bastien (Mots Paumés), slameur	02/04/09	Grenoble (à mon domicile)	
Entretien	Frédéric Nevchehirlian, slameur	21/11/09	Grenoble (dans un café)	
Entretien	Luciole, slameuse	12/04/10	Paris (dans un café)	
Enquête écrite envoyée par mail	Narcisse, slameur	15/05/10		
Enquête écrite envoyée par mail	Ivy, slameur	15/09/10		
Entretien	Souleymane Diamanka, slameur	24/09/10	Cergy (dans un café)	
Enquête écrite envoyée par mail	Jérôme Meizoz, professeur à l'Université de Lausanne	1/10/10		
Entretien	Bas Böttcher, slameur	14/10/10	Grenoble (à l'Université puis dans un café)	
Enquête écrite envoyée par mail	Silvia Nieva, slameuse	15/11/10		
Entretien téléphonique via Skype	Laureline Kuntz, slameuse	3/12/10	A domicile	
Entretien en duo (vidéoconférence via Skype)	Barbie tue Rick et Boutchou, slameuses	26/12/10	A domicile	
Enquête écrite envoyée par mail	Jean-Pierre Bobillot, poète et professeur d'Université	27/12/10		
Enquête via réseaux sociaux Internet	Réseaux Facebook des slameurs	Du 13 au 30/12/10		
Enquête écrite envoyée par mail	Marc Smith, fondateur du slam	1/01/11		
Entretien	Tianhao, étudiant	11/04/11	Université	
Entretien	Fabien Marsaud (Grand Corps Malade), slameur	21/07/11	Saint-Pierre-de-Chartreuse (loges)	

Tableau 3 : Modalités de nos enquêtes¹⁹⁵

Nous avons donc réalisé 12 entretiens, d'une durée variable de 14 minutes à 3 heures, complétés par six enquêtes écrites et une enquête collective (« le slam en un mot », voir *supra*) via le réseau social *Facebook*, soit au total 19 enquêtes

¹⁹⁵ Les enregistrements ont été réalisés grâce à un enregistreur numérique (Olympus VN-960PC). Des précisions sur le contexte dans lequel chaque entretien a été réalisé figurent en amont des transcriptions (annexe III).

individuelles, duelles¹⁹⁶ ou collectives, dont 15 (16) à destination de slameurs et slameuses et 3 (4) adressées à des personnes intéressées au sujet. L'unité de lieu et de temps, pour reprendre la métaphore théâtrale, n'a pas toujours pu être respectée pour des raisons inhérentes au statut des interviewés. Ainsi, l'entretien a parfois succédé à un concert (Bas Böttcher), quitte à être approfondi le lendemain, dans un contexte plus propice. Il a pu être interrompu (Mots Paumés) en raison d'impératifs divers qui en ont prolongé le déroulement. Quant aux lieux qui ont constitué le cadre de ces enquêtes, ils ont été divers et variés et leur choix a pu influencer sur les contenus mêmes des entretiens : « la situation commande des rôles et des conduites spécifiques » soulignent Blanchet & Gotman (2005 : 70). De fait, la poursuite de certains entretiens dans un appartement privé, voire en présence d'une tierce personne¹⁹⁷, ou encore dans un café n'est pas sans conséquence sur les conduites langagières et registres correspondants¹⁹⁸. Enfin, les « modes d'accès » (Blanchet & Gotman, 2005 : 56) aux interviewés ont été tantôt directs, tantôt indirects¹⁹⁹, ce qui a sans doute induit des variations, quant au temps consacré à l'entretien notamment : « Là où s'arrêtent les questions naît la conversation... » a résumé Souleymane Diamanka, alors que des éléments particulièrement intéressants émergeaient en dehors de l'enregistrement. Ainsi la structure même de l'entretien – « faible ou forte » selon la terminologie de Blanchet et Gotman (61) – a-t-elle été soumise à des modulations dans un contexte amical. Ce dernier a pu donner lieu à de nombreuses digressions ou développements-fleuves parfois difficiles à canaliser :

« Lorsque le thème est familier à l'interviewé, celui-ci tend à se poser comme expert et à diminuer sa dépendance thématique à l'égard de l'interviewer. » (Blanchet & Gotman, 2005 : 76)

Au-delà de ces variations et une fois défini le « cadre contractuel de la communication » (70), les interviewés ont été confrontés à des questions correspondant aux thèmes suivants :

- explicitation du nom de scène (le cas échéant)
- incidence du plurilinguisme sur le rapport à la langue (le cas échéant)

¹⁹⁶ Trois enquêtes ont été adressées à un « duo » de slameurs ou slameuses : avec Rouda (en présence de Lyor), Marco (en présence de Boutchou), et Barbie TR (l'entretien étant conçu comme tel, « à trois voix »).

¹⁹⁷ A titre d'exemple, l'entretien initialement destiné à Rouda a été réalisé en présence de son partenaire Lyor qui y apporté sa contribution en slamant un texte de son répertoire (voir notre illustration du chapitre 7).

¹⁹⁸ Deux de nos entretiens ont été réalisés via *Skype* (en mode visioconférence), faute de pouvoir rencontrer directement les *interviewées* en temps voulu.

¹⁹⁹ Notre intégration au réseau des slameurs a favorisé certaines rencontres et entretiens correspondants qui ont pu avoir lieu dans une atmosphère adéquate. « L'entretien est rencontre » soulignent Blanchet & Gotman (2005 : 21).

- parcours jusqu'au slam ; définition du slam
- influences musicales et/ou littéraires
- rôle de la musique
- homophonie
- invention de mots
- genèse des textes
- dimension scénique
- articulation individuel/collectif
- animation de scènes, d'ateliers

Le guide d'entretien – mené selon un mode « semi-directif » – progresse ainsi de la démarche artistique (les questions s'adressant au poète) à la démarche méthodologique (les questions étant alors destinées au slameur envisagé dans son rôle socioculturel de médiateur). Notons qu'à ce canevas commun se sont ajoutées des questions secondaires différenciées en vue de s'adapter à la situation, à la singularité de chaque slameur et de sa poétique²⁰⁰. Les enquêtes écrites *périphériques* – destinées à des *slamophiles* et/ou *intéressés* au sujet²⁰¹ –, consistent en un questionnement différent, visant à faire émerger les principaux éléments, qu'ils soient poétiques ou culturels, ayant retenu l'attention des personnes concernées et le type de démarche développée à partir ou autour du slam.

Les entretiens : synthèse

Les entretiens que nous avons réalisés présentent comme particularité d'avoir la langue à la fois pour objet et pour outil. A deux exceptions près²⁰², ils ont été menés en français et soumis à une « analyse de contenus » plutôt qu'à une « analyse linguistique ». Blanchet et Gotman distinguent ces deux approches :

« d'une part les analyses linguistiques qui étudient et comparent les structures formelles du langage, comme celles employées par Labov (1978) ; et d'autre part les analyses de contenu qui étudient et comparent les sens des discours pour mettre à jour les systèmes de représentation véhiculés. » (2005 : 91, nous soulignons)

Si l'analyse de contenus était principalement visée²⁰³, nous n'avons pas éludé la dynamique interactionnelle des entretiens. En effet :

« la parole n'est pas transparente et on ne peut se résoudre à considérer que l'enquêté dit ce qu'il pense. Il pense plutôt ce qu'il dit en fonction de l'interaction. » (Dabène & Grossmann, 1996 : 79, nous soulignons)

²⁰⁰ Certains entretiens ont fait suite à un concert sur lequel il nous est apparu intéressant de revenir. Nous avons aussi cité certains passages ou procédés issus de notre corpus pour que les slameurs nous disent quelques mots de leurs propres textes et de leurs choix poétiques. Nous nous sommes enfin autorisé quelques entretiens complémentaires afin d'approfondir certains points (comme l'écriture rythmique avec Marco Dsl).

²⁰¹ J. Meizoz, professeur à l'université de Lausanne, J.-P. Bobillot, poète et professeur à l'université Stendhal.

²⁰² L'entretien avec Bas Böttcher (annexe III.11) a été mené majoritairement en anglais, même si les questions étaient posées en français. De même pour l'enquête écrite destinée à Marc Smith, réalisée en anglais.

²⁰³ D'où un mode de transcription neutre (voir notre annexe III).

A cet égard, l'entretien mené avec Souleymane Diamanka nous semble éloquent. Alors que nous avons initié l'entretien par une question portant son parcours – sur les « chemins d'école et d'école buissonnière » qui l'ont conduit au slam –, Souleymane a développé la métaphore au fil de ses réponses, dépassant le clivage entre culture académique et culture expérientielle ou, en l'occurrence, familiale :

« 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'école. Dans ma vie et même dans ce que je fais au micro, il y a les deux écoles en fait : une école qui est la traduction de choses ancestrales que mes parents m'ont léguées... »

Ainsi, l'entretien n'est pas seulement lieu d'émergence des représentations mais aussi lieu d'élaboration voire d'expérimentation linguistique, et il nous intéresse à ce double titre. Plus qu'un autre, le slameur se met en scène au cours de l'entretien : certains nous ont d'ailleurs slamé des extraits de leurs textes afin d'illustrer leurs propos. Sur un plan lexical, l'apparition de néologismes et autres lapsus²⁰⁴ en cours d'entretien a fait l'objet d'une attention particulière de notre part, de même que la capacité manifestée par le locuteur à les relever voire à en développer le potentiel poétique ou métapoétique²⁰⁵. Nous avons également été sensibles au *sentiment homophonique*²⁰⁶ comme fondement potentiel d'une poétique du slam.

Rappelons que ces entretiens répondaient à un triple enjeu :

- Repérer des points d'ancrage et de convergence dans l'approche du slam, au-delà de la diversité des parcours et des profils ;
- Recueillir des discours épitextuels, voire épilinguistiques, susceptibles d'étayer notre tentative d'élaboration d'une poétique du slam autour de traits stylistiques que nous avons identifiés comme potentiellement emblématiques;
- Inscrire les textes de notre corpus dans une démarche artistique et méthodologique, un contexte sociolinguistique, voire psycholinguistique, susceptible d'en éclairer l'analyse.

Considérant que « l'analyse de contenus implique des hypothèses. » (Blanchet & Gotman, 2005 : 92), nous avons élaboré les hypothèses suivantes en amont :

- La multiplicité des parcours et des influences (littéraires, artistiques, musicales) ;
- Le rôle du plurilinguisme et la manifestation d'une quête identitaire ;
- Le rôle clé joué par les emprunts, les procédés d'homophonie et de paronymie, la créativité lexicale (néologismes), d'où un « métissage de l'écriture » ;
- L'importance de l'oralité, la primauté de la phonie dans la genèse des textes ;

²⁰⁴ Entre autres exemples : « procraté » (Marco DSL), « perverser » (Rouda).

²⁰⁵ Le cas échéant, il nous semble que le mot apparu dépasse ainsi le stade du *lapsus*. Notons d'ailleurs qu'une partie de ces formes néologiques s'applique au domaine poétique, relevant d'une forme de *métapoétique*.

²⁰⁶ Nous proposons cette formule, calquée sur le « sentiment néologique » (Gardin et al., 1974), pour rendre compte de la capacité à repérer les phénomènes d'homophonie soit les mots phonétiquement inclus dans d'autres mots et les conséquences de cette intuition en termes poétiques.

- La dimension kinésique et scénique : le rôle du corps, du mouvement ;
- L'ancrage collectif*, notamment dans la démarche de transmission ;
- L'approche du slam comme mouvement pluriel et ouvert, démarche interculturelle et *néonome*²⁰⁷.

Notre prochain chapitre rend compte d'une analyse approfondie de ces entretiens. Sur un plan linguistique, les slameurs se sont montrés particulièrement aptes à réfléchir sur leurs propres textes, et ce quel que soit leur parcours, autodidactes (M) ou linguistes confirmés (FN). Au cours des entretiens, des manifestations de créativité lexicale (voir *supra*) nous ont confirmé l'importance du *sentiment néologique* chez ces « spécialistes du verbe ». De même, des phénomènes d'homophonie ont été mis en évidence, ce qui indique un *sentiment homophonique* particulièrement développé²⁰⁸. En d'autres termes, les slameurs que nous avons rencontrés se sont révélés remarquablement conscients des potentialités inhérentes à la langue et aptes à saisir la moindre occasion de déployer le potentiel sémantique propre à chaque mot : « Il faut penser en termes de gravitation : un mot porte des étoiles autour de lui, des atomes qui tournent autour... » poétise Frédéric Nevchehirlian. Outre cette capacité à *métaphoriser*²⁰⁹, certains slameurs élaborent leurs propres concepts ou typologies comme autant d'outils métalinguistiques : en atteste Rouda et ses *rimes multisyllabiques** ainsi que Marco DSL qui a élaboré une typologie des lettres « coulantes, sifflantes, chaotiques », en vue d'une *écriture rythmique** fondée sur des contraintes de type oulipien²¹⁰. Notre glossaire vise à rendre compte de ces tentatives de théorisation de la part des slameurs, un certain nombre des concepts proposés étant repris par la communauté des slameurs²¹¹.

2.2.4. Epitexte et avant-textes : manuscrits

Nous nous sommes interrogée sur l'importance du texte écrit et son statut potentiellement évolutif s'agissant d'un slam, initialement destiné à être *publié* sous une forme orale - pour une émission radiophonique ou sur un album - voire scénique.

²⁰⁷ Nous reprenons ce terme (emprunté à Bas Böttcher) pour souligner le caractère itinérant d'une démarche, allié à une diffusion *via* les nouveaux modes de communication.

²⁰⁸ En cela, les slameurs se rapprochent de la culture hip-hop en général, et de l'art du graffiti en particulier : voir par exemple la slameuse Misstic qui aime à jouer sur les homophones. (Exemple : « Ni fées ni affaire »)

²⁰⁹ Souleymane Diamanka se dit « métaphoriste » : néologisme qui a donné lieu à un développement sur le rôle des aphorismes qu'il déconstruit pour les reconstruire et les resémantiser.

²¹⁰ Voir le tableau joint à notre entretien avec ce slameur (annexe III.3bis).

²¹¹ La notion de rimes multisyllabiques* est utilisée par la plupart des slameurs que nous avons observés en atelier ou avec lesquels nous avons co-animé des interventions le cas échéant. Celle d'*écriture rythmique** est essentiellement diffusée au sein de l'« école » lyonnaise.

A quel moment un texte de slam est-il finalisé ? Quels sont les écrits intermédiaires manifestant autant d'étapes dans la genèse d'un slam ? A cet effet, nous avons « prélevé » quelques *échantillons* de ces écrits plus ou moins transitoires. Nous avons observé qu'avant d'en arriver au *tapuscrit* la grande majorité des slameurs utilise un support papier et manuscrit, matérialisé par des carnets ou cahiers d'écolier²¹², de préférence à des feuilles volantes : support qui a son importance en tant que tel (Grésillon, 1994 : 37) et qui a d'ailleurs inspiré un slam à Souleymane Diamanka, sous le titre « L'automne des blocs-notes » (2007). Ces documents diffèrent non seulement par leur mode de recueil, mais aussi par leur statut dans la genèse du texte. Un premier type de manuscrit (Souleymane Diamanka, voir *infra*) correspond à des pages *d'exercices* – selon les propres termes du slameur concerné – réalisés en amont : il s'agit d'un slam – ou de plusieurs textes – en *gestation*, relevant d'une étape pré-rédactionnelle (Grésillon, 1994 : 100). Un second type (Souleymane Diamanka & John Banzaï, voir *infra*) témoigne de l'étape proprement rédactionnelle d'une écriture à quatre mains, soit d'un slam « en chantier » ou « en construction ». Le troisième (Nevchehirlan, voir *infra*) illustre un manuscrit présenté sous une forme proche de la version *publiable* : il s'agit d'ailleurs d'une version disponible en ligne, sur le blog du slameur²¹³. Le fait que certaines de ces pages de manuscrits aient été intégrées à une publication²¹⁴ ou publiées sur la toile traduit l'importance de la mise en espace du texte, de sa construction graphique. Quant aux extraits de « blocs-notes » qui nous ont été présentés à l'occasion des entretiens, nous considérons qu'il s'agit là d'un avant-texte signifiant, révélateur d'un travail préalable sur la matérialité des mots, envisagés dans leur double dimension phonique et graphique, et projection de la mise en voix – la « voix de l'écrit » selon la formule de Christian Prigent²¹⁵ – sur l'espace de la page.²¹⁶ Pour Almuth Grésillon, ces avant-textes traduisent une forme d' « écriture à l'état sauvage » (1994 : 33).

En nous montrant les jeux de lettres réalisés en amont de la genèse du texte, Souleymane Diamanka nous a livré les clés de son écriture et de son univers poétique, tout en nous laissant entrevoir comment il manipule la matière sonore – à

²¹²Voir par exemple Lauréline Kuntz et Tata Milouda : cette dernière, lors de l'émission « Les objets » diffusée sur *France culture* (le 3/08/11) a souhaité parler de son cahier qui a d'ailleurs fait l'objet de l'un de ses slams. (voir notre sitographie)

²¹³ Voir notre sitographie.

²¹⁴ *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007).

²¹⁵ Article de la revue *TxT* (voir notre sitographie).

²¹⁶ Voir le concept de « poème partition » appliqué à la poésie sonore ou poésie action (chapitre 4).

travers un double jeu d'allitérations en [d] et [r] dans les premières lignes – et visuelle – à travers les mots croisés – en jouant sur la matérialité des mots qu'il agence en rimes et autres métaphores (photo 5)²¹⁷. Toujours en quête d'anagrammes et autres palindromes, le poète nous a confié sa volonté de « mettre l'artisan au service de l'artiste » en se livrant à des exercices techniques qui s'apparentent aux assouplissements pour un danseur ou aux vocalises pour un chanteur. Il a évoqué aussi une « mécanique de l'écriture » dont ses carnets conservent la trace²¹⁸. Sur le papier, il s'essaie à une forme tabulaire d'écriture (Grésillon, 1994 : 54), croisant les lettres en un savant tissage, que l'on retrouve dans la version aboutie du texte intitulé « Das raster » (la trame/le tableau) de Bas Böttcher (document 3) :



Photo 5 : Bloc-notes SD

Das Raster #6

Streng	ist	die	ge	ras	ter	te
Ord	nung	die	ses	Ge	dich	tes.
Sie	ben	Zei	len	à	sie	ben
Sil	ben	sind	es	pro	Stro	ph.
Da	von	ist	die	ers	te	Sil-
be	be	tont,	die	zwei	te	un-
be	tont	und	so	wei	ter	fort.
Kann	ein	Mann	sei	ne	Ge	füh-
le	in	Ge	dich	te	pa	cken
und	dann	noch	vor	tra	gen,	dann
hat	er	Glück,	denn	Da	men	mö-
gen	Män	ner	mit	Takt	und	rhyth-
mi	schem	Ge	spür.	Das	ist	sinn-
lich	und	klingt	zum	Bei	spiel	so:
Oh,	du	mei	ne	An	ge	be-
te	te.	Ich	den	ke	so	po-
si	tiv	von	dir.	Du	mein	Au-
gen	stern,	ich	würd	dich	gern	le-
cker	zum	Brunch	ein	la	den.	Du
bist	es,	auch	wenn	du	nur	fik-
tio	nal	ex	is	tie	ren	tust.

Document 3 : « Das Raster » (Böttcher, 2009)

Ces extraits de blocs-notes et recueils nous semblent représentatifs non seulement d'une trame, d'un tissage mais d'une *géographie du texte* qui se construit sur la page. L'écriture se déploie en tous sens, à rebours d'une progression linéaire : « l'espace manuscrit est délié de toute contrainte, l'écriture y évolue en toute liberté, la ligne horizontale y perd souvent ses droits » (Grésillon, 1994 : 51)

Souleymane Diamanka compare d'ailleurs la genèse de ses textes au geste pictural :

« C'est comme de la 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, et au fur et à mesure, le temps passe et je vois où je rajoute des touches, j'équilibre le truc. A la fin, visuellement, ça dessine quelque chose. »²¹⁹

²¹⁷ Voir notre chapitre 9 pour plus de précisions et d'autres extraits de blocs-notes analysés.

²¹⁸ Entretien du 24/09/10 (voir en annexe III.9).

²¹⁹ Entretien du 24/09/10 (voir en annexe III.9).

A l'image du graffeur qui appose son *blaze** sur les murs de sa ville, le poète pose son empreinte (« Souley », photo 6) :

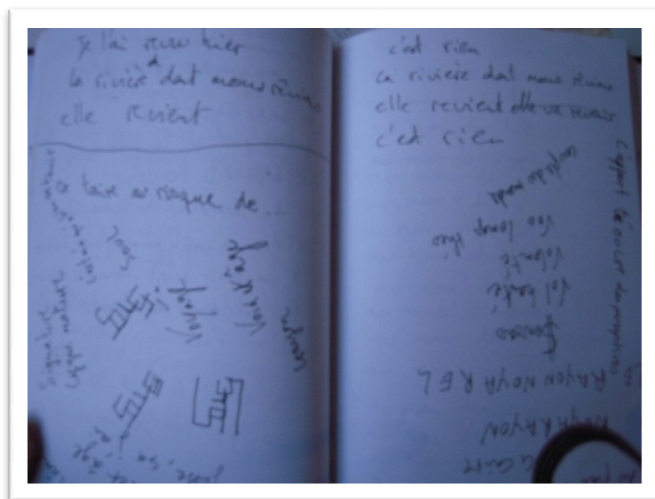
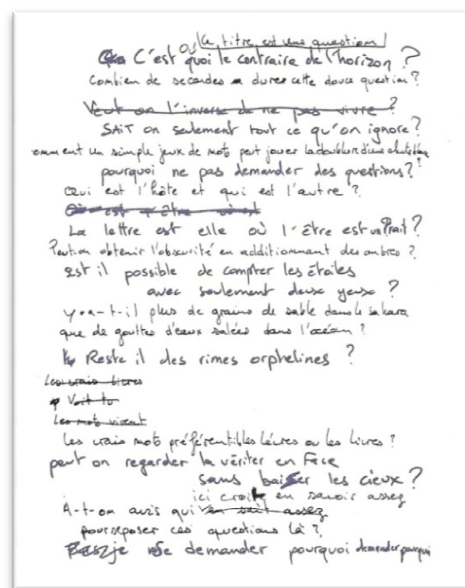


Photo 6 : Bloc-notes SD



Document 4 : Manuscrit JD/SD

L'encre se veut *vivante*²²⁰ et fondamentalement mouvante comme en témoigne l'extrait de manuscrit reproduit ci-dessus, issu du « duo de poètes » (2007 : 11).

Enfin, ces deux dernières pages illustrent la manière dont le manuscrit du poète – en l'occurrence Frédéric Nevchehirlan – peut anticiper par sa composition graphique sur la mise en voix, les silences et le rythme de la déclamation : écriture fleuve qui traduit un flot de mots, un *flow** de slameur. Ce dernier évoque une « écriture explosée », précisant que la densité même de l'écriture – Grésillon parle de « taux de remplissage » (1994 : 61) – peut-être mise en relation avec l'intensité de sa voix lors de la déclamation²²¹. A la manière d'un *poème-partition*, « cette musique pour l'œil peut aussi être une indication pour la voix. » (Joanny, 2008 : 179)²²². Dans ce manuscrit (« La mer sait décliner les bleus »), tout se passe comme si l'absence de ponctuation était compensée par les blancs :

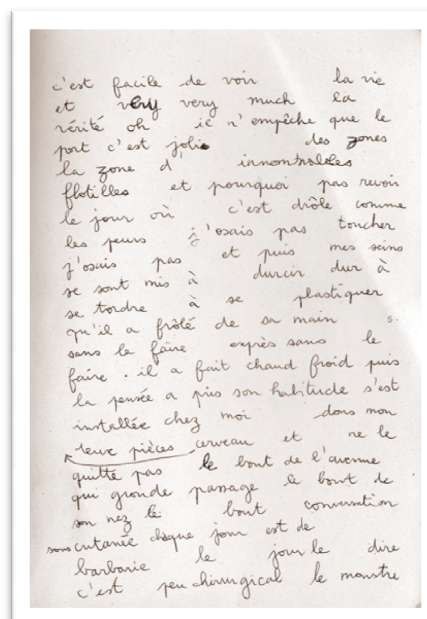
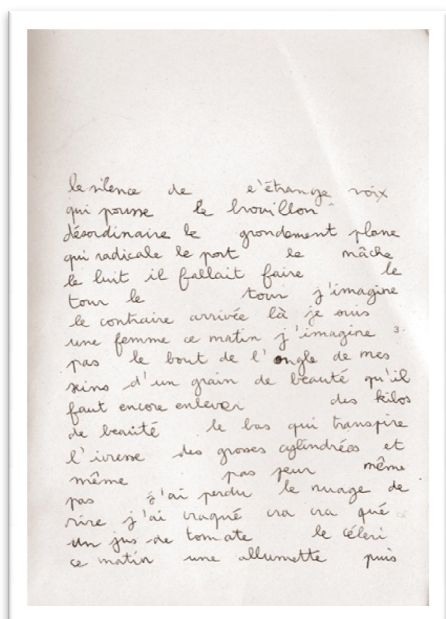
« La suppression des signes de ponctuation laisse jouer aux blancs leur rôle de ponctuation. Les blancs sont un signe de ponctuation. » (Meschonnic²²³)

²²⁰ Titre du poème cité en exergue de notre introduction, publié dans le recueil *J'écris en français dans une langue étrangère* » (2007 : 36).

²²¹ Entretien du 21/11/09 (voir en annexe III)

²²² A. Joanny, professeur de français, a apporté sa contribution à l'ouvrage *Aux passeurs de poèmes* (2008).

²²³ Entretien consulté en ligne (revue *Prétexte*, voir notre sitographie).



Documents 5 et 5 bis: « La mer » ou les silences du texte (manuscrits F. Nevchehirlian)

2.3. Le corpus textuel (textes et vidéo) :

A la complexité et la richesse de notre objet d'étude répond la complexité et l'hétérogénéité de notre corpus constitué non seulement de textes et autres éléments paratextuels, mais aussi d'enregistrements vidéo destinés à rendre compte de la mimogestualité et dont un échantillon figure sur le DVD joint à cette thèse. Nous avons fait le choix méthodologique de n'intégrer à notre corpus principal que des textes ayant fait l'objet d'une *publication*, au sens premier de ce terme – qui ont été rendus publics et diffusés – qu'il s'agisse d'un support papier, d'un album CD ou encore sur la toile, en amont de la sortie d'un album. Certes, nous aurions prendre le parti inverse - recueillir des textes inédits déclamés lors des scènes auxquelles nous avons assisté -, mais il nous semblait important de sélectionner des slams sinon figés, du moins finalisés et en partie stabilisés²²⁴, émanant d'une intention poétique. La stabilité relative et supposée des textes retenus nous est apparue comme la condition *sine qua non* de l'établissement d'un corpus pouvant faire l'objet d'une analyse poético-lexicologique. Sur le plan lexicologique, la question de la réitération possible des lexies identifiées comme néologiques – par opposition aux hapax –

²²⁴ Au sens où, même mouvants, ces textes étaient susceptibles d'être réitérés, ce qui n'aurait pas été le cas si nous avions choisi pour auteurs des textes retenus des slameurs « occasionnels ». *A contrario*, les slameurs dont nous avons étudié les textes se positionnent comme « professionnels » dans la mesure où ils ont fait du slam – en tant qu'auteurs et animateurs* de scènes ou d'ateliers – leur activité principale.

nous a confortée dans cette orientation²²⁵. Sur un plan poétique, la possibilité de découvrir d'autres slams du même auteur nous a permis d'entrer véritablement dans l'univers de ces slameurs en approchant des œuvres en devenir.

2.3.1. Choix et constitution des corpus textes

Afin de répondre à un double enjeu, l'élaboration de notre corpus textuel s'est faite en deux temps : d'une part, un corpus *générique* de 11 textes de slam visant à caractériser cette forme, à mieux cerner l'identité de ce genre discursif émergent et les effets de musicalité inhérents à cette forme contemporaine d'expression ; d'autre part, un corpus *spécifique*, ciblé sur la néologie et constitué de 15 textes visant à mettre en relief les procédés de créativité lexicale à l'œuvre dans le slam. Si les premiers ont été choisis pour leur représentativité ou leur auto-référencialité (« textes-manifestes »), leur valeur illustrative ou la mise en abyme de principes énoncés comme fondateurs du mouvement slam²²⁶, les seconds se distinguent par leur richesse lexicale, illustrée par divers procédés lexicogéniques. D'où un total de 24 textes issus de 19 auteurs différents pour l'ensemble des corpus B et C1, les astérisques indiquant les textes communs aux deux corpus :

Corpus B (annexe IV)	Corpus C1 (annexe V)
« Le slam » (Tô)	« Pères et Mères » (GCM)
« J'écris à l'oral » (GCM) ²²⁷	« La Vénusienne » (Ro)
« Le conte des 1001 peines » (Ro)	« Barbareurs » (Ly)
« Les blancs ne savent pas rapper » (Ro)	« Perpendiculaire » (Lu)
« Lettre à mon père » (AAM)	« Apnée » (MP)
« Slam obsession » (MDSL/BTR)*	« Hardcorps et âmes » (LHA)
« Dire » (I)*	« Slam obsession » (MDSL/BTR)*
« Enfant sauvage » (Y)	« Conte alsacien » (AAM)
« Taktik » (BB)	« Dire » (I)*
« Niki Nikita » (Na)	« Petite pluie » (Na)
« Capitaine » (K)	« Grandes » (Ne)
	« Comme au début » (K)
	« D chiffres et D lettres » (Ri)
	« Dixlesic » (LK)
	« La tourmente » (JB)

Tableau 4 : Composition des corpus B et C1

²²⁵ Voir le début de notre chapitre 7 sur cette question de l'hapax.

²²⁶ Outre trois textes « manifestes » (traitant du slam et des slameurs), nous avons sélectionné deux textes jouant sur la frontière entre oral et écrit, et trois autres qui jouent sur les frontières du conte, du rap et du slam. S'y ajoutent 3 slams illustrés de partitions gestuelles (voir en annexe IV).

²²⁷ Nous utiliserons dans la suite de cette étude les initiales suivantes pour désigner les slameurs : AAM (Abd al Malik), BB (Bas Bottcher), BtR (Barbie Tue Rick), GCM (Grand Corps Malade), I (Ivy), JB (John Banzai), K (Katia), LHA (Lee Harvey Asphalte), LK (Laureline Kuntz), Lu (Luciole), Ly (Lyor), MP (Mots Paumés), MdsI (Marco DSL), Na (Narcisse), Ne (Nevchehirlan), Ri (Rim), Ro (Rouda), SD (Souleymane Diamanka), Y (Ysae).

Constitution et traitement du corpus générique

Certains textes, comme « Le slam » (Tô) et « Slam obsession » (MDSL et BTR), ont été retenus pour la polyphonie qui les caractérise. « Dire » (I) et « Niki Nikita » (Na) répondent à la volonté d'ouvrir notre étude à des slameurs francophones : ils se révèlent d'ailleurs particulièrement riches en effets poétiques de *musication*. « J'écris à l'oral » (GCM) et « Lettre à mon père » (AAM) nous permettront d'aborder le slam en tant que forme émergeant à la frontière de l'oral et de l'écrit. « Le conte des 1001 peines » (Ro) nous amènera à envisager la question du genre : le slam se construit *a priori* à la confluence des différents genres littéraires que sont le conte, la poésie, le théâtre. Peut-on le définir en tant que genre à part entière ? Des textes présentant des micro-alternances en langues étrangères ou régionale (« Conte alsacien », AAM) nous amèneront à envisager la dimension identitaire. Cet enjeu étant également prégnant dans les textes de rap, nous avons choisi d'intégrer un slam de Rouda intitulé « Les blancs ne savent pas rapper » afin d'explorer les points communs et divergences entre ces deux formes. Enfin, des textes comme « Slam obsession » (MDSL/BTR), ont été intégrés en tant que porteurs de réflexivité – soit d'une définition mise en abyme –, mais aussi pour la créativité lexicale dont ils témoignent et qui se traduit par des formes variées. Si le corpus C1 a été le support de notre analyse du phénomène de néologie tel qu'il se manifeste dans le slam, le corpus B a-t-il été constitué en vue d'une certaine représentativité, et en intégrant des textes qui, *a contrario*, se situent clairement aux frontières du genre : les textes d'Abd al Malik, de John Banzaï et d'Ysae, flirtent avec le rap ; ceux de Luciole se rapprochent de la chanson. Quant aux slams de Laureline Kuntz, de Rim ou de Narcisse, ils s'apparentent *a priori* à des sketches.

Certains textes du corpus générique – dans leur version audio – ont été soumis à une analyse poético-phonétique visant à faire émerger quelques traits sinon définitoires, du moins caractéristiques ou prégnants : à cet effet, nous avons étudié la fréquence de certains phonèmes – notamment consonantiques – à partir de transcriptions en alphabet SAMPA²²⁸, le débit et le rythme du phrasé (*flow**) propre à

²²⁸ Nous avons choisi cet alphabet dans un souci de lisibilité : SAMPA (pour *Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet*) est un alphabet phonétique inspiré de l'API mais utilisant des caractères du clavier. Il a été développé par un groupe de phonéticiens dans le cadre du projet ESPRIT de la CEE et étendu depuis à la plupart des langues européennes. (Voir le site de l'University College of London et le tableau en annexe IV.A.)

tel ou tel slameur. Quant au corpus spécifique C1²²⁹, il se caractérise par une diversité de procédés de création lexicale, à partir desquels nous dégagerons, dans notre deuxième partie, des matrices privilégiées, propres à tel ou tel slameur, voire à telle ou telle thématique. Dans chacun de ces textes, nous étudierons la place plus ou moins centrale dévolue aux néologismes, ainsi que leur valeur poétique ou leurs principales fonctions, leur apport stylistique à l'œuvre du slameur.

Du corpus spécifique aux études de répertoires

A ce double corpus - générique et spécifique - s'ajoute le corpus périphérique paratextuel (voir *supra*, corpus A)²³⁰, ainsi que trois études de répertoires qui nous permettront d'identifier des traits stylistiques – nous les définirons en termes de *néostyles*, chacun faisant l'objet d'un chapitre de notre deuxième partie – propres à l'œuvre de ces trois slameurs. Au total, 133 slams ont été analysés, ainsi répartis :

Néostyle 1 : MP (2005-2011)		Néostyle 2 : SD (2007)		Néostyle 3 : GCM (2006-2010)		
<i>Songes déments</i> (2009)	Autres ²³¹	<i>L'Hiver Peul</i> (2007)	<i>J'écris en français dans une langue étrangère</i> (2007) ²³²	<i>Midi 20</i> (2006)	<i>Enfant de la ville</i> (2008)	Troisième temps (2010)
11 textes	20 textes	15 textes	41 textes	16 textes	16 textes	14 textes
31 textes (+1) ²³³		56 textes		46 textes		
Total : 133 (134)						

Tableau 5 : Répartition du corpus C2 (études de répertoires)

2.3.2. Traitement des données vidéo : multicanalité et partitions gestuelles

Si l'étude des textes nous permettra d'étudier les manifestations de créativité lexicale à l'œuvre dans le slam, le corpus vidéo servira l'analyse des dimensions interactive et évolutive. Ainsi étudierons-nous dans quelle mesure le slameur accompagne sa création de stratégies visant à la mettre en valeur, tout en favorisant

²²⁹ Voir notre chapitre 7.

²³⁰ Nous rappelons que les titres des textes et les noms de slameurs seront étudiés : les pseudonymes nous semblent significatifs de l'univers poétiques des slameurs et constituent une sorte de « clé » au moment de l'entrée en scène d'un slameur. Nous avons aussi inclus un dossier de presse (voir notre chapitre 6).

²³¹ Textes transmis par l'auteur (voir notre chapitre 8).

²³² Ces textes ayant été écrits « à quatre mains » avec John Banzaï, il nous semble intéressant de voir comment les deux styles se conjuguent au sein de ce recueil.

²³³ Un slam a été présenté dans deux versions, afin d'analyser sa réécriture.

la réception et la compréhension de son texte dans ses moindres subtilités. De fait, la créativité dont il fait preuve se traduit non seulement sur un plan linguistique, mais aussi sur un plan communicatif avec des manifestations multimodales. En d'autres termes, la mimogestualité apparaît ici comme un lieu privilégié de stylisation : elle s'ajoute à la créativité lexicale que nous analyserons en termes de *néostyles* et aux aspects phonético-prosodiques que nous envisagerons à travers la notion de *phonostyle*. Dès lors, la question d'une identification possible de *styles gestuels* – au-delà de l'ouverture à une diversité de modalités d'interprétation – se pose. Sur un plan méthodologique, nous avons expérimenté l'utilisation du logiciel d'annotations « Elan », avant de renoncer à appliquer cette méthode dynamique à notre corpus en raison d'une densité gestuelle générant un risque de surcharge²³⁴. La complexité de l'arborescence et la multiplicité des annotations nous aurait amenée à reléguer le texte proprement dit au second plan, ce qui nous éloignait de l'enjeu principal de cette étude. D'où notre choix de nous limiter à une méthode *statique* (voir *infra*).

Fondements théoriques

« J'ai des milliers de gestes... »²³⁵ slame Frédéric Nevchehirlian que nous avons d'ailleurs interrogé à ce propos²³⁶. En tant que *poésie vivante*, le slam nous semble emblématique de la *multicanalité* de la communication humaine (Cosnier : 1982 : 255) : ainsi la verbalité essentielle du matériau est-elle portée par la vocalité du poète et animée par sa mimogestualité. Plusieurs classifications des catégories fonctionnelles de la mimogestualité ont été élaborées : celles de J.Effron (1941), G.F. Mahl (1968), puis Ekman et Friesen (1969), dont J.Cosnier a proposé une synthèse dans *Les voies du langage* (1982 : 263) :

²³⁴ Guaitella (2000 : 174) opposant méthodes dynamiques et statiques de notation du geste souligne que : « Les méthodes dynamiques sont conçues pour noter un maximum d'éléments se situant tout au long d'une séquence... »

²³⁵ Titre d'un spectacle présenté par « Piano et Compagnie » le 29 juin 2009 dans le cadre du Festival de Marseille. (Voir notre illustration vidéo du chapitre 4 pour une interprétation de ce texte par le slameur)

²³⁶ Entretien du 21/11/09 (voir en annexe III.5). Frédéric Nevchehirlian est l'interprète de ce texte extrait de *Tohu-Bohu* (Pouy et Villard, 2008).

Gestes communicatifs	Quasi-linguistiques		
	syllinguistiques	phonogènes	
		co-verbaux	paraverbaux
			expressifs
			illustratifs
		synchronisateurs	phatiques
régulateurs			
Gestes extracommunicatifs	autocentrés		
	ludiques		
	de confort		

Tableau 6 : Classification des catégories fonctionnelles de la mimogestualité d'après Cosnier (1982)

Dans la perspective de notre recherche, nous nous intéresserons plus particulièrement aux gestes dits *coverbaux* :

« Les gestes coverbaux sont associés au discours verbal pour l'illustrer (illustratifs), le connoter (expressifs) ou renforcer et/ou souligner certains traits phonétiques, syntaxiques ou idéiques (paraverbaux). » (Cosnier, 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 spatio-graphiques qui schématisent la structure spatiale ;
- les kinémimiques qui miment l'action du discours ;
- les pictomimiques qui schématisent la forme ou certaines qualités du référent. » (266)

Les *paraverbaux* sont liés aux traits phonétiques et syntaxiques alors que les *expressifs coverbaux* 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. » (267). Cosnier nous rappelle d'ailleurs que les anciens les considéraient comme partie intégrante de la Rhétorique :

« *L'Actio* concernait la prosodie et le geste, et à ce titre ce dernier était considéré comme nécessaire à l'éloquence. » (1982 : 267)

En outre, les *marqueurs d'accent et de rythme* (269) se traduisent généralement par « des mouvements de la ou des mains, mais aussi de la tête ou du tronc, liés à la chaîne intonative. » 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 poésie en particulier. S'ils peuvent exprimer l'emphase, au même titre que les intonations paraverbales, ils sont surtout liés à la structure grammaticale du discours. Quant aux *synchronisateurs de l'interaction*, en tant qu' « éléments pragmatiques essentiels de la stratégie de l'intercommunication », nous verrons qu'ils sont souvent convoqués dans le slam, notamment dans les situations de passation de parole ou de sollicitation d'une participation du public. Dans cette

perspective, ils pourront être ritualisés à l'échelle d'un slameur²³⁷, même si la gestuelle apparaît plus libre et moins codifiée dans le slam que dans le rap²³⁸. Notons 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. Enfin, le geste de tenir le texte déclamé²³⁹ pourra marquer symboliquement l'interprétation d'un texte *autre* – dont le slameur n'est pas auteur²⁴⁰ – ou encore constituer un geste scénique, rejoignant en cela certaines performances* de poésie sonore (photo 7). Il s'agit aussi, à nos yeux, d'insister sur la matérialité du texte par sa présence en tant qu'objet :



Photo 7 : Photo Frédéric Nevchehirlian (Autrans, 20/05/11)

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 aménagement²⁴¹ afin de rendre compte de la spécificité de notre corpus :

²³⁷ Voir *infra* les exemples de Frédéric Nevchehirlian et Bas Böttcher.

²³⁸ Les rappers se distinguent par un geste caractéristique de la main auquel peu de slameurs se conforment. Outre cette connotation quasi-identitaire (marquant l'appartenance à la communauté des rappers 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.

²³⁹ Voir par exemple Frédéric Nevchehirlian dans l'extrait vidéo illustrant le chapitre 4.

²⁴⁰ Pratique occasionnelle dans le slam (non conforme aux « règles » du genre) : Frédéric Nevchehirlian (voir la photo) interprète ici un poème de Prévert, dans le cadre d'un spectacle intitulé « Le Soleil brille pour tout le monde » (album à paraître en 2011).

²⁴¹ Nous avons souligné les modifications apportées.

Catégorie fonctionnelle	Valeur	Rôle par rapport à la parole
Kinèmes interactifs	Régulateur : signal à valeur d'écoute, d'attention ou de compréhension	Substitution ou <u>complémentarité</u> (corrélacion) ²⁴²
	Phatique : signal à valeur d'appel ou de sollicitation	Substitution ou complémentarité
	<u>Colludique</u> ²⁴³	Focalisation sur un jeu langagier ²⁴⁴
Kinèmes expressifs ²⁴⁵	<u>Interprétatif</u> : l'expression du visage rend compte de certaines connotations	<u>Théâtralisation</u>
Kinèmes de structuration <u>prosodique</u> ²⁴⁶	Intensif : souligne, met en relief une unité linguistique	Accentuation
	Rythmique : accompagne en rythme le flux parolier (le <u>flow</u> *)	Accompagnement, mise en relief du <u>flow</u> *
	Démarcatif : délimite une unité de l'énoncé ou du discours (<u>scansion</u>)	Segmentation, délimitation d'unités prosodiques
Kinèmes référentiels ²⁴⁷	Déictique : désigne le référent présent dans le contexte immédiat ou indique sa direction	Complétion
	Mimétique ou figuratif : mime l'action ou la représente par métaphore ou métonymie	Illustration
	<u>Explicatif</u> : développe un jeu de mots	Explication d'un jeu de mot ²⁴⁸

Tableau 7 : Classification fonctionnelle de la kinésie communicative d'après J.M. Colletta

L'aménagement que nous proposons 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) ;
- L'importance des gestes à valeur rythmique (de type *beat*) en vue d'une scansion traduisant l'exigence d'une poésie « qui claque » ;

²⁴² A la différence de la communication enfantine ou la gestuelle peut ici être redondante par rapport à la parole, l'écoute est sollicitée gestuellement mais non convoquée verbalement, étant entendu que les slameurs doivent capter l'attention du public. D'autres stratégies (vocales par exemple) pourront être mises en œuvre à cet effet, de façon complémentaire.

²⁴³ Nous développerons ce concept dans la suite de cette étude, et pouvons d'ores et déjà le définir 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 (voir *infra* l'exemple de Bas Böttcher et sa façon d'impliquer le public dans ce jeu).

²⁴⁴ Certains gestes plus ou moins codifiés (comme le geste de la main droite vers la tête avec un mouvement de rotation signifiant qu'il faut bien réfléchir pour comprendre) répondent à cette fonction.

²⁴⁵ Nous avons simplifié cette catégorie qui n'est pas la plus représentée dans notre corpus.

²⁴⁶ Nous proposons ici « de structuration prosodique » plutôt que « syntaxique ou de structuration », s'agissant d'un corpus de poésie orale.

²⁴⁷ Nous avons également simplifié cette catégorie.

²⁴⁸ Ce type de gestuelle permettra de focaliser, voire d'expliquer un phénomène d'homophonie, ce que Calvet appelle « le jeu du signe », citant Bobby Lapointe et ses *ambiguïllages* (2010 : 67)

- L'importance des gestes de type phatique ou *colludique* (interaction avec le public) ;
- Le rôle éventuel de gestes à valeur explicative (en cas d'*ambiguïlage*²⁴⁹) ou illustrative (en vue d'une intercompréhension)²⁵⁰.

Notons cependant la multifonctionnalité de certains gestes :

« Tous les gestes sont multifonctionnels et peuvent avoir à la fois une valeur rythmique, interactive, iconique... » (Guaïtella, 2000 : 178)

Aspects méthodologiques : les partitions gestuelles

En nous inspirant des méthodes dites *micro-analytiques* (Cosnier, 1982 : 259) selon lesquelles la gestualité communicante peut être analysée en unités motrices élémentaires (les kinèmes) symbolisées par des graphèmes, nous avons élaboré des *partitions gestuelles* afin de valider ou invalider cette double hypothèse : d'une part, un certain nombre de gestes sont stabilisés, codifiés voire communs aux slameurs²⁵¹ ; d'autre part, la gestualité représente *a priori* un espace de stylisation. Les partitions gestuelles – dont nous présentons ici un premier exemple – nous permettront donc de rendre compte sur la page la gestualité visible sur la scène²⁵², afin de mettre en relief son organisation et les fonctions associées. Nous ne prétendons nullement à un relevé exhaustif de ces gestes que nous avons retenus et analysés en regard des hypothèses formulées, à l'exclusion des gestes supposés *parasites*, non volontaires. En tout état de cause : « pour la voix comme pour le geste, il semble impossible de mettre au point une méthode de codage qui rende compte de la totalité des phénomènes. » (Guaïtella, 2000 : 181)

Proche du sketch, le texte « Kathy Niki Nikita » de Narcisse²⁵³ 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 très peu mobile par ailleurs. Il s'agit essentiellement de gestes phatiques à valeur phonologique²⁵⁴ dans la mesure où il incline la tête dans quatre

²⁴⁹ Nous empruntons ce terme au titre de L.-J. Calvet (2007) : « Entre l'écrit et l'oral : les *ambiguïlages* de Boby Lapointe ou du délire à la théorie du signe »

²⁵⁰ Notamment dans un contexte exolingue comme pour Marc Smith lors de Reims Slam d'Europe (voir notre illustration vidéo du chapitre 1).

²⁵¹ Voir l'importance supposée des gestes paraverbaux (rythmiques) et phatiques dans le slam

²⁵² Nous avons pris le parti de nous situer du point de vue du spectateur, d'où le choix de latéralité : la gauche correspond à la gauche de l'écran, soit la droite du slameur.

²⁵³ Voir sa transcription en annexe IV.5 et le clip vidéo accessible sur *You Tube* (voir notre sitographie).

²⁵⁴ Pour autant, nous ne saurions parler de gestes *phonogènes* car ces derniers désignent « les mouvements phonatoires nécessaires à l'émission du langage parlé » (Crosnier, 1982 : 265).

directions différentes selon la syllabe prononcée : à gauche²⁵⁵ 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]. Interrogé à ce sujet, 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.. »²⁵⁶

Cette gestualité fortement codifiée et localisée (la tête en étant le principal support) permet non seulement d'accentuer l'effet d'allitération et le rythme du texte, mais aussi de produire un effet comique et de solliciter la participation du public. Pour ce faire, il a également recours à un geste de la main gauche, dont la fonction semble clairement phatique. Aux dires du slameur, tous 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. »

Afin de rendre compte de la richesse de ces effets de mimogestualité, nous proposons ci-dessous un extrait de la partition dont l'intégralité figure en annexe IV.

Narcisse : « Kathy Niki Nikita²⁵⁷ »

Codes utilisés :

O→ : mouvement de tête vers la droite (pour le spectateur)

←O : mouvement de tête vers la gauche

O↑ : mouvement de tête vers l'arrière

O↓ : mouvement de tête vers l'avant (le micro)

/ : geste du bras droit vers l'avant (le public)

\ : geste du bras gauche

/d : geste du bras droit vers la droite (latéral)

\g : geste du bras gauche vers la gauche

/p () : pointage vers (...)

[...] : autres indications concernant la prosodie, la gestuelle ou la participation du public.

Les italiques indiquent les interventions du public.

²⁵⁵ Nous avons pris le parti d'indiquer ici la latéralité par rapport au spectateur (à gauche de l'écran).

²⁵⁶ Enquête écrite du 15/05/10.

²⁵⁷ Le texte nous a été transmis par son auteur : nous avons choisi d'en conserver l'orthographe et la mise en page.

Kathy était avocate

O→

Dans un cabinet capitonné de la capitale

O→ O→ O→

Elle était carrément calée en tout

O→ O→

en déclamation classique autant qu'en calcul mental

O→ O→ O→

Kathy pourtant craqua pour Niki

O→

Un karateka au caractère de bazooka

O→ O→ O→ O→

Qui avait mis KO plus d'un lascar

O→ O→

cabossé plusieurs indéclicats

O→ O→

La caricature de l'athlète

O→ O→

au QI de cacahuète

O→ O→

Et ce qui lui valait ricanements et sarcasmes: il avait une voix de castrat

O→ O→ O→

« Casse-toi cafard ou je te scalpe »

O→ O→ O→

clamait-il d'un ton de canari roi du karaoké

O→ O→ O→

Mais tous se cassaient car il était bien capable de les fracasser

O→ O→ O→

Kathy et Niki formaient un couple bancal

O→ O→

qui allait cahin-caha

O→ O→

Peu de câlins, de caresses, de jeux canailles

O→ O→ O→

Juste une saccade à l'occase

O→ O→

en quatre minutes

O→

Comme le font les canassons, les cacatois

O→ O→ O→

Mais ils s'offrirent un voyage en cadeau

O→

Carthage, les Caraïbes, le Canada en cargo

O→ O→ O→ O→

Puis cap sur le Costa-Rica

O→ O→

et chez les Incas autour du lac Titi... *caca* [public]

O→ /

C'est le cas

O→

Et ça devient délicat car

O→ O→

lors d'un escale au Kamtchatka

O→ O→ O→

Niki tomba sur Nikita

Qui

←○

le conquit

←○

Exquise coquine sous son bikini rikiki

←○

←○

←○

←○

←○

blonde Viking au nez aquilin qui

←○

←○

←○

taquinait son whisky au bord de la piscine

←○

←○

Niki se dit c'est parti mon... kiki [public]

/

Document 6 : Partition gestuelle de « Niki Nikita » (Narcisse)

Cette partition illustre la parfaite corrélation entre gestualité et rythme du texte, ainsi que le caractère ludique de cette gestuelle qui permet d'instaurer une connivence avec le public, d'où la dimension interactive et même *colludique*.

Nous avons repéré ce même type de gestuelle associée à des jeux phonologiques chez le slameur allemand Bas Böttcher²⁵⁸. Pour le texte « Taktik », fondé sur l'alternance de rimes en « tac » et « tic », il sollicite la participation du public – fût-il francophone quand il slame en allemand²⁵⁹ – d'un geste de la main. Dans cette perspective, il divise le public en deux parties, l'une devant répéter la première syllabe, l'autre devant scander la seconde, de façon synchrone aux rimes de son texte. Ces gestes précis et parfaitement coordonnés²⁶⁰ nous semblent avoir non seulement une fonction rythmique - marquant le *beat*²⁶¹, visant à soutenir le *flow** et à accentuer les effets prosodiques -, mais aussi une fonction phatique voire *colludique*, comme en témoigne la gestuelle finale qui s'apparente à celle d'un chef d'orchestre. Notons que le slameur a d'ailleurs recours, en début d'interprétation, à un kinème à la fois phatique et figuratif (ou mimétique), désignant l'oreille et signifiant par là-même qu'il n'entend pas la participation du public. Moins théâtralisée que dans le texte de Narcisse, la gestuelle participe ici à une dynamique langagière et interactive fondamentale. Au vu de ce double enjeu – musical et communicatif – elle apparaît comme une composante essentielle du *slam poetry* tel que le conçoit l'artiste allemand qui a commencé par écrire des paroles de chanson :

²⁵⁸ Enregistrement du 14/10/10 à l'Université Stendhal (voir l'illustration vidéo de ce chapitre).

²⁵⁹ Notons ici le rôle de la gestuelle dans l'intercompréhension, ajoutée aux sous-titrages projetés sur un écran.

²⁶⁰ Voir la partition en annexe IV.5.

²⁶¹ Tout se passe comme si le *beat* marqué par ce geste de la main ou du bras se substituait au *beat musical*, induit par la boîte à rythme : cet élément caractéristique du rap reste prégnant pour le slameur (entretien du 14/10/10, voir en annexe III.11).

“when you write lyrics for songs you have to write rhythmically. After the music, you can still say “bye bye rhythm” and write free verses but at least you know how to write lyrics. What I like is creating a rhythmical structure and then break the whole thing. This is my favorite way to work because creating a rhythm makes the public listen and you can make people listen (...)”²⁶²

La gestuelle de Bas Böttcher apparaît ici très stylisée et stabilisée, quasi ritualisée. En tant que telle, elle est particulièrement *lisible* et se prête bien à une décomposition micro-analytique, comme l’illustrent les photos ci-dessous, extraites de la séquence vidéo illustrative de ce chapitre²⁶³.



Photos 8 et 8 bis : Gestes rythmiques & phatiques (BB, 14/10/10, Université Stendhal)



Photos 9 et 9 bis : Gestes mimétiques, phatiques & *colludiques*

En revanche, d’autres slameurs manifestent une gestualité moins stable et plus *théâtralisée* qui nous amène à envisager les limites de ce type d’approche²⁶⁴. Enfin, la mouvance ou la variance inhérente au slam en tant que performance orale ne laisse pas de nous interroger. De fait :

« si l’on suppose qu’un très bon système de notation restitue fidèlement les composantes prosodiques et gestuelles d’une séquence de parole, nous ne saurons pas dans quelle mesure ces composantes doivent être reproduites fidèlement ou jusqu’à quel point elles peuvent varier. » (Guaitella, 2000 : 182)

²⁶² Entretien cité.

²⁶³ Voir les partitions complètes illustrées de photos (en annexe IV.5) issues de notre poster présenté lors des Rencontres des Jeunes Chercheurs en Parole (Gipsa-lab, le 25/05/11).

²⁶⁴ Voir en annexe la partition illustrée de photos correspondant au texte « Capitaine » de Boutchou (vidéo illustrative du prochain chapitre).

Conclusion partielle

Avant d'en arriver à décrire le phénomène de néologie tel qu'il se manifeste dans le slam et d'envisager la didactisation de ce dernier, la poursuite de notre recherche implique donc de définir un objet qui se présente lui-même en trois dimensions (écrit, dit, interprété sur scène) et dont la complexité induit une méthodologie empruntant ses outils d'analyse à différents domaines. Selon une approche ethnographique, un détour par les entretiens s'impose, afin d'avancer sur la voie d'une définition de notre objet de recherche par la voix de ceux-là même qui le fondent et qui *animent* leurs propres textes, au sens goffmanien de ce terme :

« Bref, il est la machine parlante, le corps se livrant à une activité artistique ou, si l'on préfère, l'individu tenant activement le rôle de producteur d'énonciations. Il fait ainsi fonction d' "animateur*" » (1987 : 154)²⁶⁵

Nous avons donc soumis les slameurs et slameuses rencontré(e)s à une enquête qui a pris des formes et des canaux divers. Complémentaire à nos investigations documentaires, cette enquête devait nous amener à nous confronter aux témoignages des slameurs et par là-même, à leurs représentations. Or c'est souvent en termes de *représentation* qu'ils ont abordé l'entretien, se mettant en scène en une *Présentation de soi* (Goffman, 1973) poussée à son paroxysme.

²⁶⁵ « 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." (1981: 144, nous soulignons)

Chapitre 3

Le slam tel que les
slameurs le voient et
le vivent, le décrivent
et le dérivent

- 3.1. A l'heure du slam :
les documentaires
 - 3.2. A la rencontre des slameurs :
synthèse des entretiens
 - 3.3. Enquête complémentaire :
le slam en un mot
-

Illustration : Boutchou, « Capitaine »

Photo 10 : Katia Bouchoueva/Boutchou à La Bobine,
Grenoble (8/04/11)



« *C'est quoi, c'est qui ces mecs chelous qui viennent pour raconter leur vie ?* »²⁶⁶

A l'image de la posture *intérieur-extérieur* précédemment définie, nous avons conjugué dans ce chapitre des sources documentaires externes pour entrer en matière – les documentaires nous offrant un accès indirect aux témoignages de slameurs et slameuses – et la confrontation directe à la parole de celles et ceux qui se décrivent volontiers comme *paroliers* et que nous avons soumis à nos enquêtes. Pour 12 sur 15 d'entre eux, ces enquêtes ont pris la forme d'entretiens, dont les modalités ont été exposées dans notre précédent chapitre²⁶⁷. Ces entretiens nous ont apporté des données complémentaires qui sont autant de clés pour pénétrer les univers poétiques des slameurs et appréhender le sens qu'ils attribuent au slam²⁶⁸. Au-delà des singularités, ils nous ont amenée à mettre au jour un certain nombre de traits communs, en termes de dynamique créative et de démarche poétique. Dans cette perspective, nous avons posé des questions ouvertes qui leur ont permis de déployer dans leur discours toute la créativité que l'on retrouve à l'œuvre dans leurs textes. Nous avons synthétisé leurs réponses dans le présent chapitre, en les réorganisant autour des axes de notre questionnement et en nous autorisant à reprendre au fil de nos titres des formules qui corroborent l'hypothèse d'un potentiel néologique manifeste.

3.1. A l'heure du slam : les documentaires

3.1.1. *Slam, ce qui nous brûle* (2008)

En 2008, un documentaire intitulé *Slam, ce qui nous brûle*²⁶⁹ a permis de croiser témoignages de slameurs et point de vue du *slamophile*. Selon le journaliste belge Philippe Delvosalle :

« L'intérêt du document est d'aller mettre les mains dans le terreau où s'enracine le baobab Grand Corps Malade : ces petites scènes ouvertes où tout le monde est

²⁶⁶ Grand Corps Malade, « Attentat verbal », *Midi 20*, 2006.

²⁶⁷ La transcription de l'intégralité de ces entretiens figurant en annexe III, nous nous y référerons en précisant la date de chaque entretien pour la première occurrence, puis en utilisant la formule « entretien cité ».

²⁶⁸ Notons cependant le statut particulier accordé à notre dernier entretien (GCM) : intervenu tardivement dans notre recherche, celui-là a été ciblé sur les aspects didactiques, en complément de toutes les interviews de ce slameur disponibles dans la presse. En conséquence, nous en rendrons compte dans le dernier chapitre de cette thèse, qui traitera plus spécifiquement des ateliers, plus que dans le présent chapitre.

²⁶⁹ Pascal Tessaud, France 5 éditions.

encouragé à passer, au cours d'une même soirée, du statut de paire d'oreilles à celui de plume et de porte-voix »²⁷⁰

De fait, le réalisateur Pascal Tessaud, qui s'en explique dans une interview intégrée au film, a vécu sa rencontre avec le slam comme une « opération magique ». De son propre aveu, elle lui a permis de résoudre la contradiction entre « culture populaire » assimilée par impégnation dans l'enfance et l'adolescence, et « culture de haut standing » étudiée dans le cadre d'un cursus universitaire de Lettres modernes :

« Quand j'ai rencontré ces slameurs, ils avaient réussi à concilier ces mondes en eux, le monde de la littérature, de l'écriture, de l'écrit, avec l'oralité, l'argot, le verlan, la « gouaille » de la rue... »

En outre, il avoue avoir été impressionné par le silence et l'écoute, traduisant à ses yeux « un rapport très horizontal au spectacle » que Rouda explicite en ces termes :

« Ce qui nous a passionné, c'est cette espèce de réduction de la frontière entre le public et la personne qui est sur scène. T'es slameur que dans l'instant où tu montes sur l'estrade. »

Dès lors, il s'agit d'une entreprise de désacralisation de l'accès à la culture et au pouvoir de la parole, le slam étant né dans un contexte de tensions politiques et raciales. Le slam étant perçu comme *poésie du quotidien*, le réalisateur a justifié le choix de mettre en scène chaque slameur dans un espace qui lui correspond, qui soit en adéquation avec son univers poétique : ainsi Nèggus est-il filmé sur scène, mais aussi en ville, dans le métro, et même dans sa cuisine ! Le slameur traduit ainsi son approche du slam comme école de sincérité : « T'es à nu devant les gens (...) Tu ne peux pas te cacher derrière l'instrumental. »²⁷¹

Si les portraits croisés de quatre slameurs – Nèggus, Luciole, Julien Delmaire et Hocine Ben – sont au cœur du documentaire, ce dernier nous entraîne dans une sorte de voyage initiatique : de Saint-Denis à Roubaix, en passant par Paris, Aubervilliers ou un petit village breton²⁷², sans oublier le Café culturel (Grand Corps Malade et John Pucc') et le Cabaret populaire où Pilote le Hot organise des tournois. En outre, Pascal Tessaud donne la parole à Marc Smith : gêné par le côté artificiel (*false*) de la poésie, la révérence (*reverently*) avec laquelle on considèrerait les poètes, il déplorait que la poésie n'ait rien à voir avec le quotidien. Pour Julien Delmaire, slameur et animateur* de la maison ARA²⁷³ à Roubaix, l'origine du slam remonterait aux *Spoken words* des afro-américains à la fin des années 60 (Last Poets, Watts

²⁷⁰ Article consulté en ligne (voir notre sitographie)

²⁷¹ Notre entretien avec Bas Böttcher (en date du 14/10/10) fait écho à cette idée (voir en annexe III)..

²⁷² Luciole montre le slam peut aussi « se mettre au vert », allant à l'encontre de l'idée de « poésie urbaine ».

²⁷³ Pour « Autour des Rythmes Actuels ».

Prophets...)²⁷⁴. Le slameur revient alors sur le clivage entre culture populaire et culture classique, frontière que l'expérience du slam tend à dépasser :

« Le grand tort de l'éducation nationale, c'est de négliger la culture populaire et de tout vouloir axer sur la culture classique. (...) C'est vraiment important de croiser les cultures et de ne pas les hiérarchiser. On peut très bien amener un gamin à lire du Paul Eluard ou même du André Breton à partir d'un texte de IAM ou NTM, je le constate tous les jours dans mes ateliers. »

Hocine Ben ajoute que la clé de cette rencontre avec le slam poésie doit être le plaisir : « Je sais pas comment l'Education Nationale pourrait se débrouiller avec ça, mais s'il y a une seule chose à transmettre, c'est le plaisir. » Et le slameur de confier l'influence d'un Céline qui l'a « décomplexé dans l'écriture » et celle d'un Ferré²⁷⁵ :

« La grand 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. »

De l'avis général, Léo Ferré apparaît comme « le grand-père du slam » en France.

3.1.2. *Trait portrait* (2009)

Le documentaire *Trait portrait* se distingue du précédent par sa diffusion libre sur la toile²⁷⁶ et sa visée plus clairement pédagogique²⁷⁷ à travers la mise en relation entre rap, slam, graffiti et poésie : autant de formes d'expression d'une culture urbaine dont la richesse est ici mise en exergue. Comme le suggère le sous-titre « Les écritures modernes », Jérôme Thomas revient sur l'histoire de l'écriture depuis les tablettes d'argile de Mésopotamie jusqu'aux graffitis contemporains qui concrétisent une forme de renaissance de la *voix de l'écriture*. L'écriture *rapologique* ou *slamologique* se rapproche du graff en ce qu'elle est essentiellement manuscrite : en témoignent les aperçus de manuscrits et autres clips reflétant cette dimension de la matérialité de l'écrit, tels les poèmes « Papillon en papier » (SD) ou « Encre vivante » (SD/JB). En faisant alterner les témoignages de graffeurs ou graffiteurs, rappers et slameurs, le film vise à mettre en relief les points de convergence entre ces trois formes d'écriture moderne : « Certains (slameurs), explique Souleymane Diamanka, s'inscrivent là-dedans, dans ce truc qu'on peut appeler « poésie urbaine »

²⁷⁴ Selon cette interprétation, le célèbre discours de Luther King « I have a dream », prononcé le 28 août 63, avec son éloquence appuyée par une gestuelle et des effets de voix savamment orchestrés, préfigurerait un mouvement de politisation de la poésie.

²⁷⁵ L'influence de Léo Ferré nous a été confirmée par la plupart des slameurs interrogés.

²⁷⁶ Voir notre sitographie.

²⁷⁷ Nous l'utiliserons comme entrée en matière à l'occasion de notre expérimentation didactique présentée dans la troisième partie de cette étude (voir notre chapitre 12 pour une analyse plus détaillée).

parce que c'est lié à cette musique, à ce contexte urbain, au graff, à cet esprit là dans lequel on se reconnaît. » Le documentaire nous invite pourtant à sortir des représentations communes, à l'instar de Rouda qui rappelle que le slam ne se réduit pas à « parler sur un piano ». Le rappeur Oxmo Puccino revient sur les divergences entre rap et slam, ce dernier permettant un approfondissement de l'écriture et un espace de liberté, là où le rap est très codifié²⁷⁸. Si Gueko rappelle la nécessité *d'impacter* ses rimes, Oxmo explique le rôle du *flow** et la musique des mots comme matière première :

« Tu travailles un flow qui va avec ce que t'as écrit et non pas avec la musique. Les mots ont une musique, c'est aussi grâce à cette mémoire musicale qu'on peut se rappeler du sens d'un mot. »

La question du *blase** est aussi abordée : Didier de Kabal (« Spoke orchestra ») insiste sur l'importance de ce pseudonyme, phénomène commun au graff, au rap et au slam, à cette nuance près que la fonction cryptique l'emporte dans le graff, alors que les fonctions ludique et identitaire passent au premier plan dans le rap et le slam. John Banzaï présente le sien comme « un écrit de guerre qui (lui) donne de la force et du courage ». Quant à la définition du slam, elle est formulée en termes de « scènes ouvertes de poésie libre » (Félix J.), « espace de rencontres, de liberté » (D.de Kabbal), l'écriture étant une « mise à nu » pour Oxmo. A défaut de *mouvement* littéraire homogène et constitué en tant que tel, tous s'accordent à reconnaître avec Félix J. que le slam a néanmoins suscité « un mouvement de masse de gens qui se déplacent pour venir écouter de la poésie ».

3.1.3. *Slameuses* (2011)

Le documentaire *Slameuses*, réalisé par Catherine Tissier, 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

²⁷⁸ Le rappeur Seth Gueko ajoute à ce propos : « y a trop de règles à respecter, on fait du rap, on fait de la musique on peut pas dissocier rap et rimes, des rimes c'est des mots qui sonnent et qui se ressemblent, donc c'est musical aussi. J'amène beaucoup d'argot dans mon rap, des langues étrangères aussi, pour avoir de nouvelles sonorités qui rebondissent, que personne n'a utilisées. La rime tu vas la sentir si je l'impacte très bien ... ça sert à rien d'avoir une belle plume mais qu'on n'entende même pas tes rimes ! »

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. »²⁷⁹

Lors d'un entretien téléphonique que la réalisatrice nous a accordé²⁸⁰, elle nous a confié son ambition de mettre en avant la parole des femmes qui « éructent » sur une scène slam. De son point de vue, les slameuses se distinguent en ce qu'elles se mettent 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 - que se nouent - 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 collectif²⁸¹. A l'instar de Pascal Tessaud, 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*, 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 l'idée d'une libération par les mots qui ressort : « je vais *fighter* » annonce Amaranta avant d'entrer en scène, rappelant qu'aux Etats-Unis, « on a 3 minutes pour percuter au maximum » : « Pourquoi mettre des fioritures ? » conclut-elle. Doyenne et « mascotte » des slameuses, la fameuse Tata Milouda explique comment le slam l'a libérée en lui permettant d' « ouvrir sa valise, ses archives », de « devenir quelqu'un » : « c'est ma vie, c'est mon corps, c'est ma bouche ». 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. Dans cet endroit-là, 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 Säb) et quête d'indépendance (« Pas besoin qu'on m'embrigadise, qu'on m'enlise, qu'on me ridiculise »), ce sont

²⁷⁹ Synopsis consulté sur le site de *Télérama*. Notons que la graphie proposée pour le *blase** de l'une des slameuses citées est une interprétation de la paronymie (Camille Case, nous soulignons).

²⁸⁰ Enquête complémentaire en date du 18/07/11.

²⁸¹ Les collectif*s « Clack your hands » et « Slam ô féminin » apparaissent dans le film.

autant d'« allers-retours entre la terre et les étoiles » (Camille Case) qui peuvent passer par une déconstruction des contes, par l'invention ou la découverte de nouveaux mots qui confèrent une liberté nouvelle : « faire entrer de nouveaux mots dans son vocabulaire, ça ouvre des possibles », souligne Camille Case à l'issue d'un atelier qu'elle anime²⁸² 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. La place des femmes dans la compétition est aussi interrogée, Camille Case ayant participé au Grand Slam de Paname de 2010²⁸³ insinue que les femmes arrivent rarement à ce niveau. *A contrario*, deux des slameuses que nous avons rencontrées (Lauréline Kuntz et Luciole) ont remporté des Grands slams.

3.2. A la rencontre des slameurs : synthèse des entretiens

3.2.1. Chacun cherche son blase* : pseudonymes et quête identitaire

S'interrogeant sur le *langage propre au slam*, Héloïse Guay de Bellissen évoque le *blase* qu'elle explicite en référence à *blason* (2009 : 173) : « On doit à partir de son blase imaginer le personnage, un nom qui colle à la peau. »²⁸⁴ Le terme est répertorié par Jean-Pierre Goudaillier (1997a : 53) qui fait référence au roman *Crame pas les blases* de Boris Seguin²⁸⁵, après l'avoir défini comme « substantif argotique pour a) nez b) nom de famille ». Les deux graphies « blase / blaze » sont d'ailleurs attestées par Alain Rey (2007 : 417) pour ce « mot d'argot d'origine douteuse » qui dériverait par apocope de *blason*, hypothèse contestée par Cellard et Rey qui proposent de faire de *blason* au sens de « nom » une suffixation par calembour de *blase*, donnant à *blase* le sens de « nez »²⁸⁶. 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

²⁸² 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 : « une fois qu'on connaît ce mot, ça donne une légitimité à l'action qui va avec, quelque part ».

²⁸³ Voir notre premier chapitre.

²⁸⁴ Lors d'une *slam session*, l'annonce du *blase** du slameur précède son entrée en scène et influe donc sur les attentes, soit l'*horizon d'écoute* (voir notre prochain chapitre pour ce concept) qui s'ouvre pour les auditeurs.

²⁸⁵ Boris Seguin est aussi le co-auteur, avec Frédéric Teillard d'un ouvrage intitulé *Les Céfrans parlent aux Français* (2005), sous-titré « Chronique de la langue des cités ». Le titre *Crame pas les blase*s* signifie, d'après Jean-Pierre Goudaillier, « (ne) donne pas les noms, (ne) dénonce pas ! ». D'où l'idée d'une fonction cryptique que l'on retrouvera s'agissant des *blase*s* de taggeurs (voir chapitre 5).

²⁸⁶ Selon cette acception plus tardive (1915), le mot serait issu d'un croisement entre « blair » et « naze », avec influence de l'allemand *blasen* « souffler (du nez) ». 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 au figuré « personnage dissimulé », d'où le sens actuel de « faux nom ». (voir notre glossaire).

blason, « emblème d'une lignée », le *blase* constitue donc, pour un jeune de cité, la marque d'une identité potentiellement masquée :

« *Personne ne lâche son blase sans un minimum de précautions* »²⁸⁷

Interrogés sur leurs blases respectifs – ou sur l'absence de blase *a contrario* – les slameurs et slameuses que nous avons rencontrés ont explicité leurs choix. Lauréline Kuntz nous a confié qu'elle n'avait jamais ressenti le besoin de se construire une identité scénique, arguant de l'origine alsacienne de son patronyme qui fait déjà office d'« emblème identitaire » (Billiez). A ses yeux, le choix d'un *blase* fait sens dans la culture hip-hop plus que dans le slam. De fait, plusieurs slameurs interrogés ont conservé leurs pseudonymes de *graffeurs*, comme en témoignent le diminutif « Bas » (pour Bastian) et le verlan graphique « Ysae » (pour « easy »). D'autres ont choisi des emprunts à la langue arabe (*Rouda*, « la brindille »), anglaise (*Ivy*, « le lierre ») ou encore hébraïque (*Lyor*, « ma lumière »)²⁸⁸, attestant de stratégies identitaires complexes. « Narcisse » a préféré s'inscrire, à travers le choix d'un *blase* hérité de son grand-père, dans la lignée familiale, tout en jouant avec les résonances mythiques de ce nom²⁸⁹. « Rouda », « Ivy » et « Luciole » sont des surnoms attribués par des amis de façon métaphorique :

« Un ami anglophone m'a baptisé ainsi dans mon adolescence. Ivy, le lierre, s'agrippe et s'élance, recouvre de verdure la laideur des murs gris. Espoir flottant, qui trop souvent, hélas, étouffe son tuteur. »²⁹⁰

Luciole a filé la métaphore de son blase dans un texte éponyme de son album *Ombres* (2009)²⁹¹:

« C'était quelqu'un qui m'avait fait remarquer que Lucile, quand rajoute une lettre ça fait Luciole (...) j'ai choisi le nom de l'album parce que c'était un clin d'œil, parce que ça m'amusait de faire une petite pirouette, un petit jeu de mots par rapport au pseudonyme et à la chanson. »²⁹²

Dès lors, c'est tout un univers poétique qui se révèle, jusqu'à la perspective scénique qui devait matérialiser ce jeu d'ombres²⁹³, à partir de ce *mot-emblème*. Plusieurs *blases* sont dérivés par homophonie du patronyme (« Boutchou » pour Bouchoueva,

²⁸⁷ Lee Harvey Asphalte, « Hard corps et âme ».

²⁸⁸ « Lyor, c'est mon deuxième prénom et c'est d'origine hébraïque. Ça veut dire : ma lumière ou pour moi la lumière, selon les interprétations. » (enquête complémentaire, mail du 31/01/11)

²⁸⁹ « Regardez-vous » est le titre de l'un de ses spectacles (voir l'article de presse en annexe II.14).

²⁹⁰ Enquête écrite du 15/09/10.

²⁹¹ Métaphore filée par les journalistes à l'occasion de la sortie de son album, à l'instar de Valérie Lehoux (*Télérama*, 2009 : 60) qui titre « Luciole l'éclaireuse » et conclut que « ces *Ombres* de slam et de chanson mêlées s'avèrent joliment lumineuses. »

²⁹² Entretien du 12/04/10.

²⁹³ « J'ai aussi choisi ce titre-là parce que je rêvais que sur scène, scéniquement, scénographiquement parlant, il se passe des choses avec des ombres. » (entretien cité).

« Mots Paumés » pour Maupomé) ou encore d'un autre lexème tel *barbituriques*²⁹⁴. « Barbie tue Rick » développe l'équivoque de ce pseudonyme par un néologisme intégré à l'un de ses slams²⁹⁵ et se présente généralement comme :

« Pro-défonceuse de la langue française et prototype hunnique (...) Une poupée qui parle, évanescence et puis aussi qui vanne blessante... »²⁹⁶

Enfin, un slameur a déformé son nom par siglaison, « Marco DSL » pour « De San Leandro » :

« DSL, ça vient de mon nom de famille, c'est un sigle que je trimballe depuis très longtemps. Mon émission de « Soul music » s'appelait « Definitive Soul Love », et après il y a toutes les déclinaisons possibles : « Difficile de Saquer les Barbus », « Dégage, tu Saccages ma Langue », « Donne Suite à mes Lettres »... « Doubt Style Lyrics ». »²⁹⁷

Ce pionnier du slam lyonnais s'est d'ailleurs forgé une seconde identité scénique :

« Mon nom de slameur, c'est Vers Sain Rhétorique. Vercingétorix, comme tu peux le voir, je ne lui ressemble pas ! Je suis pas blond, j'ai pas de tresses, je suis pas gaulois... Mais je viens de Lugdunum. Quand tu viens de la capitale des trois gaules, te faire appeler « Vers Sain Rhétorique »... ça correspond bien à ce que je suis, quoi. Les vers, c'est sûr, la rhétorique aussi, il n'y a pas de « t » à Saint. » (entretien cité)

Pour Katia/Boutchou, cette quête d'un blase consistant en un jeu de mots est une spécificité des slameurs rhônalpins et correspond à « une recherche un peu bouffonne »²⁹⁸.

Seuls cinq slameurs – Frédéric Nevchehirlian, Lauréline Kuntz, Marc Smith, Silvia Nieva et Souleymane Diamanka²⁹⁹ – n'ont apporté aucune modification, fût-elle graphique, à leur nom. Frédéric Nevchehirlian a souligné l'importance de son patronyme qui porte la trace d'une origine arménienne³⁰⁰, tout en évoquant cette part d'ombre qui émane des terres de ses ancêtres :

« A l'intérieur de moi, ils sont une partie d'obscurité. C'est la nuit quoi. Et j'ai éclairé la lumière l'année dernière puisque j'ai vu le paysage : j'y suis allé et ça m'a apaisé. Depuis, je suis calme. Non mais c'est vrai, on sentait qu'il y avait une part d'obscurité en moi qui venait de cette chose qui n'était pas rattachée... »³⁰¹

L'évocation des pseudonymes a donc été l'occasion d'aborder les origines des slameurs rencontrés. Plusieurs d'entre eux sont plurilingues, à commencer par

²⁹⁴ « Quitte à les endormir, autant prévenir les gens » nous a expliqué l'intéressée.

²⁹⁵ *Slamnifère* (voir notre chapitre 6).

²⁹⁶ Page Myspace de la slameuse (voir notre sitographie).

²⁹⁷ Entretien du 27/11/08.

²⁹⁸ Entretien du 26/12/10.

²⁹⁹ Ce nom a fait l'objet d'une interprétation métaphorique dans l'article de presse de Bernard Loupias où le slameur d'origine sénégalaise est qualifié de « Diamant noir », la métaphore étant filée par la formule « bijou de slam ». (voir en annexe II.5)

³⁰⁰ Le père du slameur est d'origine arménienne. (voir le clip vidéo « Le nom : mode d'emploi » sur la toile).

³⁰¹ Entretien du 27/11/09.

Souleymane Diamanka dont la langue familiale ou *natale* – selon sa propre formulation – était le peul :

« A la maison, je parlais peul, et c'est quand j'ai appris la mécanique de l'écriture en français, les lettres qui s'additionnent pour faire les mots, ça m'a plu tout de suite et j'ai commencé à écrire à ce moment-là. »³⁰²

C'est dire que cette langue – paternelle autant que maternelle – enregistrée sur des cassettes³⁰³ n'est pas sans conséquence sur la création poétique de ce slameur qui se présente comme « Peul bordelais aux cordes vocales barbelées » : « Quand je m'approche du français, j'enrichis mon peul et quand je m'approche du peul j'enrichis mon français. (...) Plus tu connais de langues, plus t'es poète. » pressent-il (GdB, 2009 : 155). Il a d'ailleurs fait référence à la traduction dans l'entretien qu'il nous a accordé : « du moment que tu traduis une langue dans une autre, il y a une poésie qui naît, le mot à mot n'existe pas... » Puis il a illustré son propos par l'exemple du texte « Si quelqu'un te parle avec des flammes, réponds-lui avec de l'eau », né de la traduction d'un proverbe peul³⁰⁴.

Cette question de la traduction - qui renvoie à l'idée de l'expérience poétique comme « traversée matérielle des langues » (Prigent, 1989) - a été abordée avec le marseillais Frédéric Nevchehirlian. Interrogé sur son plurilinguisme, ce dernier a évoqué la langue espagnole dont il ne connaît que la musique³⁰⁵, avant de relater son expérience de la traduction du *Kaddish* d'Allen Ginsberg³⁰⁶. Dès lors, le poète a pris l'habitude d'annoter les traductions, comme celle des poèmes de Patti Smith dont il nous a démontré et commenté les insuffisances lors de l'entretien : c'est la question de la transcription même de la poésie orale qui est ici posée, à travers l'évitement des répétitions par exemple. Et le slameur de conclure :

³⁰² Entretien du 24/09/10.

³⁰³ « Mon père, qui avait immigré en France deux semaines avant ma naissance, avait peur que nous n'ayons de peul que le nom. Or, sans ses dictons, ses proverbes, un Peul n'est rien. Alors il a parlé sur des cassettes pour tout nous transmettre. J'ai bien dix heures de bandes... » (article cité du *Nouvel Observateur*). Dans l'émission de radio « Les objets » diffusée sur France culture, le slameur a aussi développé le rôle de ces cassettes (voir en sitographie).

³⁰⁴ Poème audible sur la page *Myspace* de l'artiste (voir notre sitographie) et commenté lors de l'entretien cité : « C'est-à-dire... en Peul on dit (...), ça veut dire « Si quelqu'un arrive en portant du feu, apporte de l'eau. » Je l'ai traduit et j'en ai fait un texte : « Si quelqu'un te parle avec des flammes, réponds-lui avec de l'eau. C'est pas vraiment la traduction mais de la traduction, j'ai créé quelque chose. »

³⁰⁵ Sa mère étant d'origine espagnole, l'un des textes de *Vibrion* (« Khora », 2006) fait entendre la voix de cette langue *maternelle*.

³⁰⁶ Ce travail a fait l'objet d'un mémoire de Maîtrise de Lettres modernes : « j'avais déjà cette prétention mal placée quand j'ai traduit le kaddish de Ginsberg à l'Université. Il y avait trop d'omissions, je ne comprends pas. C'est pour ça que je l'ai retraduit à un moment donné, il m'a tellement bouleversé ce texte. J'ai trouvé que la traduction ne rendait pas grâce à sa diction, à ses performances*, à des structures de phrases qu'on comprend très bien. » (entretien cité)

« On me l'a renvoyé plusieurs fois, on m'a dit plusieurs fois que mes textes sont comme s'ils étaient traduits, portent en eux la trace d'une langue ancienne : ça me plait bien cette idée. » (entretien cité)

En tout état de cause, la poésie n'est-elle pas par essence une expérience de la *traduction* de sentiments, sensations ou émotions ?

Marco DSL, d'origine espagnole, a intégré une macro-alternance³⁰⁷ en l'honneur de sa grand-mère à son premier album (2006), tout en nous avouant ses difficultés à écrire dans cette langue. Quant à Katia Bouchoueva, d'origine russe, elle nous a confié son ambition de « devenir française par la langue », étant d'ores et déjà reconnue dans le cercle des poètes russes :

« Je me suis dit que si j'arrivais à écrire en français des textes de qualité équivalente à ce que j'écrivais en Russe, alors je serai vraiment française. Des slameurs comme John Banzaï et Souleymane Diamanka – « Le meilleur ami des mots » – écrivent des textes de qualité comparable aux plus grands poètes. Ils sont dans la langue, comme si on la leur avait injectée... c'est impressionnant ! »³⁰⁸

Si Souleymane Diamanka a reconnu en John Banzaï son *frère de slam*, il nous a expliqué que c'est aussi ce rapport au français comme langue seconde qui les a rapprochés, conduits à écrire et à déclamer en duo :

« On se baladait tous les deux dans le français : « Ah, t'as vu, c'est génial ! T'as vu ce que tu peux faire ? Tout ça... » (entretien cité)

Conjuguant au sein d'un duo bilingue³⁰⁹ les divergences sonores de leurs langues maternelles respectives, ils se sont rejoints dans ce rapport à la langue qui relève d'une certaine « magie » selon les termes de Souleymane Diamanka³¹⁰. En atteste le titre de leur recueil écrit à quatre mains – *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007)³¹¹ – qui n'est pas sans rappeler la définition du style selon Deleuze³¹², inspirée de la célèbre citation proustienne : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (1971 : 299). Enfin, Lauréline Kuntz a décrit son rapport à la langue alsacienne, parlée par sa mère et sa grand-mère, dont elle apprécie la crudité de certaines images et dont l'accent ou le phrasé portent la trace :

³⁰⁷ Voir notre chapitre 5 pour la définition précise de ce terme (Billiez) : nous l'utilisons ici pour « un texte entier dans une langue autre que la langue de base ».

³⁰⁸ Entretien du 7/11/07.

³⁰⁹ Page *Myspace* « Le meilleur ami des mots » (voir notre sitographie)

³¹⁰ « 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 » » (entretien cité)

³¹¹ « Avant d'être couchée sur le papier, c'est une question que j'ai posée à John. Si tu devais définir ta manière d'écrire, avec tes origines, tu dirais quoi ? Il m'a dit « Moi, j'écris en français dans une langue étrangère, je la découvre cette langue. » (SD, entretien cité).

³¹² « Etre comme un étranger dans sa propre langue » (Deleuze & Parnet, 1977).

« il y a un truc qui est vraiment alsacien, c'est cette façon de parler vite. Elle est très courante en Alsace. Moi, je tape sur les consonnes : tatatatata ! (...) Ma grand-mère, pendant la seconde guerre mondiale, en Alsace on l'appelait « la mitraillette », tellement elle parlait vite ! »³¹³

A ces résonances identitaires s'ajoute le constat que plus des deux tiers des slameurs et slameuses (11/15) interrogé(e)s ont fait ou font partie d'un collectif*. Si ce terme fait l'objet d'une entrée de notre glossaire, nous le définirons dès à présent comme un groupe de slameurs impliqués dans une démarche collective consistant dans l'animation d'ateliers ou de scènes, l'organisation d'évènements autour du slam, la publication de recueils, voire l'écriture collective³¹⁴ :

« Si on a décidé de s'appeler un « collectif* », c'est parce qu'on voulait pas faire un « groupe ». Donc, c'est des individualités qui travaillent ensemble et qui, de temps à autre, ont un travail collectif. La plupart du temps, on est sur un travail individuel d'écriture, même si ça n'empêche pas qu'on puisse lire nos productions les uns aux autres et avoir des retours critiques... Mais c'est vrai que la part de l'écriture collective, elle est de 20 à 30% dans notre travail. »³¹⁵

En tout état de cause, l'appartenance à un collectif est susceptible de favoriser une dynamique interactionnelle comme en témoigne le duo de contrepèteries « Le King et le Kong » (2006), coécrit par Marco DSL et Bastien Mots Paumés appartenant au collectif de la « Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots » :

« Effectivement, je lui ai proposé d'être sur mon album ; je lui ai dit : « C'est contrepèteries ou rien ! (...) Moi, mon kiff, c'était de partager avec lui et de lui faire accoucher de choses qui étaient très très loin en lui. Evidemment, il a réussi. La dernière qui manquait, on l'a trouvée ensemble au téléphone. Parce qu'en plus, on faisait ça au téléphone ! »³¹⁶

On retrouve ici la dynamique de joute ou de *harangue* définitoire du slam :

« Il y a des tas de définitions de la poésie et je pense qu'il peut y en avoir autant du slam qu'il y a de slameurs mais c'est vrai qu'au départ, en tout cas aux Etats-Unis, c'était une forme de harangue. »³¹⁷

Frédéric Nevchehirlan et Bas Böttcher ont fait partie de *groupes* pop-rock, dont les autres membres étaient musiciens, mais il ne s'agit pas à proprement parler de *collectifs* de slameurs. « Le meilleur ami des mots », précédemment cité, est né de la conjugaison de deux écritures et a pu s'incarner sur scène. Même si cette collaboration ne semble pas se concrétiser au-delà de ces duos sur un plan

³¹³ Entretien du 3/12/10.

³¹⁴ La collaboration peut aller jusqu'à l'écriture, en réponse à des commandes (collectif* 129H), ou encore par l'échange de mots inventés comme « Pauvricide médiatisation téléagogique », proposés par Lyor à Rouda pour l'un des textes de son album *Musique des Lettres* (2007). Voir notre glossaire.

³¹⁵ Lyor (collectif « 129H »), entretien avec Rouda du 27/10/08.

³¹⁶ Marco DSL, entretien cité.

³¹⁷ Barbie tue Rick, entretien du 26/12/10.

organisationnel, elle a induit une réelle dynamique sur les plans génétique et scénique :

« *Qui est le meilleur ami des mots ? C'est le même doute chaque soir.* »³¹⁸

Luciole a fait partie du collectif breton « Les mots de l'heure » – fondé en vue de se préparer à une épreuve par équipe du Grand Slam – et Narcisse appartient à la « Société Lausannoise des Amateurs et Amatrices de Mots » (SLAAM). Le collectif 129H (Rouda, Lyor, Neobled) est des plus actifs comme en attestent ses initiatives en termes de diffusion et de projets internationaux³¹⁹. De même, la « Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots » a permis à plusieurs recueils collectifs de voir le jour³²⁰. Enfin, le collectif « Slam Poetry Madrid » réunit des slameurs madrilènes dont la vitalité et la ferveur poétique n'ont rien à envier aux français comme en témoignent les chroniques publiées sur leur blog³²¹. En tout état de cause, le slam oscille entre démarche individuelle de création et démarche collective réunissant des gens unis par l'envie de dire, de se rencontrer, de partager, mais chacun poursuivant sa route dans un univers singulier. En 2007, Katia/Boutchou voyait déjà des courants, des « écoles » se distinguer au sein du mouvement slam : « On ne slame pas à Rennes comme on slame en Suisse ou à Lyon. Par exemple à Lyon, le collectif dont je fais partie est défenseur de l'écriture rythmique* ». observe-t-elle, ce qui se confirme trois ans plus tard au dire de Narcisse : « Il me semble aussi que les scènes qui ont la plus longue expérience (Paris, Lyon, Toulouse) ont développé un type d'écriture plus abouti que les scènes plus récentes (Liège, Strasbourg, et les villes plutôt périphériques) : il se crée une émulation entre slameurs ».³²² Pour Sivia Nieva, l'importance accordée au rythme est le trait d'union entre les slameurs du monde entier - « Siempre es importante el ritmo, pero cada poeta lo interpreta a su manera. »³²³ - ce qui nous met sur la voie d'une *Poétique du rythme* (Meschnonnic). La quête d'une identité groupale *via* la constitution de collectifs rejoint ici la quête d'une identité artistique.

³¹⁸ *Original slam, poésies urbaines* (2006).

³¹⁹ Publication du livret *Ecrire et dire, petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam* et autres projets menés dans le monde entier.

³²⁰ *S.L.A.M. Session* (Asiles éditions, 2009), *Textes à claques* (Editions Thot, 2010).

³²¹ Voir en sitographie.

³²² « Par exemple, à Lyon, on entend souvent des slameurs débiter leurs textes à une vitesse folle, sous l'influence de leurs modèles locaux : Koumekiam, Xtatik, Piéton. A Paris dans le V^{ème}, il y a une tendance aux textes humoristiques un peu graveleux, limite scato, avec des meneurs comme l'Azraël, mais on ne la retrouve pas sur la scène de Tsunami ou sur celle de Pilote le Hot, par exemple. » (enquête du 15/05/10)

³²³ « Le rythme est toujours important, mais chaque slameur l'interprète à sa manière » (enquête du 15/10/11).

3.2. 2. Tous les chemins mènent au slam : parcours et expériences

Les slameurs/slameuses que nous avons rencontré(e)s ont suivi des voies diverses avant de trouver leur voix dans le slam. Les origines des 16 slameurs soumis à notre enquête sont ainsi réparties : à 10 artistes français et 2 francophones (un slameur suisse, un québécois), s'ajoutent une slameuse russe, une slameuse espagnole – francophones elles aussi – et un slameur allemand, sans oublier le fondateur américain Marc Smith. Les origines régionales des slameurs français sont plus variées que la seule région parisienne (6 slameurs), la région Rhône-Alpes (3 slameurs) et la région PACA (1 slameur), où ils sont aujourd'hui principalement installés : Lauréline Kuntz est originaire de Strasbourg, Luciole de Bretagne, Souleymane Diamanka de Bordeaux, Frédéric Nevchehirlian est marseillais, Marco DSL lyonnais, Barbie TR habite Vienne, Mots Paumés et Boutchou sont grenoblois.

En ce qui concerne leurs parcours scolaires, notons que deux slameurs ont interrompu leurs études en troisième (pour Marco DSL) ou au lycée (pour SD). Marc Smith revendique aussi son caractère autodidacte : il exerçait en tant qu'ouvrier du bâtiment avant d'œuvrer pour la démocratisation de la poésie. Echappé d'une formation professionnelle pour rejoindre les bancs de l'Université de Lettres, Frédéric Nevchehirlian a enseigné cette discipline dans les collèges du Nord de Marseille avant de se consacrer à la « poésie rock ». Ivy a poursuivi des études littéraires à l'Université de Laval en se spécialisant dans les mécanismes de la poésie³²⁴ ; Silvia Nieva et Katia Bouchoueva étudient la linguistique/philologie française. Lauréline Kuntz a poursuivi des études théâtrales jusqu'en DEA alors que Narcisse a mené à bien un doctorat en musicologie à l'Université de Genève. Les études de Bas Böttcher – en « design des media » – lui ont permis d'explorer cette dimension appliquée à la poésie, d'où la rédaction d'un mémoire sur les clips poétiques. S'il a exercé en Afrique en tant que travailleur social, Rouda a étudié l'histoire après une classe préparatoire littéraire, ainsi que Luciole qui a suivi une classe préparatoire en Sciences Politiques. Bastien Mot Paumés a une formation d'éducateur et Barbie tue Rick exerce en tant que bibliothécaire ses talents de conteuse.

³²⁴ Plusieurs articles publiés sur son blog – certains étant issus de conférences CEULA à l'Université Laval – sont consultables sur le blog du slameur (voir en sitographie).

Pour ces slameurs, les expériences décisives dans le cheminement jusqu'au slam ont trait à la chanson et à la musique pop-rock (BB, F, Luciole, I³²⁵, N, SD³²⁶), au rap (BB, Marco DSL, SD) ou à d'autres formes de la culture hip-hop comme la danse ou le graff³²⁷, au théâtre (Lu et LK) et à la radio (MDSL, I)³²⁸, sans oublier les arts de la rue (le jonglage pour SD). Dans le cas du théâtre ou du conte en particulier, des arts du récit en général, les futures slameuses (Lu, LK, B) aspiraient à trouver leur voix, au sens où elles voulaient donner voix et vie à leurs propres mots, leurs propres textes : « Le conservatoire ne m'épanouissait pas pleinement, je me sentais parfois frustrée et au fond, je me sentais plus à l'aise avec mes propres mots qu'avec les mots et personnages d'autres. » résume Luciole. Dès lors, la rencontre avec le slam a eu un effet libérateur sur leur écriture :

« Du coup, ça a été vraiment décisif parce que ça a développé mon goût de l'écriture et MON écriture à part entière, et c'est ça qui m'a permis de me rendre compte que je pouvais exister toute seule avec mes textes... » (Lu, entretien cité)

C'est à la confluence de ces expériences multiples de spectacle vivant, théâtre et chanson que la slameuse/chanteuse a construit son identité vocale³²⁹. Pour Barbie tue Rick, il s'agissait de trouver « une voie (voix) nouvelle, ou une nouvelle façon de dire » par rapport à son expérience de conteuse³³⁰.

L'amour des mots, de l'écriture en général et de la poésie en particulier est le fil rouge qui relie tous ces slameurs³³¹. Plusieurs d'entre eux ont évoqué leur intérêt pour les dictionnaires à l'image d'un Marco DSL, d'un Bastien Mot Paumés ou d'un Souleymane Diamanka : « Des fois, j'ouvre le dico au hasard ou j'écoute les mots, parce qu'un même mot utilisé dans plusieurs disciplines veut dire autre chose. »³³²

³²⁵ Dans les années 90, Ivy était membre du duo folk engagé « Ivy et Reggie ». *Slaméfrica* est mon premier disque explicitement parolier. Il porte encore la marque de mon travail en chanson. C'est véritablement un hybride, une pierre d'angle mutante pour la suite. » (enquête citée)

³²⁶ BB et SD ont écrit des paroles pour des chanteurs ou chanteuses comme les « Nubians » pour SD.

³²⁷ SD a fait de la danse hip-hop, Bas Böttcher du tag et du graff, Marco DSL s'est essayé au rap.

³²⁸ Marco DSL a été animateur de radio. De septembre 2005 à mars 2006, Ivy a tenu une chronique poétique slam dans l'émission « Vous m'en lirez tant » sur *Radio-Canada*. Pour Souleymane Diamanka et John Banzaï, ce sont des textes diffusés lors d'une émission de radio sur France culture qui ont donné lieu à la publication du recueil *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007).

³²⁹ « Petit à petit, c'est devenu plus chantant et de fil en aiguille, je me suis créé mon propre mélange entre mon parcours théâtral, les années de chant que j'avais derrière moi et le slam, donc l'écriture. C'est tout ça qui m'a permis de me trouver mon identité vocale pour le projet d'album. » (Luciole, entretien cité)

³³⁰ Entretien cité.

³³¹ Rouda a fait référence au « fil de l'oralité », image développée par Nicolas Romeas, directeur de la revue *Cassandra* et auteur de la préface du guide *Ecrire et Dire* : « Toute sa thèse, c'est qu'on est tous reliés par un fil invisible, toutes les cultures en fait, et que ce fil c'est juste la parole. » (entretien cité)

³³² Entretien du XXX

Les mots relevant de l'argot³³³ ou d'un jargon suscitent un intérêt en tant qu'ils permettent de renouer avec une certaine opacité du langage. Aussi Barbie tue Rick nous a-t-elle fait part de son habitude de lire « des revues techniques, par exemple de mécanique ou de physique », afin d'y dénicher des mots nouveaux auxquels elle donne « une autre vie » en les décontextualisant « comme les gamins qui emploient des mots qu'ils ne comprennent pas... » Si Marco DSL vendait ses rédactions au collègue³³⁴, Bastien MP a toujours, du plus loin qu'il s'en souvienne, « photocopié de l'oral », mais aussi « tordu et déformé la langue », ayant « en tête ce foisonnement d'histoires qu'(il a) besoin d'exorciser parce qu'elles (lui) obscurcissent l'horizon. » Après une période d'« écriture hémorragique », sa rencontre avec le slam, étayée par Marco DSL qui l'a initié à son art à l'occasion d'un cycle d'ateliers, a confirmé sa vocation.

Six des slameurs interviewés (BB, Lu, Ly, LK, N, I) ont remporté des prix ou des concours comme le Championnat de France de slam pour Luciole (en individuel en 2005 et par équipe en 2006) et Lauréline Kuntz (par équipe en 2007). Lyor – intervenu pendant l'entretien avec Rouda en tant que membre du collectif 129H – a gagné en 2002 la première compétition slam au café culturel de Saint Denis. En 2008 et 2009, Narcisse a « raflé » le premier prix des 24 heures du slam de Liège. Enfin, un certain nombre des slameurs que nous avons rencontrés se distinguent en tant que pionniers et activistes du slam. Bas Böttcher a remporté à plusieurs reprises le *German Poetry Slam Prize* et développé la scène berlinoise dès 1995³³⁵. Instigateur des scènes lyonnaises, Marco DSL a créé en 1997 l'association « La Camarilla » afin de populariser l'écriture rythmique* et l'improvisation* d'écriture : l'association a donné lieu à la mise en place de trois collectifs dont la Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots³³⁶, et permis la publication de plusieurs recueils

³³³ L'intérêt pour l'argot est partagé par plusieurs slameurs telle Barbie tue Rick : « c'est la langue que je pratique le mieux : une espèce d'argot mélangé avec des tas de mots familiers, des mots d'arabe, des mots d'anglais, mais c'est l'arabe d'en bas de chez moi ! » (entretien cité)

³³⁴ « Bizarrement, l'écriture était le premier truc que j'ai trouvé pour me faire de la tune. Quand j'étais au collège, je vendais cinq rédactions par semaine ! » (entretien cité).

³³⁵ "We really had to convince people: it was a kind of mission to introduce this term of "poetry slam"(...)" nous a confié l'artiste (entretien du 14/10/10, voir notre premier chapitre).

³³⁶ Le « Cercle des Poètes Apparatus » issu des ateliers d'écriture rap et rythmique du collectif d'artistes de la Croix Rousse "Melting Family", la Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots (S.L.A.M.), qui propage la parole slam sur tout le territoire national et organise les Slams sessions lyonnaises, et la C.I.E.E.L.L. (Constellation d'Improvisation d'Écriture Ephémère Ludique Lyonnaise).

et anthologies³³⁷. Fondateur en 2007 de la Ligue Québécoise de Slam, Ivy avait déjà gagné le prix des « Francouvertes » dix ans auparavant et vient d'obtenir la médaille de bronze au dernier Grand Slam National (en septembre 2010) tandis que son équipe a remporté le premier prix.

3.2.3. « La nuit, tous les stylos sont pris »³³⁸ : influences, filiations et genèse

D'une manière générale, les entretiens que nous avons réalisés convergent sur la diversité des influences dont se revendiquent les slameurs. Ainsi Ivy nous a-t-il cité « Walt Whitman, Claude Gauvreau, Sol, le surréalisme, le rock, le punk, le rap et la chanson française »³³⁹ comme principales influences, et plus précisément :

« The Doors, Brigitte Fontaine, Zebda, Tryö, Léo Ferré, Walt Whitman, Philip Glass et Alan Ginsberg, les mouvements littéraires du XX^{ème} 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 »³⁴⁰

L'écriture de ces « textes frontaliers entre poésie parlée et chanson » se nourrit pour Ivy comme pour nombre d'autres slameurs de « tout ce qui se rapproche de l'univers poétique oralisé »³⁴¹. Marqués par une culture de l'oralité, ils se réfèrent volontiers à des auteurs-compositeurs-interprètes comme Léo Ferré, Brassens et Gainsbourg³⁴², mais au-delà de ces références communes et presque incontournables, les influences citées se caractérisent par une certaine disparité. En témoignent les « Remerciements » d'un Marco DSL (2006) citant pêle-mêle : des humoristes (Fernandel) ; des chanteurs (Boby Lapointe) ; des poètes (Queneau) ; des écrivains (G.Perec) ; d'autres slameurs (Grand Corps Malade, Abd Al Malik) et rappeurs (Oxmo Puccino) ; des réalisateurs (Almodovar) et acteurs (Johnny Depp), sans oublier les remerciements « ouliposapiens »³⁴³. Ainsi l'écriture peut-elle naître de la contrainte, en référence à l'Oulipo, cité à trois reprises (M, LK, Ly) :

³³⁷ L'association publiera en 1998 "Je texte termine, anthologie de textes rap à lire à haute voix", éd. Parole d'aube / La Camarilla. Le « cercle des poètes apparus » a participé cinq années consécutives au "Français comme on l'aime" et une quinzaine de textes ont été publiés dans les suppléments de Lyon Capitale édités dans le cadre de cette opération.

³³⁸ Détournement emprunté à Grand Corps Malade : « La nuit » (*Enfant de la ville*, 2008).

³³⁹ Enquête citée.

³⁴⁰ Blog du slameurs (voir notre sitographie).

³⁴¹ Site Internet cité.

³⁴² Pour GCM « le poète absolu, c'est Brassens » (interview citée).

³⁴³ Voir le prochain chapitre pour un développement sur ce sujet.

« Je commence un texte avec une contrainte et le sujet naît de la contrainte, en fait. Ça m'est arrivé sur un texte qui s'appelle L'Abécédaire, l'idée c'était de faire que chaque mesure commence par chaque lettre de l'alphabet. En écrivant le texte, je me suis rendu compte que je parlais d'illettrisme...dans le texte, alors que je ne parlais pas forcément avec cette idée-là au départ, voilà. » (Lyor, entretien cité avec Rouda)

Plusieurs slameurs se sont référés, au-delà des œuvres ou mouvements littéraires³⁴⁴, à l'art en général sous ses diverses formes et manifestations, à une culture *multilocalisée*³⁴⁵ : de la photo aux arts du cirque pour Souleymane Diamanka, en passant par le cinéma, la Bande Dessinée (LK, MP), la science-fiction (MP) et le roman policier (B)³⁴⁶. De fait, les images peuvent entrer en jeu dans le slam, comme le suggèrent plusieurs slameurs ainsi que certaines de leurs publications : Bas Böttcher a intégré une photo en vis-à-vis de chacun de ses textes pour son ouvrage *Die Poetry-Slam-Expedition* (2009). Le cinéma en général³⁴⁷ et l'univers du court-métrage en particulier nous ont souvent été cités³⁴⁸ :

« Je pense souvent à un mini-film, un court-métrage quand j'écris : j'essaie d'imaginer un décor, un rythme. Après, je sais pas si ça s'entend, mais un nouveau texte c'est un nouveau film pour moi ! » (BTR, entretien cité)

Par ailleurs, la presse apparaît comme une ressource intéressante pour Lauréline Kuntz qui y voit un entre deux, une voie médiane entre culture populaire et une culture jugée élitiste³⁴⁹ :

« Je lis autant *Le Monde* que *Voici* et c'est aussi ça que j'aime dans le slam, cet entre deux. C'est comme un chemin entre culture populaire et culture élitiste, entre le « Elle déchire la meuf ! » - un commentaire entendu à la sortie de mon spectacle - et « C'est diablement bien écrit ! » d'une journaliste de *Télérama*. » (LK, entretien cité)

Le monde de la publicité inspire aussi un slameur comme Bas Böttcher qui se plaît à jouer avec la matière sonore des noms de marques et de produits :

*“Che Guevara Manchego Chihuahua Chupa Chups”*³⁵⁰

A l'instar d'un Marc Smith ou d'un Bas Böttcher, les slameurs s'inspirent de la vie et s'improvisent poètes du quotidien : “I am a humanist, précise le fondateur, I am

³⁴⁴ Des auteurs comme Beckett, Céline, Coltès, Kundera, Prévert, Shakespeare ont été cités à plusieurs reprises. Frédéric Nevchehirlan et Ivy ont fait référence à des poètes de la *Beat Generation* comme Allen Ginsberg.

³⁴⁵ Nous nous référons ici à Michel de Certeau qui parle de « multilocalisation de la culture » (1993).

³⁴⁶ Notons qu'il s'agit là de genres « néologisants » (Pruvost & Sablayrolles, 2003 : 53).

³⁴⁷ Souleymane Diamanka s'est inspiré pour son texte « Les voix dans ma tête » (2007) du *Silence des agneaux*.

³⁴⁸ Luciole nous a parlé d'un projet de réalisation d'un court-métrage avec l'illustratrice Rebecca Dautremer.

³⁴⁹ Notons l'influence possible de l'écriture journalistique et de la créativité à l'œuvre dans les titres d'articles de presse (Sablayrolles, 2000).

³⁵⁰ “Fühlotheek” in *Die Poetry-Slam-Expedition* (2009: 35). Une telle « rengaine » évoque les slogans publicitaires (Calvet, 1979).

inspired by and write about the ordinary human experience, the ideas and concerns of everyday people.”³⁵¹

Les traditions évoquées – dans la lignée desquelles les slameurs disent s’inscrire – vont du rhapsode au zajal, en passant par les troubadours, l’art griotique pour Souleymane Diamanka et celui du conte pour Barbie tue Rick. Si Bas Böttcher fait référence aux rhapsodes de la Grèce Antique³⁵², d’autres slameurs ont cité des traditions contemporaines comme celle des madjoubes ou le zajal libanais évoqué par Lauréline Kuntz³⁵³. De retour du Liban où elle animait des ateliers slam³⁵⁴, la slameuse nous a décrit cette tradition populaire de joute poétique qui lui semble apparentée au slam. Suzie Felix (Peillon, 2009 : 118) nous rappelle que le terme de *zajal*³⁵⁵ « définit en général la poésie populaire chantée en langue dialectale » mais qu’il est « surtout utilisé pour désigner l’affrontement entre deux poètes ou deux clans de poètes ». « Art de la controverse et de la dialectique » où « chacun se prononce et disserte sur un thème d’actualité », il se distingue du slam en tant que poésie improvisée : de fait, l’improvisation est rare dans le slam français comme nous l’a rappelé Lauréline. Il s’en rapproche néanmoins en tant qu’« art de la joute » : « chacun aiguise des mots tranchants, décoche des tirades acérées à son rival. » Contrairement au slam, il est régi sur le plan poétique par des règles précises³⁵⁶ : contrainte formelle qui confère au poème « une énergie et une dimension festive, ludique et quasi-spirituelle », portée par la voix chantée du poète et amplifiée par l’accompagnement musical. Comme dans le slam, le public est mis à contribution, scandant en cœur le dernier mot de chaque hémistiche, et représente « l’unique juge », décidant de rire ou d’applaudir. Partie intégrante du patrimoine culturel populaire que partagent les libanais, toutes origines et confessions confondues, le Zajal a un pouvoir fédérateur qu’évoquent certains slameurs, toutes proportions gardées. Si Souleymane Diamanka s’inscrit explicitement dans la lignée des griots africains en se disant *Enfant d’Hampaté Ba*³⁵⁷, Barbie tue Rick a évoqué

³⁵¹ Marc Smith, enquête écrite du 1/01/11.

³⁵² Voir notre chapitre 1.

³⁵³ Entretien cité.

³⁵⁴ Voir l’article de presse à ce sujet en annexe II.15

³⁵⁵ Du verbe « zêjilê » qui signifie « émouvoir avec la voix, chanter » en langue arabe.

³⁵⁶ « Chaque strophe ou *beit* se compose de quatre hémistiches de douze syllabes. Les trois premiers hémistiches doivent se terminer par un homophone et le dernier par une rime en AB. » (Peillon, 2009 : 119)

³⁵⁷ Titre d’un documentaire traitant de cette filiation, de la transmission au sein des familles peules, auquel le slameur a participé (Villard, 2011).

l'art du conte qui lui est familier, soulignant sa portée universelle et la récurrence de certaines formules ou ritournelles qui assurent une certaine circularité tout en favorisant la connivence du public.

Quels que soient leur parcours et sources d'inspiration, tous les slameurs accordent beaucoup d'importance à l'écriture, en quête d'un *styloratoire*³⁵⁸ à mi-chemin entre oralité et écriture, entre mise en mots et mise en bouche³⁵⁹. Pour Ivy, « Le slameur est un poète qui parle au public. Un orateur, en quelque sorte. Un orateur des flammes. » (*sic*)³⁶⁰ Et le poète québécois de préciser la genèse de ses textes en ces termes :

« Dès l'instant où un texte va plus loin que le premier jet, la voix entre en travail. Je dois même dire que la plupart du temps, un texte qui sera offert sur scène recèle obligatoirement une forme de dialogue intrinsèque. C'est là-dessus que je travaille. La mise en bouche, en son, est solidaire de l'écriture. » (Ivy, enquête citée)

La plupart des slameurs préfèrent l'usage du carnet à celui des nouvelles technologies pour les premières ébauches, à l'image de Lauréline Kuntz qui écrit « deux mètres » de brouillon sur des cahiers d'écolier, utilisant la marge pour dresser des listes de mots. Bastien MP aime à écrire « par post-it » avant de trouver la linéarité de son texte :

« Souvent, j'écris par post-it, que ce soient vraiment des petits bouts qui traînent sur mon bureau, sur mes carnets ou sur des listes ordi, mais souvent ces post-it là restent dans ma tête. C'est plein de pistes, un peu comme en impro, et il y a plein de choses qui deviennent conscientes et il y a des moments où des fils se touchent. (...) J'écris de plus en plus comme ça, parce que j'ai de moins en moins de temps à mon bureau. Je passe de plus en plus de temps dans la rue, dans le train, en mouvement... »³⁶¹

De la même façon, Frédéric Nevchehirlian nous a confié que l'écriture du texte « Large » s'était faite par bribes, et étendue sur plusieurs mois, jusqu'au 11 septembre 2001 où il a enfin trouvé la cohérence de l'ensemble :

« J'avais noté des phrases, des bouts de phrases sur des enveloppes, des bribes, tu vois (...) Et puis toutes ces bribes qui finalement parlaient de la même chose, je les ai regroupées sur deux ou trois feuilles que j'ai encore regroupées, et caetera, et caetera. Jusqu'à ce jour où... Christophe avait commencé à composer une musique sur ces bouts de texte et j'ai finalisé le texte le 11 septembre 2001... Quand ça a pété, on était dans le local, en fait. Et j'ai pris les différentes parties (...), j'ai organisé, et j'ai placé le mot « dimanche », même si on n'était pas dimanche. » (entretien cité)

³⁵⁸ Mot valise emprunté au collectif* « La tribut du verbe » (voir leur blog en sitographie) : « Les mots finissant toujours par sortir de leur définition, le slam devient un *styloratoire* s'articulant de l'écriture à la parole... » (nous soulignons)

³⁵⁹ GCM explicite en ces termes son titre « J'écris à l'oral » : « Ça passe toujours par l'écrit. En revanche, l'écrit est très lié à l'oral, c'est-à-dire que dès que j'écris un ou deux vers, tout de suite je les dis à haute voix pour voir comment ça sonne... Pour moi, c'est vraiment indissociable. » (interview citée, voir en sitographie)

³⁶⁰ Enquête citée. Notons le jeu de mots par rapport à *oriflamme*.

³⁶¹ MP, entretien du 2/04/09.

L'écriture s'élabore souvent dans des moments de lucidité comme des lendemains de fête – pour Frédéric Nevchehirlan – ou des réveils nocturnes pour Lauréline³⁶². Le déploiement du texte sur la page peut alors traduire une géographie plus ou moins *accidentée*, voire un certain éclatement :

« 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! » (FN, entretien cité)

Les slameurs écrivent généralement beaucoup plus de textes qu'ils n'en oralisent sur scène et certains nous ont donné à voir les brouillons attestant de leurs *gammes*, d'une écriture/*orature* (Hagège, 1987³⁶³) qui ne va pas sans essais et 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. Physiquement, visuellement, c'est intéressant de voir comment est construit un texte : c'est pas quelque chose qui jaillit tel quel. On est juste les premiers témoins d'un truc, le poème vit seul... » (SD, entretien cité)

Plusieurs slameurs ont comparé leur œuvre à celle d'un peintre, parlant de *composition*³⁶⁴, de couleurs et de cadre³⁶⁵ – ou de *sortir du cadre* :

« *Dimanche, la rue, / On voulait sortir du grand cadre...* »³⁶⁶

A travers la parole qu'ils nous ont livrée sur leur écriture, le slam apparaît comme lieu d'élaboration d'une pensée métaphorique, métatextuelle voire métagénérique. Ainsi, pour Bas Böttcher, le slam poésie est une matière qui peut se présenter sous trois formes différentes : la vapeur quand elle est à l'état de projet, dans l'esprit du poète, l'eau à l'état liquide quand elle est actualisée en *live* sur une scène, la glace quand elle est « emprisonnée » dans un livre³⁶⁷. En d'autres termes, le slam se vit, s'entend et se voit, l'appréhension visuelle étant ciblée sur la page ou sur la scène, amenée à évoluer « from the page to the stage ». Dans le même registre, Souleymane Diamanka a utilisé une autre métaphore pour différencier l'écriture de poèmes de l'écriture d'un roman : « C'est comme de passer de la piscine à l'océan » a-t-il précisé. Frédéric Nevchehirlan dit de la genèse de ses textes qu'il écrit « en mode automatique », en se laissant porter par la musicalité du texte « comme (s'il)

³⁶² « Dahli écrivait comme ça, dans les moments d'endormissement : il s'endormait avec une cuillère à la main, quand la cuillère tombait (Clliiiiing !), hop il se réveillait et il allait écrire à ce moment là ! C'est un moment de lucidité et où tout s'organise dans la tête ! » (entretien cité)

³⁶³ Voir notre prochain chapitre pour un développement sur ce concept.

³⁶⁴ Terme qui connote aussi la musique. (voir par exemple l'entretien avec Bas Böttcher).

³⁶⁵ « Très souvent, il y a une première ébauche de travail : un peu comme un peintre fait ses esquisses, j'essaie de poser un peu le cadre... » (MP, entretien cité)

³⁶⁶ Nevchehirlan, « Large », *Vibrion*, 2005.

³⁶⁷ Entretien cité, voir notre premier chapitre.

était dans une piscine et qu'(il) se laissait flotter. » On retrouve cette métaphore de l'élément liquide dans les propos de Bastien MP qui décrit le slam comme art de la confluence. Enfin, le slameur Ivy évoque l'action poétique exercée par le slameur en termes de ricochets³⁶⁸ :

« Autre métaphore pédagogique : le slameur lance des cailloux à la surface de l'eau pour les faire rebondir. Dans mon texte sur les notes de la gamme, j'arrive à faire 3 rebonds : « Facile de croire qu'on est SOLIdaires quand on est LA SI DOciles ». À chaque fois, la foule réagit. Quand j'écris un poème, le rebond n'est pas mon objectif : c'est le caillou qui m'intéresse. » (enquête citée)

Si Souleymane Diamanka aime à écrire « à reculons à partir du titre »³⁶⁹, Barbie tue Rick prend souvent la chute, la dernière phrase, pour point de départ :

« C'est l'idée d'écrire un texte qui ait un rythme, un terme et qui puisse tourner un peu comme un mantra. En le repassant, on entend des choses différentes. (...) Je pars de là en fait : j'écris tout le texte jusqu'à arriver à cette dernière phrase ! » (entretien cité)

Katia/Boutchou, quant à elle, compare la genèse de ses textes à la visite d'une maison dont elle connaît l'issue :

« ça m'arrive aussi d'avoir la fin, comme une porte de sortie. En gros, je sais quelle porte sera ouverte à la fin, mais par quelle chambre on passera, dans quelle cave on entrera, et si on n'y laissera pas nos jambes... » (entretien du 26/12/10)

3.2.4. : Le slam en ?uestions³⁷⁰ : conceptions

Le slam est-il *communiversation* ?³⁷¹

Les slameurs madrilènes présentent le slam comme « nouvelle forme de communication », idée reprise et développée par Katia/Boutchou qui avance « que le slam peut ressembler à une sorte de communication ou de discours en tout cas, quelque part. » Là où le conte est essentiellement transmission, il apparaît comme un discours voire une forme de communication qui inclut, dès sa genèse, la présence d'un auditoire. De l'implication du public dans la création, Ivy a expliqué :

« C'est justement cet aspect qui fait du slam ce qu'il est. Un art de la parole est forcément tourné vers l'autre dès sa composition, dans le clair-obscur du laboratoire. Si le public n'est pas présent sur la page (comme dans l'écriture dramatique, le one man show, etc.), il ne le sera pas lors de la représentation. De plus, le slam (littéralement : claquer) utilise les stratégies du poème pour intensifier le sens en son aspect sonore :

³⁶⁸ Nous renvoyons ici à l'article de J.-M. Balpe (1983) : « L'écriture poétique : une stratégie du ricochet ».

³⁶⁹ « Il faut que le titre soit comme un tiroir en fait, qui te donne envie d'aller chercher le texte dedans.(...) Souvent, je commence à écrire comme ça, une fois que le titre est là et que je l'ai à peu près compris, je vais vers lui jusqu'à ce que ça s'écrive... » (entretien cité)

³⁷⁰ Néographie emprunté à un titre de Souleymane Diamanka et John Banzaï publié dans leur recueil (2007).

³⁷¹ Mot-valise emprunté au titre de la revue *DRLAV, Revue de linguistique*, Paris, Centre de recherche de l'université de Paris VIII, N°29, 1983.

encore là, il joue sur la réceptivité, la perception d'un auditoire. Le slam ne vit pas dans les mots, il vit dans la bouche devant le public. » (enquête citée, nous soulignons)

Par essence, un slam recèle une forme de polyphonie intrinsèque. Il contient une étincelle, un « grain de sable » (Lu) qui en font une authentique *conversation*³⁷² :

« Tu te retrouves dans une sorte de conversation avec le monde, avec les gens auxquels tu t'adresses... Moi, je pose souvent des questions dans mes textes : c'est joli mais comment ne pas être dans la facilité ? Je veux que les gens se sentent vraiment interrogés, que ce ne soit pas juste des questions formelles, pour attirer l'attention, que ces questions-là soient nécessaires, précises, à leur place. » (entretien du 26/12/10)

Aux dires de la majorité des slameurs interrogés, le slam est d'abord de l'ordre de la rencontre, du moment de partage. Il est en outre distorsion temporelle, opposée à la linéarité du conte, et engendre en ce sens un effet de condensation : « un texte de slam consiste en une densité d'émotions, de mots, de couleurs... » résume Barbie TR. Or cette recherche de concision, de concentration peut se traduire sur un plan lexical comme en attestent les mots-valises : « C'est entre la création et l'accident de langue, précise Barbie tue Rick, J'aime bien résumer une situation par un mot. »³⁷³

Le slam est-il un lieu d'invention³⁷⁴ ?

A la question « Are slammers real worders? »³⁷⁵, Marc Smith a répondu : « Yes and maybe more in Europe. » La madrilène Silvia Nieva se plaît à créer des mots-valises, bien que ce procédé soit rare en espagnol³⁷⁶. Quant à Lauréline Kuntz, elle décrit ses textes comme « des textes à tiroirs » où chacun « pioche » ce qu'il veut :

« Des fois, je cumule un jeu de mot, une contrepèterie, et un autre truc, genre une dyslexie (j'appelle ça une dyslexie) mélangés dans la même phrase. (...) Ça c'est une constante : tous mes personnages parlent de façon dyslexique, ils ont ces mélangements, ces inventions... » (entretien cité)

Ses *inventions* sont au cœur de textes comme « Dixlesic » – slam éponyme de son premier spectacle (2009) – ou « Actrice factice » où le « mélange de mots » tourne à la caricature : « Je suis l'essence et l'insolence de l'irraison... » clame ladite actrice. D'une manière générale, il semble que le slam suscite « l'envie de se dépasser » (Lu), quitte à s'affranchir des normes linguistiques, pour mieux conquérir le public. A la question « Vous arrive-t-il souvent d'inventer des mots et

³⁷² Du latin impérial *conversatio* de *conversari* (proprement « se tourner vers »), « fréquentation, commerce, intimité ». (Rey, 2007 : 882).

³⁷³ L'idée de *l'accident de langue* nous renvoie à *l'erreur créatrice* de Gianni Rodari (1997 : 49).

³⁷⁴ Mot inventé, emprunté à LK (*inventivation*) et Lyor (*s'inventiler*), que nous reprenons pour évoquer ici de façon générique la création ou l'innovation lexicale (voir chapitre 7 pour plus de précision sur ces concepts).

³⁷⁵ Les slameurs sont-ils des « inventeurs de mots » ? Cette question reprend littéralement la formule d'un journaliste américain citée dans notre premier chapitre.

³⁷⁶ *Desmembranar* : voir son poème « Diagonales », reproduit à la suite de l'enquête en annexe III.12.

cette démarche vous paraît-elle inhérente au slam ? », Ivy répond qu'il en est non seulement « friand » mais qu'il se définit au quotidien comme « un redoutable calembourgeois », prouvant ainsi sa capacité à *néologiser*. Marco DSL, quant à lui, se présente comme un *allitérophile* ou un incorrigible *bavardeur*³⁷⁷ :

« Un néologisme réussi, c'est celui qui donne tout de suite à rêver ou à penser, ou à se dire « C'est logique ». Je me définis quand-même comme un « bavardeur ». C'est la base. Autodidacte atypique bavardeur, c'est le début de ma définition. Tout est dit dans « bavardeur (...) Un néologisme, c'est comme ça, comme une charade, un truc à tiroirs... » (entretien cité)

Lyor, interpellé lors de l'entretien sur cette question de la néologie, nous a slamé un texte fondé sur une accumulation de mots inventés grâce à des procédés divers et variés : « Il y a plein de constructions différentes dedans, il y a des choses totalement aléatoires – j'ai juste remplacé une lettre par une autre – et des mots qui sont construits à partir de deux autres comme « solitarire » », nous a-t-il expliqué³⁷⁸. Quant à Bastien MP, il est revenu sur la technique du mot-valise qu'il affectionne tout particulièrement : « en emboutissant deux véhicules qui existent déjà, j'en crée un nouveau. (...) Je ne crée pas à partir de rien, je crée à partir de l'existant. » a-t-il conclu. Citant l'exemple de *déglinguistique*, il nous a précisé que Barbie tue Rick l'avait elle aussi inventé, de son côté : « je crois aussi qu'il y a peut-être une nécessité » a avancé le slameur grenoblois. Nécessité d'inventer des mots nouveaux pour *inventiver*³⁷⁹ la langue, *ventiler*³⁸⁰ voire renouveler la poésie en la dépoussiérant ? D'autres exemples de néologismes ou d'hapax³⁸⁰ résultent de procédés différents, qu'il s'agisse de conversion comme pour *tressillante*³⁸¹ ou de délexicalisation³⁸². D'une manière générale, Bastien MP se montre désireux de conjuguer « toutes les figures de styles et tous les styles de figures » afin de dépasser le simple jeu de mots et d'accéder à une dimension poétique qui passe souvent par l'image, la métaphore *filée*. Aussi dit-il de son texte « Cybercaféine »³⁸³ :

³⁷⁷ Ces deux mots figurent dans son texte « Slam obsession » (voir notre chapitre 7), le second (*bavardeur*) étant précisément celui que le slameur lyonnais a choisi pour répondre à notre enquête « le slam en un mot » (voir à la fin de ce chapitre).

³⁷⁸ Entretien cité (voir aussi l'illustration sonore de notre chapitre 7).

³⁷⁹ Ce mot-valise (*inventivation*, LK) dont le formant complémentaire est « motivation » nous suggère qu'il s'agit aussi de *remotiver* sémantiquement certains mots ou expressions.

³⁸⁰ Voir notre deuxième partie (chapitre 7) pour cette distinction.

³⁸¹ Dont l'explicitation occasionne l'apparition d'un nouveau mot inventé : « Je voulais que ce soit un adjectif féminin et en fait, ça n'existe que comme participe patient (Rires), comme participe présent ! » (entretien cité)

³⁸² « L'énigme du spharynx, je trouve ça très fort : c'est vraiment la question à laquelle il faut répondre pour vivre... » (entretien cité)

³⁸³ Ce titre initial –annonciateur de créativité – a été remplacé par « Le réseau » pour l'album (voir chapitre 8).

« Je voulais qu'il y ait cette image de la connectique, que les gens voient des fils qui se baladent, donc comment le détourner... Et là effectivement, ça peut passer par le jeu de mots, le néologisme : « ombilicâble ». (entretien cité)

S'il est sensible à la dimension esthétique et *géographique* du mot inventé³⁸⁴, le slameur n'élude aucunement la dimension culturelle inhérente à une telle créativité :

« Parfois en essayant de s'affranchir des normes d'une culture, en les tournant en dérision, ce qui peut t'amener aux jeux de mots, aux détournements, à ces néologismes. Et parfois aussi en essayant de faire autre chose. Moi dans ma culture, j'ai toujours eu ce rêve d'ailleurs, d'au-delà, je suis friand de science fiction... »³⁸⁵

De même, Frédéric Nevchehirlian nous a parlé de limites, de frontières à franchir :

« C'est comme s'il y avait une limite à franchir et quelque chose qui me pousse à ouvrir la porte, à aller vers des territoires inconnus, à sortir des limites de la langue. Ce sont des limites qui pour moi n'existent pas en fait. » (entretien cité)

Développant l'exemple du lexème néologique *oripale* – issu du texte « Large » sur lequel nous l'avons interrogé – le slameur marseillais nous a expliqué que ce mot inventé répondait à une double exigence, poético-musicale et sémantique :

« Je trouvais très joli de mettre, je trouvais parfait – musicalement et aussi du point de vue de la signification – de dire "oripale". Parce que les "oripeaux", ça renvoie à un truc trop poétique. Je voulais casser ce mot ultra poétique pour en faire "un oripale" » (entretien cité)

Et le poète de décliner toutes les résonances et harmoniques de ce néologisme – « pâle », « opale », mais aussi « oriflamme » – comme autant d'étoiles ou d'atomes qu'un tel mot porte autour de lui. Une image en appelant une autre :

« Une image, pour parler avec des gens de la poésie, ce serait de se laisser aller à l'écoute des mots qui viennent à côté, qui tapent à côté, qui tapent à la porte, qui traînent des casseroles... Tu dis un mot mais tu en as dix derrière et ces dix-là sont super importants. » (entretien cité)

Le slam peut-il être *slaMusic* ?

Bastien MP a inventé le mot de *slaMusic* pour évoquer cette forme dérivée du slam déclamée avec un accompagnement musical³⁸⁶. En effet, aux dires de la majorité des slameurs interrogés, la musique peut avoir un rôle à jouer dans le slam,

³⁸⁴ De « archéonéologisme », mot inventé par Lee Harvey Asphalte, il dit : « C'est super beau comme mot je trouve ! C'est porteur de plein de sens, et dans son texte, il est pas utilisé uniquement pour la beauté du mot, il a un vrai sens. Je pense que le mot est arrivé pour le sens mais il a une valeur en soi, il a une esthétique ce mot, il a une géographie intéressante, une sonorité intéressante... Donc il y a les deux. »

³⁸⁵ Poursuivant cette réflexion, il en arrive à l'idée d'un patchwork culturel qui renvoie à une multilocation de la culture (De Certeau, 1993 : 119) : « j'ai pas la prétention ni l'impression de créer une nouvelle culture mais juste l'impression d'affirmer ma culture à moi en étant toujours dans l'idée du patchwork, tu vois... Des choses très actuelles, des choses très anciennes, parce qu'on (est, nait) comme ça. » (entretien cité)

³⁸⁶ Les néologismes « poésique/po&sique » reflètent aussi cette idée de métissage entre poésie et musique. Voir le flyer 3 en annexe I.4.

même si celui-ci était conçu dans sa forme originelle comme une déclamation *a capella*³⁸⁷. Les effets de *musication*³⁸⁸ sont d'abord recherchés au cœur du texte :

« 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. Le slam permet d'aller plus loin que la chanson, qui reste coincée dans le carcan de la structure musicale. » (Na, enquête citée)

Dès lors, il s'agit de faire sourdre une mélodie au sein même du poème, puis d'accorder la musique instrumentale à cette *Musique des lettres* (Ro, 2007) :

« Déjà, avant de parler de la musique des instruments, il y a la musique des lettres. Pour moi, c'est important cette question de forme. Indépendamment d'une métrique musicale, les lettres sonnent entre elles. Tu sais que c'est le titre de l'album de Rouda : Musique des lettres. » (MP, entretien cité)

Si les artistes habillent leurs textes de diverses couleurs musicales, c'est bien le *flow** du texte et de la voix qui constitue « Le fil »³⁸⁹ et assure une certaine unité : « La seule unité, affirme Marco DSL, se fait sur le textuel, l'écriture et le timbre de voix. » Aussi le paysage sonore demeure-t-il contingent et secondaire, relégué derrière les effets poétiques intrinsèques au texte et à son interprétation. Certes, la musique a une fonction émotionnelle et acoustique³⁹⁰, mais le double écueil à éviter serait qu'elle masque ou trahisse les effets de *musication* et le rythme propres au texte³⁹¹ ou *a contrario* qu'elle lui serve uniquement de faire valoir alors qu'elle peut être un véritable révélateur pour des textes qui accèdent à une autre dimension, « une autre vie » avec la musique :

« C'est cette espèce d'alchimie qui transcende le texte, quelle que soit la qualité du texte. D'ailleurs, il y a certains textes que je ne faisais pas sur des soirées slam parce que je ne leur faisais pas confiance à ces textes-là, et qui se révèlent avec la musique. Parce que la musique apporte quelque chose. » (MP, entretien cité)

³⁸⁷ Rouda précise que « l'évolution française a *perversé* un peu le sens du mot, parce que pour le commun du public maintenant, le slam c'est parler sur un piano. Le succès de Grand Corps Malade fait que le mot, la compréhension du mot s'est un peu déviée, quoi. Nous, on y participe, puisque nous aussi, on fait des projets en musique, mais à chaque fois qu'on a l'occasion de le dire, on répète bien que c'est pas du slam. Le slam, c'est *a capella*. » (entretien cité)

³⁸⁸ Françoise Escal (1990 : 9) voit là un « néologisme inventé pour désigner la priorité donnée à l'aspect sonore du texte sur les autres aspects, notamment sur le sens »

³⁸⁹ Nous faisons ici référence au titre de l'album de Camille (2005), influence majeure de la slameuse Luciole : « album au concept étonnant, construit sur le « fil » ou le « bourdon » : une seule note, un si en l'occurrence, qui forme un long sègue du début à la fin de l'album (et même pendant 35 minutes après la dernière chanson). » (d'après *Wikipedia*)

³⁹⁰ « La musique aide beaucoup pour porter la voix, pour la faire sonner, mais si elle trop prenante, elle peut trahir le rythme propre au texte. On a parfois l'impression que c'est la musique qui impulse le rythme, alors que c'est le texte en réalité... Emotionnellement, la musique est importante, mais on dit que pour montrer ce dont on est capable, il faut dire ses textes *a capella*. En ce qui me concerne, mes textes ont été mis en musique en improvisation pour la plupart... » (Katia/Boutchou, entretien du 7/11/07).

³⁹¹ « Mon texte est relativement libre par rapport à la musique, il a son rythme à lui, comme je l'ai dit plus haut. Je ne place pas les mots exactement au même moment à chaque exécution. » (Narcisse, enquête du 15/05/10)

Dès lors, on peut se demander quel est ce supplément d'âme que la musique apporte au slam. Elle représente une source d'inspiration pour certains slameurs qui s'en imprègnent pour composer leurs textes, à l'instar d'un Frédéric Nevchehirlian ou d'un Souleymane Diamanka qui s'inspire aussi de la musique des voix et des langues. Au sujet de son futur album *LittORAL*, ce dernier nous a expliqué :

« Le concept, c'est que j'ai pris des cassettes de mes parents, des cassettes audio comme les gens font dans le rap avec des vinyles qu'ils échantillonnent pour les remettre au goût du jour. Là, ce sont des cassettes audio et vidéo de mes parents que j'échantillonne et que je remets au goût du jour avec de la musique d'aujourd'hui. (...) Voilà, c'est la base de la musique et par-dessus, j'ai travaillé avec des musiciens de Bretagne. J'ai mélangé le violon peul avec la bombarde. » (entretien cité)

Enfin, la musique, alliée au défilement synchrone de sous-titres en français, nous paraît susceptible de favoriser l'intercompréhension dans un contexte exolingue : « C'est un langage international alors que la traduction ne vaut que pour une langue. » précisera l'artiste allemand Bas Böttcher lors de l'entretien qui a suivi sa représentation à l'Université Stendhal.

Le slam est-il *Hardcorps et âme*³⁹² ?

Bastien Mot Paumés et Bas Böttcher ont souligné que le mouvement leur était nécessaire au sein même du processus de création³⁹³ :

“Sometimes you have to walk around to get your ideas... I have to move around when writing or I feel the rhythm with my hands, to check, if it works or count the syllables.” (BB, entretien cité)

En outre, ils nous ont expliqué que la mise en corps du texte, sa respiration et la gestualité associée étaient à anticiper et à intégrer à sa genèse :

“When I write, I know already how it should sound like and also I know when to breath and when to make pauses: all this is part of the poem. When I compose the poem, I know all that. This is something you always have to consider when you write for the stage, and this is what I think that makes the poetry sound organic, something that has to do with heart beat and breathing and gesture.” (entretien cité)

Tous les slameurs rencontrés s'accordent à reconnaître l'importance du corps dans l'interprétation, la nécessité qu'il participe au dire : « It's a physical thing » conclut Bas Böttcher. D'après Marc Smith, la gestuelle est un outil parmi d'autres au service de la performance poétique :

“Everything on stage in the spotlight is part of your performance – your voice, your eyes, your movements, your gestures. It all communicates. (...) Gesture is just one tool in the art of performing.” (enquête du 1/01/11)

³⁹² Titre de LHA, slameur lyonnais (voir la transcription en annexe V et l'illustration vidéo du chapitre 6).

³⁹³ MP a d'ailleurs tenté une collaboration avec le danseur/chorégraphe Bouba Landrille Tchouda, comme relaté dans l'entretien.

Pour Katia Bouchoueva, les gestes servent à « maintenir un équilibre », là où le corps est déstabilisé par la profération (Prigent, 2011 : 7). Si le geste assure souvent une fonction rythmique, de soutien à la scansion, il peut aussi aller à l'encontre du rythme :

« C'est comme un parasite, le corps devient un parasite. Si la main se tend c'est aussi... Je sais très bien que si je reste 10 minutes comme ça et qu'au bout d'un moment, je fais ça [geste de la main], ça donne quelque chose. » (F, entretien cité)³⁹⁴

Aussi la slameuse Katia/Boutchou s'interroge-t-elle sur sa propre capacité à déclamer un texte en s'interdisant ces gestes de la main qui l'accompagnent spontanément. La gestuelle semble ici avoir une fonction quasi phonogène.

A contrario, Souleymane Diamanka s'est longtemps présenté sur scène comme une « statue qui parle » :

« Avant le concept, c'était d'être une statue qui parle, mais ça n'empêche pas le mouvement intérieur. Etre immobile et voir si ça peut fonctionner sur les gens, de leur donner juste l'oralité nue, juste les mots d'une façon monocorde. » (entretien cité)

Dans ces conditions, il a pu vérifier que « les mots se sont débrouillés jusqu'aux gens et ce sont les gens qui ont créé le mouvement après, avec leur sensibilité ». Comme en témoigne l'étymologie de ce terme, c'est donc à travers *l'émotion*³⁹⁵ poétique des mots mis en mouvement que le poème se perpétue. Pour Barbie tue Rick, « il y a une vie dans le texte », le slam se définissant – ou *s'indéfinissant* – comme poésie vivante « qui deviendra ce qu'on en fera ». De même pour Rouda, le slameur *anime* son texte, lui insuffle la vie en le déclamant sur scène : « A partir du moment où le texte est baptisé, il va vivre sur scène », en sachant que certains textes « fonctionnent » mieux que d'autres, opérant une sorte de déclic dans le public.

En allant plus loin – comme nous y invite la formule « Hard corps et âme »³⁹⁶ –, le slam peut véhiculer une dimension polémique voire une velléité d'engagement. Si un slameur qualifie ses textes – ou certains d'entre eux – de *manifestes* (F), Marco DSL va jusqu'à décrire le slam non seulement comme *harangue* mais aussi comme « le cancer de la pensée unique et l'hépatite B du politiquement correct. »

³⁹⁴ Voir l'illustration vidéo de notre prochain chapitre.

³⁹⁵ Dérivé de *émouvoir*, du latin populaire *exmovere*, réfection du latin classique *emovere* composé de *ex-* et *movere*, « mettre en mouvement ». D'après A.Rey (2007 : 1221), le verbe est d'abord attesté (1080) avec le sens étymologique de « mettre en mouvement », qui ne subsiste que dans un emploi très littéraire.

³⁹⁶ L'expression « punk hardcore » fait référence à une première vague d'artistes punk radicalisés et engagés.

Le slameur est-il passeur, *slamtimbanque* ou *slambassadeur* ?

*Passeur de mots*³⁹⁷ : tel semble être l'une des missions fondamentales du slameur. Le slam aurait-il vocation à ouvrir les frontières ? Sur un plan poétique, ce dépassement des frontières passe d'abord par une évolution des représentations :

“We really had to convince people: it was a kind of mission to introduce this term of “poetry slam”, to introduce the spoken word culture. German literary scene was tight to the books in these days... Now you can think of literature without the book, it's just a voice, it's in your head.” (BB, entretien cité, nous soulignons)

Libérer la poésie des carcans du livre et de la poésie classique : telle est la première *mission* des slameurs. De là à la faire circuler dans l'espace public, il n'y a qu'un pas, qui pourra être franchi par la diffusion d'un livre-DVD, à défaut de scène *live* : “That's just to bring the atmosphere of poetry slam across for people who don't have the possibility to attend a poetry slam.”³⁹⁸ Dès lors, le slameur apparaît non seulement comme un colporteur mais comme un tisseur de liens :

« Quand j'écris pour une scène slam, je pense pas tant à la poésie qu'à une façon de créer des liens entre la culture classique et ce qu'on vit maintenant... » (BTR, entretien cité)

La plupart des slameurs que nous avons rencontrés se présentent donc comme des *passeurs* au sens culturel de ce terme : ils s'accordent sur l'importance d'une démarche de transmission qui se concrétise notamment par l'animation d'ateliers slam. Or le terme-même *d'atelier*, s'il renvoie directement aux ateliers d'écriture, connote en outre une conception de l'artiste comme artisan : « artisan de la langue, artisan du sens, de l'image... » (MP, entretien cité)³⁹⁹

Bas Böttcher, Rouda et Lyor⁴⁰⁰, mais aussi Marco DSL, Katia/Boutchou et Bastien Mots Paumés ont donc développé une démarche méthodologique plus ou moins aboutie et formalisée autour de l'animation d'ateliers slam, réflexion qui va bien au-delà du seul effet de mode :

« je crois qu'au départ, il y a eu cette mode des ateliers slam parce que les profs s'imaginaient que l'étiquette allait plaire aux élèves alors que « poésie » risquait de leur faire peur... C'est la culture institutionnelle bien reconnue mais il y a pas beaucoup de jeunes qui peuvent te citer un poète vivant ! » (BTR, entretien cité)

³⁹⁷ Titre d'un article de presse consacré à « Frédéric Nevchehirlian, le passeur de mots » (voir en sitographie).

³⁹⁸ Le slameur allemand a intégré un DVD à sa dernière publication (2009).

³⁹⁹ Voir aussi notre partie didactique et la réflexion plus globale sur les ateliers d'écriture.

⁴⁰⁰ Le collectif* 129H a rédigé un livret à cet effet sous le titre « Ecrire et dire, petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam ». Quant à Bas Böttcher, il a publié une sorte de « manuel scolaire » (2009).

Le premier atout de ces ateliers est de faire vivre à des élèves de tous âges une aventure poétique incarnée par un poète vivant. Or celle-ci se doit d'être ludique aux yeux de la plupart des slameurs interrogés :

« Le groupe ne favorise pas forcément l'écriture mais peut favoriser l'envie d'écrire par contre, ça peut être un facteur déclenchant si on trouve une entrée ludique. » (BTR)

Outre cette entrée ludique dans l'écriture, le slam peut-être appréhendé comme une passerelle vers d'autres textes, plus « classiques ». Dans cette perspective, il s'agit aussi de travailler l'écoute, en développant une posture active :

« L'atelier peut permettre de transformer des gens qui étaient assez éloignés de cet univers de l'écriture, ou en tout cas des auditeurs passifs du texte, qu'il s'agisse de chansons ou autres, en auditeurs actifs. » (BTR, entretien cité)

Dès lors se pose une question fondamentale, soulevée par Boutchou lors de l'entretien réalisé *en duo*⁴⁰¹ : le slam doit-il considéré comme un outil au service d'apprentissages linguistiques, voire un prétexte, ou un objet d'étude à part entière? « Moi je trouve que c'est intéressant de le voir à la fois comme objet d'étude et comme outil... » affirme la slameuse et animatrice qui sait s'adapter à tous les publics en différenciant les objectifs :

« Si c'est dans le cadre scolaire, alors dans ce cas que ça s'inscrit vraiment dans la continuité de ce qui est étudié. Sinon, avec un public étranger, ce sera dans la visée de se familiariser avec une langue étrangère : apprendre à être créatif avec une langue étrangère ou qu'on ne maîtrise pas parfaitement... » (entretien cité du 26/12/10)

Marc Smith voit dans le slam – *performance poetry* précise-t-il entre parenthèses – un outil éducatif majeur⁴⁰²: “It has bolstered interest in reading, and performing poetry around the word”, constate le “papy du slam”. Pour Frédéric Nevchehirlian, il s'agit essentiellement de « chercher en chacun la possibilité de se connecter avec son propre univers », soit d'aider les participants « à trouver leur propre souffle, leur propre rythme ». En allant plus loin, c'est bien en termes de mission que le québécois Ivy appréhende le rôle du slameur :

« Ma comparaison favorite : Si le poète (de l'écrit) est un prêtre qui prêche à des convertis (on sait que les lectures de poésie n'attirent souvent que les passionnés du genre, les poètes et leurs amis – ce n'est pas une critique, c'est une observation), le slameur est un missionnaire qui porte la bonne nouvelle aux païens. » (enquête citée)

Mission qui peut franchir les frontières géographiques et le slameur de *slamtimbanque*⁴⁰³ devient *slambassadeur*⁴⁰⁴ à l'image d'un Grand Corps Malade, et

⁴⁰¹ Nous émettons ici l'hypothèse que la dynamique de cet entretien a été favorisée par le dispositif proposé.

⁴⁰² « a major tool to engage and educate young people about poetry » (enquête citée).

⁴⁰³ Nom d'un collectif* de slameurs de Limoges. (voir notre précédent chapitre)

⁴⁰⁴ Mot-valise emprunté à un journaliste (voire l'article québécois sur GCM en annexe II.11)

d'un Bas Böttcher, parmi tant d'autres : Lauréline Kuntz, Luciole, Souleymane Diamanka et 129H contribuent à diffuser le slam français à l'étranger et dans la Francophonie⁴⁰⁵ en participant à diverses manifestations et en animant des ateliers dans des pays divers comme l'Allemagne (L), le Liban (LK), le Maroc (MP), le Mali et l'Égypte (129H), le Sénégal (Ro, SD)⁴⁰⁶ et l'Afrique du Sud (SD)⁴⁰⁷.

Un slameur sachant *slanimer*...

Dans son mémoire sur la *Poétique de Bas Böttcher*, Adrienne Ferré (2008 : 50) propose de différencier « être slameur », c'est-à-dire « aller dans des soirées et des concours présenter ses textes pour gagner la compétition » et « évoluer dans l'espace du Slam », soit « connaître cette scène, et l'utiliser comme un réseau de diffusion de l'œuvre mais ce en dehors de la compétition ». Elle en arrive alors à la conclusion que Bas Böttcher, sorti de la compétition, se démarque aussi de « l'espace du slam » dès lors que « ses textes ne vont plus tout à fait partager l'esthétique de slameurs qui continuent à se confronter à cette donnée primordiale. » Ce dernier point nous paraît discutable d'une part parce qu'une telle esthétique n'est pas clairement définie, d'autre part parce que l'artiste allemand continue à organiser des événements autour du slam, à animer scènes et ateliers pour faire vivre et partager sa discipline. Afin d'affiner cette distinction, il nous semble nécessaire d'ajouter une troisième formule – par exemple « faire du slam » –, qui rende compte de la distinction entre la démarche et le texte produit, s'agissant d'artistes qui *utilisent* le slam comme la chanson⁴⁰⁸, en tant que *label* et vecteur de diffusion, sans pour autant évoluer dans l'univers du slam et poursuivre une démarche active tournée vers l'organisation d'événements ou l'animation d'ateliers. Abd al Malik et le marseillais Ysae nous semblent relever de cette dernière catégorie d'artistes reliés au slam sans être « slameurs dans l'âme ». S'ils ne se posent pas en slameurs, il n'en demeure pas moins que certains de leurs textes s'apparentent à du slam et sont susceptibles d'être étiquetés comme tels : on s'approche alors du *Spoken word*, généralement accompagné de musique. Au dire de Marc Smith, l'enjeu est pourtant

⁴⁰⁵ Si GCM va régulièrement au Québec, Frédéric Nevchehirlian s'est rendu à la Réunion en février 2011.

⁴⁰⁶ Voir l'article sur la toile concernant le concert du 20/12/10 de Souleymane Diamanka à Dakar dans le cadre du 3^{ème} festival mondial des arts nègres (FESMAN). Voir en sitographie.

⁴⁰⁷ Inventaire non exhaustif.

⁴⁰⁸ L'entretien avec Abd al Malik (*Télérama* n°3010, 2007 : 16) est éloquent à ce sujet : « Je suis un rappeur, explique l'artiste, un rappeur qui utilise le slam comme il utilise la chanson ou le jazz. » Plus récemment, Olivier Nuc, journaliste du *Figaro*, a titré « Abd al Malik, chanteur français » (le 4/11/08, nous soulignons).

tout autre, le *Spoken word* étant marqué par l'aspect commercial⁴⁰⁹. Le slameur, pour être reconnu comme tel au sein de la *slam family*, doit s'impliquer en tant qu'activiste du slam, à l'image de Rouda, « l'enchanteur » d'après la journaliste Lucie Souliac :

« Ce qui demeure permanent chez lui, c'est son dévouement à la discipline. Entre son propre avenir et celui de son association, le collectif* 129H qui anime ateliers d'écriture et organise des spectacles, Rouda œuvre chaque jour un peu plus à la promotion du slam. »⁴¹⁰

Si l'écriture n'est pas un état permanent, la constance naît ici de la démarche d'animation d'ateliers et de scènes ou de l'organisation d'évènements autour du slam : le slameur ne se limite pas à slamer ou à *animer* ses propres textes sur scène mais participe à la dynamique de transmission de la discipline. Dans une *interview*, Rouda présente son album, non comme album *de slam*, mais plutôt comme l'album *d'un slameur*⁴¹¹, ce qui permet d'insister sur la singularité et la diversité de styles inhérente au slam ainsi que sur l'importance des ambiances musicales propres à chaque texte⁴¹². Katia/Boutchou a attiré notre attention sur ce point en évoquant le cas des artistes « issus de la scène slam » qui ambitionnent d'aller plus loin dans l'écriture des textes, tout en gardant cet esprit de *paroleurs libre*⁴¹³. De fait :

« Beaucoup de slameurs précisent qu'ils se sentent véritablement slameurs quand ils animent une scène ouverte*, quand ils donnent la parole aux gens tout en participant. » (entretien cité du 7/11/07)

Ce faisant, ils accomplissent une « mission » que Marc Smith décrit en ces termes : “trying to open the doors for everyone to be involved with poetry.”⁴¹⁴ Le slam apparaît alors comme un lieu éminent d'expérimentation poétique :

« Performance poetry can be presented in dozens and dozens of ways. Experiment. Try them all. Be bold. But always be bold in service to your audience and community.” (Marc Smith, enquête citée)

⁴⁰⁹ ““Spoken word” is a phrase used by the recording industry to brand a type of music that leans toward the poetic, mostly rap. (...) Slam is not a commercial industry...” (enquête citée)

⁴¹⁰ Article publié sur le site d'Arte TV (voir notre sitographie).

⁴¹¹ La formule « album de slam » est inadéquate au dire du slameur puisque le slam se définit comme *a capella* et qu'il s'agit en outre d'une « pratique oratoire collective » dont un album ne saurait rendre compte. Interview consultable sur la toile, voire en sitographie.

⁴¹² *A minima*, un texte de l'album est *a capella*, règle que les slameurs s'imposent lorsqu'ils sortent un disque.

⁴¹³ Nous pressentons ici une distinction entre l'appellation de *parolier* et celle, néologique, de *paroleur* (proposée par Boutchou dans l'entretien cité), réflexion que nous développerons à la fin de ce chapitre).

⁴¹⁴ Enquête écrite du 1/01/11.

3.3. Le slam en un mot : enquête complémentaire

« Pour nous, le slam, c'est un mot... » nous a expliqué Rouda en entretien : un mot qui représente néanmoins « une sorte de label de traçabilité » (MP). Si le sens en a été dévié, voire *perversé*, - selon le *mot* de Rouda - par le succès d'un Grand Corps Malade, nous nous sommes intéressées aux représentations véhiculées par un tel terme. Dans cette perspective, nous avons mené une enquête complémentaire, *via* les réseaux Internet, sur le thème : « Le slam en un mot »⁴¹⁵.

3.3.1. Modalités de l'enquête complémentaire

Pour ce faire, nous avons d'abord interrogé les slameurs rencontrés à ce sujet, puis nous avons profité de leur collaboration pour diffuser l'enquête au sein de leurs propres réseaux de diffusion. Nous avons fait évoluer la formulation initiale du questionnement afin d'obtenir des réponses adéquates à notre principal objectif : rendre compte des représentations spontanément associées au slam, au sein d'un public sinon initié, du moins concerné par le sujet. En effet, les personnes ayant répondu à notre enquête se sont révélées plus averties que la moyenne des français, ce qui s'explique par le fait qu'ils sont intégrés à un réseau de slameurs, et donc, sinon activement impliqués dans ce réseau, du moins régulièrement informés de son actualité. Par ailleurs, le fait même d'avoir répondu à une question non contrainte témoigne d'un intérêt porté au sujet. Aussi avons-nous publié sur la page *Facebook* de cinq slameurs, puis du fondateur du slam, un message invitant leurs amis virtuels à se prononcer librement mais de façon concise (en un mot) sur ce qu'évoquait le slam à leurs yeux. Nous avons souhaité que ce message soit posté par les slameurs eux-mêmes, afin que les réponses ne soient pas conditionnées par la visée universitaire de l'enquête⁴¹⁶. C'est pourquoi nous avons renoncé à la diffusion par mail dans un premier temps : celle-là aurait impliqué la rédaction d'un message plus élaboré qui nous semblait nuire à la spontanéité escomptée des réponses⁴¹⁷. C'est aussi la raison pour laquelle nous avons reformulé la première question - postée par Narcisse et Boutchou -, la requête étant initialement présentée en ces termes :

⁴¹⁵ Nous avons évolué (enquête M.Smith) vers la possibilité de le définir en 3 mots maximum.

⁴¹⁶ Ce qui semble avoir été le cas pour les réponses collectées par Narcisse, particulièrement intellectualisées pour certaines : « Slam pour soi = soliloque, slam pour les autres = aparté... pour affirmer le côté confidentiel de ce riche monologue ».

⁴¹⁷ Nous émettons ici l'hypothèse que le medium utilisé pour notre enquête influe sur la forme et les contenus des réponses apportées, les réseaux sociaux de type FB induisant des commentaires plus spontanés et expressifs (étant susceptibles d'être lus par d'autres) qu'un mail adressé personnellement à une chercheuse.

« Amis slameurs et slamophiles... Dans le cadre d'un projet de recherche, je me livre à un recueil des représentations associées au mot "slam". Merci à ceux qui accepteront de répondre (spontanément) à la question suivante : Si vous deviez résumer le slam en un mot, quel serait ce mot? »

Cette première question a donné lieu à 27 réponses et commentaires⁴¹⁸ sur le mur de Narcisse slam (le 13/12/10) contre seulement 3 réponses sur celui de Katia/Boutchou (le 14/12/10). Nous en avons conclu qu'il nous fallait la reformuler en des termes plus simples afin d'atteindre notre objectif de recueillir des représentations spontanées.

Dès lors, nous avons demandé à Mots Paumés (le 21/12/10) de diffuser le message suivant : « Si je vous dis slam, quel est le premier mot qui vous vient à l'esprit ? » Cette nouvelle question a provoqué 18 réponses et commentaires, dont une majorité consistait en une recherche de *mot d'esprit* pour reprendre la formule freudienne. En effet, la tournure prise par les réponses peut s'expliquer à la fois par la formulation même de la question postée en son nom⁴¹⁹ et par le *néostyle* propre au slameur supposément initiateur de l'enquête. En d'autres termes, nous pensons que cette question est apparue comme un défi lancé par Mots Paumés aux internautes qui ont cherché à y répondre par un jeu de mots proche de ceux qu'il met lui-même en œuvre dans ses slams. A titre d'exemple, le verlan graphique « mals » est apparu plusieurs fois, ainsi que des rimes ou homophones partiels, telles le mot « âme » (4 occurrences). Notons par ailleurs que nous nous sommes heurtée ici à l'une des limites de notre méthodologie : les commentaires publiés étant visibles sur la page (à la manière d'un forum), il s'est ensuivi une dynamique plus ou moins linéaire qui a pu influencer sur les réponses. Aussi la plupart des internautes ont-ils répugné à énoncer un mot qui avait déjà été cité, allant précisément à l'encontre de notre intention de mettre en valeur des récurrences. En revanche, certains échanges ont pu être féconds en termes de créativité : à « indéfinissable » a succédé par exemple le mot-valise « indéfinislam ».

Dans ces conditions, nous avons reformulé à nouveau notre question afin de la simplifier au maximum et d'orienter le moins possible les réponses apportées : « Si je vous dis slam, vous me dites... ? » Cette question a été postée sur le mur de Selecta

⁴¹⁸ Réponses collectées le 31/12/10.

⁴¹⁹ La présence du mot « esprit » a pu ici susciter l'envie de « faire de l'esprit », étant perçue comme un défi lancé par le slameur à ses amis. La forme interrogative a pu corroborer cette dimension de défi.

Seb⁴²⁰ qui a obtenu 55 commentaires (collectés le 29/12/10) divers et variés, ponctués par la réponse du slameur lui-même en tant que représentant de la Ligue Slam de France⁴²¹. Le slameur lyonnais Marco DSL, sollicité à son tour pour relayer l'enquête, l'a reformulée avec ses propres mots, suscitant alors 76 réponses (le 29/12/10) : « Quelle est la première chose (en un mot) qui vous vient à l'esprit lorsque l'on dit le mot "SLAM"? » Là-encore, les jeux de mots ont foisonné parmi les réponses proposées, à commencer par les délexicalisations (« Grand Marco Malade », « harcèlement textuel ») ou les siglaisons inversées en chaîne (« Système de Louvoisement Autour de la Mélopée », « Soutiens la Langue Aime les Mots »...), procédé dont le slameur lyonnais use à l'envi⁴²².

Marc Smith nous a enfin apporté sa collaboration en postant à son tour sur son mur *Facebook* le message suivant, reformulé par ses soins :

`"Camille Vorger in France has started a project to collect three word answers (from around the world) to the question: "What is slam for you?" Send them to her at camille.vorger@wanadoo.fr or post them here as a comment. Remember -- 3 words maximum."`

Notons d'emblée l'insistance sur la règle imposée des trois mots qui n'est pas sans rappeler les trois minutes attribuées à un slameur lors d'une scène ouverte⁴²³ et la possibilité offerte – à notre insu – de répondre individuellement par mail. Suite à ce message, nous avons obtenu 19 réponses (collectées le 10/01) postées directement sur la page et quatre réponses adressées par mail.

3.3.2. Premières conclusions

Sur un total de 179 réponses « brutes », nous en avons retenu 100, en excluant les commentaires incohérents et digressifs, certains visant un rappel de la consigne (« En un mot ! »), ou encore les réponses trop longues et donc non conformes à la contrainte. Les slameurs nommément interrogés ont apporté les réponses suivantes :

⁴²⁰ Slameur rémois (collectif* « Slam Tribu ») et activiste du slam, organisateur de Reims Slam d'Europe.

⁴²¹ « Pour ma part, le Slam c'est pas un genre de poésie, c'est pas une marque de basket bio à la mode, c'est pas un genre musical, le slam c'est un moment de partage et d'écoute, quelques minutes pour briller et se faire entendre ! »

⁴²² Voir *infra* le jeu sur les initiales de son patronyme.

⁴²³ Lorsqu'un internaute essaiera de contourner la consigne (voire *infra*), Marc Smith le rappellera à l'ordre en ces termes : « Philippe, I think one or two or even three is enough. »

Nom ou blase* du slameur/ de la slameuse	Mot énoncé	Complément de réponse (le cas échéant)
Barbie tue Rick	mouvement	
Bas Böttcher	haßliebe	amour-haine ou « hainamour » (mot-valise)
Boutchou	espace	
Frédéric Nevchehirlian	Zorro	
Grand Corps Malade	<u>partage</u>	
Lauréline Kuntz	immédiateté	
Luciole	<u>partage</u>	
Marc Smith	here to stay	« pas prêt de disparaître »
Marco DSL	bavardeur	« je suis un néologiste »
Mots Paumés	j'existe !	
Narcisse	poésie	
Selecta Seb Tribu	liberté	
Silvia	reto	« défi »
Souleymane Diamanka	oralité	
Zedrine	verbe libre	

Tableau 8 : Réponses des slameuses et slameurs à l'enquête « le slam en un mot »

Sur 15 réponses, seules deux sont identiques (*partage*, nous soulignons), deux contiennent un trait commun (*liberté*, verbe *libre*). C'est donc la diversité des réponses apportées qui apparaît ici significative : le terme « Zorro » suggère une certaine dérision vis-à-vis d'un mot à la mode qui est arrivé comme un *justicier* au secours des citoyens. Notons que deux slameurs ont proposé un néologisme : Marco DSL a précisé qu'il avait choisi ce mot parce qu'il se définit non seulement comme *bavardeur* mais aussi – et pour cause – comme *néologiste*. *Oralité* et *haßliebe* sont deux mots-valises : nous reviendrons sur le premier dans notre prochain chapitre, alors que le second reflète l'oxymore inhérent à un art vécu sur un mode passionnel.

Quant aux 100 réponses retenues parmi les propositions des internautes, nous les avons rassemblées dans ce second tableau :

Mot	Nombre d'occurrences	Explication/complément de réponse
Mots (mot)	13 (+2)	« Mots » a souvent été intégré à des polylexicaux ou groupes nominaux tels que « musique des mots », « mots à maux », « des mots contre les maux », « amour des mots », jeux de siglaison ou d'homophonie (« Mals-maux-mots »)
Liberté Libre Librement <i>Freedom</i>	7 (12) +3 1 1	Liberté d'écriture
Poésie	7	« poésie orale contemporaine », « terrain de poésie »
Partage Convivialité	5 1 ⁴²⁴	
Parole	3	
Emotion Frisson	2 1	
Instant	2	
Respect Diversité Paix	1 1 1	
Remède Exutoire	1 1	
Dire Proférer/profération Diction Déclame	1 1 1 1	
Musique Rap Hip-hop Son	2 2 2 1	« idée reçue comme quoi c'est en musique » « rap politiquement correct » « idée reçue comme quoi c'est du hip-hop »
Tournoi	2	« tournoi des 6 nations »
Mals	3	« mals à l'envers »
Ame	3	« Cri d'âme en cœur et en os » Ame, amertume Ramdam d'âme ⁴²⁵
Délexicalisations/néologismes Slam l'homme géant Slamalicoum Slam fast Indéfinislam	5 dont : 2 1 1 1	Référence à un festival lyonnais ⁴²⁶
Siglaisons	5	« Système de Louvoisement Autour de la Mélopée » « Scène Libre Animée par Mouch » « Soutiens la langue Aime Les Mots » « Simplement et Librement Aime Les Mots » « Super Lieu Autour des Mots »
Référence à un slameur : GCM « Grand Marco Malade » Marco	9 dont : 4 1 1	

⁴²⁴ Les seules occurrences isolées relevées sont celles que nous avons pu associer sémantiquement à un autre mot, en l'occurrence « convivialité » avec « partage ».

⁴²⁵ On peut voir ici une référence à l'association « Ramdamslam » (voir en sitographie : le slam.org).

⁴²⁶ Une internaute a mis des tirets « Slam-l'homme-géant » pour en faire un mot unique conformément à la contrainte.

Lee Harvey Asphalté	1	
Narcisse	1	
Piéton ⁴²⁷	1	
Selecta Seb	1	
Référence à un collectif* :	2	
Tribu	1	
« sauvage » (129H)	1	
Référence à un film :	3 dont :	
« Le film avec Saul Williams »	2	
« Slam ce qui nous brûle »	1	
Référence à l'émission télévisée ou « jeu télé »	3 +1	
Référence au livre <i>Slam</i> de Nick Hornby ou à une filiation (Kerouac)	1 1	

Tableau 9 : Réponses des internautes à l'enquête « le slam en un mot »

Si 12% des réponses sont axées sur le mot *liberté* et ses dérivés, notons que 15% sont centrées sur *le mot/les mots* en général comme matière première du slam. Le lexème *maux*, énoncé comme homophone de *mots* apparaît également suite à l'énoncé du néologisme *mals*, conçu comme verlan graphique de *slam*. De nombreuses manifestations de créativité et autres jeux de mots peuvent être relevées, à commencer par les siglaisons, délexicalisations et autres formations néologiques intégrant le lexème *slam*, certaines étant plus fréquentes (« Slamalicoum »⁴²⁸) que d'autres (« indefinisslam »). Outre cette dimension ludique, la référence à des événements comme le festival « Slam l'homme géant » montre que le slam est aussi conçu et perçu à travers l'évènementiel ou l'expérientiel. L'émission de télévision a été citée par boutade ou provocation, avec un commentaire du type « OK, je sors... »⁴²⁹. L'évocation du roman de Nick Hornby ou celle du tournoi des six nations répond à l'envie de se singulariser en formulant une réponse originale et décalée par rapport aux attentes. En outre, 11% des internautes ont cité un blase* de slameur ou de collectif*, ce qui semble indiquer que le slam est aussi une histoire de rencontres humaines. Les références à Grand Corps Malade comme prototype sont généralement contestées, au même titre que les idées reçues – présentées comme telles – associant le slam au rap ou à la musique, alors que plusieurs internautes nomment précisément le slameur ami qui a publié le message et qui constitue en quelque sorte leur référence en la matière. Notons enfin la

⁴²⁷ « Slameur voyageur, PIETON écume du nord au sud, de l'ouest à l'est, toutes les scènes slam de France et même de Belgique ! » (voir le site le slam.org)

⁴²⁸ Formule rituelle d'ouverture des *slam sessions*. (voir notre glossaire)

⁴²⁹ Par ce commentaire fréquent sur les forums, les internautes expriment le fait qu'ils méritent d'être « punis » (« mis à la porte ») pour une réflexion hors de propos, s'excusant en quelque sorte d'avoir dépassé les bornes.

présence de formes verbales qui traduit la dimension performative inhérente au slam : « Si on me dit slam, ben je déclame » répond un internaute.

Parmi les réponses sollicitées outre Atlantique et en excluant les digressions portant sur une demande d'explication et autres extrapolations quant aux motivations supposées de Marc Smith, nous avons retenu les formules suivantes :

Share. Friendship. Freedom.
 gladiator poet games
points are pointless
 beautiful bardic battles
poetry's regained inspiration
 Obsession holding place.
 Literature's gateway drug
 Brains guttural scream!
 My Funny Bone~ Silvana Straw
 My Truth Serum ~ Silvana Straw
 le slam: c'est le partage intergenerations et intercultures sans
 jugement
 Chansons! Musique!
Share, open mind
 I'm Marc Smith
 Grand, Corp, Malade
 Poetic politics of Love
 U TOWARDS US
 Thinking
 Live populist art
Libération. Empowerments. Points. Marc's Gift Shared
 Love's Poetic Politics⁴³⁰
 In your face⁴³¹

La présence de réponses en français s'explique sans doute par la popularité du fondateur américain au sein de la *French slam community* et par sa récente participation à l'évènement « Reims Slam d'Europe ». L'une mentionne l'absence de jugement, contrairement aux réponses américaines qui stipulent, pour deux d'entre elles, l'importance des *points* attribués dans le cadre d'un tournoi. Deux autres réponses font référence à l'idée d'affrontement (*battle*) voire au combat de gladiateurs, et à la *claque* du sens originel : *in your face*. Si le sème de libération apparaît à deux reprises (*liberation, freedom*), celui de partage (*share*) semble prégnant avec quatre occurrences (en comptant le mot français). Aux trois termes *poet, poetry* et *poetic* s'ajoutent ceux de *Literature* et de *bardic*, ce dernier mot pouvant se référer à un poète dans l'acception générique de ce terme sans référence

⁴³⁰ Réponse reformulée et envoyée par mail puis explicitée à ma demande : « Poetic politics of Love » a été traduit par « La politique poétique de l'Amour. Ou la poésie politique de l'Amour. ça n'a pas tout à fait le même sens, bien sûr, mais rythmiquement, c'est toutefois plus proche de la version anglaise. » (mail du 9/01/11, signé « Le bon slamaritain »)

⁴³¹ Réponse reçue le 26/01/11 par mail (objet : « 3 words to describe slam »).

précise à la culture celtique⁴³². L'évocation du fondateur Marc Smith est précédée d'une double allusion à Silvana Straw, *performance poet* qui a reçu le titre de *DC's Original Poetry Slam Champion* en novembre 2010. Quant aux formules "My funny bones" et "My Truth Serum", on peut émettre l'hypothèse – confirmée par la présence de majuscules – qu'il s'agit de titres de cette poétesse/slameuse, mais nous n'avons pu en avoir la confirmation. Une slameuse marseillaise a cité « Grand, Corps, Malade », usant de virgules pour insister sur la présence des trois mots induits par la consigne. Enfin, un internaute – slameur de Tours – a contourné la contrainte en composant un texte entier – envoyé par mail –, les mots étant groupés trois par trois et répartis en autant de commentaires que de vers.⁴³³

3.3.3. Du mot au texte, de l'enquête au manifeste⁴³⁴

Pour Bastien Maupomé, le slam représente une façon de dire « J'existe » et répond à une *urgence esthétique* :

« *Urgence esthétique. Cherche sursaut immédiat, instant sauvage.
Open mic. A pen, a voice, a punch line. Open mic, open mind.
Scène ouverte. Offre 3 minutes pour exister...* »⁴³⁵

Suite à notre enquête, le slameur grenoblois nous a proposé de composer un slam à partir des mots cités par les slameurs et internautes (nous les avons soulignés). Il en a intégré 50, s'autorisant à les mêler, à les emmêler, voire à les *démuseler* pour mieux les renouveler⁴³⁶ en les contextualisant :

« *Encre. Cherche rimailles de Chine, pour ruiner murailles de chaînes,
Démuseler les mots isolés dans les désolants mausolées.
Contrebande-sonore. Cherche petite musique intérieure.
Paroles en prose, professées entre profération et prophétie.* »

⁴³² « Bardic » apparaît comme une forme néologique dérivée du nom *bard* attesté par Longman pour « poet », *the Bard* faisant référence à William Shakespeare.

⁴³³ Voici le texte intégral envoyé par Philippe Jacquet (mail du 8/01/11) : "slavery is... OVER!!!!/ SL'AM ALIVE./ So Let AM/ "LET IT BE".../ Listen & Understand/ Tell & Drink/ Slam is On/ war... IS OFF./ Palabras del Mundo/ Caminos de Palabras/ Palabras del Camino/ U & US/ I TOWARDS U/ U TOWARDS US/ Z & Y/ Alpha & Omega." Ce texte nous semble offrir un bel exemple de contrainte libératrice de créativité, s'agissant d'un « délire » selon les termes de son auteur qui nous a expliqué certaines allusions : "Z&Y" désignant par exemple les « initiales des pseudos de Mr Zurg & de Yopo, les fondateurs de l'assoc' SLAM 37 & co-fondateurs de la LSF » grâce auxquels il a découvert le slam. La créativité passe aussi par une matrice externe puisque le slameur a intégré, à son texte rédigé en anglais, des micro-alternances en espagnol. Il a usé de procédés appelés *ronds* (Léon, 1993) ou *queues* (Pinon, 1993) : « Caminos de palabras / Palabras del camino » (nous soulignons).

⁴³⁴ Le slam « Huitième Merveille » (MP, 2011) s'ajoute aux textes auxquels nous avons attribué la portée de « manifestes » (voir en annexe IV).

⁴³⁵ Voir le texte en annexe VI.33. Nous avons souligné les mots qui constituent des réponses à l'enquête.

⁴³⁶ *Litérateur* est un mot-valise présenté comme une variante de *l'oralité* de SD. *Rimaille* est une forme néologique, issue de *rimailler* (« faire de mauvais vers »).

« Momument aux mots », ce texte constitue, au dire de son auteur, une sorte de manifeste du slam et pourra servir, en tant que tel, de prologue à une scène ouverte*. Il représente aussi une sorte de « déclaration d'amour » à cet art, ce qui rejoint le mot énoncé par Bas Böttcher (*Haßliebe*) : « *L'amour comme art mûr, la plume au poing, la poésie sur les os...* »⁴³⁷ Intitulé « Huitième merveille » - d'où la « muraille de Chine » et autres *métathèses* (Dupriez, 1980 : 289) comme « vermeilles » -, ce slam se caractérise par une densité qui s'explique à la fois par la contrainte d'intégrer un maximum de mots issus de l'enquête et par la forme adoptée, celle d'une succession de petites annonces. Lors d'une scène à laquelle nous avons assisté⁴³⁸, le potentiel rythmique et prosodique inhérent à cette forme avait été éprouvé par les slameurs et animateurs qui s'étaient essayés à déclamer des annonces extraites de la presse⁴³⁹. S'agissant d'une *transposition* (Millet, 1992 : 120) d'un type d'écrit vers une forme discursive orale, il en résulte une densité sémantique due à des phrases elliptiques, un style « télégraphique ». Par là-même, ce texte nous semble illustratif d'une recherche d'efficacité et de concision, alliée à des effets de déconstruction du rythme, plus généralement d'une quête d'expressivité et de créativité lexicale : les slameurs se voient successivement qualifiés de *récréateurs*, *bavardeurs*, *littérateurs* et *obsédés textuels*. En outre, Mots Paumés fait référence aux origines du mouvement en intégrant des emprunts à l'anglais - relevant parfois d'un technolecte du rap (*punch-line*⁴⁴⁰) mais révélant surtout la formule privilégiée dans le slam français de scène ouverte* (*open mic*) - et rend hommage à Marc Smith en lui laissant littéralement le dernier mot : « Here to stay »⁴⁴¹.

⁴³⁷ Un internaute a proposé : « cri d'âme en cœur et en os ». D'où une nouvelle délexicalisation de MP.

⁴³⁸ Vallon Pont d'Arc le 3/12/10.

⁴³⁹ Voir notre chapitre 14 et le concept d'affordance.

⁴⁴⁰ Voir notre glossaire.

⁴⁴¹ On note ici la présence des guillemets, s'agissant d'une citation.

Conclusion partielle

Au vu de toutes les représentations collectées lors de ces entretiens et enquêtes, de tous ces mots érigés en *monuments*⁴⁴², être slameur ne se limite pas, dans le contexte du slam français, à la participation aux tournois, mais s'applique par essence à une dynamique de circulation de la parole poétique et de transmission de la discipline. De fait, le slam tel que les slameurs nous l'ont décrit – et tel qu'ils l'ont *dérivé* en l'émancipant du modèle américain – correspond, bien au-delà du dispositif premier qui est celui d'une compétition ou d'une scène ouverte* à l'expression libre, à une démarche dans laquelle ils s'impliquent activement. Notre dernier entretien avec Grand Corps Malade⁴⁴³ nous a confortée dans cette idée de l'importance du rôle d'animateur*, à un double titre, s'agissant à la fois *d'animer* sur scène ses propres textes, *d'animer* des scènes ouvertes le cas échéant, et *d'animer* encore des ateliers dans différents contextes⁴⁴⁴. En outre, ou peut-être en vertu de cette fonction de *slanimateur*, une telle démarche s'avère particulièrement favorable à la créativité lexicale : les slameurs se posent ainsi en *paroleurs libres* plus qu'en *paroliers*, et l'apparition de ce lexème néologique – exprimant la singularité du slam par rapport à la chanson – traduit une dynamique lexicale dont ils témoignent en entretien. Créativité qui s'origine dans leur conception même de l'écriture comme une hybridation de l'écrit par l'oral qui pourra se décliner, selon les distinctions établies par Agnès Millet (1992 :118), en termes de *transcription*, *transposition* (écrit oralisé) ou *translation* (jeux graphiques), englobées par le concept *d'oralité*.

⁴⁴² Voir notre chapitre 4 pour l'opposition entre *monuments et documents* d'après le médiéviste Zumthor.

⁴⁴³ Voir notre chapitre 14.

⁴⁴⁴ Voir l'entrée « animateur » de notre glossaire.

Chapitre 4

Entre oralité et jeux d'écriture : le slam ou *l'oralité*

- 4.1. De la poésie orale
 - 4.2. De la chanson
 - 4.3. De l'écriture à la performance
 - 4.4. Vers une poétique du slam
-

Illustration : Frédéric Nevchehirlan,
« J'ai des milliers de gestes... »

Photo 11 : Frédéric Nevchehirlan à Autrans (le 20 mai 2011)



« C'est de l'art ignare et dieu sait si c'est beau
C'est de l'art ignare a dit le gosse peul
Mais les anciens ont-ils appris le solfège pour faire le gospel
Enfant du soleil et de la soul approche et rince-toi l'oreille »⁴⁴⁵

Le concept d'*oralité* – proposé comme définitoire du slam par Souleymane Diamanka -, et la formule d'*art ignare*, sont à interroger : nous les confronterons dans ce chapitre à des apports théoriques sur la poésie orale, la chanson et la performance, afin d'établir dans quelle mesure l'objet de notre étude emprunte à ces différentes traditions et pratiques. De fait, le slam s'inscrit dans un *continuum* : « Slameur, c'est le plus vieux métier du monde » (GdB, 2009 : 51). Il procède d'un retour aux sources, pour peu qu'on y voie la manifestation contemporaine d'une tradition qui remonte à l'Antiquité avec l'*actio* de la rhétorique, consacrant l'art de mettre le texte en voix et en gestes. A la question « Est-ce que vous vous considérez comme des aèdes ? », le slameur et éditeur Félix J. répond :

« On a pléthore de mots à notre disposition, c'est une fonction sociale qui a toujours existé. Selon les époques et les régions, on nous appelle différemment : griots, conteurs, troubadours... Le terme rend compte de la présence du poète dans la vie et la société. C'est une typologie universelle. (...) L'exutoire d'un côté, l'éphémère des performances* de l'autre, une des conditions pour que ce genre soit distingué des autres. » (Peillon, 2009 : 184, nous soulignons).

A chaque époque et à chaque civilisation son mot pour désigner ce poète-récitant qui va sur la place publique : nous avons évoqué la tradition libanaise des Zajals, joute poétique déclamée et improvisée que d'aucuns considèrent comme l'« arrière-grand-mère du slam » (Peillon, 2009 : 118). Inspirés de ces traditions empreintes d'oralité et de musicalité – conformément au sens original du mot *lyrique* – les slameurs n'en accordent pas moins d'importance à l'écriture, les improvisateurs étant rares si l'on excepte le *freestyle*⁴⁴⁶. Après avoir convoqué des références théoriques incontournables et susceptibles d'éclairer notre objet, nous nous intéresserons aux influences dont ils se réclament en matière d'écriture avant d'énoncer en guise de synthèse, quelques caractéristiques fondatrices d'une poésie du slam.

⁴⁴⁵ Souleymane DIAMANKA (2007), « L'art ignare », *L'Hiver Peul*.

⁴⁴⁶ Terme relevant du technolècte du rap : Barret (2008 : 50) définit le rap *freestyle* comme « une trame qui se construit mot à mot ». Arthur Ribo et Dgiz pratiquent ce type d'improvisation : voir notre glossaire.

4.1. De la poésie orale

4.1.1. Oralité, *orature*, *oraliture*, *oralité*⁴⁴⁷

Dans son analyse du rapport entre oralité et écriture, Claude Hagège (1987) oppose les *verbophiles* aux *scriptophiles* : les *slamophiles* relèveraient-ils de l'une ou de l'autre de ces catégories ou des deux conjointement ? Quelle est la part de l'oralité et de l'écriture dans la poétique du slam ? Le texte écrit, nous rappelle Hagège, est « un sillon mort », ou encore « un dialogue à distance, où s'abolit le voisinage des bouches, des oreilles et des yeux ». (1987 : 94) En revanche, la communication orale est non seulement « chargée de tout le sens d'origine » mais en outre « elle est multiplanaire. » (108, nous soulignons) En effet, elle permet le recours à « la gestuelle articulatoire et (à) des sémiotiques expressives comme celle du visage », auxquelles s'ajoute l'intonation : « phénomène capital dont aucun système d'écriture ne conserve la trace » (108-109). Cette dernière permet de « stratifier le discours oral en une structure hiérarchique. » (109) Dès lors, si l'« invention de l'écriture a contribué à occulter l'exercice vivant de la parole », le slam serait-il le lieu d'une réinvention de l'oralité ?

Claude Hagège précise les notions fondamentales de *style oral*, qu'il distingue du *style parlé*⁴⁴⁸, et *d'orature* :

« 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). » (1987 : 111, nous soulignons)

Nous reviendrons sur ce concept *d'orature*⁴⁴⁹, ainsi que sur celui de *monument*, avant de nous interroger sur les aspects génériques. Le fait est que ce style oral se traduit par un certain nombre de caractéristiques énumérées par le linguiste :

« refrains, syllabes de déclenchement, mots d'appel, noms-agrafes, expressions inductrices, profusion de quasi-synonymes, assonances, rimes, allitérations et autres

⁴⁴⁷ Si le concept *d'orature* est attribué à Claude Hagège (voir *supra*), celui *d'oraliture* a été proposé par Ernest Mirville (Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville» *Conjonction*, n° 161-162, mars-juin 1984, p. 162). Il sera principalement lié à la réflexion sur la littérature des Caraïbes et repris par Chamoiseau dans son analyse du conte créole (1991: 56). Cependant, l'approche du médiéviste Zumthor que nous développerons ici nous semble la plus adéquate à rendre compte des fondements de ce concept que nous rapprocherons de *l'oralité* définie par Souleymane Diamanka.

⁴⁴⁸ « Cette dernière désignant l'usage ordinaire, plus ou moins éloigné de la langue écrite, qui est fait de la parole en situation d'interlocution. » (Hagège, 1987 : 110)

⁴⁴⁹ Le mot semble conçu comme une sorte de *mot valise* fusionnant les deux mots « oralité » et « écriture » autour du phonème commun [i] ou encore comme une déformation par substitution du morphème « ora » à « écri » au sein du lexème « écriture », par analogie.

échos phoniques et sémantiques, parallélismes lexicaux et grammaticaux, couples de sens, rythmisation par le geste et par les mouvements de la bouche » (1987 : 111)

Autant de moyens qui assurent une efficacité mnémotechnique, à l'instar de la répétition qui apparaît comme le procédé fondamental, *coiffant* ces manifestations : « la répétition est foncièrement constructrice de l'oral. » affirme le linguiste (111), s'appuyant sur l'exemple des proverbes du monde entier caractérisés par des structures symétriques et des formules en écho. Si la poésie – en tant que genre – a intégré un certain nombre de ces traits définitoires d'un style oral qui se décline sous des formes diverses⁴⁵⁰, les conteurs témoignent aussi du rôle de la répétition au sein de « cette onde sonore dont le souvenir risque toujours, s'il n'est pas aidé, de s'évanouir à mesure même de sa progression » (111). Et le linguiste de citer le griot Malien H.Hampaté Ba : « En Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » (112) : citation qui sera reprise par Souleymane Diamanka dans le texte éponyme de son album intitulé *L'Hiver Peul* (2007). Le slameur d'origine sénégalaise témoigne ainsi de la prégnance de l'art griotique au cœur de son slam.

Dans l'un de ses textes de *L'Hiver Peul*, il qualifie son œuvre *d'art ignare*, en référence à Jean-Michel Basquiat⁴⁵¹ : « C'est de l'art ignare et Dieu sait si c'est laid » Refrain versatile qui évolue au fil du poème et au gré du poète : « C'est de l'art ignare et Dieu sait si c'est beau » (nous soulignons). Ainsi le slameur se présente-il comme poète de la rue⁴⁵² ou encore un « peul bordelais aux cordes vocales barbelées » ayant baigné dans l'oralité depuis sa plus tendre enfance : celle d'une culture griotique empreinte de dictons et de sagesse populaire⁴⁵³, celle de la voix peule de son père qui s'était enregistré pour sa famille et dont de lointains échos nous parviennent dans l'album. Nourri d'une double culture, il conçoit ses textes à la lisière de l'oral et de l'écrit : « *J'ai trouvé ma voix dans cette écriture* » confie-t-il au détour d'un slam.⁴⁵⁴ Dès lors, la question se pose de la littéarité de cette écriture : « *J'ai des plaies plein le palais quand je te lis mes ratures/ Dis-leur que c'est tout sauf de la littérature* » En *interview*, il a introduit le concept *d'oralité* qui s'inscrit

⁴⁵⁰ « Elle spécialise à son profit certains des procédés du style oral, en particulier le rythme et là où elle existe, la rime, en les vidant de leur finalité mnémotechnique et didactique. » (Hagège, 1987 : 112)

⁴⁵¹ L'artiste aurait utilisé cette formule pour présenter ses tableaux « format carte postale » à Andy Warhol.

⁴⁵² « 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 » (« L'art ignare », *L'Hiver Peul*, 2007).

⁴⁵³ « Son premier héritage, c'est déjà les mots. On lui raconte des contes remplis de métaphores et de proverbes anciens. » (Guay de Bellissen, 2009 : 147)

⁴⁵⁴ « Moment d'humanité », *Hiver Peul*, 2007.

pour nous dans la lignée de *l'orature* d'un Hagège ou de *l'oraliture* d'un Chamoiseau (1999), avec cette syllabe supplémentaire qui confère à ce terme le statut de mot-valise sans apocope ni aphérèse⁴⁵⁵ :

« 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. »⁴⁵⁶

Dès lors, le slam apparaît comme un trait d'union ou passerelle entre deux univers « apparemment lointains, mais contigus en réalité, et qui se prolongent. »

A la lumière de ces observations, nous nous interrogerons sur ce qui fonde la littéarité propre à cette *oralittérature*, à commencer par les différentes formes d'échos sonores qui, dans le slam, produisent un effet de répétition. Dans cette perspective, l'homophonie caractéristique de la rime dite *équivoquée* (Aquien & Molinié, 1999 : 646) nous semble jouer un rôle essentiel dans la poétique du slam, slalomant entre écriture et oralité. Le slam serait-il, à l'instar de la poésie médiévale, le lieu de *l'équivoque généralisée* (Zumthor, 1978 : 269) ? Peut-il être appréhendé comme une forme contemporaine de *chanson de geste* ?

4.1.2. Poésie orale et fonction poétique

Dans son *Introduction à la poésie orale* (1983), le médiéviste Zumthor revient sur la définition de la *littérature orale*, expression attribuée à Paul Sébillot en 1881 :

« Elle désigna tour à tour, dans un sens étroit chez les ethnologues, une classe de discours à finalité sapentielle ou éthique ; et dans le sens large, chez les rares historiens de la littérature intéressés par ces problèmes, toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus. » (Zumthor, 1983 : 45)

A partir de là, comment définir la littéarité propre à cette *littérature orale* sinon par sa portée métaphorique, sa teneur fictionnelle ou sa finalité sapentielle ? Voici ce que suggère Paul Zumthor :

« Est poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel, y percevant une intention non exclusivement pragmatique : le poème en effet (ou, d'une

⁴⁵⁵ Nous avons concrétisé ce « trait d'union » dans la transcription de ce lexème néologique. *Orature* étant conçu comme symétrique d'*écriture*, *oraliture* apparaît comme une forme intermédiaire. *Ora-littérature* apparaît plus clairement comme la fusion des mots « oralité » et « littérature » autour du morphème commun [litE], ce qui nous semble traduire la reconnaissance d'une littéarité propre à la poésie orale. Notons cependant que ce terme fait état de l'appartenance à un « champ » tandis que *orature* fait référence à une activité relevant du même paradigme que *écriture*, ou encore *auditure*. (Bobillot, 2009 : 68) Voir notre chapitre 8 pour une analyse lexicogénique de ce type de mot-valise.

⁴⁵⁶ Propos recueillis par Monia Zergane pour Evne.fr, en juin 2007 (voir notre sitographie).

manière générale, le texte littéraire) est senti comme la manifestation particulière, en un temps et un lieu donnés, d'un vaste discours constituant globalement un trope des discours ordinaires tenus au sein du groupe social. » (1983 : 38-39, spn)

En d'autres termes, ce serait la réception – et par là-même l'intention perçue à travers des signaux spécifiques – qui déterminerait la littérarité d'un texte. Zumthor convoque alors la distinction entre *document* (« manifestation discursive de base ») et *monument* (« manifestation discursive poétique »)⁴⁵⁷. Ces deux formes se distinguent par un « niveau poétique, défini par une structuration seconde – intentionnelle et résultant d'un travail » : celle-là intervient à un double niveau, textuel et modal, la structuration dite *modale* pouvant s'appliquer autant au plan graphique (écriture) qu'au plan vocal (oralité)⁴⁵⁸. C'est à ces conditions que le *monument* peut être conçu comme un objet poétique et perçu comme tel :

« Ce texte devient art au sein d'un lieu émotionnel, manifesté en performance, et d'où procède et où tend la totalité des énergies constituant l'œuvre vive. C'est ainsi la performance qui, d'une communication orale, fait un objet poétique, lui conférant l'identité sociale en vertu de quoi on le perçoit et déclare tel. » (1983 : 81-82, nous soulignons)

« Mot ? Moment ? Monument ? » interrogent les auteurs du guide *Ecrire et dire* (sd : 27), avant d'introduire des éléments de définition du slam comme performance*. Ce dernier concept apparaît justement comme la pierre de touche de la réflexion de Zumthor :

« La performance apparaît comme une action orale-aurale complexe, par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. (...) Dans la performance se recoupent les deux axes de toute communication sociale : celui qui joint le locuteur à l'auteur ; et celui sur quoi s'unissent situation et tradition. » (1987 : 248)

De *performance* à *performatif*, il n'y a qu'un pas, comme nous le rappelle le médiéviste :

« On rapprocherait sans calembour performance de performatif, dans le sens que l'on donne à ce terme depuis Austin. On poserait par là en principe que le langage poétique médiéval comporte toujours un aspect performatif. » (1987 : 245)

Zumthor interroge en outre la notion de *genre* appliquée à ce champ de la littérature orale et choisit de l'employer au sens large, comme résultant de l'identification de traits communs au sein de séries :

« Il me servira donc à désigner des séries entre les unités desquelles se constatent des ressemblances soit fonctionnelles, soit résultant de configurations de traits lexicaux,

⁴⁵⁷ Cette distinction nous semble aller à l'encontre du sens étymologique de ces deux termes : *documentum*, « exemple, modèle, leçon, enseignement » de *doceo*, « enseigner, montrer, faire voir », et *monumentum*, « tout ce qui fait songer, se souvenir, y compris un écrit », de *moneo*, « faire songer, faire souvenir, avertir ».

⁴⁵⁸ « La part respective des structures textuelle et modale dans la constitution du monument diffère sensiblement dans la poésie écrite et dans l'orale. Le textuel domine l'écrit ; le modal les arts de la voix. » (Zumthor, 1983 : 39)

grammaticaux, parfois sémantiques. Encore faut-il que ces ressemblances soient assez nombreuses et oralisées pour apparaître comme une figure programmatique, une ébauche au moins de modèle commun, tel que chaque « œuvre » y ait son lieu en même temps que, partiellement, elle s'en évade. » (1983 : 47, nous soulignons)

Dans cette perspective - qui revient à l'élaboration d'une poétique propre à la poésie orale -, il tente d'explicitier ses caractéristiques : « Lorsque la vocalité d'un texte s'inscrit dans son dessein initial, écrit-il, un trait général caractérise son style (...) on le définirait à l'aide de termes tels que discontinuité ou fragmentarité » (1987 : 180, nous soulignons). Il en résulte des ruptures dans le ton, le style, le registre, la syntaxe, des alternances relevant clairement de stratégies expressives : de fait, celles-ci diffèrent foncièrement de celles d'un texte conçu initialement – et exclusivement – en vue d'une transmission écrite. Cette *fragmentarité* se double d'un *formulisme* qui peut être une ressource stylistique pour les poètes oraux :

« Le formulisme en poésie est donc redondance fortement fonctionnalisée, et formellement stylisée. » (1987 : 221)

Notons d'ores et déjà, dans la perspective de la deuxième partie de cette étude, que l'utilisation de proverbes ou aphorismes, dictons et autres *formules* plus ou moins figées donnent lieu à de nombreux détournements ludiques dans le slam :

« *Approche et rince-toi l'oreille* »⁴⁵⁹

Ainsi, nous verrons à l'œuvre dans le slam ce formulisme poétique (1987 : 218) qui « fonctionne à l'aide de modèles d'ordre divers, syntaxiques, rythmiques, sémantiques, opérant, dans la constitution du texte, de manière générative, produisant en surface des séquences à la fois attendues et imprévisibles. »⁴⁶⁰

S'agissant du slam, la *vocalité* apparaît bien inhérente au dessein du texte, ce dernier étant précisément élaboré dans la perspective d'être oralisé sur une scène. Selon le poéticien, la tradition orale s'appuie sur un langage séparé, spécifique et éloigné de l'usage quotidien. Il relève par exemple la présence d'archaïsmes, que nous pourrions vérifier au sein de notre corpus :

« *Le dioxyde de carbone peut t'intoxiquer, t'occire à petit feu* »⁴⁶¹

Zumthor rappelle en outre l'importance de la fonction *phatique* telles que l'a définie Malinowski : « jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'Autre, de demande, en soi indifférent à la production d'un sens. » (1983 : 32).

⁴⁵⁹ Souleymane Diamanka (voir la citation en exergue de ce chapitre).

⁴⁶⁰ Ainsi pourrions-nous analyser ce « formulisme » comme une source de créativité, voire une matrice de création verbale (voir à ce sujet nos chapitres 7 et 9).

⁴⁶¹ Mots Paumés, « Apnée » (*Songes déments*, 2009).

« Remonte à la surface, reprends tes esprits, suis ton instinct, respire ! » (MP, *ibid.*)

Celle-là pourra se manifester sous des formes diverses : « digressions prospectives, rétrospectives, justificatives, stases ornementales, apostrophes, exclamations, questions rhétoriques, passages du il, eux, au je, au vous, usage de présentatifs tels que voyez, écoutez, schématisations descriptives, énumérations. » (1983 : 134). De la *vocalité*, le médiéviste passe à l'*intervocalité* (1987 : 161), notion qu'il rapproche de l'*intertextualité* :

« d'une intervocalité comme l'intertextualité dont on parle depuis quelques années, et que je considère ici sous son aspect d'échange de paroles et de connivence sonore ; polyphonie perçue par les destinataires d'une poésie qui leur est communiquée – quelles qu'en soient les modalités et le style performatif – exclusivement par la voix. »

Dans le slam, l'exemple du collectif* toulousain « Enterré sous X »⁴⁶² illustre parfaitement ce concept, s'agissant de performances* collectives caractérisées par des jeux de voix et une véritable mise en scène de l'interprétation. Dans *La Lettre et la voix* (Zumthor, 1987), il est aussi question d'*interdiscours*, concept qui nous paraît opératoire dans le cadre de cette étude⁴⁶³ :

« Ainsi se constitue un interdiscours poétique - au sens où l'on parle d'intertexte : un réseau mémoriel et verbal, très inégalement serré mais qui vise à embrasser de ses fils la parole entière d'une communauté. » (1987 : 217)

Ancrée dans une situation qui impose des conventions particulières, « la performance est présente. » (1983 : 59). Discours *circonstanciel*, elle n'est jamais reproduite à l'identique mais nécessairement *mouvante* :

« Le texte à performance libre (...) 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, nous soulignons)

Si l'improvisation* pure (ou « performance libre ») est rare dans le slam français, une certaine *mouvance* lui est pourtant inhérente : « J'ai nommé la mouvance, désignant ainsi l'instabilité radicale du poème. » (1983 : 252). Le poème garde sa mobilité et le slameur sa liberté d'interprétation : « Toujours il divague... » (1983 : 14). D'où un certain nombre de variantes pour un même texte :

« Je regroupe sous le terme de variantes les différences de toute espèce et de toute ampleur par où se manifeste, dans l'action performatrice, la mouvance de l'œuvre. » (1983 : 255, nous soulignons)

Le fait est que, dans le slam, la *mouvance* peut être due à une difficulté mnémotechnique, à la *remembrance* qui engendre une re-création (1983 : 225),

⁴⁶² Voir la page *Myspace* de ce collectif* (voir notre sitographie).

⁴⁶³ Nous reviendrons dans le prochain chapitre sur ce concept d'*interdiscursivité* déjà présent dans le rap.

évoquée par plusieurs slameurs en entretien, ou à une volonté d'ancrer la performance* dans le lieu précis de son actualisation, ce que Zumthor qualifie d'*intervention circonstancielle* (1987 : 160). A titre d'exemple, Souleymane Diamanka a introduit une variante au sein du refrain de son poème « Mademoiselle à vol d'oiseau » lors de la scène « Slam la confiance »⁴⁶⁴, afin de l'inscrire dans le contexte de cette manifestation :

« *Mademoiselle danse, mademoiselle danse...*
Pendant que nous ici ce soir, nous slamons la confiance » (nous soulignons)

En outre et pour accéder au statut d'*œuvre plénière* (Zumthor, 1987 : 269), la performance est nécessairement mouvement du corps, « mise en scène corporelle » (195). Ainsi dans le slam en particulier comme dans la poésie orale en général :

« Les mouvements du corps sont aussi intégrés à une poétique. » (193)

Enfin, la poésie orale est par essence *publicité*, le message étant *publié* au sens premier de ce terme (de « rendu public »):

« La performance est publicité. Elle est refus de cette privatisation du langage en quoi consiste la névrose. » (1983 : 157, nous soulignons)

La performance apparaît alors comme la rencontre entre une voix et une écoute, aspirant par là-même à « une coïncidence presque parfaite des dénotations, des connotations principales et des nuances associatives » (1983 : 127). En tant que telle, elle répond à *l'horizon d'attente* des participants, tandis que le texte répond à une question intime (64) :

« Quant à la réception, un certain « horizon d'attente » la détermine : les circonstances, l'opinion, la publicité, mon propre désir me poussent à participer à telle performance comme à un concert, à un spectacle, ou à récital poétique ; une fois ce dessein formé, il devient difficile de n'en pas rester prisonnier. » (1983 : 182, nous soulignons)

Le concept d'*horizon d'attente* s'inscrivant dans une esthétique de la réception qui s'applique aux textes écrits (Jauss, 1978⁴⁶⁵), nous lui préférerons celui d'*horizon d'écoute* que nous proposons pour rendre compte de ce phénomène : lors d'une scène slam, cet horizon doit être ouvert à une diversité de modalités d'interprétation. Zumthor revient d'abord sur l'opposition entre *dit* et *chanté* :

« Dans le dit, la présence physique du locuteur s'atténue plus ou moins, tend à se fondre parmi les circonstances. Dans le chant, elle s'affirme, revendique la totalité de son espace. C'est pourquoi la plupart des performances poétiques, dans toutes les civilisations, ont toujours été chantées » (1983 : 178)

⁴⁶⁴ Concert au *Trabendo* (Paris), le 20/10/10 : voir notre premier chapitre).

⁴⁶⁵ Jauss le définit 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, nous soulignons)

Mais cette distinction apparaît bientôt comme un lieu mouvant :

« Où passe, dans cette pratique, la frontière entre chant et non-chant ? Frontière mouvante, qu'il importe peu de délimiter. » (1987 : 205, spn)

En d'autres termes, une telle dichotomie ne saurait suffire à rendre compte du *continuum* :

« 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. De l'un à l'autre se produisent des glissements. » (1983 : 178, nous soulignons)

Nous verrons que le slam oscille en permanence entre ces trois modalités. Le chant pourra se déployer à l'occasion d'un refrain – lieu de *mouvance* privilégié – comme dans « Perpendiculaire » de Luciole, ou encore dans un texte polyphonique où une voix chantée – parfois en langue étrangère – se superpose à la voix parlée⁴⁶⁶. Force est de constater qu' « en toute poésie orale, il y a présomption de chant. » (1983 : 178). En outre, la musique pourra venir souligner la fonction incantatoire du langage (Jakobson, 1963 : 21), à travers un accompagnement ou un simple prélude :

« C'est pourquoi la plupart des performances, quel qu'en soit le contexte culturel, commencent 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. » (1983 : 163)

Si Paul Zumthor voyait dans le blues « le genre le plus accompli de la poésie orale contemporaine. » (1981 : 190), le slam peut être conçu comme une manifestation contemporaine de cette thèse fondamentale :

« Le désir de la voix vive habite toute poésie, en exil dans l'écriture. » (1983 : 140)

En tant que performance, il répond à cette exigence de *voix vive*, par opposition aux voix dites *médiatisées*⁴⁶⁷. Au-delà de cette forme originale, la voix du slameur pourra néanmoins être médiatisée par un enregistrement en vue d'une commercialisation ou d'une diffusion sur la Toile, ou encore par un dispositif tel que la « Text box »⁴⁶⁸.

Quant aux fonctions de la poésie orale, elles restent à interroger :

« Marquée par sa préhistoire, la poésie orale remplit ainsi une fonction plus ludique qu'esthétique. » (1983 : 267)

⁴⁶⁶ Souleymane Diamanka, « L'automne des blocs-notes » (2007), en duo avec Kayna Samet ; Abd al Malik, « Fleurs de Lune » (2004), en duo avec Souad Massi qui chante le refrain en arabe.

⁴⁶⁷ « Le trait commun de ces voix médiatisées, c'est qu'on ne peut y répondre. Leur réitérabilité les dépersonnalise, en même temps qu'elle leur confère une vocation communautaire. L'oralité médiatisée appartient ainsi, de droit, à la culture de masse. » (Zumthor, 1983 : 28)

⁴⁶⁸ Concept créé par Bas Bottcher (voir notre chapitre 1 et l'entretien avec ce slameur en annexe III.11).

Dans ces conditions, il nous semble opportun de revenir aux six fonctions définies par Jakobson. Certes, la fonction poétique, définie comme « l'accent mis sur le message pour son propre compte », (1963 : 218) paraît prédominante dans le slam, mais Jakobson souligne que :

« Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. »

Aussi les autres fonctions peuvent-elles se manifester « dans un ordre hiérarchique variable » selon les divers genres poétiques, de sorte que :

« La poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la seconde personne est marquée par la fonction conative (...) » (1963 : 219)

Le slam nous semble se construire à la conjonction – voire la conjugaison – de ces fonctions, se rapprochant selon les auteurs et les textes des poésies épique et lyrique, ou d'une poésie *adressée* et *impressive* dont le rap fournit des exemples⁴⁶⁹. Ainsi, le texte « Slam » de Tô ne comporte par moins de 43 occurrences du « je » au sein d'un slam de 54 lignes selon la disposition adoptée dans l'anthologie *Le slam, poésie urbaine* (2007)⁴⁷⁰. Ce constat nous semble révélateur de la prégnance d'une fonction émotive, mais la fonction conative se manifeste aussi à travers la récurrence des phrases injonctives (11 occurrences). En outre, l'interprétation de ce texte se caractérise par une *intervocalité* qui en souligne la fonction expressive. Jakobson développe un exemple emprunté au théâtre pour mettre en valeur la possibilité de donner une infinité de *nuances expressives* (Jakobson, 1963 : 215) attribuées à une même formule. Quant à la fonction poétique, elle se traduit par la recherche d'effets sonores proches de la musication :

« *Slam, c'est l'halalli du crime, c'est le lalala du drame* » (slam cité)

Dans *Questions de poétique*, Jakobson approfondit le rapport de *connexité* entre musicologie et linguistique (1973 : 102). A la question « Qu'est-ce que la poésie ? », reformulée en « Comment la poéticité se manifeste-t-elle ? », il répond :

« En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme interne et externe ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. » (1973 : 124, nous soulignons)

⁴⁶⁹ Voir notre prochain chapitre.

⁴⁷⁰ Voir en annexe I.4.

Dans un chapitre ultérieur, il illustrera sa théorie par une analyse – menée en collaboration avec Claude Lévi-Strauss – des « Chats » de Baudelaire. Remarquant le rôle saillant des liquides [R] et [l] dans la *texture phonique* du sonnet, il évoque le caractère abrupt du [R] par opposition au *glissando* du [l], le recul de l'un devant l'autre traduisant une évolution sémantique : « le passage du félin empirique à ses transfigurations fabuleuses. » (1973 : 408). Si les figures étymologiques (amoureux, amis, aiment) et autres liens paronomastiques (sphinx allongés/songeant : 411) contribuent à l'harmonie poétique, c'est en termes de *modulations* que le linguiste analyse la progression du poème :

« Par cette brusque oscillation, et de ton et de thème, le distique remplit une fonction qui n'est pas sans évoquer celle d'une modulation dans une composition musicale. » (416)

4.1.3. Du style vocal au phonostyle : la *vive voix*

Tel est le titre de l'ouvrage fondateur d'Ivan Fonagy. Partant du constat que « la vivacité est inhérente à toute communication orale » (1983 : 9), le linguiste évoque la métaphore de la « danse buccale » selon André Spire (1949). A ses yeux, toute vocalisation est une source de plaisir, une forme d'érotisme oral fondé sur des bases pulsionnelles dont l'expression réduit la tension psychique. Il s'agit donc d'une *catharsis narcissique via* les organes de parole : « Mais déjà la structure du style vocal elle-même pourrait être une source de plaisir. » (1983 : 24). Dans un chapitre consacré à cette notion, Fonagy décrit la communication orale comme résultant d'un double encodage :

« un encodage linguistique qui transforme un message global, une idée, en une séquence de phonèmes, et un deuxième codage – qui coïncide admirablement avec l'acte de mise en sons des phonèmes - au cours duquel le message secondaire, gestuel, est greffé sur le message primaire. » (1983 : 14)

Lors du passage à l'écrit, cet enjeu stylistique se manifeste à travers la mise en œuvre de « ruses graphiques » visant à rendre compte de l'isomorphisme entre l'expression, la forme du message, et son contenu :

« L'importance stylistique des messages vocaux, gestuels, amène souvent l'écrivain à se servir de ruses graphiques lui permettant de signaler les distorsions articulatoires dans les cadres du texte écrit ou imprimé. » (1983 : 16)

D'où l'emploi à visée expressive de majuscules, italiques et autres marques graphiques :

« Les majuscules ou les italiques suggèrent l'emphase, le redoublement des lettres l'allongement expressif d'une syllabe, les tirets séparant les syllabes un débit ralenti, saccadé, etc. » (1983 : 16)

En atteste la double page extraite de l'album *Slamérica* (2008) du québécois Ivy⁴⁷¹. S'agissant d'un livre objet incluant l'album, les effets typographiques sont étroitement corrélés aux effets de mise en voix dont témoigne l'enregistrement. D'une part, l'emploi des majuscules traduit l'accentuation du lexème « Dire » (9 occurrences sur cette seule page⁴⁷²) situé à la rime (équivoquée) qui plus est le titre du texte ; les mots « moi » et « nous » sont mis en relief par le même procédé, ce qui souligne le jeu d'homophonie (moi/mois, nous-rire/nourrir). Dans les deux cas, l'emploi des majuscules a donc une incidence sur la néologie et la mise en valeur de ce phénomène dans la *géographie* de la page (para...DIRE)⁴⁷³. D'autre part, l'emploi des points de suspension contribue à créer un *effet d'attente*, à l'écrit comme à l'oral où il se traduit par un allongement de la syllabe précédente, d'où une forme de rejet. Enfin, les blancs nous confortent dans l'idée d'une utilisation lyrique ou dramatique des pauses au sein de la mélodie du texte.

Ivan Fonagy nous rappelle la double fonction, démarcative et sémantique, de l'accent dit *d'intensité* ou *dynamique* :

« L'accent établit d'autre part une certaine hiérarchie sémantique dans la phrase, en prêtant plus ou moins d'intensité aux mots conformément à leur poids sémantique. »
(1983 : 107)

Dans cet exemple issu d'un texte d'Ysae (2010), nous avons souligné les accents relevant de ce type :

« Quand je quitte mon **pays**, j'suis alter-mondialiste,
Quand j'arrive sur leur **terre**, nantj-capitaliste. »

S'agissant d'alexandrins, l'accent tonique (en gras) se situe à l'hémistiche et en fin de vers. Quant à l'accent *dynamique*, il assure ici une double fonction d'écho sonore marqué par une allitération en [t] et une assonance en [i] et de soulignement du jeu sémantique (« nanti-capitaliste »). Ce rythme est fondamentalement binaire⁴⁷⁴, comme en témoignent les groupes de souffle et la structure anaphorique.

En allant plus loin, la recherche d'effets de musication pourra aboutir à une *métaphore mélodique* (Fonagy, 1981 : 242).

« Libérant l'énergie des sons qui constituent les mots, le poète complète le texte par une mimesis sonore. (...) Dans l'espace poétique, il n'y a pas de hasard et le « bruit » devient significatif. » (319)

⁴⁷¹ Voir notre chapitre 2 (page 78).

⁴⁷² Même si la seconde occurrence, soit le premier mot du texte, n'est pas mise en relief par ce procédé.

⁴⁷³ Voir nos chapitres 7 et 8.

⁴⁷⁴ Nous verrons qu'il s'agit là de l'une des caractéristiques de l'écriture rapologique (voir notre prochain chapitre).

A l'instar d'Ivy, les slameurs usent à l'envi de procédés visant une *mimesis sonore* ou *harmonie imitative*⁴⁷⁵ (Aquien et Molinié, 1999 : 505) dont l'expressivité – voire l'affectivité connotée à travers les redoublements hypocoristiques emblématiques du langage enfantin – pourra être appuyée par la gestuelle lors de la performance :

« *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* »⁴⁷⁶

De fait, cette musique des lettres est souvent première dans le slam, l'enjeu étant de faire sourdre une mélodie à l'intérieur d'un texte :

« 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)

Si l'interprétation matérialise l'une des réalisations possibles du texte, elle vise une parfaite adéquation entre les vers et la voix qui la portent :

« Cette voix scandait les vers qui m'avaient semblés prédisposés à une telle interprétation. » (1983 : 279)

Dans son *Précis de phonostylistique* – sous-titré « Parole et expressivité » – Pierre Léon (1993) se propose d'établir un « traité de l'oralité, envisagée au plan de l'expression vocale » ou encore « un répertoire de styles sonores ou phonostyles. » (3) A cet effet, il précise la notion de *phonostyle* en la distinguant du *style oral* que Claude Hagège envisageait dans sa littérature. Le *phonostyle* de Léon se différencie aussi du *style vocal* de Fonagy que ce dernier conçoit comme un effort volontaire et conscient. Pierre Léon soutient qu' « il y a place pour une phonostylistique des effets produits sur l'interlocuteur, même s'il n'était pas l'intention du locuteur de faire rire, sourire, pleurer... » (1993 : 22). Dans ces conditions, la notion de style en général – et de *phonostyle* en particulier – s'applique à tout locuteur et ne saurait être réservée « aux spécialistes dont c'est le métier de faire du style, les écrivains et les acteurs. » (23) Dès lors, la phonostylistique se définit comme « l'étude de la variabilité phonique » (7). 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. » (5). Alors que la stylistique traditionnelle n'étudiait que les effets volontaires, soit les *signaux*, la phonostylistique se propose d'élargir le champ d'investigation aux *indices* qui sont involontaires mais néanmoins porteurs d'une

⁴⁷⁵ *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, article « Cratylisme ».

⁴⁷⁶ Ivy, « Dire », *Slamérica*, 2008, nous soulignons.

expressivité aux multiples facettes. Si l'accentuation et l'intonation sont souvent mobilisées à des fins expressives, certains choix du locuteur ont une valeur oratoire :

« Une fausse coupure, un silence prolongé, la voix qui reste en suspens, sont autant de marques d'un phonostyle oratoire. » (1993 : 9)

A l'instar d'un Fonagy, Léon évoque le recours à des ruses graphiques permettant de pallier « les pertes du passage de l'oral à l'écrit » (33) dues à l'encodage du texte poétique. Il revient sur la phonétique *impressive* de Grammont :

« les vibrantes [l] et [r] sont propres à exprimer une impression de fluidité révélée par leur nom impressionniste de liquides » (1993 : 47)

A cet égard, ces premiers vers du slam de Narcisse « Petite pluie » sont emblématiques d'un symbolisme sonore tendant à la musication :

« *Coule coule petite pluie
Mets du gris dans leur vie
Mélancolise-les peu à peu
Qu'il pleure dans leur cœur
Les longues larmes de Verlaine
Les cent spleens de Baudelaire* »⁴⁷⁷

A l'inverse, la structuration consonantique « t-k » symbolise un coup sec et constitue par là-même « le champ protosémantique de *frapper* » (1993 : 51). Là encore, et comme son nom l'indique⁴⁷⁸, le slam nous offre des exemples à foison :

« *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.* »⁴⁷⁹

Léon évoque ensuite les aspects rythmiques et l'impression de *staccato* qui peut résulter d'« un rythme accentuel et syllabique fait de syllabes courtes » (78), commun aux deux exemples cités :

« *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* »

Quant à la diction poétique, il note qu'elle était soumise à de nombreuses contraintes jusqu'à une époque récente où « on a pu constater une marque mélodique moderne, celle d'une diction plane, connotée avec la gravité et le lyrisme » (163) De fait, le phrasé d'un Grand Corps Malade ou d'un Souleymane Diamanka témoignent de ce type de phrasé fluide et neutre, ou perçu comme tel. Il n'en demeure pas moins que

⁴⁷⁷ Notons la présence de 26 mots monosyllabiques (évoquant la brièveté de la chute d'une goutte d'eau), contre 4 mots polysyllabiques.

⁴⁷⁸ Ce champ sémantique renvoie au sens premier du verbe *to slam*, « claquer » (voir notre chapitre 6).

⁴⁷⁹ Antoine Faure, « Le slam », *Le slam poésie urbaine* (2006 : 4).

« le bon conteur tend à introduire de la variété dans son discours, qui n'est plus alors prévisible » (174), au-delà des *stéréotypes prosodiques*.

Léon aborde enfin le « jeu des distorsions phonématiques et prosodiques » (1993 : 277), à commencer par les virelangues, contrepèteries, glossalalies⁴⁸⁰ et les *ronds* fondés sur la reprise d'une syllabe de manière circulaire⁴⁸¹. Autant de procédés dont les slameurs usent à l'envi⁴⁸². Et le phonéticien d'évoquer pour conclure sur « les désordres du poétique » :

« En ce sens, les poètes qui parlent, eux aussi, des langues étranges, sont plus proches des enfants que des adultes. » (1993 : 282)

4.1.4. Du rythme, de la prosodie et de la poétique

Le *Traité du rythme des vers et des proses* est le lieu d'une synthèse voire d'une redéfinition par Henri Meschonnic (2005) de ce concept flou, dont l'étymologie – du verbe grec *rhein*, *couler* – nous rappelle qu'il est par essence mouvement, flux. Quant au terme de *rythmique*, il désigne « la configuration du rythme propre à un texte. » (2005 : 41). Il en résulte une poétique du rythme « quand l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture est le fait d'un sujet spécifique. » (43) De là émerge une sémantique sérielle marquée par « une paradigmatique et une syntagmatique rythmiques et prosodiques – l'organisation des signifiants consonantiques - vocaliques en chaînes thématiques, qui dégagent une signifiante » (44). Si l'oral est caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens, alors l'oralité est le lieu d'une subjectivité maximale : « L'oralité est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective sa parole au maximum. » (Meschonnic, 2005 : 46). Aussi la littérature représente-t-elle « le lieu même où s'accomplit au maximum cette oralité. » (45)

Henri Meschonnic s'attache donc à préciser la notion de rythme, objet de confusions multiples, à tel point qu'il peut signifier « le même et son contraire », par exemple « la cadence et la rupture de la cadence » (2005 : 51). Il insiste d'abord sur la nécessité de distinguer la *diction* – soit la « réalisation phonique individuelle » - et le rythme d'un texte, soit « l'organisation syntaxique, pausale, inscrite comme

⁴⁸⁰ Les neuropsychologues désignent comme *glossalalie* tout discours fluent, bien articulé qui est formé de néologismes et reste incompréhensible aux auditeurs (définition de Pierre et Guy Lavorel, 1938, p. 221).

⁴⁸¹ Roger Pinon a défini ce procédé en termes de « queues » dont l'enchaînement est conditionné par le fait que la finale d'un mot devient l'initiale du suivant » (1993 : 89).

⁴⁸² Voir l'exemple de Mots Paumés (chapitre 8).

organisation du texte »⁴⁸³. Meschonnic revient alors sur la notion de prosodie qui recouvre l'étude des accents et de la durée des phonèmes. Ainsi :

« Pour la poétique, il s'agit, à la différence du rythme accentuel et du rythme des pauses, de la composition consonantique et vocalique de mots dans un ensemble, et qui participe spécifiquement au rythme, par ses effets éventuels de séries. » (62)

Là encore, le recours à l'étymologie apporte un éclairage intéressant :

« Le grec ancien prosôdia désignait le chant accompagné de musique, puis les variations de hauteur de la voix parlée, les modulations montantes et descendantes, particulièrement les trois accents (aigu, grave, circonflexe), et les différences de longueur. » (62)

Cette idée fondamentale de chant et d'accompagnement sera reprise par le latin *accentus*, issu de *ad cantus*.

Nous rappelant que pour Jakobson (1976), la fonction de l'accent est triple – émotive, expressive, emphatique – Meschonnic évoque le rôle essentiel des consonnes en tant que *matrice* d'un mot⁴⁸⁴, notamment pour les écrivains dramatiques. Citant Paul Claudel :

« La voyelle est la matière, la consonne est la forme, la matrice du mot, mais aussi l'engin propulseur dont la voyelle avec tout son charme n'est [que] le projectile »⁴⁸⁵

Si toute marque rythmique a une valeur sémantique, elle peut apparaître à travers un *rythme visuel*, le blanc jouant un rôle rythmique dans la page, la ligne (109). De fait : « Le rythme du poème est graphique par une théâtralisation des blancs. » (Meschonnic, 2005 : 195). A travers les extraits de manuscrit de Frédéric Nevchehirlian⁴⁸⁶, les blancs semblent annoncer les pauses lors de l'interprétation, mettant en relief les répétitions. Le poète slameur joue sur l'espace de la ligne et construit une sorte de géographie de la page. La densité de l'écriture reflète à ses yeux une gradation dans l'intensité⁴⁸⁷. Notons que le rythme est ici doublement visuel, matérialisé par les blancs sur l'espace de la page et par la gestuelle sur scène.

Concernant la terminologie, Meschonnic suggère de préférer le terme *d'écho* à ceux d'assonance et d'allitération qui renvoient à une représentation traditionnelle du langage. Evoquant la figure de *paronomase* (« inclusion partielle ou totale d'un

⁴⁸³ Dans ses emplois courants, le mot peut renvoyer à une triple acception : tantôt comme *tempo* ou débit (on parle d'un « rythme rapide »), tantôt comme structure métrique (il peut être qualifié de « binaire »), ou encore comme énergie (quand il est question par exemple d'un « rythme vigoureux »)

⁴⁸⁴ Notons qu'il fait référence à la structure de l'hébreu et aux langues sémitiques.

⁴⁸⁵ Lettre de Paul Claudel, in Joseph Samson, *Paul Claudel poète-musicien*, Ed. Milieu du monde, 1947, p.80.

⁴⁸⁶ Voir notre chapitre 2, page 90.

⁴⁸⁷ Entretien du 27/11/09, voir en annexe III.5.

signifiant dans un autre »), il relève des « couplages prosodiques » (2005 : 171). D'une manière générale, il décrit la *valeur d'un poème* par la tenue corrélatrice de ces trois éléments que sont la rythmique, la prosodie et la sémantique. Dès lors, le recours à un système de marquage simple, visant à « faire apparaître la spécificité rythmique du texte commenté » (6) s'avère nécessaire en vue d'une analyse poétique. Il s'agira donc de mettre en évidence les différents types d'accent : l'accentuation de groupe ou rythmique⁴⁸⁸ ; l'accentuation prosodique, souvent fondée sur la répétition⁴⁸⁹, et l'accentuation métrique dont le linguiste nous rappelle qu'elle est, en français, fondée sur le comptage des syllabes et non des pieds.

D'une manière générale, le point de vue adopté par Meschonnic – et développé dans sa *Critique du rythme* (1982) – l'amène à réviser les orientations ethnologiques d'une oralité figée dans le passé d'une tradition orale. Il s'agit de reconsidérer les relations entre oral et écrit⁴⁹⁰, d'où une remise en question de l'opposition entre littéraire et non littéraire, entre littérature savante et littérature populaire :

« Une anthropologie critique de la voix, et de l'oralité, ne peut plus soutenir l'opposition traditionnelle, entre une littérature savante et une littérature populaire, une littérature écrite et une littérature orale » (1982 : 705).

Le slam représente ainsi l'illustration contemporaine d'une aspiration à dépasser ces frontières entre oral et écrit, culture populaire et savante, individu et collectivité :

« Les lectures de poésie, ces dernières années, sont devenues fréquentes. Mais ces événements sociaux ne rassemblent en France, au mieux, chaque fois qu'une centaine de personnes. La différence est nette avec d'autres cultures. La nôtre est très désoralisée. Ce n'est peut-être pas sans rapport avec l'illettrisme poétique du signe. Avec la coupure, à la française, entre culture populaire et culture savante, qui s'inscrit bien dans le dualisme de la voix et de l'écrit. De l'individu et du social. La poésie, comme expression sentimentale de l'individu. » (1989 : 138, nous soulignons)

Emblématique d'une musique intrinsèque de la langue, le slam-poésie *fait feu de tout langage et* « langage de tout », réconciliant *La rime et la vie* (1989). Et le linguiste de plaider pour une « poétique de la voix » (310) et de l'invention (255), au sein de laquelle la musique est, à l'opposé du langage, un lieu de continuité :

« la musique ressentie comme un liquide, la matière symbolique du continu. » (378)

⁴⁸⁸ Notée dans notre étude par l'utilisation de caractères gras.

⁴⁸⁹ Nous la mettrons en relief par un soulignement (voir *supra*).

⁴⁹⁰ « L'absence d'écriture dans la production et la transmission, qui paraît constituer l'oralité, pour l'opinion courante, paradoxalement masque l'oralité. Elle donne à croire que l'oralité est absence d'écriture, que l'oralité s'oppose à l'écriture. » (1982 : 706)

Dans *Pour la Poétique I* (1973), il revient sur la poétique de Jakobson qui, lui semble-t-il, « demeure statique, parente du structuralisme (...) voyant l'œuvre comme un modèle » (30), alors même que « l'œuvre est système, mais elle est aussi à la fois l'antinomie résolue de la langue et de la parole, symbole autant que signe, intention, non seulement création mais créativité. » Il en arrive alors à énoncer sa propre conception d'une poétique :

« Ainsi la visée d'une telle poétique est l'œuvre, dans ce que son langage a d'unique. C'est l'œuvre unité de vision syntagmatique et l'œuvre unité de diction rythmique et prosodique -, système et créativité, objet et sujet, forme-sens, forme-histoire. » (62)

4.2. De la tradition orale à la chanson

Dans son Edito à un numéro de la revue *Bacchanales*⁴⁹¹, Laurent Marielle-Tréhouart évoque le divorce entre chanson et poésie : « Couple tumultueux, qui se reconnaît, s'aime, se jalouse, s'ignore. Que dire de leur relation ? » Que dire, sinon que le slam pourrait être le lieu d'une réconciliation ?

4.2.1. De la tradition orale et du rapport entre *Langue, corps et société*

La tradition orale a fait l'objet d'un ouvrage de Louis-Jean Calvet (1984), au sein duquel le linguiste réaffirme un certain nombre de principes fondateurs, tels la *mouvance* inhérente à toute production orale et le *style oral* :

« les variantes du texte oral ne sont pas des trahisons d'un texte *ne varietur* qu'elles tenteraient de restituer, elles s'inscrivent dans un certain style qui, s'il facilite la mémorisation, répond aussi à d'autres fonctions, le style oral » (1984 : 41)

Aussi le *diseur* ne représente-t-il pas seulement un « sac à paroles », selon la formule du griot Mamadou Kouyaté, un messenger porteur de la mémoire d'un peuple, mais aussi un artiste, un créateur, un « jongleur de mots », à l'instar des Grands Rhétoriciens que Zumthor qualifiait de « jongleurs de syllabes » (1978 : 244) :

« la forme de ses textes l'aide à les mémoriser, mais il sait en jouer dans le ton, la diction, l'agencement syntaxique, pour retomber toujours là où il veut arriver : il est jongleur, au sens médiéval de ce terme. » (Calvet, 1984 : 43)

Louis-Jean Calvet souligne l'importance des noms – des anthroponymes – comme élément caractéristique de la tradition orale : il rapproche ainsi la généalogie du conteur et la bibliographie du chercheur qui lui semblent représentatives des deux types de sociétés, l'une de tradition orale, l'autre de tradition écrite. On retrouve chez le slameur – et jongleur – Souleymane Diamanka cette déclinaison liminaire des noms de ses ancêtres en guise d'inscription dans une lignée généalogique :

⁴⁹¹ Revue n°35 de la Maison de la poésie Rhône-Alpes, octobre 2004, page 5e.

« Je m'appelle Souleymane Diamanka dit Duajaabi Jeneba
Fils de Boubacar Diamanka dit Kanta Lombi (...)»⁴⁹²

En effet, dans la tradition orale en général et dans le slam en particulier avec la question des blases* (ou noms de scènes) sur laquelle nous reviendrons, les noms ont une résonance particulière :

« Nous voyons que le nom sert bien de support physique à la transmission d'un sens qui peut être allusif, contextuel, incantatoire, mais qui n'en demeure pas moins un sens. » (Calvet, 1984 : 86)

Dans *Langue, corps et société* (1979), Louis-Jean Calvet se propose d'analyser le rapport complexe qui lie ces trois éléments :

« Langue, corps et société se trouvent liés en un rapport didactique, non dichotomique, qui nous permet d'approcher de façon satisfaisante des faits de langue dont le modèle structural ne peut rendre compte qu'imparfaitement : la pression paronomastique qui pèse sur l'élocution. » (1979 : 55)

Ce constat est fondé sur le postulat de deux compétences, l'une linguistique (la priorité à la fonction communicative de la langue), l'autre rythmique (la prééminence de la fonction poétique), qui s'équilibrent différemment selon les situations. Si l'on considère l'exemple des slogans, nous dit-il, force est de constater que « les contraintes rythmiques émises par le corps et la marche imposent à la langue une certaine forme » (33). En l'occurrence, cette « intuition linguistico-poétique qui joue sur les longueurs, les accents toniques, les rimes internes pour des raisons mnémotechniques » (34) se traduit par un rythme binaire qui est celui de la marche. D'une manière générale, c'est « un grand principe paronomastique et rythmique » (35) qui apparaît sous-jacent à ce type de productions, déformant la langue, la pliant à la loi et pouvant aller jusqu'à la désémantiser dans certains cas. D'où l'idée d'une linguistique du rythme qui trouve sa parfaite illustration non seulement dans les slogans, mais aussi dans la langue des chansons, et *a fortiori* dans le slam, où une *écriture rythmique** et paronomastique (Frontier, 1992) est bien souvent à l'œuvre. Quant aux griots, ils se distinguent par une compétence poétique particulière, doublée d'une recherche stylistique propre à chaque conteur. (Calvet, 1979 : 39)

Louis-Jean Calvet nous rappelle que parole et chanson ne correspondent pas à des catégories distinctes mais se trouvent insérées dans un *continuum*. (47) La poésie, quant à elle, ne se laisse pas facilement enfermer dans une définition : « La poésie existe pour tout le monde et tout le monde pense savoir ce qu'elle est. » (69)

⁴⁹² « L'Hiver Peul » (2007). Cette déclinaison généalogique est reprise par le poète en prologue d'autres textes comme « Les poètes se cachent pour écrire » (voir notre vidéo illustrative du chapitre 14).

Le linguiste réaffirme que la fonction poétique telle que l'a définie Jakobson se trouve à l'œuvre dans de nombreuses productions linguistiques quotidiennes au caractère faussement prosaïque : « Vous entendez dans le tramway des plaisanteries fondées sur les mêmes figures que la poésie lyrique la plus subtile... » observait Jakobson (1973 : 114). Selon la thèse de Calvet, c'est la conjonction d'une fonction sybillique et d'une fonction mnémotechnique qui produit une résultante poétique (76). Ainsi :

« C'est dans l'oralité, sous la pression de la compétence rythmique, que naît et vit la poésie » (79)

Autant d'exemples – slogans, chansons, conte, poésie orale – qui témoignent d'une sorte de « linguistique intuitive, d'un savoir inductif » (107) dont le slam porte la trace.

Dans *Chanson et société* (1981), Calvet développe ce qu'il appelle « le champ des gestes » : « Dans le champ du geste, affirme-t-il, s'inscrivent l'artiste et sa vision du monde. » (1981 : 61) Etablissant une distinction entre *chanson écrite*, *chanson chantée* et *chanson reçue*, il en arrive à expliciter les fonctions de la gestuelle sur un plan communicatif et sémantique ou sémiotique :

« Là se trouve l'un des effets du geste, pris ici au sens large comme nous le verrons : rendre patent le latent du texte. » (1981 : 47)⁴⁹³

Il souligne l'importance du rapport entre un lieu et un type de chanson qui lui semble être « l'un des moteurs de l'évolution du genre, déterminant la forme musicale, gestuelle, textuelle (...) » (1981 : 68-69). Or cette question du lieu nous interpelle s'agissant du slam qui, à la différence du théâtre, de la chanson, du cinéma, n'a pas de lieu spécifiquement attribué et peut faire irruption dans tout lieu public, selon le principe du « slam sauvage ». Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que le choix du lieu influe nécessairement sur la forme de la performance, ce qui revient à dire qu'on ne slame pas dans un café comme on slame dans une bibliothèque municipale ou un TGV. Du lieu dépendent un certain nombre de paramètres – tels que la présence d'une scène délimitée et d'un micro le cas échéant, l'attention plus ou moins soutenue des auditeurs – qui ne sont pas sans conséquence sur l'interprétation⁴⁹⁴.

⁴⁹³ De fait, les gestes peuvent avoir une fonction d'explicitation en cas d'ambiguïté sémantique ou de forme néologique. Voir notre tableau page 97.

⁴⁹⁴ Ce constat nous renvoie à l'idée d'une incidence du contexte de la performance – en termes de lieu et durée – sur la forme poétique elle-même, ce que nous envisagerons à partir du concept de *médiopoétique* fondé par Jean-Pierre Bobillot. Ce dernier distingue au sein d'une « constellation médiologique » le *sémio-medium* (la langue), le *physio-medium* (l'espace), le *bio-medium* (parties du corps impliquées dans l'écriture et la phonation) et le *techno-medium* (appareillage technologique). Enquête du 27/12/10 (voir en annexe III).

Enfin, la chanson peut être appréhendée comme un métissage entre texte et musique, selon le titre d'un article publié par Calvet (1985), au sein duquel il analyse les difficultés – notamment rythmiques – qui peuvent surgir de cette rencontre (72). 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) » (1985 : 74). D'où cette idée fondamentale de métissage que nous approfondirons, appliquée au slam⁴⁹⁵. Calvet constate la présence d'un « texte sous le texte » (75), d'un « squelette lexical » constitué de « mots pesant plus lourd que les autres » (77) et résultant du compromis entre la langue et la musique. Ainsi la mise en valeur sémantique peut-elle être accentuée par des effets de musicalité :

« Le jeu des longues et des temps forts ménage comme des sautoirs, des plages sur lesquelles le texte peut prendre son élan. » (1985 : 77)

A défaut d'être essentielle dans le slam comme elle peut l'être dans la chanson⁴⁹⁶, la musique pourra néanmoins contribuer aux effets lexicosémantiques, voire lexicogéniques, comme en atteste l'exemple de « nanti-capitaliste » (voir *supra*).

4.2.2. Chanson et voix chantée

Dans son ouvrage intitulé *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons* (1999), Colette Beaumont-James évoque l'approche de Calvet – la chanson comme mélange de linguistique, de mélodique et de rythmique – tout en précisant qu' « elle (la chanson) a cette particularité de créer un rapport corporel (dynamogène), ludique (jeux de langage), et affectif (émotions, emphase, etc...) à la langue. » (1999 : 15) En tant que telle, elle apparaît nécessairement comme un objet mal circonscrit, car « hybride entre deux systèmes et décrite au moyen de traits empruntés aux sous-systèmes de la poésie et de la musique » (51). Il est donc nécessaire de dépasser le sens littéral pour accéder à une *signifiante* qui peut être appréhendée en termes de *style oral* tel que le conçoit Jousse (1981 : 71) :

« Le style oral, c'est l'expression humaine
Pleine de gestes
Pleine de mélodies
Pleine de rythmes
Parce que pleine de pulsations organiques »

⁴⁹⁵ « au départ deux ensembles différenciés, la langue et la musique, que la chanson va mettre en relation (...) pour aboutir à quelque chose qui n'est réductible à aucune de ces deux composantes. » (Calvet, 1985 : 77)

⁴⁹⁶ Voir notre précédent chapitre et le suivant.

Non contente d'aborder l'expressivité inhérente à la forme sonore en termes de « relation motivée entre signifiant et signifié » et de « valeur symbolique des phonèmes » (1999 : 133), Colette Beaumont-James approfondit la question de la voix en s'appuyant sur l'étude de Cornut (1983 : 111-114) :

- « - 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. »

Or d'après ce dernier, l'allongement syllabique est l'un des traits définitoires de la voix chantée (Cornut, 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. Si « le dit ou le parlé évoluent dans un espace maximum d'une octave, beaucoup plus étroit que celui du chanté » (Arrivé, Gadet, Galmiche, 1986 : 584), c'est aussi le mode d'accentuation qui diffère du parlé au chanté, devenant « fortement emphatique » et non plus « essentiellement syntaxique » (Beaumont-James, 1999 : 216). Ainsi la prosodie se définit-elle comme le chant associé aux paroles et apparaît, en tant que telle, comme « un sous-système musical propre à l'oral » (133).

Colette Beaumont-James a recours à la notion d'isotopie définie par Rastier comme « la récurrence des sèmes et leurs interrelations dans un énoncé » (1987 : 210). De fait :

« La récurrence de certains éléments de sens permettra de construire des isotopies (thématiques) dominantes et secondaires » (Beaumont-James, 1999 : 158).

Outre les aspects thématiques, l'analyse d'une chanson nous amène à nous interroger sur sa structure en général et sur les fonctions du refrain en particulier : « A-t-il une fonction tantôt gaie et ludique tantôt obsessionnelle (...) ou une fonction d'enchaînement (...) ? » interroge Beaumont-James (1999 : 93). S'il n'est pas la règle dans le slam, il arrive néanmoins qu'il joue un rôle structurel important dans certains textes. Lieu de mouvance, il pourra intégrer une variante visant à baliser la progression textuelle. A cet égard, l'exemple du texte « Pères et Mères » (GCM, 2008) est éloquent. Cette première version du refrain est introduite à mi slam :

*« Moi, mon père et ma mère sont carrément hors pair
Et au milieu de ce récit
Je prends quelques secondes, je tempère
Pour dire à ma mère et à mon père « Merci ! » (nous soulignons)*

Elle sera sujette à variation dans la suite du texte, assurant non seulement une fonction d'enchaînement et de cohérence, mais même une fonction de macrostructuration⁴⁹⁷.

Enfin, Colette Beaumont-James souligne l'importance de l'environnement socioculturel du message délivré par les chansons : un tel message ne saurait demeurer univoque et figé (1999 : 58) tant il est tributaire des conditions, du contexte de la réception. La chanson étant souvent associée à des activités quotidiennes, celles-ci influent nécessairement sur la qualité d'écoute :

« il est donc nécessaire de s'interroger sur les pratiques de la chanson : écoute active, écoute tronquée, écoute essentiellement non attentive ou écoute plus ou moins attentive que l'on peut qualifier (...) d'écoute en « état d'attention flottante », c'est-à-dire selon des degrés d'attention variable. » (1999 : 62)

En ce qui concerne le slam, notons que ce dernier type d'écoute est plutôt rare dans le slam français, où les textes sont peu médiatisés et rarement diffusés dans un contexte où l'attention n'est pas focalisée sur l'écoute⁴⁹⁸. Avant d'être diffusés le cas échéant, les slams sont d'abord oralisés lors d'une scène qui constitue leur acte de naissance en même temps qu'une épreuve initiatique⁴⁹⁹. Or la qualité d'écoute manifestée lors des *slam sessions* nous a semblé remarquable, d'où notre concept d'*horizon d'écoute* qui, appliqué au slam, permet de rendre compte d'une focalisation sur l'action orale-aurale (Zumthor, 1987 : 248) alliée à une grande tolérance quant à la *qualité* des textes écoutés. En d'autres termes, cet horizon nous paraît fondamentalement *ouvert* au sens où l'on parle d'une oreille *ouverte* au plurilinguisme par exemple. Tout se passe comme si cette écoute pleine et entière se caractérisait par une forme de neutralité, susceptible d'accueillir une grande diversité de productions. Elle n'en demeure pas moins active dans la mesure où les auditeurs d'une scène slam, qu'ils soient eux-mêmes slameurs ou juste *slamophiles*, sont pleinement impliqués dans la performance. Plus le public sera initié, plus *l'horizon d'écoute* sera conditionné par la connaissance préalable du répertoire du slameur et autres indices relevant du péritexte (blase*, titre du texte...).

⁴⁹⁷ Voir à ce sujet notre chapitre 10 « Pères et mères ou l'art de la *dispositio* ».

⁴⁹⁸ 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 et avec le texte qu'il leur livre ou leur délivre comme un « secret » chuchoté à l'oreille. (entretien du 14/10/10, voir en annexe III.11)

⁴⁹⁹ Voir en annexes III nos entretiens avec Rouda et Lauréline Kuntz qui nous a confié qu'elle allait immédiatement vérifier que son slam *fonctionnait* en le slamant dans un café après l'avoir écrit.

4.3. De l'écriture à la performance

Dans la mesure où nous avons constitué un corpus de slams qui ont une existence écrite même s'ils ont été conçus en vue d'une performance orale, nous ne pouvons nier l'importance de cette écriture – fût-elle « à haute voix » –, confirmée par notre série d'entretiens. Nous nous sommes donc référée à des sources théoriques diverses pouvant rendre compte de ce caractère hybride et de la multiplicité d'influences dont se réclament les slameurs.

4.3.1. D'une écriture à haute voix aux résonances diverses

Si l'on se réfère à la distinction établie par Barthes (1976 : 10), le slam relève bien du *scriptible*, opposé au *lisible*, en tant qu'il laisse une place au travail créatif du lecteur, ce dernier pouvant à son tour devenir créateur de texte. En ce sens, il apparaît comme une source potentielle de *plaisir textuel*, forme moderne de ce que Barthes nomme « écriture à haute voix » ou *écriture vocale* (1982 : 88), et qu'il distingue de la parole :

« Eu égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas phonologique, mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage. Un certain art de la mélodie peut donner une idée de cette écriture vocale ; mais comme la mélodie est morte, c'est peut-être aujourd'hui au cinéma qu'on la trouverait aujourd'hui le plus facilement. »

Il est vrai que plusieurs slameurs ont souligné l'influence de l'art cinématographique sur leur écriture. Parmi les multiples influences qu'ils revendiquent⁵⁰⁰, notons aussi la référence à l'Oulipo dont témoignent les remerciements *Ouliposapiens*⁵⁰¹ du Lyonnais Marco DSL (2006), qui semblent inscrire le collectif* dans la lignée de ce mouvement fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. De fait, le slameur lyonnais nous a confié en entretien son recours à la contrainte d'utiliser certaines lettres – en fait certains phonèmes⁵⁰² – à l'exclusion d'autres. A cet égard, l'exemple du texte éponyme « Allons à l'essentiel » qu'il qualifie d'*exercice de style* est significatif :

⁵⁰⁰ Voir notre précédent chapitre.

⁵⁰¹ Néologisme que l'on peut interpréter comme un mot constitué de « Oulipo » pour « Ouvroir de littérature potentielle » et « sapiens ».

⁵⁰² Voir en annexe III.3.bis le tableau correspondant à ce classement (entretien complémentaire).

« les seules lettres qui sont acceptées dans ce texte-là à part les voyelles, en phonétique évidemment, c'est quand même le « m », le « n », le « v », le « w », le [nj], tout ce qui est [j], et le « l », le « j » et le « g » qui fait [j]. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de « p », aucune percutante, pas de « d », de « t », de [k] ; il n'y a pas de sifflantes, pas de « x », pas de [f], pas de « s », pas de « z », pas de « r ».⁵⁰³

Ainsi le slameur a-t-il conçu ce texte en se fixant pour contrainte de n'utiliser que des « coulantes » selon sa propre terminologie, à l'inverse du texte intitulé « Seuls les forts survivent », saturé en sons « chaotiques », qui précède le texte éponyme dans la *track list* de l'album. Du côté des « coulantes », on trouve en effet des consonnes dites « liquides » (nous les soulignons) ainsi que des fricatives (en gras) :

« Les voilà venus les nouveaux jeunes loups à jeun, amenés à animer les vilains jeux »

Quant aux « chaotiques », ce sont surtout des occlusives ou « explosives » :

« Déstabilisé par de tactiles reptiles opaques qui scalpent le tact... »

Outre la reprise de contraintes oulipiennes, certains slameurs citent le Surréalisme : dans quelle mesure le slam s'inscrit-il dans la lignée de ces mouvements ? Notre enquête menée auprès de deux professeurs d'Université corrobore, outre l'idée de familiariser les étudiants avec cette discipline, le projet d'une étude possible du slam en tant que mouvement. Philippe Meizoz (Université de Lausanne) envisage une poétique dans la lignée de certains courants littéraires⁵⁰⁴. Jean-Pierre Bobillot (Université de Grenoble) considère qu'il serait « hautement souhaitable de les éclairer sur l'histoire (30 ans déjà !) de ladite innovation », ainsi que « sur les conditions et les conséquences de sa transplantation, hors de son milieu d'origine, dans de tout autres milieux, sur ses caractéristiques stylistiques, pragmatiques, etc., et sur ce qui les rapproche aussi bien que sur ce qui les différencie de mouvements tels dada, les futurismes, le lettrisme, les *beat*, les « sonores », etc. »⁵⁰⁵

4.3.2. Du Surréalisme

Dans son *Manifeste du Surréalisme* (1924), André Breton énonce la définition suivante :

⁵⁰³ Entretien du 27/11/08 (voir en annexe III.3).

⁵⁰⁴ Voir le programme annexé à l'enquête (annexe III.10.bis). Un lien possible avec le Futurisme est aussi envisagé par Philippe Meizoz dans l'élaboration de sa trame de cours. Parmi ces résonances littéraires multiples, nous avons choisi de développer deux *mouvements* principaux dont l'influence nous semble majeure en vue d'une Poétique du slam : Le Surréalisme et l'Oulipo.

⁵⁰⁵ Enquête écrite du 27/12/10 (voir en annexe III.15).

« SURREALISME, n.m. Automatisation psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale. » (1995 : 37)

Une définition qualifiée *d'encyclopédique* précise ensuite que le Surréalisme repose sur « la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. » (37)

A cet égard, les mots de Souleymane Diamanka sont éloquents :

« *Et si nos souvenirs s'endorment, c'est que nos mémoires sont des chambres* »⁵⁰⁶ (SD)

Entre autres « Secrets de l'art magique surréaliste » (41), André Breton évoque la *différence de potentiel* inhérente à l'image :

« La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs » (1995 : 49)

La comparaison du slameur Rouda en est la parfaite illustration :

« *Ma vie sans l'écriture, c'est comme une chaussure sans lacets.* »⁵⁰⁷ (2007)

A l'image des papiers collés de Picasso et de Braque, une certaine disparité semble caractéristique de l'esthétique surréaliste⁵⁰⁸. Tel est bien l'effet produit par le duo « Soleil jaune » (JB/SD, 2007⁵⁰⁹) qui se construit au fil d'un jeu d'échos sonores fondé sur la paronymie :

« L'âme hurle une larme
à la lune (...)
Le visage d'un rêve
Le rivage d'une vie
L'encre devient divine
Que deviennent les vagues ? »

Du Surréalisme, on retiendra un éclatement de la rime classique qui cède la place à des échos sonores aux formes et aux combinaisons multiples⁵¹⁰. Quant à la prééminence du jeu sur le signifiant – s'élaborant parfois aux dépens de la trame

⁵⁰⁶ « Marchand de cendres », *L'Hiver Peul*, 2007.

⁵⁰⁷ Les quatre éléments (nous soulignons) sont pour le moins éloignés, l'association incongrue étant ici renforcée par la rime (écriture/chaussure): « Ma vie sans l'écriture est comme une chaussure sans lacets. »

⁵⁰⁸ « Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler POEME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (...) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux. » (Breton, 1995 : 53, nous soulignons)

⁵⁰⁹ Voir le texte en annexe VII.

⁵¹⁰ Cette mise en relation pourra être approfondie lors de notre expérimentation didactique en classe de première, l'étude du Surréalisme étant au programme de cette classe.

sémantique – elle n’est pas sans lien avec des jeux surréalistes tels que l’écriture automatique⁵¹¹, à cette différence près que « les associations de mots y sont dictées non par l’inconscient de l’auteur, mais par leur sonorité, ce qui revient peut-être au même » (Barret : 2008 : 152). D’Aragon (« *Nous ne comprenons rien à ce que nos fils aiment / Aux fleurs que la jeunesse ainsi qu’un défi sème / Les roses de jadis vont à nos emphysèmes* »⁵¹²) à Souleymane Diamanka (« *pour que même ta peau aime mes poèmes* »⁵¹³), un même lyrisme se déploie : « Musique du verbe, et plus encore musique du vers » (Escal, 1989 : 9). Quant à l’Oulipo, on en retrouve la trace dans le rap et le slam à travers la recherche de règles et la mise en œuvre de jeux langagiers comme autant d’exercices de styles.

4.3.3. De l’Oulipo

D’après Hervé Le Tellier qui a consacré un ouvrage à *L’esthétique de l’Oulipo* (2006), il s’agit pour ses fondateurs et membres de proposer « une démarche novatrice de création littéraire » en rompant avec la vision mythique du poète inspiré, héritée par les Romantiques et prolongée par les Surréalistes (2006 : 8). Or « la pierre fondatrice du groupe sera l’exploration du lien entre mathématiques et littérature » (7). A partir de cette pierre de touche, les membres de l’Oulipo ont développé ce que Le Tellier qualifie *d’esthétique de la complexité*, qui induit le risque, du point de vue du lecteur, d’une *esthétique de la perplexité*. Comme l’indique la première syllabe, il s’agit pourtant d’ « Ouvrir » la littérature :

« L’ouvroir est bien un lieu où l’on travaille, où l’on « ouvre » la littérature, où l’on œuvre à plusieurs à son devenir. » (2006 : 14-15)

En ce sens, le slam rejoint l’Oulipo dans cette préoccupation d’ouverture d’un champ poétique visant à « ranimer la langue » (2006 : 128) :

« 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 »⁵¹⁴

⁵¹¹ procédé inventé par Breton et Soupault dans les *Champs magnétiques* en 1920 et évoqué par plusieurs slameurs en entretien.

⁵¹² Aragon cité par Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, p.212. à vérifier

⁵¹³ SD, « Muse amoureuse »(2007)

⁵¹⁴ Marco DSL, « Vous n’êtes plus seuls », *Allons à l’essentiel...* (2006).

Le « Li » de « littérature » renvoie pour les oulipiens à une conception très ouverte englobant « toute production langagière, du bottin téléphonique à la Bible » (20) : « Il n'y a de littérature que volontaire » écrivait Queneau. A l'instar d'un Perec, les Ouliposapiens lyonnais nous ont confié qu'ils étaient friands de dictionnaires.⁵¹⁵ Enfin, le « Po » de « potentialité » exprime non seulement « le but de l'Oulipo » mais aussi « la diversité des pistes manipulatoires et combinatoires de la langue et de la littérature, grâce à la « contrainte », qui y apparaît comme une stratégie pour atteindre cette potentialité. » (2006 : 22). Or le fait est que des slameurs ont réinvesti certaines de ces contraintes, potentiellement explicites si l'on considère par exemple « l'Abécédaire » de Lyor, précédemment cité⁵¹⁶. En outre, les règles du slam, à commencer par la durée de 3 ou 5 minutes, ne sont-elles pas une forme de contrainte, inhérente au *medium* ou à la modalité propre à cette parole poétique ? D'une manière générale, l'Oulipo se caractérise par un retour au *poiesis*, le « faire » de l'artisan compagnon, vers l'écrivain (Queneau, 1947 : 80). Cette conception artisanale de la création, selon laquelle l'écrivain est avant tout *faber* (292) nous semble aussi caractériser le slam, dans la lignée du rap qui se définit comme *artisanat de la rime* selon la formule titulaire de Julien Barret (2008). Un slameur comme Souleymane Diamanka se dit autant artisan qu'artiste, ce dont ses carnets nous offrent un aperçu⁵¹⁷.

Force est de constater que les aphorismes sont un lieu privilégié de détournement pour les slameurs comme pour les oulipiens : « *Chacun purge sa pénombre.* » slame un Souleymane Diamanka⁵¹⁸. En outre, l'Oulipo consacre l'art de l'insert (201) et celui d'intégrer des « fragments protéiformes de l'univers littéraire et linguistique (qui) viennent s'enraciner dans une mémoire collective » (198). Là-encore, à l'instar du rap, le slam nous offre des exemples à foison, à commencer par ce texte où le poème « le cancre » de Prévert sert d'*hypertexte* (Genette, 1982 : 10) :

« *Nous sommes le cancre au fond d'la classe
Echappé du poème du Prévert, mais nous avons grandi :
Nous disons oui avec la tête nous disons non avec le cœur...* »⁵¹⁹

⁵¹⁵ Voir les entretiens avec Marco et DSL et Bastien MP en annexes III.

⁵¹⁶ Voir la page Myspace du slameur.

⁵¹⁷ Voir chapitre 2 page 66.

⁵¹⁸ « L'automne des blocs-notes », *L'Hiver Peul*, 2007.

⁵¹⁹ Damien NOURY, « Erythèmes impudiques », *Slam entre les mots*, (2007 : 107).

Il en résulte un *pacte de lecture spécifique* « où interviennent la combinatoire et la re-création », et qui implique non seulement l'activité mais la complicité du lecteur : « On lui demande d'être actif, joueur, en un mot complice. » (Le Tellier, 2006 : 10) Pour Marc Lapprand (1998), le destinataire est invité à une « lecture-jeu, une lecture active, participative, qui s'avère parfois fort compliquée. » (1998 : 143) Or ce nouveau lecteur, convoqué par un texte qui « veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » selon la formule d'Umberto Eco (1985 : 63), se rapproche de l'auditeur de slam auquel on suggère parfois d'utiliser « un décodeur »⁵²⁰ : « Le lecteur oulipien est en effet un homo gaudens, un homme qui jouit, mais aussi un homo ludens, un homme qui joue. » (Le Tellier, 2006 : 65) Le slamophile, comme le lecteur oulipien, devra « plus encore que simplement recevoir l'œuvre, l'accepter, lui donner l'hospitalité. » (2006 : 67) et c'est en ce sens que ce que nous nommons l'*horizon d'écoute* se doit d'être ouvert à tous les possibles poétiques. Sa seule participation à une *slam session* semble garante de cette ouverture. A défaut, il se condamne assurément à une *esthétique de la perplexité* :

« On avance en louvoyant mais en nous voyant vous vous dites encore une langue de voyou / Pourtant ma langue est belle et bien pendue et elle vous regarde vous »⁵²¹

Si lecteur oulipien comme l'auditeur slamophile doit « défaire les nœuds » selon l'image de Souleymane Diamanka, c'est que l'auteur a d'une certaine façon « noué les mots » en un savant tissage ou les a mêlés en un savoureux breuvage :

« son bouillonnement incessant est un chaudron de sorcière, où la langue élabore son élixir de jeunesse » (Le Tellier, 2006 : 131)

Le texte se construit ainsi dans un « double jeu de destruction et de séduction » (131) au sein duquel « *chaque mot trouve sa place et chaque phrase trouve sa rime* » (SD)⁵²². Dans cette perspective, les slameurs comme les oulipiens abusent du « jeu sur la faute de la langue » comme en témoigne le nom des tournois « Bouchazoreilles » où une liaison erronée est transcrite⁵²³. Certains usent en outre de jeux propres à la modernité, à l'instar de la slameuse Rim – au nom révélateur d'une écriture *phonétique* - qui s'inspire de l'écriture texto dans son texte « D chiffres et D lettres »⁵²⁴ : « On 10⁵²⁵ quand on M on n'compte pas... » D'autres usent à

⁵²⁰ Voir à ce sujet l'entretien avec le slameur Rouda (annexe III.2).

⁵²¹ ROUDA, « Je parle votre langue », *Musique des lettres*, 2007.

⁵²² « Les poètes se cachent pour écrire », *L'Hiver Peul*, 2007.

⁵²³ Voir notre chapitre 1, page 41.

⁵²⁴ Voir le texte en annexe V.14 et notre chapitre 7 pour l'analyse de ces *néographies*.

⁵²⁵ Notons l'à-peu-près phonétique : [dis]/[di]

l'envie de contrepèteries, tel un Marco DSL en duo avec Mots paumés : « *J'suis friand de vermicelles en potage ou effrayé par les demi-cervelles qui pataugent ?* »⁵²⁶

Procédé que les oulipiens ont largement exploité :

« Le contrepèter est aussi un travail sur la langue, méthode créative qui triture le son, et ouvre du sens autour de lui » (Le Tellier, 2006 : 224)

Entre contrepèteries et mots-valises – sur lesquels nous reviendrons –, Marcel Benabou est l'inventeur des *locutions introuvables*, obtenues « en greffant le début d'une expression et la fin d'une autre » (Le Tellier, 2006 : 226)⁵²⁷. Marc Lapprand (1998) évoque les *perverbes* ou locutions-valises du même Marcel Benabou. A l'instar d'un Marcel Benabou qui « combine des aphorismes ayant un segment commun, surdimensionnant ainsi la valeur proverbiale de chacun d'eux. » (1998 : 115), le slameur détourne ou accole à l'envi proverbes et locutions comme en témoignent les « *bouches à bouches d'évacuation* » de son texte « Apnée »⁵²⁸. Enfin, la « devinette homophonique » (264) est autant prisée par les slameurs que par les oulipiens : « *Toi qui étudies la quiétude qui es-tu ?* » (SD)⁵²⁹ Si l'on admet, avec Le Tellier, que « l'oulipisme est un humanisme » comme l'affirmait François Le Lionnais (cité par Le Tellier, 2006 : 292), force est de constater que le slam le rejoint en tant qu' « ouvroir collectif et fraternel ».

En s'attachant à définir quelques règles en vue d'établir ou d'esquisser une *Poétique de l'Oulipo*, Marc Lapprand (1998) a démontré « comment ces poèmes véhiculent une charge affective, émotive, qui ressortit au connotatif, et qui ne saurait trouver d'explication au seul titre d'une manipulation acrobatique de lettres, syllabes, mots ou syntagmes » et en tant que tels relèvent d'une démarche poétique, « à la fois dans le langage et hors du langage » (1998 : 13). S'il est d'abord forme éclatée – mosaïque, puzzle et même « kaléidoscope aux multiples reflets » – le texte oulipien est aussi sens « indissocié de la recherche esthétique poussée à l'extrême avec, ça et là, une touche ludique » (14). Jeu du texte ou texte à jouer, il répond à un certain nombre de règles que Lapprand résume en autant de chapitres que d'équations : « Chiffres et lettres » (1), « Imagination et contrainte » (2), « Economie et saturation » (3), « Transformation et réécriture » (4), « Humour et liberté » (5). De la

⁵²⁶ « Le King et le kong » (2006). Notons que la contrepèterie est ici complète, contrairement à l'usage qui veut qu'on ne donne jamais la solution d'une contrepèterie, laissant à l'auditeur le soin de la trouver lui-même.

⁵²⁷ Exemple : « tuer la poule aux œufs d'or »

⁵²⁸ Voir à ce sujet notre chapitre 8.

⁵²⁹ « L'automne des blocs-notes », *L'Hiver Peul*, 2007.

première règle, nous retiendrons « ce goût vertigineux des chiffres et des lettres » (21) et cette combinatoire que l'on retrouve à l'œuvre chez Rim (voir *supra*). Quant à la contrainte – qui associée à l'imagination est génératrice de liberté poétique – elle peut être implicite ou explicite, visible ou invisible selon un essai de typologie établi par Marc Lapprand. Notons que s'agissant du slam, « le texte est livré sans préavis » (51), à moins que son actualisation sur scène ne fasse l'objet d'une introduction susceptible d'orienter l'horizon d'écoute en mettant l'auditeur sur la voie (Lyor, voir *supra*). En l'absence de contrainte explicite, celle-ci pourra néanmoins être audible, à défaut de visibilité. En tout état de cause, « l'auteur s'ingénie à aiguïser l'appétit textuel du lecteur » (54) et tel peut être l'enjeu d'un prologue de la part du slameur. Dans un cas comme dans l'autre, le jeu demeure fondamental : « Jeu dans le langage même, mais aussi jeu dans la machine textuelle » (57) De fait, les slameurs comme les oulipiens s'affranchissent des canons littéraires et prônent une liberté d'écriture – « un haut degré de liberté » (123) – qui se manifeste en un jeu savant doublé d'une authentique réflexion poétique :

« Les travaux de l'Oulipo constituent une réflexion linguistique authentique, dans laquelle la théorie se cache derrière le jeu. » (Yaguello, 1981 : 14)

Ainsi la langue des oulipiens apparaît-elle comme « un terrain de jeu où se déploient librement leur imagination et leur humour » (Lapprand, 1998 : 124). De ce jeu relèvent les suffixations diverses et variées du terme Oulipo auxquelles le slameur Marco DSL fait écho en entretien : *oulipoétique*, *oulipolémique*⁵³⁰.... Pour Marc Lapprand, cette « formidable invention langagière » s'inscrit dans la lignée des Grands Rhétoriciens auxquels s'est intéressé Paul Zumthor (1978) et à sa suite, Julien Barret (2008) dans son ouvrage consacré au rap.

4.3.4. De l'OudOpo ou de la *poésie action* à la performance vocale

« Ouvroir d'Oralité potentielle » : telle est la formule apposée au recueil de Jean-Pierre Bobillot intitulé « Prose des rats », et sous-titré « TeXtes pour la lecture/aXion » (2008). Cette « Littérature à contraintes vocales » est aussi présentée comme *rhétorique à rebours*, s'agissant d'écrire et de construire le texte en partant de la forme sonore, soit de l'*actio* qui contraint l'*elocutio* et la *dispositio*⁵³¹.

⁵³⁰ Voir l'entretien en annexe III.3.

⁵³¹ Texte de quatrième de couverture rédigé par Eric Blanco.

Partant de l'idée que le poète est « créateur de beauté sonore » – selon la formule d'André Spire – Jean-Pierre Bobillot, qui se définit lui-même comme *poète bruyant*, a développé les concepts de *poésie sonore* et *poésie action*, tout en apportant des *Éléments de typologie historique* (2009). La première désigne :

« un ensemble de pratiques hétérogènes et diversement novatrices, apparues dès les années 50, mettant en jeu la voix et recourant à un appareillage électro-acoustique qui peut aller du simple microphone, lors d'improvisations publiques (...) à l'utilisation créatrice du magnétophone ». (2009 : 26)

Quant à la formule de *poésie action*, elle a été fondée comme appellation alternative par Heidsieck dès la fin des années 60, pour rendre compte d'un « type d'intervention scénique faisant la part belle à l'action elle-même » (Bobillot, 2009 : 29). Le même Heidsieck qualifiait ses propres poèmes de *poèmes-partitions* afin de mettre en valeur la « vocation sonore des poèmes et le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale (...), fournissait certaines indications de lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton... » (Bobillot, 2009 : 28). Préférant « le face à face live au tête à tête avec le Livre » (19), l'artiste a évolué de fait vers des « lectures/diffusions/actions où le poète est physiquement impliqué dans la concrétisation du poème, en présence d'*auditeurs/spectateurs*. » (31) Dès lors, ne peut-on voir dans ces performances un précurseur du *slamming* ? Filiation revendiquée pour certains slameurs qui s'essaient aux lectures actions.⁵³²

Cet autre poète qu'est Christian Prigent a forgé le concept de « voix-de-l'écrit » pour rendre compte de *la trace sonore et rythmique du geste appelé « écriture »*. Dans un article de la revue TxT⁵³³, il a explicité cette dimension médiologique, et le phonostyle spécifique qui en résulte, inhérent aux lectures publiques et autres performances* vocales :

« On voit bien qu'il existe un tissage sonore spécifique à ce qu'un style a de plus étroitement déduit de l'expérience intime du sujet qui s'y engage. On peut même dire que la coloration particulière d'un style tient surtout au passage étranglé d'une voix, à une participation rythmique qui traverse et secoue la constitution sémantique d'un écrit. »

⁵³² Frédéric Nevchehirlian que nous avons sondé à ce sujet (mail du 24/12/10) nous a parlé d'Heidsieck – avec lequel il a fait une lecture – en ces termes : « peu de slameurs connaissent l'existence de ce merveilleux poète, pont de la poésie orale en France et ami des plus grands, grand lui-même, le refrain de "dans le stade", mon poème qui ouvre mon album, contient une interpolation de son merveilleux poème "Vaduz" ». Notons que la mise en scène du geste (voir notre photo page 74) semble relever de ce type d'influence, le slameur effectuant celui de tenir le texte lu même s'il le connaît par cœur et jetant les feuilles au fil de sa lecture.

⁵³³ Article consulté en ligne (votre notre sitographie), non paginé.

La *voix-de-l'écrit*, précise-t-il, se distingue de celles du comédien, de l'orateur et du chanteur :

« C'est l'envers de la voix du comédien, qui calcule ses effets émotionnels et silhouette des postures subjectives. L'envers aussi de la voix de l'orateur, qui module la plénitude de contenus discursifs. Mais ce n'est pas la voix chantée : pas de sortie radicale hors du naturalisme de la parole, pas de soumission rhétorique à une partition et à la pure profération soufflée que porte la musique. »

Elle maintient l'ambiguïté et les contradictions, tout en étant *profération et action*, condensation et exagération :

« Méthode : constituer une condensation chargée des sons, une exagération du volume sonore, une rétention de la modulation « naturelle » (adéquante à la ligne sémantique «), un raclage qui réifie la voix »

Cette analyse nous semble applicable à notre objet, lieu d'une voix *réifiée*, qui « concrétise un moment de mobilisation énergétique. Concentration et diffusion, dans le même instant ». Notons que le corps pourra incarner cette tension : « Une performance orale, note Prigent, est à chaque fois l'expression stylisée d'un affrontement entre langue, voix et corps » (2011 : 7).

De nos jours, la voix du poète résonne comme « Voix dans la jungle des sons », selon le titre d'un article de Jean-Claude Pinson (2008 : 22). D'après ce poète et maître de conférence en philosophie du langage, le développement de la poésie sonore, et à sa suite, du rap et du slam, s'inscrit dans un climat de « montée en puissance du son » et d'un « essor plus général des arts du spectacle et de la scène » : « C'est l'acte créateur en lui-même qui s'est trouvé modifié » observe le poète qui voit dans l'émergence du rap et du slam la conséquence directe de « cette incidence du son de notre époque sur la façon d'articuler et de scander la langue ». Dès lors : « le texte est entré dans une notre ère rhétorique ». A l'instar de la chanson, le slam a fait siennes « les innovations linguistiques issues de la révolution poétique moderne » et apparaît emblématique d'une poésie contemporaine « à l'école de la musique » (2008 : 22). Notons que cette poésie contemporaine se renouvelle aussi à l'école des nouveaux modes de communication, qui modifient le rapport à la création en favorisant une écriture *néonome* (Bas Böttcher, 2009) possiblement *partagée*⁵³⁴ : « les sites communautaires ont bouleversé l'univers de la création » constate un journaliste du *Monde*⁵³⁵.

⁵³⁴ Voir nos chapitres 9 et 14 pour un développement de ce concept qui rend compte de l'utilisation faite des réseaux sociaux par des slameurs qui associent les internautes à leurs jeux d'écriture, à l'instar de S.D.

⁵³⁵ Oliver Zibertin, *Le Monde* (supplément télévision) du 31/07/11, page 2.

4.4. Vers une poétique du slam

En confrontant ces éléments de réflexion théorique à notre corpus, il nous appartient d'établir quelques principes ou traits qui nous semblent représentatifs, sinon fondateurs, d'une poétique du slam.

4.4.1. Une poésie vivante⁵³⁶ et vocale

Le texte de Léo Ferré « Poètes vos papiers » représente une sorte de manifeste pour les slameurs, comme en témoigne cet habitué des scènes slam grenobloises⁵³⁷ qui prend le micro pour le déclamer :

« 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 ! »⁵³⁸

Aux yeux de Félix Jousserand, le slam se situe « aux confins du rap, de la poésie scandée, du talk over » (2009 : 181). Ce dernier terme renvoie à un mode de déclamation de phrasé, consistant à poser des mots sur un fond musical, tel qu'ont pu le pratiquer un Ferré ou un Gainsbourg⁵³⁹. Cependant, la musique demeure secondaire dans le slam comme nous le rappelle Felix J. :

« La musique est un vecteur, 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. » (181)

En d'autres termes, la poésie doit se suffire à elle-même :

« Quand j'écris, ça passe par le sonore en premier. La question musicale vient s'incarner dans le travail d'écriture par le choix d'une langue, qui doit en permanence être dite, être oralisée... (182) »

Le slameur et co-fondateur d'une maison d'édition consacrée au slam (Florent Massot) demeure conscient de l'impossibilité de restituer sur le papier « l'énergie déployée sur une scène ouverte* avec tout ce qui vient de l'auditoire » : « Ça se joue à un mot, à un souffle, une respiration qui va changer le sens, créer un effet dans l'auditoire » souligne-t-il (2009 : 184). De l'auditoire à l'auditure, il n'y a qu'un pas...

⁵³⁶ Par essence « œuvre vive » selon la formule de Zumthor, portée par la « vive voix » (Fonagy, 1983).

⁵³⁷ Café concert associatif « La Bobine », *slam session* du jeudi soir.

⁵³⁸ Léo Ferré (1973), *Il n'y a plus rien*.

⁵³⁹ Notons que ces deux artistes sont cités de manière récurrente dans les entretiens et interviews de slameurs.

Dans son poème « Poésie c'est... », Jean-Pierre Bobillot a convoqué « l'écrié (les criées) de l'encrier », soit les sonorités cryptées dans l'écrit, et proposé par ailleurs le terme *d'auditure* – qu'il distingue de l'*orature*⁵⁴⁰ – 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 » (2009 : 66)

De là, il développe le concept de *musiture* – « qui consiste dans le recours plus ou moins généralisé à des procédés de « musication » du signifiant. »⁵⁴¹, puis ceux de *claviture* et *d'écranature* appliqués à la poésie numérique (2009 : 68). Il souligne par là-même l'importance déterminante du médium qu'il décline en termes de *médiopoétique* : « les poésies scéniques modernes, souligne-t-il, relèvent de toute évidence d'un quatrième mode d'« écriture » que je propose de baptiser, on comprendra assez aisément pourquoi : *vocature*. »⁵⁴² Il semblerait que le slam relève de ce dernier mode d'écriture poétique : le médium fondamental – la langue – est alors porté par la vive voix, même si la diffusion ultérieure peut emprunter d'autres voies comme la Text-Box ou la publication. Acceptant de répondre à notre enquête, Jean-Pierre Bobillot a précisé :

« Ce qui est sûr, c'est qu'il relève, de plein droit, de la poésie scénique. Peut-être plutôt du côté d'une néo-orature (à l'instar des beat) que d'une authentique auditure. (...) Du point de vue de la forme spécifique, que revêt ladite prestation, c'est le plus souvent une récitation-action, le terme « action » désignant ici la simple part gestuelle liée à la profération devant un public, et non une action spécifique comme le suggérerait plus précisément l'appellation générique de « poésie-action »... »⁵⁴³

4.4.2. Une poésie hybride, adressée et métissée

Objet hybride comme l'indique son titre en forme de mot-valise *Slamérica*, l'album du québécois Ivy nous semble emblématique d'une démarche poétique qui, pour être scénique dans son essence originelle, n'en accède pas moins à d'autres canaux poétiques. Le slameur québécois se plaît à slamer entre oral et écrit en usant d'un procédé d'oralisation des marques typographiques de la phrase, soit du métalangage de la langue écrite, avec une visée clairement poétique :

⁵⁴⁰ Défini comme « l'ensemble des caractères spécifiques à la poésie marquée par les procédures compositionnelles et les modes de divulgation liés à l'oralité traditionnelle. » (2009 : 67)

⁵⁴¹ Concept défini par Françoise Escal en ces termes : « Un néologisme a été inventé pour désigner la priorité donnée à l'aspect sonore du texte sur les autres aspects, notamment sur le sens : musication. » (1990 : 9)

⁵⁴² Article à paraître, qui nous a été communiqué par l'auteur.

⁵⁴³ Voir notre enquête du 27/12/10 en annexe III.15. Jean-Pierre Bobillot nous a cité l'exemple d' « Heidsieck déroulant la partition de *Vaduz* tout le temps de la lecture/diffusion, expirant et respirant ostensiblement durant celle de *Sisyphé*, ou se rasant pendant la diffusion de *La semaine* »

« *La ville pâlit : deux points, ouvre les guillemets / Et le jour point, mais...* »⁵⁴⁴

De même, Abd al Malik, qui bénéficie d'une solide culture littéraire, aime à jouer sur cette frontière entre oral et écrit. Ses textes présentent généralement une structure nettement définie, au sein de laquelle émergent des caractéristiques textuelles inhérentes à l'écrit. Ainsi « Lettre à mon père » se présente-t-il comme une véritable lettre, avec oralisation de tous les indices faisant référence à ce type d'écrit, y compris les signes de ponctuation :

« Très cher papa
J'aurais voulu partager avec toi
Cette lettre le prouve
Prend pour preuve mon cœur que je t'ouvre (...)
Rien de bon peut être basé sur la haine
Et dans le cas présent le regret n'entraîne que la peine virgule
Ton fils qui t'aime, P.S : T'embrasse avec tendresse Je t'aime » (nous soulignons)⁵⁴⁵

Ainsi se développe au sein même des textes une réflexion plus ou moins explicite sur cette « oralité manuscrite » (SD) qui fonde le slam. Dans « J'écris à l'oral » (2007), Grand Corps Malade développe ce même paradoxe des « criées de l'encrier » - selon la formule citée de Jean-Pierre Bobillot - à grand renfort de métaphores et de *rimes équivoquées* : « *Quelques instants après j'ai déterré l'encrier / En criant sans prier pour hurler sans crier / Sans accroc sans vriller, dans la voix l'encre y est... »*

Par essence, le slam poésie est *adressé* à un public et *ancré* dans le discours – tout en étant *encre* en amont de la performance - ce qui se traduit formellement par la prégnance des déictiques et autres marques d'adresse : « *J'ai oublié de vous préparer avant d'entrer en action.* » slame un Grand Corps Malade (2006). Il est marqué par un métissage fondamental, qu'illustrent les textes du slameur de Saint-Denis : non seulement sur un plan sémiotique entre texte et musique - ou entre texte, musique et mimogestualité - mais aussi sur un plan linguistique entre différents registres ou sociolectes⁵⁴⁶. Une forme de métissage s'applique aussi à un niveau culturel : entre culture *populaire* et culture *savante*, ou culture *légitime* (Bourdieu), le slam s'impose alors comme trait d'union entre *Monde nouveau (et) Monde ancien*

⁵⁴⁴ « Montréal », *op.cit.*, p.23. L'utilisation symbolique du lexique de la ponctuation se double ici de jeux d'homophonie et d'homographie (du verbe « poindre » et du substantif « point »). « *Nous sommes loups dans la bergerie / Lus dans les librairies* » conclut Ivy.

⁵⁴⁵ *Le face à face des coeurs*, 2004 (voir en annexe IV.3). La récurrence de la formule introductive (« Très cher papa »), ainsi que l'énoncé auto-référenciel et redondant du type d'écrit (« cette lettre »), montrent bien comment le slameur joue avec les conventions. La présence de ces indices est néanmoins remarquable dans le cadre d'un discours destiné à être socialisé dans sa forme orale, à l'image de la chanson de Gainsbourg « En relisant ta lettre » (1961) : « Je t'en supplie/Point sur le i/Fais-moi confiance... »

⁵⁴⁶ Voir notre chapitre 10.

comme le suggère le titre de l'album de Nevchehirlian (2009). Ce dernier se plaît à slamer aux frontières d'une poésie rock et d'une chanson au caractère universel et intemporel. Ainsi a-t-il composé un texte – chanté sur l'album – au sein duquel affleurent les chansons traditionnelles « Sur le pont d'Avignon » et « Ainsi font font font... ». Ce faisant, il s'appuie sur une mémoire collective tout en abordant les relations amoureuses dans leur universalité et leur immuabilité :

« *Ainsi font font les garçons et les filles / Sous le pont de la ville
C'est comme ça depuis / la nuit des temps* »⁵⁴⁷

4.4.3. Une poésie colludique et créative

Dans les interstices du texte – telles les notes de bas de page d'Ivy – ainsi que dans l'interprétation scénique, c'est la *fonction colludique* – que nous définissons comme cette nécessaire connivence visant à faire fonctionner le potentiel ludique de la langue – qui prime. D'où le plaisir du jeu, qui naît au cœur même du texte :

« Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le drague)... que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. » (Barthes, 1982 : 10)

Aux six fonctions développées par Jakobson, plusieurs linguistes ont suggéré d'ajouter la fonction *ludique*. Ainsi Marina Yaguello considère-t-elle que « toute activité ludique et poétique qui a pour moyen d'expression le langage constitue une survivance du principe de plaisir » (1981 : 31). Reprenant la terminologie de Jakobson et l'idée selon laquelle « la fonction poétique ne se limite pas au champ de la poésie » (33), elle accorde à certaines formes langagières, et notamment aux jeux de mots, une double fonction poétique et ludique. S'agissant précisément des jeux de mots auxquels Guiraud (1976 : 104) a consacré un ouvrage, la fonction ludique semble presque tautologique. Il n'en demeure pas moins que le détournement ludique du langage, qui est une des composantes de l'argot, foisonne dans l'univers de la modernité, de la publicité notamment. En tant que telle, la fonction ludique peut être liée au phénomène de la néologie comme le suggèrent Pruvost et Sablayrolles (2003 : 86). Enfin, les écrivains n'ont de cesse d'explorer ce potentiel ludique du langage⁵⁴⁸. Or cette *ludicité* repose précisément sur le postulat d'une participation

⁵⁴⁷ « Les filles, les garçons » (2009 : Ce refrain sera repris avec une variante jouant sur la paire minimale *vont/font* : « *Ainsi vont vont les garçons et les filles (...)* » (nous soulignons)

⁵⁴⁸ « Le discours simulacre de contenu peut être à lui-même sa propre fin, tout comme un jouet entre les mains d'un enfant. (Hagège, 1985 : 263) Voir à ce sujet notre chapitre 7.

active du lecteur/auditeur, d'où l'idée d'une fonction *colludique* - de *colludere* -, immanente au slam, s'agissant de « jouer ensemble » avec les mots :

« [Slam] POésie C'EST pas qu'toi ou moi • [...] POésie SANS voix • POésie DES sans-voix • POésie C'EST la voix (ça va d'soi !) • POésie C'EST sans foi ni loi • [...] POésie C'EST ramage & plumage, grammage, grimage, image, inimage, rage, orage, mirage, &cetera »⁵⁴⁹

Conclusion partielle

Nous avons donc suivi et approfondi des liens de filiation avec la tradition oulipienne des jeux d'écriture, mouvements littéraires et mouvances contemporaines de *poésie orale*, *poésie sonore*, *poésie action*. Certes, les avant-textes et contraintes reprises à leur compte par des slameurs nous ont mise sur la voie de l'Oulipo mais ce dernier accordant le primat à l'écriture, nous avons dû réorienter notre réflexion vers *l'Oudopo*, la *voix-de-l'écrit* et d'autres concepts qui rendent compte de performances vocales. Si nous avons pu rapprocher les slameurs de certains *performeurs*, il apparaît que cette notion recouvre aujourd'hui des pratiques fort diverses et véhicule des connotations autres que l'emploi fait par Zumthor pour désigner une « action orale-aurale » (1987 : 248). Quant au slam, nous pouvons d'ores et déjà le décrire comme poésie vivante et vocale, au caractère hybride, adressée et métissée, mais aussi – et sans doute en conséquence de cette hybridité même – une poésie *colludique* et créative. Or ce potentiel était déjà contenu en germe dans le rap, autre filiation rarement revendiquée, mais fréquemment évoquée *a priori*.

⁵⁴⁹J.P. Bobillot : « Poésie c'est... » (*op.cit.*, voir aussi en annexe III.15)

Chapitre 5

Du rap au slam, du *flow* au flot

- 5.1. De la culture hip-hop et du rap
 - 5.2. Entre rap et slam : influences, confluences et diffluences
 - 5.3. Le slam comme *Musique des lettres, des voix et des corps*
-

Illustration : Rouda, « Le hurlement du sourd »

Photo 12 : Rouda, Double 6 à Lyon (le 12/11/08)



« Rafale de mots j'affole le mic au fond de moi un filament qui fout le waï
Donc voulez-vous un peu de folie dans le flow ? »⁵⁵⁰

Le slam se rapproche du rap en tant qu'art de « jongler avec les mots » (Bazin, 1995 : 212), et par là-même, nous ramène aux sources de la poésie orale :

« Quelles que soient les branches musicales qui supportent le rap, les racines puisent dans les mêmes origines, celles du paroleur, du tchatteur, du prédicateur. Du conteur au rappeur, du griot au journaliste social des temps modernes, une filiation recomposée est revendiquée, celle qui suit le chemin de la « littérature orale » et se produit dans la « poésie urbaine ». (1995 : 217)

Les entretiens que nous avons menés rendent compte, pour de nombreux slameurs, d'une évolution du rap au slam qui nous invite à interroger cette filiation supposée. Souvent qualifié de « poésie urbaine », le slam relève-t-il pour autant des cultures dites *urbaines* en général et de la culture hip-hop en particulier? Dans cette perspective, nous chercherons à établir d'éventuels points de convergence au regard d'un état des lieux des exégèses – sociologiques, sociolinguistiques, linguistiques et philosophiques – portant sur le rap français, puis nous analyserons dans quelle mesure le slam se démarque de ce genre musical et de la culture dans laquelle s'inscrit ce dernier : « C'est une main à laquelle il manque le pouce » dira du hip-hop le slameur Marco DSL⁵⁵¹, déplorant l'absence de véritable recherche en matière d'écriture et rejoignant le rappeur Oxmo Puccino qui reconnaît précisément que « le slam permet d'aller là où le rap n'est pas allé dans l'écriture »⁵⁵². Si certaines analyses ayant trait au rap pourront être partiellement réinvesties dans le cadre de notre étude, nous envisagerons les divergences entre rap et slam et leurs conséquences formelles sur ce dernier, en tant que *Musique des lettres* (Rouda, 2007) –, mais aussi des langues, des voix et des corps. Afin d'appréhender cette musicalité intrinsèque qui distingue potentiellement le slam du rap, nous nous appuyerons sur des textes-frontières, dont les auteurs, à l'instar de Rouda, se jouent de cette filiation. Nous vérifierons alors l'hypothèse selon laquelle le slam apporte un espace de liberté (« de folie dans le *flow** » pour reprendre la citation mise en exergue), là où le rap reste enfermé dans un carcan rythmique et un style musical.

⁵⁵⁰ Rouda, « Les blancs ne savent pas rapper », *Musique des lettres*, 2007.

⁵⁵¹ Entretien du 27/11/08, voir en annexe III.3.

⁵⁵² Documentaire *Traits portraits* (2009) : « je parle de vocabulaire, d'univers, de codes, de règles à respecter selon l'art...Ce que tu ne peux pas utiliser dans le rap, tu l'utilises dans le slam » précise-t-il. (voir chapitre 3)

5.1. De la culture hip-hop et du rap

Afin d'apporter à notre analyse l'éclairage d'études menées sur le rap français, nous progresserons d'une réflexion générale sur la culture hip-hop dont il relève, vers une analyse textuelle plus approfondie.

5.1.1. Eléments de définition

Hugues Bazin (1995) est l'auteur d'un ouvrage de référence sur la culture hip-hop qu'il analyse à travers ses diverses formes et manifestations. Le sociologue commence par rappeler le sens originel de cette formule qui désigne une *culture de la rue* :

« Le « hip » est un parler propre aux ghettos des Noirs américains (vocabulaire, sonorité, rythme de parole). Il est dérivé de « hep » qui signifie dans la « jive talk » (argot de la rue) « être affranchi, à la cool ». Il atteste de la virtuosité du locuteur cherchant l'admiration de l'auditeur. « To hop » veut dire danser : allié au « hip », cette indication nous révèle que la danse fut l'une des premières composante artistique à rendre visible le hip-hop » (1995 : 17)

Il précise qu'il s'agit d'un *mouvement* à part entière, selon la double acception de ce terme : « celle d'une dynamique et celle d'une appartenance » (24). Or une telle dynamique reflète un esprit de défi : celui-ci représente non seulement un moteur pour la création, mais aussi « une *motivation* qui catalyse les émotions » (30). Le rap, en tant qu'expression parlée et musicale, constitue l'une des formes de la culture hip-hop. Ce « texte scandé, improvisé ou non » est à rapprocher du *Spoken word* :

« Bien qu'ils n'atteignent pas la renommée des rappeurs actuel, les Last Poets (« Poètes du temps qui passe ») imposèrent dans les années 1960/70 le « spoken word », ce parler si particulier rythmé par des percussions dont s'inspirent tous les groupes de rap. » (1995 : 211)

« Bavarder », « jacter », « baratiner » sont les sens attribués au verbe « to rap » rappelle Bazin (211). Non content d'être un « tchatcheur », le rappeur est aussi l'Auteur des textes qu'il scande et c'est bien là l'essentiel :

« Le rappeur est l'Auteur, l'Unique. Il ne laisse à personne le soin de scander ses mots à sa place. Au plaisir de l'écriture, de cette richesse écrite, s'ajoute la jouissance de dire ses mots aux autres, de les faire partager. Il possède la magie du verbe qui libère la conscience, révèle les rouages de l'oppression.» (1995 : 222)

Dans la lignée de Jacqueline Billiez qui a approfondi la thèse de Bazin en s'appuyant sur un corpus de deux cent textes de rap (1997), Cyril Trimaille est l'auteur de plusieurs articles⁵⁵³ ayant trait au rap français. Dans son article intitulé « Le rap français ou la différence mise en langue » (1999), le sociolinguiste revient

⁵⁵³ Voir aussi son mémoire de DEA réalisé sous la direction de Jacqueline Billiez (1999)

d'abord sur les acceptions du verbe *to rap* qui signifie non seulement « baratiner » ou « tchatcher », mais aussi, selon un sens inédit « rapporté par un informateur ayant passé une partie de sa jeunesse à New-York », « se plaindre ». En France, depuis le milieu des années quatre-vingts, force est de constater que « les jeunes issus de l'immigration se sont appropriés cet art des mots, l'émancipant du modèle américain. » De fait :

« Ils prennent la parole comme on prend les armes (...) pour sortir de la spirale de la relégation ou de la délinquance » (Trimaille, 1999 : 79)

Il en résulte une certaine théâtralité – voire une *spectacularisation* -, inhérente à cette forme d'expression :

« Le rap est une tribune, et chaque morceau une représentation (au sens théâtral). » (Trimaille, 1999 : 82)

Pour Lapassade et Rousselot (1998), le rap exprime la « *fureur de dire* », s'agissant d'un genre musical mais aussi d'une *performance de rue* :

« Le rap song ou rap, c'est la diction, mi-parlée mi-chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages d'extraits de disques et autres sources sonores. Cette pratique est apparue de manière explicite et désignée, étiquetée en tant que performance de rue, au cours des années 70, à New-York » (1998 : 9)

Ces auteurs s'attachent à le présenter comme « une nouvelle forme de poésie orale », qui plus est « urbaine et moderne » (14), et même une « école de virtuosité langagière » (107). Poète de la rue, le rappeur *réenchante* les mots du quotidien :

« Le rap utilise le langage de tous les jours, s'approprie des codes linguistiques qui se font et se défont dans la rue. Mais le rappeur les sort de leur quotidienneté et leur accorde une nouvelle forme grâce à des techniques qui sont typiques de l'oralité formalisée, c'est-à-dire poétisée (...) » (1998 : 14-15)

Dans la lignée des traditions du griot et du *majdoub*⁵⁵⁴ maghrébin, il doit faire la preuve à travers sa *performance* de sa capacité d'improvisation et de ses capacités vocales. Il en résulte « une sorte de coproduction interactive des œuvres orales des auteurs et des auditeurs » (15). Lapassade et Rousselot nous rappellent aussi que le rap doit beaucoup aux *Last Poets*, cette poésie du ghetto née dans les années 70 :

« La parole, le mot sont les fondement de ces prestations qui, pour les oreilles de l'époque, tiennent davantage de la litanie que de la chanson. La musique est ravalée au rang de ligne mélodique. Tout est soutenu par la scansion, où l'accent tonique tient le rôle habituellement échu aux percussions. » (1998 : 32)

⁵⁵⁴ Littéralement « le ravi, l'illuminé, en état de transe ». Défini par Lapassade & Rousselot comme « poète des rues et des souks qui dit et improvise souvent ses poèmes, en arabe dialectal rythmé, en s'accompagnant d'un tambourin » (1998 : 15). Voir aussi la tradition du « Zajal » au Liban (chapitre 3).

Le rôle de la rime y est essentiel : « bien au-delà du simple plaisir prosodique, elle crée la ligne rythmique. » (33) De même, la rime apparaît comme le défi majeur du rappeur : « Un grand rappeur sera un grand rimeur : tel est le défi qui fonde le rap. » affirment Lapassade et Rousselot (1998 : 34). Ces derniers identifient notamment la *paronomase en chaîne* comme l'un des repères introduits par les *Last Poets* et « l'une des figures de style les plus répandues du rap, qui consiste à accumuler dans un même vers le plus de mots phonétiquement proches. » (34) La revendication du chant comme cri, l'utilisation d'idiomes noirs – associée à l'éloge de l'Homme Noir – et de termes d'argot dans la rime sont d'autres caractéristiques de l'écriture des Last Poets. Le rap se caractérise en outre par « un martèlement de mots » et autres « flashes sonores et des significations qui fusent, des chocs répétés de mots courts ou longs, dont le seul rapport est parfois phonétique. » (51) Les *dozens*⁵⁵⁵ – ou vanes rimées ayant pour cible principale la mère de celui à qui l'on s'adresse – témoignent d'une fonction de combat (58). D'une manière générale, « le rap cultive l'insulte » (60). Ainsi :

« Le rap aime la boxe. C'est lui qui le dit. Il suffit d'écouter les mots du jargon, et leurs fortes connotations. Le beat, le rythme, ne peut se comprendre si l'on oublie que to beat, c'est battre quelqu'un. » (1998 : 63)

Si le rap consiste en une « Boxe avec les mots »⁵⁵⁶, que dire du slam dont certains représentants ont choisi *Uppercut* comme nom de collectif* ?

Manuel Boucher (1999) cite la définition du rap formulée par Lapassade et Rousselot évoquant des « textes élaborés, rimés et rythmés », au-delà du sens littéral du verbe *to rap*, « baratiner ou tchatcher » (1999 : 17). En préface, Bazin souligne que la base rythmique – définitoire du rap en tant que genre musical – reste immuable quelle que soit la langue utilisée :

« La base d'un rap (rythme, tempo, ligne musicale en boucle, etc...) reste la même que l'on rappe en allemand, en français ou en japonais. » (1999 : 10)

Au sein de cette structure fixe, des divergences peuvent néanmoins surgir :

« La façon dont cette forme est travaillée par les individus pour gérer leur rapport au monde dépend de l'environnement social et culturel. Ainsi peut-on distinguer un hip-hop brésilien, sénégalais, français, belge, allemand ou américain. »

⁵⁵⁵ « terme générique retenu par Labov pour désigner ces vanes structurées » (Lapassade & Rousselot, 1998 : 54)

⁵⁵⁶ Titre d'Arsenik (1998). Voir aussi le flyer n°6 en annexe I.5.

Telle sera l'une de nos interrogations concernant le slam : en l'absence de cette base rythmique commune, y a-t-il des points de convergence entre les différentes formes à travers lesquelles le slam se développe en Europe et dans le monde ?⁵⁵⁷

Plus récemment, Manuel Vicherat (2001) est revenu sur le sens premier du verbe *to rap* soit « donner des coups secs et rapides »⁵⁵⁸, avant de développer une approche essentiellement thématique et textuelle visant à réhabiliter un rap français dont il déplore la méconnaissance (2001 : 17). Telle est aussi la visée de Julien Barret qui, dans son ouvrage intitulé *Le rap ou l'artisanat de la rime* (2008), énumère les traditions poétiques auxquelles le rap peut être rattaché, depuis les *agônè* réunissant les acteurs de la comédie grecque, les troubadours et autres « Grands Rhétoriciens » du Moyen-âge jusqu'aux « ambiguillages » (Calvet, 2007) d'un Bobby Lapointe, en passant par le Surréalisme et l'Oulipo. De Bobby Lapointe, il retient notamment « la faute d'orthographe consciente » qui désigne une forme de calembour par homophonie (appelé « homme aux faux nids »), s'agissant de remplacer un mot par son « homme au faune »⁵⁵⁹. Le chanteur a aussi décrit la figure de *l'à peu près* (Dupriez, 1980 : 59) que Julien Barret qualifie de « calembour par paronomase *in absentia* » (2008 : 155) et dont le slam, à l'instar du rap, nous offre des exemples à foison : « le petit Sulitzer » (Ysae, « Vol XL 69 ») pour le « prix Pulitzer ». Chez Bobby Lapointe, « le facteur d'organisation est la charpente sonore » (Barret, 2008 : 156).⁵⁶⁰ Si Julien Barret s'attache à décrire « cette tendance propre au rap consistant à faire bruir la langue sans renvoyer à un signifié particulier » (158), le slam nous apparaît tout aussi porteur de textes visant à « faire briller la langue, à la faire chanter au travers de récurrences sonores allant jusqu'à la muscation » (159). Au travers de son analyse stylistique, Julien Barret entreprend de réhabiliter le rap en tant qu'objet littéraire :

⁵⁵⁷ A cet égard, le texte « Langues étranges » de Sancho (*Tout feu tout slam*, 2007) apparaît significatif d'une quête d'universalité qui se manifeste à travers un texte plurilingue, où la même trame est développée dans quatre langues différentes.

⁵⁵⁸ La présence du sème «rythme saccadé» est attestée par la définition du *Longman dictionary of contemporary English* : “1. to hit or knock something quickly and lightly”, 2. “to say something loudly, suddenly, and in a way that sounds angry”, 3. “a word meaning to criticize something angrily used in newspaper”, 4. “to say the words of a rap”, 5. “to talk in an informal way to friends.”

⁵⁵⁹ *Intégrale des enregistrements, 2 CD + avant-propos inédits de l'auteur*, Polygram distribution, 1990.

⁵⁶⁰ De façon similaire, il arrive dans le slam que « la forme sonore du texte (soit) si prégnante qu'elle en éclipse le sens ». Ainsi le texte de Narcisse « Niki Nikita » n'est-il pas sans lien avec la chanson de Bobby Lapointe « Ta Katie t'a quitté », d'autant que les syllabes qui constituent la matière sonore de ces deux textes sont en partie communes (voir notre chapitre 2)

« il serait abusif de réduire le rap à sa composante sociale ou révoltée. Il s'agit aussi d'une danse avec les mots, d'une recherche de la rime parfaite, d'un exercice de style presque désintéressé. » (2008 : 22)

Loin de se réduire à un « sous-genre musical », cette forme représente à ses yeux « l'avatar le plus contemporain de la poésie orale » (32), en tant qu'elle réactive – et réactualise – les caractéristiques originelles de la poésie : « une poésie technique, lyrique et accentuée » (33). Dans la lignée des oulipiens, les rappeurs sont des techniciens qui se distinguent par « l'exploitation acharnée des ressources sonores du langage » (42) : ils exploitent la langue « pour un profit sonore maximal » (77). D'où le titre choisi pour cet ouvrage consacré au rap :

« Cette minutie dans le travail sur la rime, le modelage, si précis, des échos sonores apparaît comme une caractéristique fondamentale du rap, procédant de ce que j'appelle un artisanat de la rime. » (2008 : 79, nous soulignons)

5.1.2. Du métissage langagier au message engagé

Lieu de métissage et de médiation

Aux yeux des sociolinguistes Jacqueline Billiez et Cyril Trimaille, le rap est un art remarquablement inventif, lieu privilégié d'un métissage intralingual et interlingual. Dans « Poésie musicale urbaine : jeux et enjeux du rap » (1997), Jacqueline Billiez s'intéresse au travail d'écriture poétique ainsi qu'aux « effets ludiques et de connivence » (1997 : 136) visés, mettant en valeur « une inventivité verbale généralement insoupçonnée ». Celle-là se manifeste notamment à travers la combinaison de « langues diverses qui côtoient une langue française travaillée dans toutes ses variétés entremêlées, argot, verlan, verlan du verlan, régionalismes et lexiques spécifiques. » A travers ces innovations, il s'agit « de dessiner de nouveaux espaces sociaux et identitaires qui intègrent et qui raccordent » (136). Le langage apparaît non seulement comme un instrument de combat, mais aussi comme un espace de jeu, de plaisir, de vérité et de liberté : une *arme de paix*, pourrait-on dire, selon la formule – titulaire et oxymorique – d'Oxmo Puccino (2009). En se saisissant de l'arme des mots, les rappeurs appellent leur public à les suivre dans cette voie non-violente, à mettre des mots sur leurs maux. Ils invitent à l'expression verbale et encouragent les apprentissages linguistiques, en valorisant le plurilinguisme. Ils usent et abusent de détournements de proverbes, dictons et autres « jeux d'intertextualité qui raccordent les générations et les cultures tout en les transformant » (Billiez, 1997 : 144). Ces citations sont le plus souvent subverties ou

détournées dans une intention parodique selon divers procédés de délexicalisation : de fait, « l'effet comique est d'autant mieux réussi que les signifiants sont très proches et les signifiés très éloignés. » (1997 : 145)⁵⁶¹. Ce procédé de déconstruction/reconstruction⁵⁶² pourra s'appliquer par exemple à des fragments de chansons enfantines. Jacqueline Billiez cite l'exemple de MC Solaar dont le titre même de l'album offre un bon exemple de délexicalisation (*Qui sème le vent récolte le tempo*⁵⁶³, 1991, nous soulignons) : « *Ainsi font font font les petites filles coquettes* ». Quelques décennies plus tard, le slameur Nevchehirlian détournera à son tour ce refrain : « *Ainsi font font les garçons et les filles* » (2009).

Dans son article intitulé « Poésie musicale urbaine : langue et identité entrelacées » (1996), la sociolinguiste développe une approche du rap comme manifestation d'une recherche de solidarités et d'un « mouvement de recomposition identitaire » (1996 : 359) :

« Véritable art de jongler avec les mots, avec les langues, avec les cultures, qui, avec une fluidité extraordinaire, sortent de leurs compartimentages » (1996 : 360)

En effet, les jeunes issus de l'immigration peuvent se trouver « tiraillés entre deux cultures » (1996 : 360), celle du pays d'accueil et celle de leurs parents. D'où une « stratégie identitaire qui oppose un refus à l'imposition d'une identité unique et affirme une volonté d'unification identitaire » (361). Il s'agit, pour Jacqueline Billiez, d'une stratégie de « renversement du stigmaté » ou de retournement de valeurs. Celle-là se traduit par une revalorisation des groupes minoritaires et de leurs langues, le *mélange linguistique* étant appréhendé comme une richesse. Le rap apparaît ainsi comme lieu d'une réflexion voire d'une recherche sur les langues, d'où « une profusion d'innovations linguistiques » (362) :

« S'accompagnant d'une jouissance manifeste de la parole, cette créativité emprunte toutes les voies, celles des diverses langues mariées sous tous les régimes possibles pour des effets ludiques et identitaires entremêlés » (1996 : 363)

« L'alternance des langues en chantant » : tel est le titre d'un autre article de Jacqueline Billiez (1998a) qui se propose d'analyser les alternances codiques et leurs fonctions dans l'écriture *rapologique*. En effet, « chacun tente d'apporter dans l'écriture ses différences en cherchant à tisser de nouvelles solidarités et à construire une identité collective plurielle. » (1998a : 126) Etant donné le caractère

⁵⁶¹ Constat qui n'est pas sans rappeler la *différence de potentiel* chère à André Breton (voir notre chapitre 4).

⁵⁶² Voir notre deuxième partie (notamment le chapitre 9) pour un développement sur ce sujet.

⁵⁶³ Notons ici la filiation phonique avec un segment homophone : *tempête/tempo*

extraordinaire des alternances liées à la situation publique de leur emploi, elles peuvent être considérées comme « totalement réfléchies et délibérément affichées » (127). Il s'agit donc de marqueurs d'identités *revendiquées*, en tant que « choix libres et créatifs qui proclament des valeurs et véhiculent des significations sociales » (128). Pour les jeunes issus des migrations, l'enjeu est d' « échapper au dilemme de choix contradictoires, rester dans une identité d'origine héritée à laquelle chacun est attaché ou la renier pour s'assimiler. » (129) Au sein des alternances codiques, Jacqueline Billiez distingue les macro-alternances – ou « choix de la langue de base du texte » – des micro-alternances - ou « passages momentanés à d'autres langues » (130). Notons que les segments rédigés dans d'autres langues « peuvent être traduits ou ne pas l'être et, ce faisant, apporter encore un supplément de sens à ce choix » (134). Une autre forme de macro-alternance consiste dans la cohabitation de plusieurs langues au sein d'un même morceau qui s'apparente presque, dans ces conditions, à une « leçon de langue » (136)⁵⁶⁴. D'une manière générale, le rap fait entendre « une autre voie(x), celle de la diversité des langues, du multilinguisme et des identités, pluralité rimant avec solidarité.» (130).

Dans le prolongement de cette réflexion, Cyril Trimaille a émis l'hypothèse du discours rap comme « lieu d'élaboration d'un *code* "nôtre" (1999 : 81)⁵⁶⁵, étant issu d' « un réseau de métissages ouvert et évolutif (...) jalonné de marqueurs linguistiques d'identité ». Non seulement, « les rappeurs (marseillais) font s'interpénétrer écrit et oral » et mêlent les registres, mais en outre « des langues étrangères ou de l'immigration s'immiscent dans un français mâtiné d'argots ou d'un brin de provençal... » (81). L'anglais – lié aux origines du rap – se manifeste à travers un technolecte, aux côtés de « nombreuses insertions d'éléments des langues des origines » (91). Or les alternances endolingues contribuent, autant que ces alternances exolingues, à la construction d'un *we-code* (82). Citant Hugues Bazin, Cyril Trimaille souligne que le rappeur ne parle pas *mal*, mais qu' « il parle autrement parce qu'il est autre. » *A contrario*, « la maîtrise du verbe, instrument de domination, sert aussi le renversement du stigmaté » (85) selon la formule de Jacqueline Billiez. Aussi les rappeurs proclament-ils leur maîtrise verbale par la création de néologismes construits sur un mode savant, comme l'illustre cette citation d'IAM⁵⁶⁶ :

⁵⁶⁴ Le slam cité (Sancho, « Langues étrangères », *Tout feu tout slam*, 2007) relève bien de cette catégorie.

⁵⁶⁵ En référence à Calvet (1994) et à Gumperz (1982).

⁵⁶⁶ « Je viens de Marseille, *De la planète Mars* (1991).

« *Un conseil / surtout veille mec / essai d'assimiler la balistique linguistique / des phraséologues / kamikazes mythologiques / rimologues / scientifiques à la technologie du style* » (nous soulignons)

Ce faisant, ils se placent en position « d'utilisateur(s) légitime(s) de variété non-légitimes » (Trimaille, 1999 : 87) et se distinguent par un « niveau élevé de conscience épilinguistique ». C'est un français à *géométrie variable* qui naît du « métissage intralingual » où des variantes vernaculaires (argot, verlan parisien) côtoient des formes normées voire surnormées, classiques voire archaïques. Or ces variations de registre se combinent avec « un jonglage codique entre écrit et oral, qui montre un autre aspect d'une relation ambiguë à la norme, passant du respect à la transgression. » (89) En effet, les textes de rap sont le fruit d'un double transcodage, de l'oral à l'écrit lors de la conception et de l'écrit à l'oral lors de l'interprétation.

A travers une analyse de ce jeu avec les normes, Cyril Trimaille soulève la question de la légitimité – y compris dans le champ scolaire – du rap français, « forme institutionnalisée de poésie contemporaine urbaine et engagée » (1999 : 82). Il propose alors de l'appréhender comme un « *input* plus authentique et impliquant qu'un manuel scolaire de textes classiques » (88), voire un « moyen de médiation » (96). D'où l'idée de concevoir « une exploitation pédagogique dans des classes où l'appropriation de la langue de l'école pose des problèmes », à la suite l'expérience mise en place par Boris Seguin et Frédéric Teillard (1996). Dans cette perspective, l'article « A travers le rap français : un exemple de médiation linguistique et sociale » (Lambert & Trimaille, 2004) vise à approfondir « le caractère potentiellement médiateur de ces productions linguistiques, oscillant entre des normes et des contre-normes » (2004 : 205. Le rap apparaît bien comme un lieu de médiation en tant qu'il permettrait de réduire « la distance linguistique et culturelle entre certains enseignants et certains de leurs élèves », à commencer par ceux qui ont construit des *identités négatives* :

« *Les cours c'était pas cubique / un Q.I élevé n'explique pas les bulletins d'un cancre chronique. / J'ai arrêté l'école avant de la quitter / Hélas en dessous de mes capacités...* »⁵⁶⁷

En acceptant d'endosser le rôle de médiateurs, certains rappers peuvent influencer, à ce titre, sur les représentations, et inciter à l'appropriation linguistique :

« *Si tu écoutes IAM, achète un dictionnaire* »⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Oxmo Puccino, « Tirer des traits », *L'arme de paix*, 2009.

Le jeu sur les normes et le thème du pouvoir conféré par la maîtrise du verbe apparaissent comme des points d'ancrage possibles pour faire évoluer les représentations associées au langage. Dans ces conditions, le rap représente « un support d'identification et un levier potentiel d'action pédagogique sur les pratiques et les représentations des apprenants » (207). Par là-même, il peut constituer « un déclencheur privilégié, dans des situations d'appropriation linguistique difficile », à plus forte raison s'il est bien ancré dans la culture extrascolaire des élèves, auquel cas l'enseignant pourra s'appuyer sur une sorte de *transaction culturelle*.

Du métissage au Message

Pour Manuel Boucher (1999), le rap ne se résume pas à *l'expression des lascars* mais apparaît aussi – et surtout comme un objet potentiellement médiateur. « Forme en évolution constante entre l'individuel et le collectif » (1999 : 10), il oscille entre le particulier et l'universel et se veut porteur d'un message qui, « tel un miroir, renvoie aux réalités quotidiennes » (13). Sur un plan artistique, ce message qui « couvre plusieurs strates » ouvre une relation esthétique tout en étant un facteur de cohésion du groupe sur un plan socio-culturel (14). En tant que performance, le rap représente une œuvre ouverte et mouvante : « œuvre en mouvement où le processus s'avère aussi important que le résultat auquel il mène. Le public n'est pas passif, il est inclus dans le processus même. » (15) Si « l'identité musicale du rap est multiforme et cosmopolite » (199), il apparaît alors comme un mode privilégié *d'interculture* » (197). Manuel Boucher emploie ce terme *d'interculture* au sens où l'on parle *d'interlangue* comme passerelle permettant l'accès à la culture, soit « une culture facilement réappropriée par les jeunes issus de familles immigrées. » (197, nous soulignons) La langue, comme la culture, semblent ici désinvesties, d'où la nécessité d'une réappropriation.

Lapassade et Rousselot affirment l'essentialité du *Message* tourné vers l'autre :
« Avec le Message, le rap se trouve une vocation ; il ne parle plus, il dit. » (1998 : 108)

En effet, le rappeur dit « je » en pensant « nous » et « ce « je » collectif* est celui d'une communauté, d'un cercle » (1998 : 90). Cette analyse rejoint celle de Bazin qui insiste sur l'authenticité de la parole du rappeur et du message qu'il *délivre*, en jouant sur la double acception de ce verbe : le rappeur *livre* un message et ambitionne de

⁵⁶⁸ « La tension monte », *De la planète Mars*, 1991.

délivrer les mots en « sortant des usages convenus et stériles pour développer une parole vraie » (219), tout en *délivrant* ses pairs d'un certain nombre de maux :

« Travailler les mots est aussi une façon de travailler les maux, ceux de son environnement. » (Bazin, 1995 : 223)

Il apparaît bien comme un *médiateur* : porte voix et porte parole, « il parle au nom des sans-voix » (1995 : 230). « *Je rappe pour ceux que la vie comprime* » scande un Rouda⁵⁶⁹, dont le cœur balance entre rap et slam.

Si le rap se caractérise par sa diversité – « Le rap s'inspire de tout, puise dans tout et prend toutes les formes » (1995 : 270) – et sa réflexivité – « le rappeur parle de soi en train de parler » (225) – le message dont il est porteur est nécessairement adressé : le « je » est inséparable du « tu », et le « nous » du « vous », tandis que « le eux et le ils déclarent une opposition entre le locuteur ou le groupe qu'il représente et les « Autres ». « *C'est pas moi, c'est les Autres...* » déclame un Abd al Malik⁵⁷⁰. D'une manière générale, l'activité poético-réflexive du rappeur est un autre trait qui le caractérise : « Un des traits essentiels du rap, c'est qu'il se montre très souvent en train de se faire. » (Lapassade & Rousselot, 1998 : 96) En témoigne cet exemple issu du texte d'Ysae, rappeur-slameur marseillais :

« *Si j' déverse ces vers, / C'est qu'ils transgressent ces règles.* »⁵⁷¹

5.1.3. Des thèmes et des rimes : approche thématique, esthétique-poétique

Mathias Vicherat a œuvré « Pour une analyse textuelle du rap français » (2001), évoquant un problème de reconnaissance révélé par des propos « anti-rap » tenus dans la presse (2001 : 17). Il nous rappelle que le rap, pour être apprécié esthétiquement, gagne à être appréhendé dans sa globalité, à travers ses trois dimensions : textuelle, mais aussi sonore et musicale, sans oublier la gestuelle. Par la suite, l'approche s'avère essentiellement thématique. Le rapport au temps et le rapport à l'espace font l'objet d'une étude approfondie mettant en relief certains traits récurrents, dont la noirceur des propos (35) associée à la nostalgie d'un âge d'or qui correspond à l'enfance ou à l'adolescence. Par ailleurs, l'auteur souligne l'importance de l'ancrage dans un lieu de vie, un quartier qui fait souvent l'objet d'une personnification : « le quartier est souvent présenté comme une entité vivante, une

⁵⁶⁹ *Musique des lettres*, 2007.

⁵⁷⁰ *Gibraltar*, 2006.

⁵⁷¹ Notons que ce même texte, que l'on pourrait qualifier de *néolyrique*, comporte 19 occurrences au total de pronoms personnels ou possessifs de la première personne du singulier.

personnalité agissante et consciente. » (41) La notion d'*identité territoriale* est intéressante à plus d'un titre pour les rappeurs et la « fierté qu'ils expriment de venir d'un département ou d'une ville spécifique » traduit une forme de reconquête ou de réappropriation artistique « d'un territoire dont ils paraissent exclus économiquement et socialement » (47). L'intégrité, la vanité, le rapport à l'argent, à la morale, à la religion sont autant de sujets abordés par Mathias Vicherat comme des *topos* de l'écriture rapologique. Le rapport à l'argent génère une fascination pour les marques qui peut se traduire par l'usage fréquent de la métonymie. Par ailleurs, l'intimité et la vanité sont mises en avant *via* l'évocation paradoxale des erreurs commises et des regrets ressentis. Quant à la religion, on note une « proximité formelle entre l'énonciation des rappeurs et celle des prêcheurs » (2001 : 75), déjà relevée par Lapassade et Rousselot. Au-delà de cette approche thématique, Mathias Vicherat aborde quelques aspects formels en soulignant que « le rap innove sur un plan formel en redonnant leur place aux mots » (119). En tant que tel, il est le lieu d'une recherche sur le langage que Claude Hagège (1996) n'a pas manqué de valoriser, voyant dans les rappeurs de « vaillants défenseurs de la langue française ».

Pour le philosophe Christian Béthune (1999), le rap se caractérise au contraire par une esthétique hors la loi. De fait, il manifeste l'« aspect ludique de l'œuvre » (1999 : 11) « en réhabilitant l'espace de jeu dans le processus de re-production de l'œuvre – conçue comme une performance du côté du créateur » (12). Du même coup, le plaisir se trouve restauré du côté de la réception, tandis que la prestation artistique est rapprochée de la performance sportive. L'invention verbale apparaît comme le premier pas d'une transgression :

« De même qu'il réorganise les sons, le rap réinvente les mots et fait subir à l'invention verbale un curieux mouvement de va-et-vient entre oralité et écriture, mettant sur pied une stratégie poétique qui bouleverse l'idée reçue d'une exclusion mutuelle de genres présumés irréconciliables. » (1999 : 12)

En donnant droit de cité à des parlers marginalisés ou « culturellement dévalorisés et jugés inaptes à occuper le terrain du poétique », tels que le *Black english*, le *Black american slang*, ou encore l'argot ou le verlan, le rap traduit une réappropriation de la langue (12). Cette émancipation linguistique s'étend d'ailleurs aux parlers régionaux comme en témoignent les groupes *Massilia Sound System* ou encore les *Fabulous Trobadors* qui mêlent français, anglais et occitan.

Si « la parole retrouve dans le rap le simple plaisir de dire » (1999 : 13), « Oralité et technicité » (35) sont les maîtres-mots de cette esthétique. En effet, le rap est à la fois technique dans les procédés d'écriture utilisés et technologique dans les moyens musicaux mis en œuvre. Il est voyage entre oral et écrit :

« Les rappers sont des lettrés qui investissent l'écriture en y faisant prévaloir des tournures langagières et des structures de pensée propres à l'expression verbale. Et s'ils donnent l'impression d'écrire comme on parle, c'est que, bousculant les canons de la sacro-sainte forme rédigée, ils voyagent sans complexe entre l'oral et l'écrit. » (1999 : 39)

Fruit du *mixage*, il est le lieu d'un brouillage des frontières et en tant que tel, tend à accomplir une nouvelle transgression :

« Alors que, par le biais de l'école, la culture traditionnelle insiste sur la nécessaire séparation des genres, les rappers induisent leur mutuelle contamination. » (1999 : 39)

D'une part « la référence explicite à l'écriture affleure en maints endroits » (40) ; d'autre part, le rap réactive une dimension performative qui renvoie à ses origines. Ainsi :

« le discours du rappeur conquiert, grâce à la technique, l'ubiquité de la forme écrite. Désormais, les paroles ne s'envolent plus, elles se martèlent. » (1999 : 45)

Par l'usage de la répétition et d'un style formulaire⁵⁷², le recours aux assonances et à la scansion rythmique du propos, les rappers réinvestissent « une tactique oratoire qui cherche à maintenir en éveil l'esprit du spectateur en stimulant sa mémoire » si bien que « ce sont finalement les impératifs du discours qui confèrent au style oral sa forme caractéristique. » (Béthune, 1999 : 48) Et le philosophe de conclure :

« le rap se charge d'ouvrir de nouveaux horizons et de faire vivre une culture en devenir qui, sans renoncer aux ancrages de son oralité originaire, investit le champ de l'expression poétique sous ses aspects les plus diversifiés. » (49)

Plus récemment, le journaliste et linguiste Julien Barret (2008) s'est attaché à analyser les figures de style et autres traits poétiques inhérents à l'écriture *rapologique*, à commencer par la paronomase qu'il identifie – à la suite de Lapassade et Rousselot – comme la pierre de touche de cette esthétique : c'est la « figure du rap par excellence » affirme-t-il (2008 : 72). Variante de la répétition, elle produit un effet de surprise dû à une « indécision quant à la localisation de l'écho phonique » :

« 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)

⁵⁷² Qui renvoient à des caractéristiques générales de la poésie orale telles que nous les avons évoquées dans le précédent chapitre. Voir Zumthor (1987 : 218) pour la notion de « formulisme ».

Il en résulte des « cascades de paronomases » et autres rimes équivoquées appariant des syntagmes « dont l'identité sonore renforce l'opposition sémantique » (41). Au sein du rap *egotrip*, le *je* du rappeur est au cœur du *jeu* :

« Le je égocentrique dont il vient d'être question s'inscrit dans un jeu : il s'agit de briller en utilisant une langue imagée, émaillée de toutes sortes de procédés phoniques. » (44)

A cette occasion, le MC (« Maître de cérémonie ») répète et épelle avec emphase son nom – son *blaze** selon la formule consacrée, empruntée au vieil argot⁵⁷³ – comme le taggeur appose sa signature sur les murs de sa ville. Julien Barret note que la figure de *l'à-peu-près* (98) – très utilisée par les humoristes – est fréquente dans l'*egotrip*. Si l'enchaînement virtuose de paronomases peut aboutir à « *un sentiment de vertige sonore* » (117), cette fluidité n'a d'égale que le *flow** du rappeur qui se déploie à l'intérieur d'un cadre rythmique souvent binaire. D'où une « structure fermée, contraignante qui participe de l'esprit de contrainte propre à l'esthétique de l'*egotrip* » (122). En d'autres termes :

« le rythme s'apparente à un cadre très rigide au sein duquel le *flow** du chanteur serait comme une onde faite de vaguelettes, avec ses points d'accumulation, ses accélérations et ses pauses. » (2008 : 124)

Art mimétique⁵⁷⁴ porté par un *flow**, le rap consacre un retour aux sources de la poésie :

« Ce sont finalement les deux éléments fondateurs de la poésie que le rap réactive : la rime et le rythme » (2008 : 163)⁵⁷⁵

Et Julien Barret de conclure avec cette théorie de la littérature appliquée à l'art en évoquant *l'artisticité* d'un Genette ou *l'artisanation* d'un Molinié⁵⁷⁶ dans la lignée d'un Zumthor (1983 : 38), traduisant la capacité d'un objet à accéder au statut d'œuvre d'art à travers le regard du spectateur :

« Désormais, tout est matière à œuvre d'art, tout est artisanable et l'existence de l'art est conditionnée par le regard et la réception du lecteur-spectateur-auditeur. » (2008 : 162)

⁵⁷³ Voir notre chapitre 3 à ce sujet.

⁵⁷⁴ Ce mimétisme nous semble lié à ce que Frontier (1992 : 266) nomme « écriture paronomastique » (voir *supra*) et pourra aller, dans le slam, jusqu'à la mise en œuvre d'une matrice *onomatopéique* (voir chapitre 7).

⁵⁷⁵ Une resémantisation du lexème « Rap » en fait un sigle pour « Rhythm And Poetry » (voir chapitre 6).

⁵⁷⁶ George Molinié a dirigé le travail de recherche de Julien Barret sur le rap en DEA.

5.2. Entre rap et slam : influences, confluences et diffluences

5.2.1. Du rap au slam : une question de légitimité

Le philosophe Richard Shusterman a choisi d'intituler son chapitre « l'art du rap » bien que « sa prétention à un statut artistique (soit) submergée sous le flot des critiques, des actes de censure et des récupérations commerciales. » (1991 : 193). Il en appelle à une *légitimation du rap*, « débat que seul l'avenir permettra de résoudre » précise-t-il (1991 : 231). Près de 20 ans plus tard, Julien Barret a apporté une contribution à l'ouvrage collectif* intitulé *La langue littéraire à l'aube du XXI^{ème} siècle* (2010), sous le titre « Stylistique du rap et du *spoken word* : un retour à la tradition poétique française ». Après une mise au point terminologique, il évoque le « problème générationnel et socioculturel » posé par la réception du rap. Bien que « les rappeurs (soient) victimes d'un double discrédit par rapport aux slammeurs⁵⁷⁷ », le rap témoigne à ses yeux « d'une littérarité première, matérielle, facilement observable ». (2010 : 81) Julien Barret préfère le terme de *spoken word* à celui de *slam* dans la mesure où ce dernier s'applique dans son acception originale – ou l'une de ses acceptions, apparentée au mot *chelem* – au dispositif, au tournoi de poésie à proprement parler. Il postule que la stylistique du rap s'applique au moins partiellement aux textes de slam puisque certains slameurs sont précisément issus de la scène rap et revendiquent une *écriture rapologique*. Qu'il s'agisse de rap ou de slam, « les moyens de cette poésie orale sont mimétiques ». Or c'est essentiellement de mimétisme sonore qu'il s'agit :

« faire résonner la langue, s'entrechoquer les sons, marquer l'auditoire avec des manipulations langagières qui fassent sursauter l'oreille » (2010 : 83)

D'une manière générale, les slameurs comme les rappeurs usent et abusent de jeux de mots, qui émergent « à la croisée du phonétique et du sémantique » (83). « Technique, structure, forme » : tels sont, d'après Julien Barret, les maîtres mots de la poétique du rap et du slam. En admettant qu'un certain nombre des *techniques* mises en œuvre soient communes, des divergences nous paraissent notoires, sur un plan fonctionnel, structurel et formel. Julien Barret revient d'abord sur la scansion et la diction propre au rappeur :

« Celui-ci ne chante pas, il scande : cette modalité orale est baptisée flow, (de l'anglais, couler), sorte d'équivalent rythmé du chant. On pourrait dire du flow qu'il est au rap ce

⁵⁷⁷ Julien Barret orthographe ainsi le mot *slammeur*, par analogie avec le mot *rappeur*, soit en le calquant sur l'anglais. Voir notre chapitre 6 à ce sujet.

que le chant est à la chanson, à ceci près qu'il procède de l'accentuation et du rythme quand la chanson repose sur la mélodie. » (2010 : 84)⁵⁷⁸

Nous reviendrons sur ce concept de *flow** qui nous semble tout autant applicable au slam, à cette différence près que la voix du slameur – sauf exception⁵⁷⁹ – n'est pas « posée sur l'instrumental ». Pour Julien Barret, le rap innove là où le slam exprime le retour « à un certain classicisme, en instituant à nouveau la nécessité des rimes pour marquer la fin des mesures, puisqu'aucune version instrumentale n'est là pour assurer la base rythmique de la performance » (2010 : 86). Nous verrons que le slam innove en bien d'autres aspects que celui de la versification. Après un détour par l'*egotrip* – haut lieu de la parole performative – les *punchlines*⁵⁸⁰ et autres *dirty dozens*⁵⁸¹ propres à l'écriture rapologique, Julien Barret observe que les métaphores sont plus fréquentes dans le slam – la « poésie orale » –, alors que les comparaisons des rappers sont « à la fois moins convenues et littéraires que celles des poètes-slameurs » (92). Il évoque enfin une oscillation entre tradition et modernité qui nous semble tout autant apte à rendre compte du slam que du rap :

« Au-delà d'un certain classicisme formel, les traits stylistiques les plus modernes dans le rap semblent être le recours à la paronomase et à une parole performative. » (93)

Il rappelle que le mouvement hip-hop procède d'une esthétique de la compétition où prime la recherche d'efficacité. Il s'agit de choquer l'auditeur, d'où un art « parfois mimétique de la boxe ». Si cette image et « l'élan cathartique et libérateur » qu'elle traduit n'est pas étranger aux origines du slam, ce dernier nous paraît moins révélateur d'une violence verbale qui s'exprimerait par un *cataclysm* selon le mot d'Aragon dans son *Traité du style*. De là à conclure, avec Julien Barret, que le slam est « danse avec les mots » (2008 : 22) plutôt que « boxe avec les mots » (Arsenik), il n'y a qu'un pas...

⁵⁷⁸ Voir notre glossaire.

⁵⁷⁹ A commencer par Abd al Malik qui accorde beaucoup d'importance à la musique et se voit catégorisé comme « chanteur ».

⁵⁸⁰ Ce terme désigne les phrases choc, drôles, percutantes que les slameurs échangent en forme de joute.

⁵⁸¹ Blagues versifiées et rimées qui cherchent à décontenancer l'adversaire.

5.2.2. Un lieu de réflexivité ou comment les slameurs se démarquent des rappeurs

Les slameurs qui aiment à se présenter comme « *cracheurs de rap porteur (...), tchatteurs en rade auteurs* »⁵⁸² s'inscrivent-ils pour autant dans la filiation du rap ? Certes, des références à la culture hip-hop affleurent dans les textes de slam. « *Mon Hip Hop m'accompagne de la ville à la campagne* » déclame Rouda qui se définit comme *rappeur de gouttière*⁵⁸³ :

« *C'est juste un rappeur de plus sur Paris
Une brindille qui a poussé dans un couloir de bus* »⁵⁸⁴

Dans son évolution du rap au slam, l'écriture est le dénominateur commun :

« *J'ai tellement répété mes textes que je suis le premier à m'en lasser
Pourtant ma vie sans l'écriture, c'est comme une chaussure sans lacets
J'ai tellement rappé et slamé que mes lèvres sont toutes gercées.* »⁵⁸⁵

Qu'il soit catégorisé comme rappeur ou slameur, Rouda se définit essentiellement comme poète : « *Je suis un rappeur qui se dit poète et je fais plein de trucs avec les mains* ». Il semble reléguer la musique au second plan : « *Poète a capella qui parle debout qui tente le coup* ». La question de la légitimité émerge ici en maints endroits, à travers les représentations associées aux rappeurs :

« *On a beau être rappeurs sans oublier d'être bête
Peut-être slameurs pour les esthètes (...)* »

Et le slameur de conclure son texte non sans humour :

« *Appelez ça du rap de la soupe du spectacle ou du slam
Ça reste et restera sauvage car nos lyrics nos textes s'abattent sur la table* »

L'emploi du terme *lyrics* (pour « paroles ou textes ») suivi de sa traduction relève bien de ce que Cyril Trimaille (1999) désigne comme un *technolecte du rap*, essentiellement construit sur la base d'emprunts à la langue anglaise. Dans ce même texte de Rouda, les nombreuses occurrences – synthétisées dans le tableau suivant – semblent corroborer l'hypothèse d'une filiation avec la culture hip-hop :

⁵⁸² Barbie tue Rick & Marco DSL, « Slam obsession » (2006)

⁵⁸³ « Le conte des 1001 peines », *Musique des lettres*, 2007.

⁵⁸⁴ « Donnez-moi ma chance », *op.* Le mot « brindille » fait ici référence à la signification du blaze « Rouda ».

⁵⁸⁵ « Train de vie poétique », *op.cit.*

Mot anglais (emprunt)	Formation	Définition	Nombre d'occurrences
le <i>mic</i> prononcé [majk]	double apocope : microphone → micro → mic	microphone ou « Magic Instrument Combat » (p.474).	5
les <i>backs</i>	apocope pour « background »	« appuis des rappeurs (...) sur certains mots ou phrases du rappeur principal. » (p.467)	1
le <i>MC</i>	siglaison	le « Maître de Cérémonie » (p.474)	2
le <i>beat</i>	dérivé du verbe <i>to beat</i>	« le rythme, mesure ou <i>tempo</i> qui structure un morceau musical » (p.468)	1
le <i>break</i>	apocope pour « breakbeat »	« prolongement d'un break instrumental grâce au double enregistrement d'un même morceau. » (p.468)	1
le <i>flow</i> *	Cf verbe <i>to flow</i>	« le style, la manière de rapper qui révèle toute la finesse, la créativité du MC » (p.471)	2
les <i>lyrics</i>	Cf adjectif <i>lyric</i>	« textes, paroles des rappeurs » (p.474)	1

Tableau 10 : Les mots empruntés au technoculte du rap et leurs définitions d'après Manuel Boucher (1999)

En outre, ce texte apparaît fondamentalement *métissé* du fait de l'intégration de variations inter et intralinguales, les deux pouvant d'ailleurs se conjuguer à la faveur d'une combinaison bimatricielle (Tournier, 1988 : 156). A titre d'exemple, un *babtou* est le terme verlanisé pour *toubab* (« français de souche »), dérivé de l'arabe *tebib* selon le dictionnaire de Goudaillier (1997 : 177). Si certains éléments semblent relever d'une *esthétique rap*, comme l'épellation du blaze* – « *J'te répondrai le R le O le U et j'ajouterai le D le A* » – d'autres attestent d'une distanciation *via* l'humour des parenthèses discursives :

« *Stop ! Tu vas voir un babtou qui joue là son va-tout*
Mmmh pardon pour la quinte de toux
Tais-toi où vas-tu t'étais où t'es pas fou
Cet été on t'a vu en tutu faut que t'avoues » (nous soulignons)

Le sens se dilue progressivement au profit des jeux de mots et autres figures comme ce chiasme :

« *Rien à branler rien à foutre à part foutre des branlées »*

Au vu du titre (« Les blancs ne savent pas rapper »), on comprend alors que Rouda se saisit de ce *cliché* pour pasticher le style des rappeurs dont il se démarque :

*« Paraît que les blancs savent pas rapper mais passez moi le mic'
Une p'tite minute a capella laissera plus d'un MC stoïque »*

Cet autre texte de l'album *Musique des lettres* (2007) résonne comme un pastiche de l'egotrip⁵⁸⁶ :

*« Entre rappers c'est la coutume à un moment faut qu'on s'la pète
Malheureusement j'ai pas le costume et aucune tresse sur ma tête
Je dis toujours « je » et parle de moi au singulier »*

Ce slam s'intitule « Je suis un grand mytho » ce qui traduit, là-encore, la distance prise avec les *topoi*, lieux communs ou codes propres au rap. Enfin dans « Merci maman », le slameur/rappeur semble prendre le contrepied des *dirty dozens*⁵⁸⁷ qui consistent en insultes adressées à la mère de l'adversaire :

*« Merci à toi, pour le toit, pour tout et pour le temps que t'aurais passé pour toi.
Maman, j'te remercie tous les jours, même si le gosse que j'suis toujours
T'a causé des soucis, accepte ce récit d'amour »*

A l'instar d'un Rouda ou d'un Oxmo Puccino dix ans plus tôt⁵⁸⁸, Grand Corps Malade remerciera chaleureusement « Pères et mères » (2008, voir *supra*).

Si une partie des thématiques abordées dans le slam recoupe les topos propres au rap, les slameurs se singularisent donc en abordant d'autres sujets ou en tournant en dérision certains traits voire certains *travers* du rap. A cet égard, le titre du texte de Rouda « Parlez-moi d'amour » constitue un paradoxe éloquent. Ce texte consiste en l'énumération de sujets graves tandis qu'une voix *off* chuchote en forme de refrain « Parlez-moi d'amour » comme une alternative du poétique au polémique ou au politique :

*« Tu veux que je te parle des 39 heures d'un standardiste
Du ventre vide d'un Rmiste du sourire satisfait de nos patrons sinistres »*

On voit ici en quoi le slam se différencie potentiellement du rap en termes d'horizon d'écoute : la dimension polémique tend à s'effacer au profit d'un lyrisme contemporain. Grand Corps Malade exprime à son tour cette envie de changer de registre dans un texte qui se construit à rebours de la noirceur inhérente au rap :

*« 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 »⁵⁸⁹*

⁵⁸⁶ Pour Julien Barret, il s'agit d'une « forme de rap dans laquelle le MC cherche à prouver aux autres qu'il est le meilleur, à travers des vannes et des rimes percutantes » (2008 : 179)

⁵⁸⁷ Julien Barret les définit comme « vannes rimées et versifiées qui ont souvent pour objet la mère ou la famille de l'adversaire qu'il s'agit de faire sortir de ses gonds » (2008 : 178)

⁵⁸⁸ « Mama Lova » (*Sad Hill*, 1997) est un texte du rappeur au sein duquel il rend hommage à sa mère. On en retrouve certaines formules dans le slam de GCM : « *Grandir sans père c'est dur même si la mère persévère* ».

⁵⁸⁹ « Je dors sur mes 2 oreilles », *Midi 20*, 2006.

A *contrario*, on retrouve dans un certain nombre de ses textes des *topoi* ou lieux communs du rap, à commencer par la nostalgie de l'âge d'or – enfance ou adolescence – dans un slam comme « Rétroviseur » (2008). L'ancrage dans un lieu de vie, doublé d'une personnification de ce lieu, est tout aussi fréquent :

*« J'voudrais faire un slam pour une grande dame que j'connais depuis tout petit
J'voudrais faire un slam pour celle qui voit ma vieille canne du lundi au samedi
J'voudrais faire un slam pour une vieille femme dans laquelle j'ai grandi »* (2006)

De fait, le souci de réhabiliter la cité dont il est originaire (« Saint Denis ») résonne comme un *leitmotiv* dans « Vu de ma fenêtre » (2006) ou « Je viens de là » (2008).

Le slameur saisit alors l'occasion de rendre hommage au rap :

*« 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
Je viens de là où ça choque personne qu'un groupe s'appelle Nique Ta Mère »*

Enfin, l'évocation paradoxale des erreurs commises et des regrets ressentis (Vicherat, 2001 : 67) trouve une illustration dans le texte « J'ai oublié » (2006). Le slameur garde néanmoins un regard lucide la « mise en avant narcissique du moi » (Vicherat, 2001 : 109) qui caractérise *l'egotrip* :

*« 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 »*

Le schéma ci-dessous représente les principaux points de confluence et de diffluence entre rap et slam :

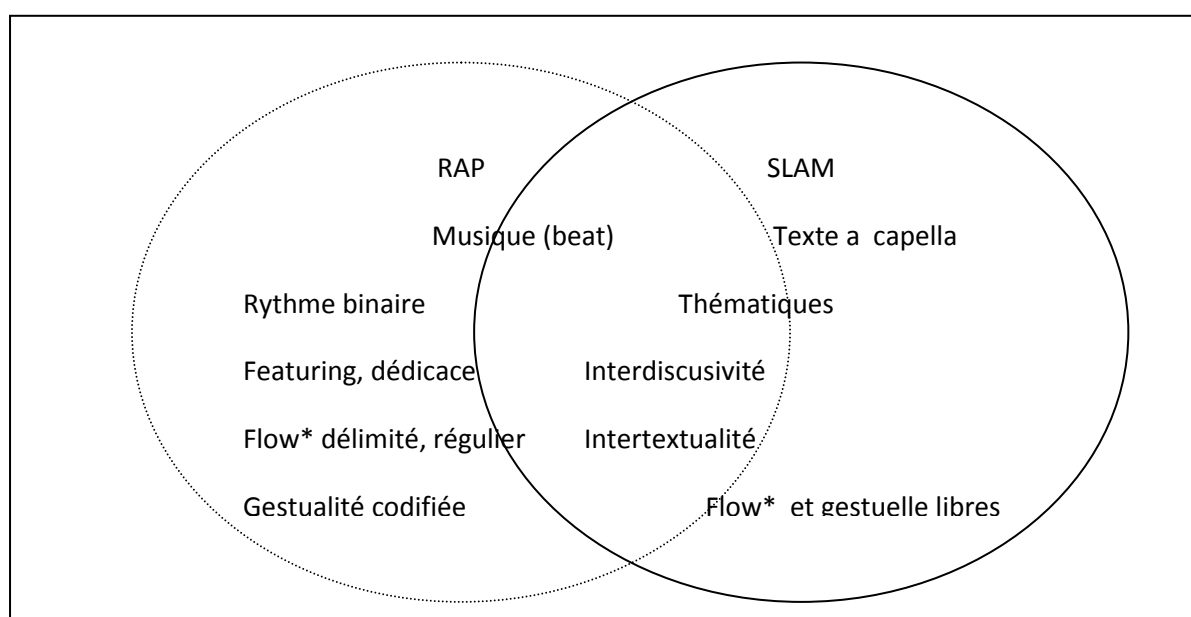


Figure 3 : Points de convergence et de divergence entre rap et slam

5.2.3. Une quête d'identités (individuelle, collective, artistique)

L'ego slam ou l'expression d'une identité complexe

A l'instar de *l'ego rap* (Trimaille, 1999) où le rappeur se prend pour sujet de son texte, *l'ego slam* n'est pas rare. A cet égard, le choix du pseudonyme « Narcisse » par le slameur suisse semble révélateur⁵⁹⁰. En d'autres termes :

« Il est entendu que les slameurs parlent de tout, mais surtout d'eux-mêmes. »
(Martinez, 2007 : 16)

Dans leurs textes, cela se traduit par l'omniprésence du « je » que l'on peut vérifier à partir du relevé suivant, appliqué à un seul et même texte de 54 lignes :

Nomenclature	Formes relevées	Nombre d'occurrences
Pronom personnel (forme atone)	Je / j'	27
Pronom personnel (forme tonique)	Moi	2
Adjectif possessif	mes	14
Total		43

Tableau 11 : Relevé des occurrences du « je » dans le texte « Slam » de « Tô »⁵⁹¹

La fonction expressive est ici prégnante, dans un texte où la force des mots jaillit de la structure phonétique et rythmique qui les porte.

Nombreux sont les slameurs qui témoignent d'une identité – ou d'identités si l'on tient compte du caractère polymorphe d'une notion qui intègre les aspects ethniques, nationaux, religieux, sociaux, générationnels – problématique. Cette identité plurielle « bricolée » – selon la formule de Jacqueline Billiez (1996 : 130) – est néanmoins « montrée et soutenue par les différents jeux de langues et les stratégies langagières mises en œuvre dans l'expression musicale contemporaine » : « *Jouer avec désinvolture de cette identité qui me fuit (...) Car de toute façon, je ne sais absolument pas qui je suis* » slame Catel Tomo dans un texte intitulé « Anonyme »⁵⁹². D'une manière générale, l'identité dont ces slams portent l'empreinte ne saurait être appréhendée comme une réalité homogène et stable. Le texte d'Abd al Malik intitulé « Mourir à 30 ans » – dont le titre interpelle d'emblée – reflète cette instabilité. Il est entièrement construit sur une structure anaphorique mettant en relief contrastes et paradoxes autour du thème central « Un jour je suis » :

« *Un jour je suis noir*
Un jour je suis blanc

⁵⁹⁰ Voir l'enquête renseignée par ce slameur en annexe III.7.

⁵⁹¹ *Le slam poésie urbaine* (2006 : 4) : voir en annexe II.2.

⁵⁹² *Ibid.* (2006 : 22).

*Un jour arc en ciel
Un jour j'suis grisonnant (...)
Un jour chez les bourges
Un jour chez les cailles »*⁵⁹³

Du fait de cette structure répétitive, le rythme se fait martelant puis s'accélère, la voix devient grinçante : il en résulte une impression d'enfermement, d'oppression. Un tel texte semble le reflet d'un état d'instabilité qui peut être analysé en lien avec le départ du père évoqué dans d'autres textes comme « Lettre à mon père » (2004) :

*« 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 pas la haine pour reconstruire »*

Ainsi la structure de ce poème traduit-elle un morcellement identitaire potentiellement lié au départ d'un père, ainsi qu'au sentiment de « se sentir étranger chez soi ». Abordant le thème du retour au pays à travers le personnage du « Grand frère », Abd al Malik (2007) évoque cette difficulté :

« Au pays on lui dit : T'es un blanc maintenant, ça s'voit que tu connais pas la misère »

Dans *Qu'Allah bénisse la France* (2007), il décrit en termes d'aliénation le malaise identitaire dont sont victimes de nombreux expatriés :

« La vie de ces expatriés du Congo et du Zaïre oscillait entre vice et vertu, entre espoir et résignation. Pour la plupart, la France était un théâtre, une scène figée, où ils étaient à peine acteurs ; eux n'étaient plus que des bouts d'Afrique vidés de son esprit et jetés à la dérive. C'est sur le terreau de la cité, en me nourrissant de cette culture aliénée, que je devais grandir. » (2007 : 20)

De fait, l'identité apparaît inévitablement fragilisée par la rupture migratoire :

*« L'émigration, comme tout changement important de la position sociale objective du sujet, met inéluctablement en cause les sentiments sociaux d'appartenance, et partant de là, le sentiment d'identité. »*⁵⁹⁴

Les alternances codiques relevées au sein de l'œuvre d'Abd al Malik reflètent cette complexité du positionnement identitaire. Après un détour par la langue arabe – portée par la voix chantée de Souad Massi dans le texte « Fleurs de lune » (2004) – le rappeur/slameur/chanteur d'origine congolaise a introduit une micro-alternance en alsacien dans son album *Dante* (2009) :

*« Et on discutera sans doute à l'infini, dans les cités comme dans les salons, sur Conte alsacien, dans lequel il prend soudain la parole en langue alsacienne – une audace jamais tentée dans la variété française, assumée en 2008 par un Noir d'origine congolaise qui revendique tranquillement être alsacien. »*⁵⁹⁵

⁵⁹³ AAM, « Mourir à trente ans », *Gibraltar*, 2007.

⁵⁹⁴ CALIN, « Construction identitaire et sentiment d'appartenance » (article consulté en ligne, voir en sitographie)

⁵⁹⁵ Article consulté sur le site de RFI musique (voir notre sitographie)

Choix d'autant plus significatif qu'Abd al Malik a choisi de donner à son album le nom de l'un des premiers auteurs à avoir écrit en italien, soit dans *la langue du peuple*. Notons que cette alternance codique est suivie de sa traduction en français au sein d'un refrain bilingue :

*„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 het.⁵⁹⁶*

De la même façon, Souleymane Diamanka aime à se présenter comme « peul bordelais aux cordes vocales barbelées » ce qui traduit, au-delà du jeu de paronomase, la revendication d'une double appartenance :

*« Leur ambition est humaine, ils ont réussi le plus dur
Voir leurs enfants grandir en France et devenir des sculptures
D'adultes debout en équilibre sur deux cultures »*

Au sein du texte éponyme de son album intitulé « L'Hiver Peul », le slameur décrit avec émotion son « baobab généalogique » et « les orages identitaires (qui) abîment son écorce » :

*« Nous sommes loin de là où nous sommes nés
Dans une brousse urbaine et hostile
Capable de dresser la barrière de la langue
Au sein d'un foyer comme un désaccord au sein d'une ligue
Alors que les mots sont presque le seul héritage que les parents lèguent » (slam cité)*

Et la langue peule – *via* la voix lointaine de son père – de résonner sur plusieurs morceaux de l'album : « *Si seulement je pouvais vous traduire / Ce que mon père est en train de dire* »

On retrouve chez Rouda, notamment dans ce texte dédié à sa mère, le thème du père dont l'absence laisse une empreinte douloureuse :

*« La vie est faite de choix difficiles à assumer
Tu es parti laissant tes deux fils ici assommés (...)
Et les autres me demandaient pourquoi je ne dansais pas
Je leur disais seulement que moi j'avais pas le cœur à ça
Ça cicatrise les blessures mais une famille sans père n'en est plus une c'est une
cassure »⁵⁹⁷*

Poursuivant son *ego slam* dans son texte intitulé non sans humour « Je suis un grand mytho », Rouda décrit l'écriture en termes de réparation, comme la sublimation possible d'une souffrance profonde :

« J'écris pour moi faut pas que je me noie c'est comme une bouée de sauvetage »

⁵⁹⁶ « 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. » (« Conte alsacien », *Dante*, 2009).

⁵⁹⁷ « Merci Maman », in *Musique des lettres*, 2007.

Tout se passe comme si l'écriture, la mise en mots et en texte, permettait une forme de restructuration, de recomposition, là où l'identité a été morcelée et fragilisée : *l'identité narrative* (Ricoeur, 1998) semble avoir permis une médiation salvatrice⁵⁹⁸. Notons d'ailleurs le paradoxe inhérent au concept même d'identité : être à la fois semblable (du latin *idem*) et différent, unique et pareil aux autres (Lipiansky, 1992). En allant plus loin, on pourrait analyser « comment le souffle à l'œuvre dans le Rap et le Slam peut véhiculer quelque chose du père symbolique » (Tyszler, 2007)⁵⁹⁹, mais tel n'est pas notre propos aujourd'hui. Nous retiendrons néanmoins que « le souffle prosodique du Rap et du Slam (...) porte quelque chose de la marque d'une origine, d'une transmission. » Nous pourrions ajouter : d'une quête identitaire, dont le choix du *blase** – où l'absence de *blase** comme marque de cette filiation – constitue un premier indice.

La quête d'une identité artistique : du *blase au nom de collectif***

Lapassade et Rousselot (1998) ont attiré notre attention sur une *esthétique des pseudonymes* (91) et sur la fonction cryptique qu'ils peuvent assurer :

« Le déchiffrement du nom du rappeur est bien souvent une gageure pour « celui qui ne sait pas » (...) Plus encore, l'argot pose une frontière, celle que ne peuvent franchir les non-initiés. » (1998 : 91)

Nous reviendrons sur cette question dans la mesure où le choix des pseudonymes représente dans le slam un haut lieu de créativité lexicale⁶⁰⁰. Les exemples abondent dans ce sens tels YSAE, nom de graffeur et anagramme (ou *métaplasme* selon la terminologie de Molinié) de EASY. Au-delà de cette fonction cryptique, le choix d'un *blase** peut avoir valeur d'emblème, ou émaner d'une volonté de se singulariser, de « s'affirmer comme différent face à un ensemble social uniformisé. » (Boucher, 1999 : 426) En tout état de cause, ce choix apparaît déterminant sur un plan identitaire⁶⁰¹ comme sur un plan poétique : ce faisant, le slameur ou la slameuse affirme et affiche ses appartenances, mais aussi son identité scénique ou artistique. Jacqueline Billiez a analysé le « pouvoir magique » du pseudonyme (1998b : 12), qui pourra assurer une « variation identito-ortho-ludo-graphique » dans le *hip-hop* (125) :

⁵⁹⁸ Paul Ricoeur la définit comme « la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative » : « l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée. » (Article consulté en ligne, revue *Esprit*, voir en sitographie).

⁵⁹⁹ Article consulté en ligne, non paginé.

⁶⁰⁰ Voir à ce sujet notre chapitre 7.

⁶⁰¹ En témoignent les *blases* qui relèvent d'emprunts à des langues étrangères (Rouda, Nada, Neggus...) ou de filiations (Narcisse a choisi le nom de son grand-père). Voir à ce sujet notre chapitre 3.

notons que le détour par une identité fictive s'avère essentiel dans le slam où la fonction cryptique n'est pas aussi pertinente que pour les tags, d'où le potentiel créatif voire poétique du pseudonyme. Bazin (1995 : 190) précise qu'« il doit être court (2 à 3 syllabes maximum), et posséder une sonorité agréable à l'oreille, facile à mémoriser ». De fait, un certain nombre des pseudonymes choisis par les slameurs nous semblent conformes à ces exigences – Bas, RiM, Dgiz, Ysae, Rouda, Souley – et font l'objet de jeux graphiques⁶⁰² autant que phonologiques. Cette question des blase*s se prolonge dans le slam à travers la notion de collectif* qui nous semble représentative des solidarités et des liens qui se tissent au sein de la *slam family*. De fait, de nombreux noms de collectif*s attestent de cette quête d'une identité collective ou groupale : « Slam tribu », « La tribut du verbe », « La rime team »... Ainsi :

« Loin d'être une utopie, c'est déjà une réalité : le slam de poésie rassemble »⁶⁰³

La quête de solidarités ou le phénomène d'interdiscursivité

Dans le « Conte des 1001 peines » (2007), Rouda laisse libre cours à une écriture lyrique qui fonctionne « comme un gilet pare-balle » :

*« J'ai usé mille et une consonnes pour mille et une syllabes
Epuisé le verbe sous toutes ses formes pour en tirer les plus belles fables
Car ce qui nous tue pas nous rend plus fort comme dit si bien Grand Corps malade »*

Cette dernière citation témoigne d'une forme de solidarité entre slameurs qui se traduit par un phénomène que nous qualifierons d'*interdiscursivité*. De fait, les slameurs se citent ou s'interpellent fréquemment entre eux et semblent en quête d'une identité collective contenue en germe dans l'idée de *slam family*. Ainsi, Souleymane Diamanka dans le texte qui constitue le prologue de *L'Hiver Peul* décline son titre « Les poètes se cachent pour écrire » sous la forme d'un refrain évolutif intégrant trois interpellations successives (nous soulignons) :

*« Les poètes se cachent pour écrire
C'est pas une légende Rouda regarde nous (...)
C'est pas une légende John Banzaï regarde nous (...)
C'est pas une légende Grand Corps Malade regarde nous »*

En entretien, le slameur a explicité le rôle de ces « interventions circonstanciées » (Zumthor, 1987 : 160) qu'il adapte à la situation de communication, au contexte :

« Des fois, je peux laisser des prénoms à l'intérieur : « Les poètes se cachent pour écrire, c'est pas une légende, euh... Etienne, regarde-nous. » Selon à qui je dis le texte, je peux rajouter des éléments.»⁶⁰⁴

⁶⁰² Voir par exemple le bloc-notes de Souleymane Diamanka en page 50.

⁶⁰³ Dossier Ligue Slam de France consulté en ligne (voir en sitographie).

Ce phénomène d'adresse se distingue des dédicaces et du *featuring*⁶⁰⁵, ou encore de *l'insert*⁶⁰⁶, pratiques courantes dans le rap et occasionnelles dans le slam⁶⁰⁷, et traduit un réseau de solidarités qui s'étend bien au-delà des « collectifs* » de slameurs constitués comme tels. Nous avons schématisé ce réseau ci-dessous, autour de cinq slameurs majeurs de notre corpus⁶⁰⁸ :

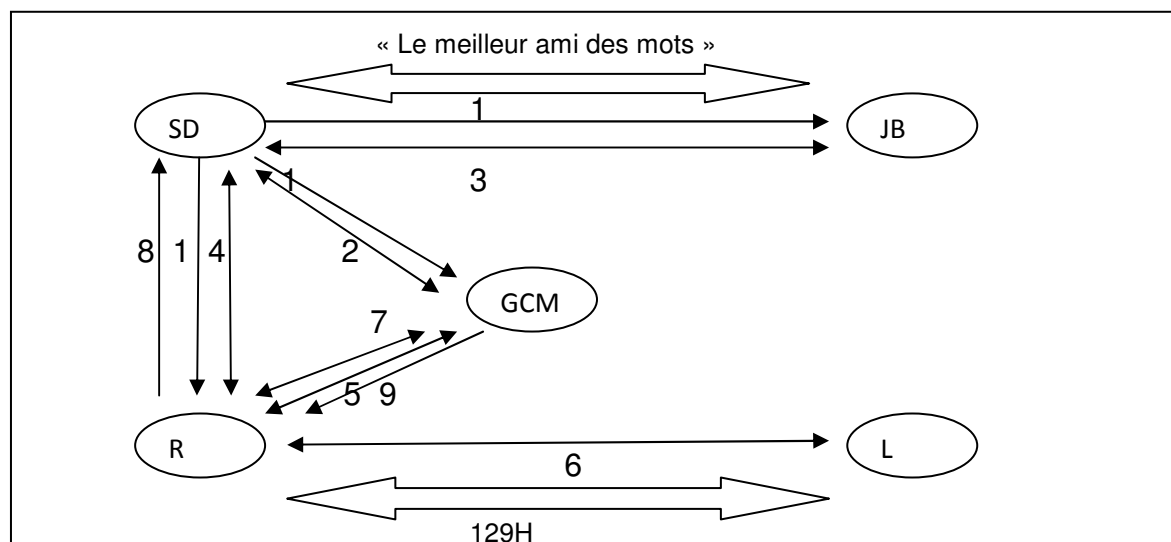


Figure 4 : Une représentation de l'interdiscursivité entre cinq slameurs⁶⁰⁹

Au vu de ce schéma, force est de constater que le phénomène d'interdiscursivité dépasse les relations au sein d'un même collectif*. Si Grand Corps Malade représente un pôle central, les deux slameurs Rouda et Souleymane Diamanka se distinguent en tant qu'ils entretiennent des relations interdiscursives privilégiées et

⁶⁰⁴ Entretien du 24/09/10, voir en annexe III.9. Voir aussi notre chapitre 14 à ce sujet.

⁶⁰⁵ « On parle de *featuring* lorsqu'un artiste en invite un autre à collaborer » précise Julien Barret (2008 : 179).

⁶⁰⁶ « Les inserts sont toutes les paroles (ou les bruitages, ou les musiques de fond) généralement non imprimées dans le livret accompagnant le disque, insérées entre deux titres, voire au cœur d'une chanson, et qui ne font pas partie de ce qu'on entend traditionnellement par 'chanson' » (M.Gasquet-Cyrus, 1999 : 124)

⁶⁰⁷ GCM recourt à l'insert au début du texte « ça peut chémar » (2006) : on entend alors un message sur un répondeur en guise de prologue. Rouda (2007) dans « Pardon Docteur » recourt à la polyphonie pour donner la parole au docteur qui finit par s'indigner : « Nous ne sommes pas dans un cabinet de musique ! »

⁶⁰⁸ Cette représentation du réseau interdiscusif entre 5 slameurs rend compte d'une part des *featuring* ou duos (symbolisés par une flèche double), d'autre part des interpellations ou adresses (flèche simple).

⁶⁰⁹ Grand Corps Malade, Souleymane Diamanka, John Banzaï, Rouda, Lyor. Les flèches épaisses indiquent l'appartenance à un collectif commun, les flèches fines représentent les textes supports des références interdiscursives, soit :

1. « Les poètes se cachent pour écrire » (SD, 2007)
2. « Au bout du 6^{ème} silence » (SD, 2007)
3. « Soleil jaune » (SD, 2007)
4. « Dernière cartouche » (R, 2007)
5. « Juste une période de ma vie » (R, 2007)
6. « Paris canaille » (R, 2007)
7. « Parole du bout du monde » (GCM, 2006)
8. « Les poètes se cachent pour écrire » (R, 2007)
9. « Mental » (GCM, 2008)

apparaissent comme vecteurs d'interdiscursivité. En outre, la mise en relation de ces textes traduit une forme d'intertextualité, certains textes se faisant explicitement écho d'un slameur à un autre. A titre d'exemple, le titre de Rouda « Les poètes se cachent pour écrire » répond à celui de Souleymane Diamanka qu'il interpelle dans ce même texte et dont il reprend le titre⁶¹⁰. De même, le titre de Souleymane « Au bout du 6^{ème} silence » sonne comme un écho au « Sixième sens » de Grand Corps Malade, avec lequel il interprète ce texte en duo. Ce constat nous paraît significatif d'une interaction inhérente au slam en tant que créateur de liens. Ainsi, les slameurs interagissent entre eux, fût-ce en dehors de la présence de l'autre en l'intégrant dans leurs textes.

Par ailleurs, le phénomène d'intertextualité (Genette, 1982 : 8) excède le réseau que nous avons présenté comme un échantillon représentatif mais non exhaustif. Il peut s'agir d'une part d'une intertextualité que nous qualifierons *d'externe ou hypertextualité* (Genette, 1982 : 11) – « le cancre » de Prévert sert *d'hypotexte* à un texte de Damien Noury⁶¹¹ – ; d'autre part d'une intertextualité *interne* à l'œuvre d'un slameur. Cette dernière forme pourra se traduire par une référence plus ou moins explicite : « *Fini de faire l'intéressant avec mes voyages en train* » (GCM, 2008⁶¹²). Le slameur Frédéric Nevchehirlian a scindé en deux l'un de ses *textes fleuves*, dont il a intégré la première partie à son second album, tandis que la seconde partie constituait l'un des morceaux de son premier album⁶¹³. La flèche suivante représente cette linéarité inverse entre les dates de sortie des albums et la macrostructure d'un texte dont la fin a été révélée avant le début, afin de créer une attente :

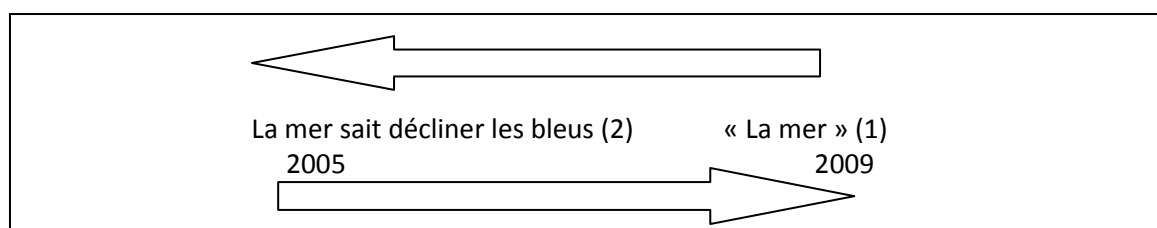


Figure 5 : Représentation de l'intertextualité interne à l'œuvre de Frédéric Nevchehirlian

⁶¹⁰ Voir l'illustration vidéo du présent chapitre (Rouda) et celle du chapitre 14 (SD).

⁶¹¹ « Erythèmes impudiques », *Slam entre les mots* (2007 : 105).

⁶¹² « Comme une évidence » (*Enfant de la ville*, 2008), fait référence aux « Voyages en train » (*Midi 20*, 2007). Voir à ce sujet notre chapitre 10.

⁶¹³ « La mer sait décliner les bleus » (2), *Vibrion* (2005), « La mer » (1), *Nevchehirlian* (2009). Voir à ce sujet l'entretien que ce slameur nous a accordé en annexe III.5.

Si la quête d'une identité collective et artistique se manifeste, dans le slam comme dans le rap, à travers les phénomènes d'interdiscursivité et d'intertextualité, cette identité ne se construit pas, s'agissant du slam, comme un *we code* en opposition à un *they code* selon la distinction établie par Gumperz (1982). A *contrario*, les slameurs semblent viser l'établissement d'un dialogue comme le suggère le titre « Je parle votre langue » d'un Rouda (nous soulignons). Certes, le slameur commence par évoquer les réticences que le rap a rencontrées sur sa route:

*« On la parle en la criant certains diront en l'aboyant
Les poètes sans moyens savent aussi être flamboyants
On avance en louvoyant mais en nous voyant vous vous dites encore une langue de voyou / Pourtant ma langue est belle et bien pendue et elle vous regarde vous »*

Mais il conclut par la possibilité de trouver un terrain d'entente à travers un *you code* qui rejoint le *we code* :

*« 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 »* (nous soulignons)

Le texte de Sancho « Langues étranges »⁶¹⁴ reflète cette idée de rassemblement autour d'une langue commune. En faisant se succéder quatre micro-alternances au sein d'un même morceau, il s'apparente presque à une « leçon de langues » qui constitue un *topos* du rap français. En effet, Sancho réitère la même séquence traduite en anglais, en allemand, en portugais et en français. Notons que la macro-alternance en portugais est précédée de l'injonction « Représente un peu ton pays ! », traduisant ce souci de représentativité des minorités linguistiques tandis que la séquence en français – en fin de texte – intervient en réponse à l'exigence d'être compris par tous. En l'occurrence, les alternances de langues sont véritablement mises en scènes par un slameur qui s'auto-proclame citoyen du monde⁶¹⁵.

D'une manière générale, la fonction cryptique ne semble pas prégnante dans le slam où les emprunts, micro-alternances et autres variations sociolectales peuvent assumer une fonction conniventielle, mais aussi une fonction purement poétique. A titre d'exemple, le québécois Ivy recourt à des emprunts à l'anglais qui fonctionnent

⁶¹⁴ *Original slam poésie urbaine*, 2006.

⁶¹⁵ De la même façon, l'album *Crache ton cœur*, édité par un collectif* de slameurs drômois (sd) intègre deux macro-alternances, l'une en arabe, l'autre en grec (« Poème chypriote »).

comme autant de clins d'œil de connivence avec un public majoritairement bilingue⁶¹⁶. Mais ces emprunts peuvent tout autant résulter de choix poétiques :

« *T'as pas d'casque, pas d'froque, pas d'job, c'est dull*
Toi qui rêvais d'être une idole »⁶¹⁷ (nous soulignons)

5.3. Le slam : musique des lettres, des langues, des voix et des corps

A l'instar du rap, le slam « a besoin d'être écouté et ressenti immédiatement afin d'être apprécié comme il convient. » (Shusterman, 1991 : 196). A la différence du rap, il nous semble pourtant relever d'une fonction *expressive* plus qu'*impressive*. Alena Podhorna explicite ces fonctions telles que les a définies Karl Bühler :

« Nous pouvons envisager l'expressivité dans l'optique des intentions du locuteur et l'impressivité dans l'optique des effets sur l'interlocuteur » (2009 : 231)

Ainsi la « poétique de l'obscène » décrite par Christian Béthune (1999 : 111) comme caractéristique du rap relèverait-elle davantage de la fonction *impressive*⁶¹⁸. En ce qui concerne le slam, il répond par essence à une visée *expressive*. Or cette expressivité apparaît comme *multimodale* en tant qu'elle se décline non seulement sur un plan lexical, mais aussi aux niveaux sonore, vocal et gestuel. L'expressivité lexicale *inhérente et afférente* (Podhorna, 2009 : 141) sera abordée dans la suite de cette étude. Concernant l'expressivité vocale et gestuelle, nous émettons l'hypothèse qu'elle résulte, dans l'évolution du rap au slam, d'un transfert ou d'une transposition d'éléments d'ordre musical sur un plan textuel, formel et gestuel. En d'autres termes, le *flow** tel qu'il se manifeste dans le slam se substituerait au *beat* en tant que cadrage rythmique dans le rap. Quant à la gestuelle, elle aurait aussi une fonction principale d'appui rythmique et de soutien à la scansion.

5.3.1. « Entre rap et slam, un souffle nouveau dans la langue ? »

Tel est le titre de l'article de la psychanalyste Corinne Tyszler (2007) qui se propose d'étudier « en quoi le travail sur la langue par le biais de cette forme particulière de rythmique et de scansion peut permettre un jeu métaphorique et constituer un point d'appui symbolique. » Son analyse s'applique autant au Slam

⁶¹⁶ « *Slame sur ta crazy carpet/ 3 minutes sans prise de tête/Man, ça va être/ta fête.* » (« Slam à toi », *Slaméfrica*, 2007 : 91)

⁶¹⁷ « Montréal », *ibid.* (2007 : 23, nous soulignons).

⁶¹⁸ Celle-ci nous semble proche de la fonction conative, mais s'en distingue néanmoins en ce qu'elle vise à *impressionner* plus qu'à *convaincre*.

qu'au Rap⁶¹⁹, s'agissant dans les deux cas d'« une démarche intéressante consistant à déconstruire le langage pour le reconstruire ». D'après elle, le slam remet en perspective, à l'instar du rap, « la prévalence de la phonie sur le logos » : « L'écriture du texte précède la diction, mais c'est la diction qui fait advenir l'œuvre »⁶²⁰. Or la maîtrise du flow* passe par une appréhension corporelle de la langue. Elle préfère alors le terme de *pulsation*⁶²¹ à celui de *scansion* appliqué au slam :

« Pulsation qui ne donne pas une forme définitive ou arrêtée de l'écriture, de la même façon qu'elle ne donne pas une forme définie d'interprétation. (...) Avec cette pulsation, le souffle propre à la langue, à chaque langue, se fait mieux entendre. » (2007)

Le souffle renvoie donc à la respiration et au corps, à une *incarnation* du langage :

« le souffle est dans le langage, l'inscription de celui qui parle. Il inclut des sonorités, mais aussi, et je le disais pour le Rap, une gestuelle, une corporalité. »

Corinne Tysler affirme que les slameurs « réinventent le souffle » en *ranimant* la langue de leurs origines et de leurs pères⁶²². D'une manière générale, le souffle ne se réduit pas à « ponctuer la phrase mélodique ou parlée », mais sert de support à des textes dont la qualité est parfois « d'une beauté à couper le souffle ». Le souffle, c'est aussi celui d'une poésie vivante qui reflète « un combat pour la vie » dont Grand Corps Malade apparaît comme l'incarnation :

« Il utilise le Slam en guise de combat pour la vie. A l'opposé, il se peut que d'autres se réclamant du Rap ou d'autre chose, utilisent ces supports artistiques pour un combat qui n'est pas celui de la vie mais de la mort. »⁶²³ (2007)

Au demeurant, ce souffle prosodique impulse « un mouvement de création permettant de déployer un véritable jeu sur la langue avec ses différentes combinaisons métaphoriques. » La langue peut alors devenir « abri où le sujet peut y trouver un idéal, et où, transmettant des signifiants, il peut s'y forger un avenir ». Langue-abri ou caravane, elle se métamorphose au gré du souffle du poète :

⁶¹⁹ Notons qu'elle orthographie ces deux mots avec une majuscule, ce qui peut s'expliquer, dans le cas du mot *Rap*, par l'hypothèse étymologique d'un rétro-acronyme (voir notre chapitre 6).

⁶²⁰ Corinne Tysler avance à ce propos (2) que l'emploi du verlan dans l'écriture rapologique serait davantage guidé par des contraintes rapologiques que par des résonances identitaires, proposition que nous reprenons à notre compte appliqué au slam de GCM (voir notre chapitre 10).

⁶²¹ Ce terme relève à la fois d'un lexique ayant trait à la musicologie et d'une appréhension métaphorique partagée par plusieurs slameurs : BB (entretien du 14/10/10) décrit le texte comme « quelque chose d'organique, qui n'est pas sans lien avec les battements du cœur », soit d'une poésie vivante et pulsatile. De même, Frédéric Nevchehirlian évoque « le rythme diastolique et systolique » du cœur (voir en annexe III.5)

⁶²² Notons que pour plusieurs slameurs de notre corpus (SD, AAM), la voix du père est prégnante. SD parle d'ailleurs de *langue natale*, et non de *langue maternelle*, pour la langue peule (voir *supra*).

⁶²³ Notons que la mort est un thème sinon récurrent du moins présent dans le slam de Grand Corps Malade (« J'ai pas les mots », 2007) et surtout de Rouda (« L'avenir dans les larmes », 2007).

« Les rappeurs et les slameurs infligent ainsi des torsions, des brisures à la langue française, qui nous obligent du même coup à ne pas oublier que la langue appartient à tous ceux qui la parlent. » (Tyszler, 2007)

5.3.2. Musique des lettres et des mots

Par essence, le slam est *Musique des lettres* comme le suggère le titre du premier album de Rouda (2007). Dans un certain nombre de textes, nous avons observé que l'effet sonore de *claquement* procède d'une 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** »⁶²⁴

Sur le plan rythmique, la répétition du mot-titre « dire » est ici déterminante et amplifiée par des effets d'allitération en [d] (5 occurrences), [k] (5 occurrences) et [p] (4 occurrences). Or la suite de ce texte révèle une forme d'*harmonie imitative* : au niveau sonore – et aussi spatial 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*⁶²⁵. Dans ce texte du slameur suisse Narcisse, on observe la récurrence des consonnes dites *liquides* pour évoquer la pluie. Le mimétisme sonore est alors remarquable, renforcé par la présence d'onomatopées :

« Coule coule petite pluie
 Plac 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 écologique
 ogique sans logique »

La transcription de cet extrait en caractères SAMPA⁶²⁶ montre la prégnance de certains phonèmes, notamment consonantiques, à commencer par les *liquides* que sont [R] et [l]. 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). Ce constat nous apparaît d'autant plus significatif que ce phonème porte souvent l'accent, qu'il soit placé à la rime ou contenu dans la syllabe support de l'accent

⁶²⁴ Voir en annexe IV.3 pour la transcription de ce slam.

⁶²⁵ Voir notre chapitre 3 pour une définition de ce terme (page 131).

⁶²⁶ Voir en annexe V.12.

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 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. A l'occasion de notre enquête écrite⁶²⁷, Narcisse a confirmé l'importance de cette recherche de musicalité dans sa poétique. A la question « Les effets de musication sont-ils recherchés en tant que tels dans tes textes ? », le slameur - musicologue de formation – 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. 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. »

Outre les effets sonores, c'est la structure métrique et prosodique qui impulse une *musique des lettres*. Dans ce texte du rappeur marseillais Ysae, la structure anaphorique s'ajoute aux rimes suivies dites *équivoquées* – parfois doublées de rimes internes – pour renforcer la régularité d'un rythme 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.⁸

Ces procédés métriques – ajoutés à une allitération en [R] – corroborent l'impression de régularité d'un *flow** qui se caractérise aussi par un accent méridional. On voit là combien le carcan métrique du rap reste prégnant, même s'il n'est plus présent musicalement.

⁶²⁷ En date du 15/05/10, voir en annexe III.7.

5.3.3. Musique des voix et des langues

Si la voix peut jouer le rôle de signal identitaire (Barbéris, 2007 : 11) et en tant que telle représenter un élément de stylisation, la *musique des voix* dans le slam peut être analysée à la lumière de la notion de *flow*^{*}. Dans son analyse du rap, Julien Barret (2008 : 167-177) décline son analyse de ce concept autour de 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). L'articulation et les intonations sont sujettes à variations selon les accents régionaux, ce qui engendre des différences notoires au sein de notre corpus en termes de *phonostyles* (Léon, 1993). En outre, la voix semble tantôt *chantée*, tantôt *chantante*⁶²⁸ : 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. Notons que les alternances entre ces différentes modalités peuvent répondre, dans le slam, à des exigences macro-structurelles. De fait, les refrains sont fréquemment *chantants* ou *chantonn s* et se détachent le cas échéant de par cette modalit ⁶²⁹.

D'après Julien Barret (2010), les slameurs « cherchent à créer un rythme entraînant en martelant leurs propos ». Il d ploire une « monotonie de l'énonciation » emblématisée par un Grand Corps Malade qui « déclame ses textes d'une façon qui peut rappeler l'énonciation poétique de jeunes écoliers » (2010 : 84).   ce rythme monotone il oppose « une élocution confondante de vélocité » qui caractérise des slameurs comme Dgiz ou Rouda. Il en déduit que « l'a capella est souvent plaqué sur une musique sans forcément qu'il y ait de correspondance rythmique entre la scansion du poète et le rythme de l'instrumental » (85). Or cet effet de décalage peut être précisément recherché par les slameurs, à l'image d'un Narcisse (voir *supra*) qui nous a expliqué comment il en jouait. De notre point de vue, l'absence de carcan rythmique confère précisément au *flow*^{*} du slameur une liberté prosodique dont ne jouissent pas – ou dans une moindre mesure – les rappers.

En outre, les textes de slam sont fréquemment polyphoniques, composés de duos ou d'une alternance de voix qui fusent.   cet égard, le texte de Rouda « Pardon docteur » est emblématique d'une mise en scène énonciative du dialogue entre un

⁶²⁸ Cette dernière modalité se rapprocherait de la « voix chantonn e » telles que l'a définie Fonagy (1983).

⁶²⁹ Voir par exemple le texte « Perpendiculaire » (Luciole, 2009) en annexe V.9.

psychanalyste et son patient : « *Votre cas est complexe, il faudrait revenir me voir...* » conclut l'analyse, dont la voix fait l'objet d'une stylisation parodique. Dans un slam qui tend à la théâtralisation, la dimension scénographique des paroles se trouve mise en valeur de sorte que « les locuteurs sont montrés en action, et en action de langage. » (Barbéris, 2007 : 208).

Le duo « Soleil Jaune » (2007) de Souleymane Diamanka et John Banzaï⁶³⁰ est un texte foncièrement dialogique qui 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*
Le vœu exaucé
Le vent divin (...) »⁶³¹

Il s'ensuit une succession 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).

Dans d'autres textes issus du premier album *L'Hiver peul* (2007) de ce slameur d'origine sénégalaise, la musicalité est inhérente à des 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 »

En entretien, le slameur a explicité 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 » ... »⁶³²

En effet, Souleymane s'est livré à un « échange de langues » avec son ami d'origine polonaise John Banzaï au sein d'un duo intitulé « Le Meilleur ami des mots », où les deux slameurs conjuguent leurs poésies et leurs langues maternelles respectives :

⁶³⁰ Voir en annexe VII pour la version intégrale.

⁶³¹ Les italiques 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.

⁶³² Entretien du 24/09/10, voir en annexe III.9.

« 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... » (entretien cité)

5.3.4. Musique des corps ou musique « décor » ?

Shusterman écrivait du rap qu'il exigeait, pour être pleinement apprécié esthétiquement, « non seulement qu'on l'écoute, mais qu'on le danse, afin de ressentir son rythme en mouvement » (1991 : 206). Une *musique des corps* que certains rappers tels Abd al Malik excellent à mettre en œuvre et que l'on retrouve parfois au détour d'un slam. Le documentaire *Traits portraits*⁶³³ met en scène l'interprétation à deux voix du texte « Soleil Jaune ». Les deux slameurs théâtralisent cette interprétation en associant un mouvement de tête à la déclamation : positionnés l'un derrière l'autre, ils tournent la tête à tour de rôle vers leur partenaire au moment où ils déclament. Cette gestualité très simple – en miroir comme en atteste la partition gestuelle de ce texte⁶³⁴ – permet de matérialiser – et pour le spectateur/télespectateur de visualiser – l'alternance des voix et le jeu d'échos. En l'occurrence, les mouvements de la tête permettent de donner corps au « duel qui devient duo » selon la formule de Souleymane Diamanka⁶³⁵. Grâce à cette mise en scène – paradoxalement réalisée hors scène pour la caméra de Jérôme Thomas –, les deux slameurs se retrouvent « en tête à tête » de façon cyclique ce qui contribue à rythmer le texte, y compris au niveau sonore par un effet de projection de la voix liée au mouvement.

D'une manière générale, le slameur *anime* son texte, au sens où Goffman l'entend (1981 : 144). Entre autres manifestations de *corporéité* (Barberis, 2007 : 9), on observe chez les slameurs – à l'instar des rappers à cette différence près que la gestuelle n'est nullement codifiée ici⁶³⁶ – une rythmisation par le geste : un mouvement du bras qui souligne la scansion, le *flow*^{*}, ainsi que des effets sonores tels que des allitérations et autres formes d'échos⁶³⁷. Tout se passe comme si ce geste – congruent par rapport à la voix – visait à rendre visible la prosodie et à

⁶³³ Documentaire réalisé par Jérôme THOMAS (2009) et accessible en ligne : voir notre sitographie.

⁶³⁴ Voir notre chapitre 9, page 384.

⁶³⁵ Voir le poème « Si on te parle avec des flammes » sur la page *Myspace* de ce slameur.

⁶³⁶ Le geste « typique » des rappers consiste à serrer le poing en relevant l'index et l'auriculaire. (chapitre 2)

⁶³⁷ Voir la partition gestuelle du texte « C'est qui le capitaine ? » de Boutchou en annexe IV.5.

souligner la répétition dont la double fonction mnémotechnique et rythmique apparaît évidente. Il en résulte une sorte de « *danse avec les mots* » pour reprendre la formule de Julien Barret (2008 : 22) : c'est le corps tout entier qui est en jeu dans l'interprétation. Si la gestuelle du slameur joue un rôle important, il arrive que le public soit impliqué, « enrôlé » à son tour, voire sollicité pour compléter le texte dans une démarche *colludique* : ainsi le public est-il amené à formuler la chute dans le texte « Niki Nikita », précédemment cité. Dans certains cas, le public pourra accompagner un slam en recourant par exemple à des percussions corporelles⁶³⁸. Cette variante ludique et collective de la *human 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 superposer à la couleur vocale de son slam une couleur musicale 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 une musique qui ne se réduit pas, nous semble-t-il, à une « ligne mélodique plutôt indigente », à un décor ou une « illustration sonore dont le poète se sert peu ». (Barret, 2010 : 85). Qu'elle soit improvisée ou composée à partir du texte, corporelle ou instrumentale, acoustique ou électronique, la musique 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 le texte de Bastien MP intitulé « Apnée »⁶³⁹ qui traite de la pollution dans les villes et dont l'ambiance musicale contribue à accroître la tension dramatique⁶⁴⁰. 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 latence. Plus généralement, elle représente une entrée privilégiée pour ouvrir un *horizon d'écoute* en adéquation avec le texte slamé. Cet horizon qui se déploie le temps d'une scène apparaît

⁶³⁸ Par exemple lors du concert de Luciole à l'Internationale (voir entretien du 12/04/10 en annexe III.6).

⁶³⁹ Voir l'illustration de notre chapitre 8.

⁶⁴⁰ Voir l'illustration sonore de notre chapitre 8.

fondamentalement ouvert – à l’image du slam lui-même – à des formes diverses de créativité. Autant de zones potentiellement *néologènes* qu’il nous appartient d’explorer dans la suite de cette étude.

Conclusion partielle

Rap et slam entretiennent un rapport de *cousinage*⁶⁴¹ qui s’explique à la fois par des influences communes et des parcours individuels influant, *de facto*, sur la trajectoire collective du mouvement. Si l’on retrouve, à l’œuvre dans le slam, un certain nombre de traits caractéristiques et potentiellement définitoires du rap (des axes thématiques mais aussi des phénomènes discursifs et langagiers), le premier se distingue du second par une autonomisation vis-à-vis de ce style musical issu de la culture hip-hop. Il en résulte une musicalité intrinsèque, qui repose sur des effets prosodiques et rythmiques, soutenus par ce que nous avons appelé *Musique des corps* : étant moins condifiée dans le slam que dans le rap, la gestuelle peut assurer une fonction rythmique essentielle, qui s’ajoute à d’autres fonctions visant notamment l’interactivité avec le public. Ainsi le *champ du geste* peut-il se déployer librement, alors même que le poème, en alliant accents prosodiques et autres effets sonores de musication, tend à devenir *chant* : « Le poème n’est accompli que s’il se fait chant, parole et musique en même temps » (Senghor). Si les slameurs se démarquent des rappeurs dont l’écriture est rarement aussi aboutie et libre, nous semble-t-il, il n’en demeure pas moins que le *flow* de certains garde l’empreinte d’une écriture rapologique. Celle-là contenait d’ailleurs les germes d’une créativité dont le slam a favorisé l’éclosion voire l’explosion : du *flow* a surgi un flot de *mots en liberté*⁶⁴².

⁶⁴¹ Voir notre entretien avec Rouda en annexe III.2.

⁶⁴² Expression empruntée au titre de Marinetti (1919), fondateur du Futurisme.

DEUXIÈME PARTIE

UN POTENTIEL NÉOLOGIQUE

*« Appelle moi... Archéonéologisme
J'invente des mots quand le futur s'impatiente »
(LHA)*

Chapitre 6

Le mot slam

6.1. Le mot « slam » : signifiant et signifiés

6.2. Du mot au moment : analyse sémantique

6.3. Du mot en contexte : corpus d'articles de presse

6.4. Du mot aux textes : le mot « slam » dans les textes de slam

Illustration : Lee Harvey
Asphalte, « Hard corps et âme »

Photo 1 : Trophée de la coupe d'Europe de Slam (Reims, décembre 2010)



« 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 !¹

L'objet du présent chapitre est d'interroger le lexème *slam*, depuis ses fondements anglophones conformément à son odyssée, afin d'en explorer l'épaisseur sémantique : « un mot qui voyage dans les bouches mais dont les racines sont le plus souvent méconnues » (129H : 9). Ce flou lexicologique s'explique par la contemporanéité d'un objet aux contours mouvants, dont l'identité est en cours de construction. Or la nécessité d'en dessiner les contours répond aussi à l'exigence de légitimer l'emploi du lexème *slam* par rapport à d'autres mots issus d'emprunts comme *spoken word* ou de combinaisons lexicales telles que « soirée poésie » : « 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). Dans ces conditions, l'emploi – aujourd'hui en pleine essor – de ce terme répond-il à un phénomène de mode ou à des motivations sémantiques réelles ? L'apparition du lexème *slam* et son emploi quasi-générique – appliqué à des « événements où il se passe quelque chose en public autour du poème » – nous semblent susceptibles de répondre à une exigence de dénomination homogène de ce type d'« événements poétiques qui travaillent sur le frottement entre la poésie et la scène »² : d'une multiplicité de termes, il résulte un certain flottement, peut-être inhérent à la nature même d'une poésie nécessairement *protéiforme*³. Il reste à savoir si ce mot sans frontières⁴ aboutira à une réelle homogénéisation ou s'il sera à son tour, à l'instar du mot *poésie*, au centre d'une constellation et d'une combinatoire similaires dont nous nous attacherons à offrir un aperçu. Pour ce faire, nous envisagerons les associations, compositions et autres procédés lexicogéniques mis en œuvre. Sur un plan méthodologique, nous nous inspirerons de la démarche adoptée par Catherine

¹ Antoine Faure/Tô, « Slam », in *Le Slam, poésie urbaine*, Editions Mango, collection « Albums Dada » (2006 :4).

² Joanny (2008 : 182) ne dénombre pas moins de 78 formules désignant ce type d'évènement, nous livrant « en vrac, le résultat de (sa) cueillette » : « Nuit de la poésie, lecture de poésie, lecture-rencontre, lecture-spectacle, performance... ».

³ « On sait que le protéiforme est l'une des données fondamentales du poème. C'est peut-être là aussi son intérêt quand on le porte à la scène. » (Joanny, 2008 : 182)

⁴ La résonance en est internationale, comme l'illustre le trophée de la première « Coupe d'Europe du slam » où le mot apparaît aux côtés du mot « poésie » traduit dans toutes les langues des participants : *poesia*, *poësie*, *poésie*, *poesia*, *poesi*, *luule*, *poezija*, *költészet* et *poetry* (voir la photo en page de garde de ce chapitre).

Beaumont-James dans son « Analyse sémantique du mot *chanson* » (1995). Si sa problématique diffère de notre approche – en cela qu'elle cherche à redéfinir un mot dont le référent « nous est si familier(e) que nous croyons le (la) connaître. » (1995 : 163) – l'objectif qu'elle vise à travers cette étude sera aussi le nôtre, à cette différence près que l'apparition du mot *slam* en France est un phénomène récent, contrairement à *chanson* : il s'agira de faire émerger les traits attribués à cet objet et les questions posées par l'organisation de ces traits et leur hiérarchisation. Dans cette perspective, nous commencerons par repérer les composants définitionnels avant d'envisager leur organisation sous la forme d'une analyse sémique. Notre étude sera conduite en synchronie à partir d'un double corpus composé de discours lexicographiques – émanant de spécialistes de la langue – d'une part, de définitions paratextuelles – formulées par des professionnels du slam – d'autre part, afin de rendre compte de la complexité de cet objet :

« A quoi nous ajouterons qu'il est indispensable d'en appeler aussi à ceux qui la font, les professionnels : compositeurs, auteurs, chanteurs, producteurs, etc., et à ceux qui l'écoutent. » (Beaumont-James, 1995 : 163)

Après avoir réfléchi aux relations entre les mots *rap* et *slam*, nous analyserons donc un corpus de définitions du mot *slam*, empruntées aux dictionnaires ainsi qu'à d'autres sources paratextuelles émanant des slameurs eux-mêmes. Puis nous envisagerons les associations lexicales privilégiées au sein d'un corpus d'articles de presse et de certains textes de notre corpus, en vue d'en contextualiser les emplois.

6.1. Le mot « Slam » : signifiant et signifiés

6.1.1. Des mots « au signifiant très significatif »⁵ : du *Rap* au *Slam*

Rap et *Slam* ont en commun l'expressivité de leur signifiant et sont tous deux issus d'un verbe dont les différentes acceptions (*voir infra*) reflètent la complexité sémantique. Si une autre interprétation peut être avancée pour *RAP* – comme acronyme ou plus précisément sigle⁶ –, nous verrons que ce même procédé pourra donner lieu à de nombreuses innovations lexicales autour du mot *slam*.

⁵ Selon le titre d'un article de J.-F. Sablayrolles (2002) : "Des néologismes au *signifiant très significatif*".

⁶ Cette hypothèse selon laquelle *RAP* serait un « rétro acronyme » pour « Rythm And Poetry » est évoquée par Corinne Tysler (2007) et confirmée par des sites retraçant les origines et l'histoire de ce genre musical (*voir en sitographie*) ou encore par *Wikipedia*. De notre point de vue, il s'agirait le cas échéant d'un sigle dont Corinne Tysler énonce aussi une remotivation : « Rock Against Police ».

En premier lieu, notons que le lexème *slam* – comme le mot *rap* – se distingue par une expressivité sonore inhérente à son signifiant : 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. Aussi la durée de réalisation de ces deux mots est-elle différente : très brève pour le premier et plus longue pour le second. En d'autres termes, *poésie* sonne « coulant » là où *slam* serait plutôt « chaotique » pour reprendre les adjectifs proposés par le slameur Marco DSL⁷. Or force est de constater, avec Pierre Roger Léon (1993 : 55), que :

« Les consonnes, parce qu'elles ont des points d'articulation plus précis que les voyelles, fonctionnent davantage comme des éléments significatifs. »

Si l'hypothèse d'une origine onomatopéique est parfois évoquée pour *rap*⁸, le mot *slam* est précisément répertorié comme onomatopée dans le *Précis de lexicologie anglaise* de Jean Tournier pour indiquer un claquement sec (1985 : 88) et utilisé comme tel dans des *comics* américains. En outre, il est remarquable que la voyelle « a » – la plus ouverte du système phonétique du français – soit ici en position centrale et donc accentuée. Sans verser dans le *cratylisme*, il semble alors que le mot, à travers son expressivité sonore, soit emblématique de la forme d'expression poétique qu'il tend à désigner : une poésie possiblement 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. Notons enfin la proximité phonétique avec le terme *slang* désignant un argot pouvant aller jusqu'à l'insulte (*slanging match*). Or si l'insulte n'est pas cultivée en tant que telle dans le slam - à la différence de certaines formes de rap telles que les *dirty dozens*⁹ -, l'argot pourra néanmoins y être intégré à la faveur d'une forme de métissage langagier¹⁰.

En ce qui concerne les signifiés, le tableau suivant rend compte des sèmes communs (nous les avons soulignés) aux définitions du dictionnaire *Longman* pour les mots *rap* et *slam* :

⁷ Entretien du 27/11/08. (voir en annexe III.3)

⁸ Selon le *Wiktionnaire* (voir en sitographie) : « Du moyen anglais, probablement onomatopée. »

⁹ Voir notre précédent chapitre.

¹⁰ Voir notre chapitre 10.

Rap		Slam	
verb	noun	verb	noun
<u>Hit</u> : to hit or <u>knock</u> something quickly and lightly	Knock : a quick light hit or knock	Door (shut with a <u>loud noise</u>)	the noise or action of a door, window etc slamming
Say : (also <i>rap out</i>) to say something <u>loudly</u> , <u>suddenly</u> , and in a way that sounds <u>angry</u>	Music : a type of popular music in which the words of a song are not sung, but spoken in time to music with a steady beat.	Put sth somewhere (with a <u>fast violent</u> movement)	<i>Grand Slam (also adj.)</i> : 1. The winning of all of a set of important sports competitions in the same year 2. A <u>hit</u> in baseball which get four runs 3. The winning of all of the tricks possible in one game of cards, especially in bridge.
<u>Criticize</u> : a word meaning to criticize someone <u>angrily</u> used in newspapers	Crime (<i>Am.informal</i>) : a statement by the state that someone is responsible for a serious crime/time spent in <u>prison</u> as punishment for a crime (<i>to beat the rap</i> = escape punishment)	<u>Hit</u> with force (<u>attack</u>)	<i>Slam dunk (also verb)</i> 1. When 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
Music : to say the words of a rap	<i>Take the rap (for sth)</i> : to be blamed or punished for a mistake or crime, especially unfairly	<u>Criticize</u> (<u>strongly</u>)	<i>In the slammer</i> (slang): in <u>prison</u>
Conversation (<i>old fashioned</i>) : to talk in an informal way to friends	Criticism : a <i>rap on/over the knuckles</i> (informal) strong criticism for sth you have done wrong	<i>Slam on the brakes</i> : to make a car stop very <u>suddenly</u> by pressing the brakes very hard	
<i>Rap sb over the knuckles</i> : to criticize someone, often officially, for something they have done wrong	6. Not fair : a <i>bum rap</i> (<i>Am.slang</i>) unfair treatment or punishment	<i>To slam the door on somebody's face</i> : to shut a door hard/ to <u>rudely</u> refuse to meet someone or talk to them	

Tableau 1 : Rap et Slam d'après *Longman dictionary of contemporary English*

De la confrontation des définitions attribuées à ces deux mots – soit d'une analyse contrastive – nous pouvons dégager un certain nombre de sèmes communs, à commencer par ceux de « frapper » (*hit*) et de « claquer bruyamment (*loudly*) et soudainement (*suddenly*) ». Dans les deux cas, le terme peut s'appliquer à une « attaque » (*attack*) ou « critique » (*criticize*) virulente, forte (*strongly*, *rudely*) voire agressive (*angrily*), notamment dans le domaine journalistique. Cependant, le verbe et le substantif (*to rap*) connotent plus clairement l'idée d'une accusation qui fait suite à un délit (*a statement by the state that someone is responsible for a serious crime*), de la peine qui s'ensuit (*time spent in prison as*

punishment for a crime) ou d'une sanction parfois injustifiée (*unfair treatment*)¹¹. Notons que les deux termes – *slam* et *rap* – peuvent renvoyer à la prison comme en témoigne l'expression dérivée du second *in the slammer*. Quant au verbe *to slam*, il peut connoter, à travers l'image de « *claquer la porte au nez (de quelqu'un)* », l'idée de refus (*refuse*) ou de rébellion contre une injustice ou une oppression¹². Enfin, seul le mot *slam* renvoie au domaine compétitif à travers le sport ou les jeux de cartes – auquel cas il dénote soit un « coup gagnant » (*slam dunk*) soit le gain lui-même (*the winning*) –, alors que le verbe *to rap* peut avoir trait au champ conversationnel, s'appliquant à un registre familier (*in an informal way*).

Julien Barret (2009 : 13) résume ainsi les principales acceptions du mot *rap*, sans évoquer les sens se rapportant à la critique journalistique ou à la sanction juridique, ce dernier s'appliquant plutôt au substantif :

« Les différents sens du verbe anglais *to rap* évoquent aussi bien le caractère scandé du débit vocal que l'aspect rythmique de la musique. Le verbe signifie à la fois bavarder, jacter et donner un coup sec, communiquer ou annoncer au moyen de coups »

Quant au mot *slam* dont les diverses définitions sont examinées très précisément par le collectif 129H, il est glosé en ces termes :

« La combinaison des différentes définitions américaines pourrait donner : monter sur scène pour projeter des mots qui claquent » (129H : 27, nous soulignons)

6.1.2. Slam : définitions lexicographiques

Si l'on en revient aux origines du slam, il nous semble opportun d'explicitier la complexité sémantique du terme lui-même, extrêmement polysémique¹³. D'après le *Longman dictionary of contemporary English*, les principaux sens du verbe *to slam* renvoient d'abord à « claquer la porte », ensuite à « percuter un objet », enfin à « critiquer avec virulence », en particulier dans le domaine journalistique¹⁴. Le dictionnaire *Oxford* confirme et précise ces acceptions : le verbe peut ainsi s'appliquer à une porte (ou une fenêtre) claquée, à un objet déplacé, propulsé, projeté avec force (*forcefully*) et fracas (*loudly*), d'où une collision (*collide*) soudaine (*suddenly*). Par extension et glissement métaphorique, le verbe (actif ou passif) est employé pour « critiquer avec sévérité » et, aux Etats Unis, pour « marquer des

¹¹ D'où le sens rapporté par Cyril Trimaille (voir notre précédent chapitre) de « se plaindre ».

¹² « Claquer la porte aux symboles de l'oppression » précise Bastien Mot Paumés (Voir en annexe I.5).

¹³ Polysémie que les slameurs exploitent à l'envi comme en témoigne ce nom de collectif : « Les polysémiques »

¹⁴ Nous proposons ici une traduction du dictionnaire *Longman* (voir le tableau p.16)

points ou gagner une compétition ». De là, le substantif désigne non seulement le bruit provoqué par le claquement (*a loud bang*), mais aussi la prison, la *taule*, (par apocope de *slammer*), et même (*chiefly*) une compétition de poésie : « *a poetry contest in which competitors recite their entries and are judged by members of the audience, the winner being elected after several elimination rounds.* »

Appliqué au bridge, le mot « slam » est présenté comme homonyme du précédent : « *a grand slam (all thirteen tricks) or small slam (twelve tricks), for which bonus points are scored if bid and made.* » Le terme dénote alors le gain de toutes les manches d'un jeu, qu'il s'agisse de cartes ou de tournois sportifs (*small/little slam, grand slam*). Il s'ensuit l'énoncé de formes composées à l'aide du substantif : « *slam-bang* » (*informal, chiefly, N.Amer.*) évoquant comme adjectif quelque chose d'énergique (*exciting and energetic*), de direct (*direct and forceful*), de soudain voire violent (comme adverbe) ; « *slam-dancing* » désignant une danse *hard rock* dont les participants se jettent les uns contre les autres ; « *slam dunk* », au basketball, s'appliquant à un tir, un panier marqué avec force, et par glissement sémantique, à quelque chose d'infaillible (*reliable ou unfailing*) ou au contraire à un forfait déclaré lors d'une compétition (*defeat or dismiss decisively*), en lien avec le sème de « chute » (du ballon de basket ou encore en *skateboard*).

Au-delà de ces acceptions principales, les sens dérivés issus de l'argot américain, restent à explorer – comme nous y invitent les auteurs du guide « Ecrire/Dire » (Collectif 129H, sd) – pour ce qu'ils nous révèlent en termes de connotations. En prison, l'expression *in the slammer* désigne un cachot, ce qui n'est pas sans rappeler le film *Slam* de Marc Levin. 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 de la scène dans le public, ce qui traduit une dimension spectaculaire. Au basket, un *slam dunk* est un panier marqué avec force et au base-ball, on fait un *slam* lorsqu'on projette la balle hors du terrain : ces deux acceptions traduisent clairement 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 » - au sens textuel du terme - n'est pas étrangère aux effets recherchés par les slameurs. Le sème commun à toutes ces acceptions est celui d'un choc, d'un impact soudain : il peut s'agir de connoter non seulement la claque sonore, l'arme des mots

brandis voire assénés, mais aussi l'impact, le choc éprouvé en tant que récepteur à l'écoute de ces textes¹⁵ :

« Claque parce qu'entendre ou écouter un slam, c'est ressentir un impact intérieur, et chelem parce que c'est à l'origine un tournoi de poésie. » (GdB, 2009 : 45)

Notons que l'idée de compétitivité est au cœur de la locution *Grand slam*, également répertoriée dans le dictionnaire *Longman*, comme équivalent au « Grand Chelem », c'est-à-dire au fait de remporter plusieurs victoires successives lors de tournois importants. Cette étymologie (« schelem ») est souvent évoquée dans les articles de dictionnaires que nous avons retenus pour cette étude comme en atteste cette double définition du *Wiktionnaire*¹⁶ :

slam masculin

1. Sorte de plongeon dans une foule, afin d'y être porté.
2. Déclamation publique faite pour surprendre, émouvoir l'auditoire. Poésie orale et publique.

En amont, l'étymologie est développée dans une double direction :

(Sens 2) Viendrait de l'argot américain *slam* (« claque, impact »). Comme dans *to slam a door* (« faire claquer une porte »).

Une autre explication du terme est donnée par l'initiateur du mouvement, Mark Smith (intervention en 2005 au Grand Slam national de Nantes) : il explique avoir choisi ce terme pour son sens sportif et ludique de *schlem* (en basket, bridge...)

Une autre origine serait scandinave, slam serait de même origine que le norvégien *slamre* et le suédois *slemma*.

Enfin, les dictionnaires d'argot mentionnent d'autres acceptions, à l'instar du dictionnaire *Harrap's slang* (2008) qui énonce des emplois métaphoriques :

To slam :

- a. (*criticize*) Ereinter, descendre en flammes
- To get slammed : se faire éreinter, descendre en flammes
- b. *Am (have sex with)* baiser, s'envoyer
- c. (*drink quickly*) descendre, écluser

Le tableau suivant présente la synthèse des définitions énoncées précédemment :

¹⁵ Voir à ce sujet l'illustration sonore de notre chapitre 10 (extrait de l'entretien avec GCM).

¹⁶ Consulté le 30/07/10. Comme explicité au sein de notre chapitre méthodologique (2), le recours à des ressources en ligne nous a été précieux, s'agissant de rendre compte d'un objet contemporain, en mouvement et en devenir. Nous avons néanmoins utilisé cette ressource avec un recul critique de façon sélective.

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 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.when 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 (...)		
		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	(<i>prison</i>) : taule, cabane <i>in the slammer</i> : à l'ombre

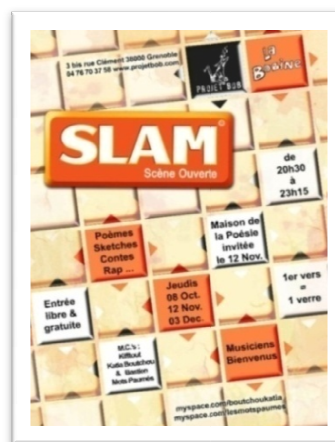
Tableau 2 : Slam, du verbe au nom

6.1.3 : De l'anglais au français : emplois « hors champ »

Il est remarquable que certains de ces sèmes soient réactivés dans notre univers contemporain, ne serait-ce qu'à travers les cartes de *Slam* – représentant des catcheurs – que les enfants et adolescents brandissent pour jouer dans les cours d'école. On retrouve d'ailleurs un emploi répondant à l'acception de chute (en *skateboard*) sous la forme d'un titre de littérature jeunesse : celui du roman de Nick Hornby, paru en 2008 chez Plon, qui relate les aventures d'un jeune *skateboarder*. Quant au jeu télévisé intitulé « Slam », créé à l'été 2009¹⁷, il consiste en une grille de mots croisés à remplir à l'antenne, soit en 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 *slamer* est ici assimilé à une performance de type lexicale et foncièrement ludique, même s'il s'agit d'une forme de *match*¹⁸. De la même façon, un jeu de plateau intitulé « Boogle slam » (en France, document 1) ou « Scrabble slam » (aux Etats-Unis)¹⁹ propose un *challenge* aux participants qui doivent épeler des mots le plus vite possible. Le *flyer* ci-dessous (MP, document 2) illustre cette dernière acception en faisant allusion au *Scrabble* :



Document 1 : Jeu « Boogle slam »



Document 2 : *Flyer* « Mots Paumés »

¹⁷ *Slam* était diffusé sur France 2 du lundi au vendredi à 11h00 du 29 juin 2009 au 2 septembre 2009, remplaçant le jeu *Motus* (du même animateur) pendant l'été. Trois candidats s'affrontent pour répondre à des questions ayant pour réponse des lettres de l'alphabet et doivent remplir une grille de mots fléchés. [Source : *Wikipedia*, le 18/11/10] Certaines réponses de notre enquête « Le slam en un mot » ont fait référence à ce jeu.

¹⁸ Il est précisé, dans les règles du jeu, que deux manches se succèdent, suivies d'une finale.

¹⁹ Dans *Boggle Slam!*, des cartes permettent de construire un mot de quatre lettres. Il s'agit de faire évoluer ce mots au cours de la partie en changeant les lettres une à une, un peu à la manière de *Motus*. Aux États-Unis d'où le jeu est originaire, il s'appelle *Scrabble Slam!*

6.2. Du mot au moment : analyse sémantique

Après avoir situé l'apparition du mot « slam » dans l'usage et dans les dictionnaires français, nous développerons une étude en synchronie de ce terme qui peut encore apparaître aux yeux de certains comme un néologisme ou un emprunt. Il s'agira donc de faire émerger, à travers un corpus de sources lexicographiques croisées avec des définitions émanant des acteurs du slam, les traits, principaux et secondaires, attribués à l'objet de notre étude.

6.2.1. Quelques éléments d'analyse en diachronie : l'apparition du lexème « slam » en France

D'après les témoignages de Nada²⁰ et Katia Bouchoueva²¹, les premiers slameurs français étaient « orphelins de mot », même si le slam était déjà en germe dans leurs réunions hebdomadaires dans un bar exigu du 18^{ème} arrondissement parisien :

« 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 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 d'une oralisation scénique, qui suppose 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 pour la première fois 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 »²²

²⁰ Préface de l'anthologie *Blah Blah Blah !* (2007)

²¹ Entretien du 7/11/07, voir en annexe III.1.

²² « Slam story : un aperçu du slam en France par Nada », article consulté sur le blog *Webzine maker* (voir en sitographie).

Plus que le film « Slam », consacré la même année à Cannes et dont le titre sonnait encore 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 *infra*). Pilote le Hot ne tardera pas à déposer en son nom le mot « slam » à l'Institut National de la Propriété Intellectuelle (I.N.P.I), acte peu conforme, au dire d'autres slameurs, à l'intention première de « démocratiser la poésie » (129H : 21). Le mot n'en suivra pas moins son cheminement au sein du lexique francophone, du xénisme à l'emprunt intégré – potentiellement objet de dérivations – en passant par le stade de *pérégrinisme*. En effet, si « le xénisme demeure un mot étranger mentionné dans son propre code », le pérégrinisme représente une étape intermédiaire : « Entre les deux (xénisme et emprunt intégré), il a connu un stade de pérégrinisme ; lorsqu'il renvoyait à des réalités qui sont devenues familières en langue d'accueil. » (Gaudin, 2000 : 296)²³

6.2.2. Analyse en synchronie à partir d'un corpus de définitions

En vue d'une analyse en synchronie, nous nous appuyerons sur un corpus de dix définitions qui rendent compte d'une double approche – sources lexicographiques et paratextuelles – et se répartissent ainsi :

- quatre définitions extraites de dictionnaires ou encyclopédies²⁴ ;
- deux définitions issues de sites de référence ayant trait au slam ;
- deux définitions de collectifs de slameurs ;
- deux définitions individuelles de slameurs.

Depuis 2007, le lexème objet de notre étude constitue une entrée du *Petit Robert* où il est défini en ces termes :

[slam] n.m. 1991 ◊ mot anglais, littéralement « claquement » ■ Anglic. Forme d'art oratoire consistant à déclamer de manière très libre des textes poétiques.²⁵
Tournoi de slam n. slameur, slameuse

Il est apparu simultanément dans le *Larousse* (« Poésie orale, urbaine, déclamée dans un lieu public, sur un rythme scandé. ») alors que les dérivés « slameur,

²³ Voir dans la suite de ce chapitre ces différents stades illustrés (en diachronie) par notre corpus d'articles de presse.

²⁴ Aux deux définitions des dictionnaires en version papier s'ajoutent deux définitions collectées en ligne. Les ressources Internet nous ont semblé particulièrement nécessaires en l'occurrence pour rendre compte du caractère contemporain, et en tant que tel, évolutif, de notre objet.

²⁵ 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. »

slameuse » ne seront ajoutés qu'à l'édition 2009 de ce même dictionnaire. Notons que le substantif « slameur » est d'ores et déjà intégré au *Dictionnaire des mots nouveaux des sciences et des techniques*, 1982-2003 (Murcia et al., 2005), sous le domaine « art, sociologie » : « Poète qui se produit dans les rues et les bars ».

Si le *Wiktionnaire* définit le *slam* comme « Déclamation publique faite pour surprendre, émouvoir l'auditoire. » ou encore « Poésie orale et publique », l'encyclopédie *Wikipedia* présente une définition plus complète, en deux temps. D'une part, le dispositif est expliqué en termes de compétition : « Basé sur le principe de la joute oratoire, le slam de poésie est un type d'expression dans laquelle des poètes s'affrontent et reçoivent les notes d'un jury choisi au hasard parmi le public. » D'autre part, le mouvement est ainsi décrit :

« Le slam est une forme de poésie sonore considérée comme un mouvement d'expression populaire, initialement en marge des circuits artistiques traditionnels, aujourd'hui largement reconnu et médiatisé. C'est un art du spectacle oral et scénique, focalisé sur le verbe et l'expression brute avec une grande économie de moyens, un lien entre écriture et performance. Si des poètes, en particulier issus de la mouvance hip-hop, le revendiquent comme issu de la rue ainsi que le rap à ses débuts, il est néanmoins pratiqué par des poètes de tous styles, de tous milieux sociaux, en ville comme à la campagne. » (nous soulignons)

Forme poétique dont le lien avec la poésie sonore reste à interroger, le slam est appréhendé non seulement comme un mouvement « d'expression populaire », mais aussi un art fondé sur le verbe, l'écriture et la performance scénique.

En outre, la définition est assortie de l'énoncé de sept règles précises :

- ✓ inscriptions ouvertes à toutes et tous.
- ✓ pas de décorations sonores, lumineuses ou vestimentaires.
- ✓ liberté de l'expression.
- ✓ temps de parole de 3 minutes maximum.
- ✓ un texte dit, un verre offert (non cumulable).
- ✓ textes issus de sa propre création.
- ✓ un jury, choisi au hasard dans la salle, note les poètes ou équipes de poètes (poèmes collectifs).

Cependant, les règles ne sont pas mises en exergue dans la définition proposée par la Fédération Française de Slam Poésie qui suggère d'établir une distinction entre *le slam* - en tant qu'« outil de démocratisation et art de la performance poétique » - et *une scène slam* dont elle précise le déroulement et l'organisation :

« Qu'est-ce que le slam ? Le Slam est un spectacle sous forme de rencontres et de tournois de poésies. Créé à Chicago dans les années 80, il a suscité un engouement populaire et médiatique qui lui permet de se propager dans le monde entier. Le slam est ainsi un outil de démocratisation et un art de la performance poétique. Le slam est le lien entre écriture et performance, encourageant les poètes à se focaliser sur ce qu'ils disent et comment ils le disent. (...) L'entrée est libre. La plupart des scènes slam se déroulent

sans enjeu ni compétition, avec un alibi convivial, " l'exception culturelle " à la française, servant de signe de ralliement aux poètes hexagonaux : 1 poème dit = 1 verre offert. (...)

Qu'est-ce qu'une scène slam ? Une scène Slam est un événement à l'occasion duquel des poètes présentent leur travail et sont jugés par le public. Généralement l'organisateur sélectionne les juges, qui doivent noter les poètes (une note de zéro à dix) en fonction du contenu du poème et de la performance. Les rencontres de Slam se déroulent dans des lieux publics, bars, cafés, salles de spectacles, MJC, cinémas, toutes sortes de lieux pouvant réunir poètes et spectateurs. Le Slam permet aussi de proposer de la poésie dans des espaces insolites ou inhabituels, tels que bureaux de poste, librairies, médiathèques, écoles, hôpitaux, prisons ou marchés en plein air par exemple. »²⁶ (nous soulignons)

Une telle définition permet d'entrevoir en quoi le slam français se distingue potentiellement du slam américain, à travers l'émergence des scènes dites *ouvertes* par opposition aux scènes *compétitives*, qui se présentent sous forme de tournois. En outre, elle insiste sur la pluralité de lieux, s'agissant nécessairement de lieux publics plus ou moins insolites. Si cette approche renvoie aux origines du slam, elle est actualisée par des slameurs contemporains qui se livrent à des *attentats verbaux* (GCM) ou *slam sauvage* (129H), déambulant à travers des lieux aussi variés que le métro parisien (129H), le TGV (Ysae), les bureaux de poste (projet « Slam la confiance »), les prisons (MP) et autres médiathèques ou piscines municipales.

« Planeteslam », site fondé par Tsunami et considéré comme un « carrefour du slam », présente en page d'accueil une définition qui nous conforte dans la représentation du slam comme art oratoire et poétique, terrain d'expression libre :

« Le slam, c'est quoi ? C'est un art oratoire de la performance poétique, un spectacle de poésie libre et vivante. C'est un mouvement social, culturel, artistique. C'est une pratique égalitaire, démocratique, communautaire où tout le monde est invité à s'inscrire pour interpréter, dans une totale liberté de style, de genre, sujet traité, en trois minutes temps limité, sans musique, à égalité, un poème, une ode, une histoire, sans costume, décor, accessoire. Poétesses et poètes d'un jour ou d'un soir se voient offrir un verre à boire. Le slam n'a pas pour vocation de glorifier l'individu mais de célébrer la poésie et la communauté humaine des poètes. Le slam n'est pas un terrain élitiste mais un cadre d'expression égalitaire. (...) Un tournoi slam est une parodie de compétition, un prétexte au spectacle et à l'interaction avec le public. »²⁷ (nous soulignons)

Art, spectacle, pratique, « poésie libre et vivante », le slam apparaît surtout comme un espace, un terrain où tout le monde est invité à s'exprimer, et ce en dehors de tout enjeu compétitif réel. L'essentiel est dans l'interaction avec le public, précise-t-on, le tournoi n'étant alors qu'un prétexte, une « règle du jeu ». Cette règle se veut

²⁶Site de la FF DSP (voir en sitographie).

²⁷ Voir en sitographie.

donc, en tant que cadre, libératrice de l'expression. L'aspect communautaire semble ici prégnant, comme en témoigne la double occurrence de ce terme.

Le slam est précisément appréhendé comme « art *collectif* » par le *collectif* « 129H » :

« Il n'existe a priori aucun équivalent en français, mais la combinaison des différentes définitions américaines pourrait donner : monter sur scène pour projeter des mots qui claquent. (...) Le slam est un art collectif, oratoire et acoustique, où la parole mise à nu fait face à l'auditoire. Seul compte le texte, qu'il soit lu, scandé, crié, pleuré, improvisé, récité. Tribunes de libre expression, les scènes slam se déroulent dans des espaces où la parole peut circuler librement. Chaque scène réunit poètes, novellistes, rappeurs, improvisateurs et chanteurs, tous animés d'une même passion pour l'écriture. Un présentateur anime la scène (...) : il veille à l'équité du temps de parole. Le slam donne à chacun la possibilité de s'exprimer sans discrimination, et le public est toujours invité à participer. » (129H, sd : 27-28, nous soulignons)

En l'occurrence, l'accent est mis sur une expression libre (« libre/librement ») et accessible à tous, le slam étant le lieu de « la parole mise à nu ». Si cette dernière formule contient implicitement la règle du texte dit *a capella*, elle exprime conjointement l'enjeu d'une expression brute et sincère, qui peut avoir quelque chose d'impudique. La forme de cette expression est étayée par la référence au sens premier du lexème (« projeter des mots qui claquent »), même si elle demeure ouverte à des modalités variées (« lu, scandé, crié, pleuré, improvisé, récité ») : celles-ci laissent place aux émotions du dire et à une « passion pour l'écriture » qui constitue le trait d'union entre les participants.

De fait, l'émotion apparaît comme le maître-mot de cette autre définition, énoncée par le collectif lyonnais « La tribut du verbe » :

« En américain, slam signifie faire claquer les mots. Le slam est un espace d'expression, une prise de parole libre en public, la slam session. Les règles originales sont simples : la scène est ouverte à tout le monde sur inscription préalable, à l'appel de son nom on dispose de 5 minutes maximum sur scène, le choix du texte et l'interprétation sont libres, il n'y a pas de support musical, et un verre est offert après le passage. Un slam est le texte qu'on dit sur une scène pendant la Slam Session. Le slam est une pratique encore essentiellement amateur, même si les premiers artistes issus des scènes slam apparaissent. Du fait qu'il s'agit d'une scène ouverte, accessible à tous, les prestations peuvent être jugées de niveaux inégaux. Mais la diversité d'une slam session en est un des intérêts majeurs. (...) Malgré ce 'laisser-faire', les slam sessions sont très denses dans l'intensité des mots et des voix. Et la qualité d'un slam ne se mesure pas simplement à la force de l'interprétation et à l'inspiration du texte, mais aussi à l'émotion et à l'énergie dégagées. »²⁸

Si les règles originales sont formulées – avec cette différence de *timing* qui veut qu'en province on dispose de cinq minutes sur scène, contre trois minutes sur une

²⁸ Voir en sitographie le blog de ce collectif (nous soulignons).

scène parisienne – elles semblent s’effacer derrière l’enjeu véritable d’un moment intense, riche en émotions et en énergie. Dès lors, le « laisser-faire » est la porte ouverte à une diversité de styles qui fait toute la saveur et la singularité d’une *slam session*.

De la même façon, la définition d’un Grand Corps Malade nous invite à prendre des distances avec les fameuses règles dont il se défie entre parenthèses, la règle d’or du slam étant l’ouverture à une pluralité d’approches reflétée par un oxymoron :

« Il y a évidemment autant de définitions du slam qu’il y a de slameurs et de spectateurs des scènes slam.

- 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 toutes 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. »²⁹

Comme en témoigne la répétition du mot « moment », le slam se définit comme un espace-temps partagé : espace privilégié pour une expression libre et ludique, temps de partage et de rencontres. Il est un art de l’instantané, comme en attestent ces deux mots proposés lors de notre enquête : « Instantané » (LK) et « espace » (B)³⁰.

Porte ouverte aux métissages de toutes sortes, le slam s’inscrit aussi en tant que porte « fermée au nez » de toutes formes d’oppression, comme nous le rappelle le slameur grenoblois Mots Paumés, faisant référence aux origines du mouvement :

« L’objectif est de donner un espace d’expression à tous ceux qui souhaitent l’occuper. Une façon de retrouver le pouvoir de la parole et de l’écoute, pour des gens qui en sont habituellement privés, du fait de leur statut social, de leurs marginalités culturelles, de leurs origines ethniques, de leurs opinions politiques, etc. Faire claquer les mots et claquer la porte aux symboles multiples de l’oppression. (...) Qu’il s’agisse d’une lecture (le slameur lit ses feuilles de texte sur scène) ou d’une interprétation (le slameur a appris ses textes, ou il improvise), le slam se définit à l’origine, par l’absence d’instrumentation et d’accessoires. (...) Le slam est un lieu de croisements, de partage de créations variées, différentes. N’importe qui peut être slameur s’il/elle le souhaite. »³¹

²⁹ Voir le site officiel du slameur (nous soulignons).

³⁰ Voir aussi l’article « Le slam, c’est l’instantané » en annexe II.10.

³¹ Voir le document en annexe I.5 (nous soulignons).

6.2.3. Analyse sémique et tableau de synthèse

Nous avons soumis ce corpus de définitions à une analyse sémique afin de hiérarchiser les traits définitoires et distinctifs synthétisés dans le tableau suivant :

Définitions/traits	Dispositif					Formes et contenus			Enjeux et valeurs	
	Art oratoire, oralité, parole déclamation, spectacle	Règles ³² , contraintes	Tournoi, compétition, performance	Rencontre, partage, collectif, interaction	Lieu explicite	Poésie, poèmes, poétiques, écriture	Mots qui claquent, sonnent	Emotions	Liberté d'expression Ecoute, tolérance	Mouvement, Démocratisation
Petit Robert (PR)	+		+			+	(+)		+	
Petit Larousse (PL)	+				(urbaine/ lieu public)	+	(+)			
Wiktionnaire (W1) Wikipédia (W2)	+		+		(publique) (ville/campagne)	+	(+)	+	+	+
FFSP	+	(5)	+	+	(lieux publics, espaces insolites)	+				+
Planeteslam (PS)	+	(1, 2, 3, 4, 5)	+	+		+			+	+
GCM	+	(2, 4, 5)		+				+	+	+
129H	+	(4)		+		+	+	+	+	+
La Tribut du verbe (TV)	+	(1, 2, 3, 4, 5)	+				+	+	+	
Mots Paumés (MP)	+	(2, 3)		+			+		+	+
Total	10	7	5	5	4	6	6 (3)	4	7	6

Tableau 3 : Analyse des sèmes présents dans les définitions du slam

Sur un plan méthodologique³³, nous nous démarquons ici de la démarche de Catherine Beaumont-James (1999 : 26) qui, dans la lignée de Rastier, se livre à une

³² Règles : 1/ Inscription préalable auprès d'un « MC » 2/ Texte dit *a capella* (pas de musique préenregistrée) 3/Absence d'accessoires ou de costumes 4/ Durée maximale = 3 minutes (5) 5/ 1 texte dit = 1 verre offert

analyse contrastive différenciant les sèmes génériques des sèmes spécifiques. Notre propos n'est pas tant d'opposer le slam à la poésie ou même à la chanson que de mieux cerner un objet qui nous paraît indissociable du contexte culturel contemporain dans lequel il émerge, les définitions pouvant évoluer au sein de l'espace mondial³⁴. Dans cette perspective, nous nous situons dans une approche de contenus qui n'est pas sans lien avec la *sémantique du prototype* de Rosh diffusée en France par Kleiber³⁵ et du *réalisme expérientiel* de Lakoff (1987) : en tant qu'objet de représentations, le slam suscite des stéréotypes et les slams d'un Grand Corps Malade tendent à être perçus comme emblématiques, voire prototypiques³⁶.

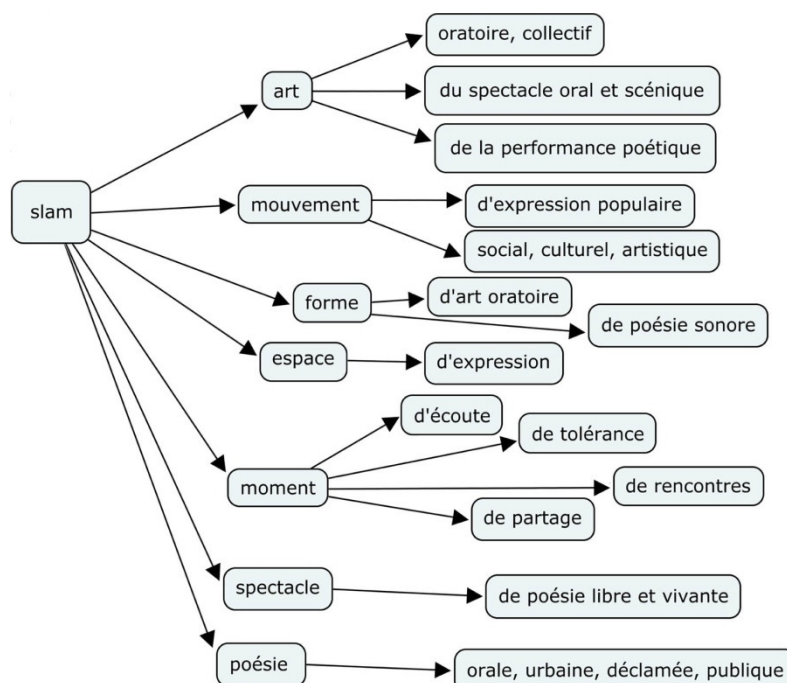


Figure 1 : Le slam et ses définitions, incluant et spécifiants

A la lecture de ces définitions et au vu du schéma ci-dessus, nous observons que l'incluant le plus fréquent est « Art » (6) - souvent assorti de l'adjectif « oratoire »

³³ Justifier le passage de l'analyse sémique à une analyse plus approfondie.

³⁴ Nous avons envisagé (chapitre 1) les approches américaines, allemandes et espagnoles du slam.

³⁵ « La sémantique du prototype rompt avec la conception classique, « aristotélicienne », de la catégorisation, en proposant une théorie de la catégorisation nouvelle, qui ne fait plus de l'existence de propriétés communes partagées par tous les membres la condition nécessaire à l'établissement d'une catégorie. De catégories dites *logiques*, définies par une liste de conditions nécessaires et suffisantes, on passe à une analyse de catégories dites *naturelles*, qui vise avant tout à décrire leur organisation interne et externe en relation avec leur fonctionnalité. Le processus de catégorisation n'est plus alors la découverte d'une règle de classification, mais la mise en relief de covariations et de similitudes globales et la formation de prototypes de référence. » (Kleiber, 1990 : 14)

³⁶ Nous nous démarquons cependant de cette approche sur un plan poétique, en nous gardant de considérer les *slams* d'un Grand Corps Malade comme prototypiques : « Le prototype est le référent qui paraît le meilleur représentant de la catégorie ; ses propriétés sont considérées comme typiques de la catégorie. » (Mortureux, 1997 : 95).

- suivi de « Mouvement » (3). « Forme » (2), « Espace » (2) ou « Lieu » (1) et « Spectacle » (2) sont d'autres incluants possibles. « Poésie » (2) est incluant dans les définitions lexicographiques, mais souvent évoqué en combinaison binominale avec d'autres termes : « spectacle de poésie », « forme de poésie », « tournoi de poésie », « slam de poésie »³⁷. Quant aux spécifiants, nous en arrivons à un double constat. D'une part, en ce qui concerne le cadrage du dispositif, seul le sème « oralité » est commun à toutes les définitions (10/10). L'énoncé des règles est loin d'être systématiquement intégré à la définition du slam (7/10). Notons d'ailleurs que le sème « tournoi » n'est représenté que dans 50% des définitions. Le lieu (4/10) est énoncé comme trait définitoire en tant que « lieu public » voire « insolite » (FFSP), alors que le sème « poésie urbaine » (PL) est rarement évoqué, une définition allant même à l'encontre de cette dichotomie entre ville et campagne (W2). Les notions de « rencontre », de « partage » (3 occurrences dans la seule définition de GCM), le caractère « convivial » (FFSP), procèdent essentiellement des définitions de collectifs ou de slameurs individuels, mais ne sont guère présentes dans les définitions *officielles* (5/10), ce qui révèle la part d'appréhension subjective. D'autre part, en ce qui concerne la forme et les contenus, le sème « poésie » (en lien avec l'écriture) n'apparaît pas véritablement comme un sème générique puisqu'il n'est pas commun à toutes les définitions (6/10). Quant à la référence au sens premier du lexème (*to slam*, claquer), elle est également convoquée dans 6 définitions sur 10, mais sémantiquement intégrée à la définition (« les mots qui claquent ») dans seulement trois cas. Notons que l'article de *Wikipédia* cite l'étymologie « chelem ». Le sème « émotions » ressort dans 4/10 des définitions comme un trait essentiel. Enfin, concernant les enjeux et les valeurs véhiculées par le slam, le sème « liberté » (d'expression, de forme...), associé à ceux d'écoute et de tolérance, est représenté dans la majorité des définitions (7/10) et apparaît en tant que tel comme un autre trait définitoire, le slam se définissant alors comme art de la parole libre³⁸. Soulignons enfin que 6/10 des définitions font référence au slam en tant que mouvement dont l'enjeu originel était de « démocratiser la poésie ».

En conclusion, le lexème slam se décline à travers des définitions diverses qui renvoient à des *sémantèmes* différents. En effet, le terme s'applique non seulement

³⁷ Nous nous intéresserons aux combinaisons lexicales autour du mot *slam* (voir infra).

³⁸ Ce point confirme les représentations communément partagées – du moins au sein d'une *communauté slam* élargie aux amis des slameurs – selon notre enquête complémentaire : « le slam en un mot » (voir chapitre 3).

à la scène slam ou *slam session* en tant que dispositif plus ou moins ouvert permettant à ceux qui le souhaitent de s'exprimer voire de participer à un tournoi de poésie, mais aussi au slam en tant qu'art issu de ce dispositif mais pouvant se dérouler dans d'autres cadres (albums, concerts, publications...) ³⁹. Enfin, nous verrons qu'un *slam* peut désigner, par synecdoque, un texte de slam, soit un texte slamé pendant une scène slam ou encore un texte de slameur. On pourra se référer à ce propos à la définition complète proposée par le grenoblois Mots Paumés ⁴⁰.

6.3. Du mot en contexte : analyse des occurrences et cooccurrences du lexème « slam » dans la presse

Au vu de cette complexité sémantique, il nous apparaît nécessaire d'analyser dans un deuxième temps la combinatoire propre à ce lexème. Au premier abord et d'après nos sources *primaires*, il est fréquemment employé en combinaison avec le terme « session », soit *slam session* ou *session slam* ⁴¹, ou encore « scène slam » pour désigner le dispositif précédemment défini. En outre, il peut être associé avec le terme de poésie - « slam (de) poésie » - afin de mieux cerner une forme qui n'est pas nécessairement induite par la définition du slam, foncièrement ouverte. Enfin, l'association *slam family* est récurrente dans le champ anglophone, désignant la communauté de poètes qui se construit autour du slam et contribue à le construire en tant que mouvement. Marc Smith, fondateur du mouvement, la décrit en ces termes :

“Don't be in your little corner and that's what the slam is, less competitive poetry and more a family of poets, an international family of poets. People now are connected all over. The slam is open to anybody who walks in the door.” ⁴²

Afin d'étudier plus précisément les associations lexicales privilégiées autour du lexème *slam*, nous l'analyserons en contexte, à travers un corpus d'articles de presse qui témoigne de la circulation du mot et des représentations qu'il véhicule ⁴³.

³⁹ Voir notre glossaire.

⁴⁰ Voir en annexe I.5.

⁴¹ La première étant calquée sur l'anglais, la seconde rétablissant l'ordre conventionnel en français.

⁴² Interview de Marc Smith sur le site Arte.tv (voir en sitographie).

⁴³ Ce corpus nous intéresse dans la lignée d'une *sémantique du prototype*, en tant que révélateur de représentations associées au mot « slam » et diffusées dans les médias. En outre, ces articles attestent de la vitalité et de l'évolutivité de notre objet de recherche dans les médias. L'intégralité des articles retenus au titre de ce corpus sont reproduits en annexe II.

6.3.1. Présentation du corpus

Notre corpus est constitué de dix-sept articles : quatre sont issus de la cyberpresse internationale⁴⁴, les autres étant extraits de la presse nationale ou régionale, quotidienne ou hebdomadaire⁴⁵, de quotidiens francophones suisse romand et québécois, d'un hebdomadaire libanais⁴⁶. Afin de collecter ces articles, nous avons eu recours au logiciel « Pressens », ainsi qu'à la collaboration des slameurs et slameuses rencontré(e)s qui nous ont eux-mêmes communiqué des dossiers de presse les concernant. Cela nous a permis d'ouvrir notre corpus à la presse francophone (Québec, Suisse, Liban), ce qui nous semblait particulièrement opportun en vue de notre exploitation didactique en Français Langue Etrangère et/ou Français Langue seconde, ainsi qu'à la presse internationale (Royaume-Uni, Espagne). En vue d'une analyse en diachronie, ces articles ont été sélectionnés sur la période récente de 2004 à 2011 qui est la plus prolifique sur ce sujet : si les premiers articles datent de 2004, c'est surtout à partir de 2007, suite à la sortie du premier album de Grand Corps Malade, que « le slam enflamme » selon la formule titulaire de l'article issu de *Télérama*. Ce corpus comprend donc sept articles généraux sur le slam⁴⁷, trois articles ayant trait à des ateliers slam menés par des slameurs, auxquels s'ajoutent sept portraits – croisant interview et critique d'albums : le premier se présente comme la critique de « Vibrion », trois portent sur l'œuvre de Grand Corps Malade, un sur celle de Souleymane Diamanka, un sur Ivy et le dernier sur l'artiste allemand Bas Böttcher. Rendant compte d'une interview, ce dernier article est rédigé en anglais, ce qui nous permettra d'aborder l'environnement lexical du mot slam en contexte anglophone. Quant à l'article publié dans la presse espagnole, il nous amènera à envisager le mot comme *pérégrinisme*, stade qu'il

⁴⁴ Nous avons justifié ce choix de recourir à des ressources en lignes afin de rendre compte de la contemporanéité et de la vitalité de notre objet. Il nous a en outre permis d'accéder à une presse internationale : *Le soleil* (S) est un site d'informations québécois. L'article consacré à Bas Böttcher a été consulté sur le site de l'Institut Goethe (voir en sitographie). Le point.fr a été consulté pour l'article sur la Coupe d'Europe de Slam, ainsi que le site du quotidien espagnol *20 minutos*.

⁴⁵ Les quotidiens suivants ont été retenus : *La Croix*, *Le Dauphiné Libéré*, *Le Figaro*, *L'Humanité*, *Libération*, *La Liberté*, *Métro*, *20minutos* (V). S'y ajoutent les hebdomadaires *Le Monde des livres*, *Le Nouvel Observateur*, *Télérama*, *Al Ayam*, *Le Point*. Nous les désignerons par leurs initiales (C, DL, F, H, L, LL, M, V, ML, NO, T, AA, P) suivies de l'année de parution de l'article.

⁴⁶ *La Liberté* est un journal suisse Romand ; l'article nous a été transmis par le slameur Narcisse. *Métro* est un quotidien distribué dans le métro de Montréal, l'article est consultable en ligne. Quant à la revue *Al Ayam*, elle nous a été envoyée par Lauréline Kuntz, suite à notre entretien en date du 4/12/10.

⁴⁷ Ils traitent des thèmes suivants : Les origines américaines, slam et rap, la mode du slam, la compétition et les tournois « Bouchazoreilles », le Grand Slam National, la Coupe d'Europe de slam, le slam en Espagne.

semble avoir dépassé en France. Un tel corpus ne prétend nullement à l'exhaustivité mais à une certaine représentativité : d'une part, l'analyse des contenus nous apportera un éclairage complémentaire aux éléments de définition précédemment énoncés⁴⁸ ; d'autre part, une analyse lexicale nous permettra d'établir quelques associations privilégiées autour du lexème « slam » et de mettre en lumière des phénomènes d'innovation à partir de ce mot. De fait, la presse écrite apparaît comme un lieu privilégié de la néologie et il sera donc question de saisir, s'agissant du slam, comment elle contribue à la diffusion d'une créativité qui nous semble émaner de l'objet lui-même : les journalistes ont-ils néologisé ou néologisent-ils encore pour rendre compte de la nouveauté du phénomène et de sa vitalité ? Si Jean-François Sablayrolles (2000 : 370) s'est intéressé à la *fonction d'appel* voire *d'appât* caractéristique des néologismes issus de la presse, nous vérifierons son efficience appliquée à notre corpus, et notamment aux formules titulaires des articles retenus ainsi qu'aux titres de notre corpus complémentaire (1991-2010)⁴⁹.

6.3.2. Analyse des contenus

Sur le plan de l'analyse des contenus, notre corpus de titres apparaît illustratif du champ sémantique du mot slam dans le lexique français. En effet, les 52 titres de presse obtenus en effectuant une recherche à partir du mot « slam » dans la base documentaire informatisée de la BPI sont ainsi répartis :

- 5 articles traitent du roman *Slam*⁵⁰ et d'un autre roman qualifié de *slam littéraire* : le mot *slam* est ici employé comme indicatif d'un *style*⁵¹ ;
- 9 articles traitent de la sortie du film *Slam* en 1998 et un article de la diffusion du documentaire *Slam Nation* (Paul Devlin, 1998) ;
- Les 37 autres articles ont trait au slam objet de notre recherche dont GCM (10 articles) est considéré comme *l'emblème* voire le *prototype*, se voyant qualifié de « marathonnier du verbe », « Villon du 93 » ou encore de « malade imaginatif ».

⁴⁸ Même si les discours journalistiques sur le sujet n'ont pas nécessairement de valeur définitoire, ils nous semblent néanmoins porteurs de représentations inhérentes à notre objet en tant qu'objet socioculturel.

⁴⁹ Voir en annexe II.18 le tableau de titres issus d'une recherche dans les archives de la Bibliothèque Publique d'Information (le 11/05/11).

⁵⁰ « Attention, titre trompeur : le dernier roman de l'Anglais Nick Hornby, *Slam*, n'évoque en rien l'art vocal de GCM. En effet, le terme « slam » désigne, dans le vocabulaire du skate-board, une grosse chute. » (*L'Express*, 29 mai 2008).

⁵¹ « Étrange roman, écrit en vers libres et mettant en scène des hommes, des chiens et des loups-garous, *Crocs* constitue le premier « slam » littéraire. (...) Toby Barlow (...) a choisi d'employer une langue faite de vers libres, une sorte de *slam* littéraire aussi surprenant que séduisant. » (*Livres hebdo*, 2008)

Notons d'ailleurs la présence de sèmes ayant trait au sport, voire au combat : « La poésie comme sport de combat » titre le *Nouvel Observateur* du 12 novembre 1998.

La vague du slam : « Slam de fond »

Notons que le premier article étudié (ML, 2004) est précurseur puisqu'il aborde le slam comme « un phénomène de mode assez récent » à Paris tandis qu'« à New-York, on pratique la poésie orale depuis les années 90. ». Il s'intéresse donc aux origines américaines du mouvement, sous la forme de joutes poétiques qui s'ancrent dans un contexte urbain (« au milieu d'une petite rue aux murs couverts de graffitis ») et visent une mixité socio-ethnique : « Latinos, Blancs, Noirs et Asiatiques viennent s'affronter à coups de strophes. » Dans le cadre de ces « compétitions très ritualisées, des poètes de tous bords montent sur scène pour donner voix – en trois minutes et dix secondes – à des compositions éclectiques ». L'article suivant (NO, 2004) aborde, la même année, la question de la légitimité du Rap et du Slam – orthographiés avec des majuscules – en retraçant leurs histoires respectives. Si le rap « traîne derrière lui une mauvaise réputation », le journaliste cite l'exemple d'Abd al Malik pour illustrer un renouvellement salvateur : « Le genre dont on annonce périodiquement la fin ne cesse pourtant de se renouveler. ». Le slam est présenté comme « son cousin très éloigné » : « un art du texte, du partage de la parole, a capella, et non un genre musical. » Robert Migliorini revient sur les origines du slam et cite l'anthologie de Serge Martinez, avant de conclure que « rap et slam ont acquis droit de cité, après avoir cheminé longtemps à contre-courant. »⁵² Deux ans plus tard, la sortie de l'album « Vibrion » (T, 2006) annonce la vague du slam : « Depuis que le genre, ni rap clicheton, ni rimaille que vaille, a envahi l'Hexagone, ça scande dans tous les coins, sans esclandre, sans tintouin, mais avec talent souvent. » note le journaliste. Il s'ensuit une glose du nom de ce collectif marseillais autour du poète Frédéric Nevchehirlian : « Vibrion, c'est une sorte de bactérie mobile, chantée en son temps par Aragon lui-même⁵³. Un patronyme adéquat pour ce quatuor vibratile » Et le poète de préciser le dessein/design poétique : « Nous voulons sortir du cadre⁵⁴, être des poèmes qui se disent, des poèmes qui se lisent fort ». Collectif inclassable,

⁵² Cette affirmation nous semble discutable dans la mesure où le slam et le rap ne nous semble pas jouir de la même reconnaissance en France. La question de la légitimité nous paraît plus problématique appliquée au rap dont le caractère contestataire et le cheminement « à contre-courant » sont plus marqués. (voir le chapitre 5)

⁵³ « Remuez, remuez désespérément, vibrions tragiques entraînés dans une aventure complexe. » est la citation d'Aragon que l'on trouve dans le dictionnaire (PR) à l'entrée « vibrion ».

⁵⁴ Nevchehirlian cite ici le premier vers de son texte « Large » (2005).

mais néanmoins catégorisé « slam » par le journaliste qui commence son article par ces mots « Slam de fond ». Avec la sortie du premier album de Grand Corps Malade, la voie (voix) est libre pour les « obsédés textuels » qui sont au cœur de l'article de *Télérama* (2007). Dès lors, le slam apparaît au grand jour et « cette poésie urbaine, devenue une alternative au rap »⁵⁵ fait l'objet d'une véritable *ruée*⁵⁶. Grand Corps Malade est alors cité comme le principal acteur de ce succès qui gagne les établissements scolaires où ce « filon pédagogique (qui) vire parfois au quiproquo. »

Les ateliers slam ou l'expérience d'une langue « vivante »

Dans un article intitulé « Plaisir des mots » (DL, 2007), Laurence Veuillen expose une expérience d'atelier slam en collège. Dans ce contexte, la *leçon de slam* – dispensée par le lyonnais Marco DSL – est valorisée comme « une grande nouveauté dans l'Education Nationale ». Le slameur initie les élèves à plusieurs techniques d'écriture rythmique et le tour est joué pour ainsi dire : « La langue française devient un jeu. » De son côté, le slameur Narcisse (S, 2010) se livre à un *cours de slam*, dont il précise qu'il s'agit non seulement de « frapper le mot, fouetter le verbe, faire mousser la phrase », mais aussi d'« être libre ». Faisant écho au nom du journal romand, le slameur entend par là qu'il est important de se détacher de ses modèles pour créer son propre personnage. Le nom de son spectacle « Regardez-vous » constitue d'ailleurs un clin d'œil à son nom de scène. La liberté, c'est aussi la licence poétique inhérente au slam : « L'utilisation de l'argot, du verlan, de l'ironie, de la poésie sonore : tout est permis ou presque... » Enfin, Lauréline Kuntz a animé un atelier au Liban qui s'est révélé une expérience très enrichissante comme le souligne l'article paru à ce sujet dans la presse nationale (AA, 2010). Les participants y ont été confrontés à une langue ouverte et vivante : « Ils se sont exprimés avec cette langue qui jusqu'ici, pour la plupart d'entre eux, se présentait surtout sous forme de cours de grammaire chronophages ou de dictées interminables. » Et le journaliste de préciser que la notion de *langue vivante* prend ainsi tout son sens, à travers cette expérience de la matérialité – et de la fertilité – des mots. Si « le Slam est une forme d'expression artistique ayant pour terroir une langue et son vocabulaire et pour terreau une dose d'imagination fertile », alors il va dans le sens du « combat que

⁵⁵ Cette idée d'alternative nous questionne aussi : le slam ne se définit pas, nous semble-t-il, en creux par rapport à un genre musical dont il se distingue par essence même si des points communs sont envisageables.

⁵⁶ Notons qu'il s'agit là d'une métaphore filée, le slameur étant défini comme « chercheur de phases » par un Grand Corps Malade, ce qui évoque, par métaphore *in absentia*, un orpailleur.

mène la langue française pour consolider sa place de langue préférée des libanais. » Ainsi l'expérience du slam peut-elle influencer favorablement sur le rapport à la langue en général et les représentations associées à la langue française en particulier, hypothèse que nous nous proposons de vérifier dans la troisième partie de cette étude.

La dimension compétitive : « Boxe slam »

Dans *l'Humanité* (2007), le slam est décrit comme « joute verbale » à travers le collectif « Bouchazoreill' » : « une expérience slam originale donnée sur une scène transformée en ring de boxe. » Telle est aussi l'entrée choisie par Stéphanie Binet (L, 2007) qui évoque cette même « expérience » en termes de *rock-poésie*. Au-delà du tournoi où « les slameurs s'affrontent dans un ring en improvisant sur un thème », la journaliste décrit « une poésie moins scolaire et moins sage, plus habitée que les quelques disques de slam disponibles aujourd'hui ». Le slam est alors appréhendé en termes de « tribune politique » dont le principal objectif est de « faire circuler la parole ». « On est plus proche du jeu de paume que d'une rencontre artistique » conclut la journaliste. Quant à l'article du *Point*, il rend compte de la « Coupe d'Europe de slam » organisée à Reims en décembre 2010 : le slam est ici décrit dans sa dimension compétitive, l'évènement devant aboutir à la désignation du « premier champion d'Europe de l'histoire du slam », et ce en présence du fondateur Marc Smith. Enfin, la journaliste espagnole n'hésite pas à titrer « Bataille de rimes poétiques » et à aborder à son tour le slam comme compétition. Elle souligne qu'il s'agit là d'un mouvement qui contient le germe d'un renouvellement de la poésie orale traditionnelle et qui est en passe de s'affirmer en Espagne⁵⁷.

Portraits de slameurs

Souleymane Diamanka est au cœur de l'article de Bernard Loupias (NO, 2007). Certes, le slam y est présenté comme une « auberge poétique », mais la prudence reste de mise au dire du journaliste : « cet espace libre est un terrain de jeu idéal pour les vrais talents, il peut aussi devenir le tout à l'ego de légions de poètes ratés, le bac à sable des râpés du rap. » A l'occasion de la sortie de son deuxième album (2008), *Grand Corps Malade* fait l'objet de trois articles en forme de portraits. Dans le

⁵⁷ "Es una manera de darle una buena vuelta a la tradicional poesía oral y un movimiento que empieza a afianzarse en nuestro país." (C'est un moyen de donner une nouvelle forme à la poésie orale traditionnelle et un mouvement qui commence à s'affirmer dans notre pays.)

premier (C), c'est un « slam arc-en-ciel, métissé » qui est mis en valeur, à travers les « pages existentielles, à l'écriture dense », de celui qui est désigné comme « chanteur urbain » ou encore « poète de l'urbain ». Le deuxième (F) se présente comme une interview de ce « ciseleur des mots » qui définit le slam comme « art de l'instantané » et « culture de l'oralité ». Dans l'article de Cyberpresse du 12 juillet 2008, Grand Corps Malade est présenté comme ambassadeur du slam au Québec, ce qui permet d'aborder la question du slam francophone. Le portrait d'Ivy, titré « Il danse avec les mots »⁵⁸, le décrit non seulement comme « amoureux des mots » mais aussi comme slameur engagé, qui plus est instigateur des scènes de « slam de poésie » québécoises. Aux yeux du slameur, « le slam » - soit les scènes ouvertes « à la française » - et « un slam de poésie » sont deux choses distinctes : « le slam c'est une manière de s'exprimer, tandis que, dans un slam de poésie, c'est le public qui s'exprime. » Si les deux peuvent coexister en un « slam métissé », ouvert à des formes diverses, la journaliste souligne néanmoins, à l'instar d'Ivy, que le slam d'un Grand Corps Malade « n'est pas du 'vrai' slam ». Dans l'interview de Bas Böttcher (2009), le journaliste semble d'ailleurs hésiter entre « Spoken word poetry » et « slam poetry », cette dernière formule étant reliée à l'art de la performance⁵⁹. Au dire de l'artiste allemand, les principaux ingrédients en sont le son, le temps et le sens (« sound, time and meaning ») : « Combine sound and time and you have rhythm. Combine rhythm with meaning and your work has the potential to convince... »

6.3.3. Analyse lexicologique

Slam poetry et spoken word poetry

Aussi ce dernier article nous amène-t-il à nous interroger sur la distinction entre *slam poetry* et *spoken word poetry*, le premier visant précisément à *convaincre* (voir *supra*). La lexie « slam poetry » est employée à quatre reprises, contre trois occurrences de « spoken word poetry ». Notons que « slam » n'est jamais employé indépendamment de « poetry »⁶⁰, ce qui semble témoigner d'un degré de figement avancé dans cette expression, à la différence de ses emplois en français où le mot

⁵⁸ Ce titre apparaît comme un détournement du titre de film : *Danse avec les loups* (1990).

⁵⁹ "Above all the music of language can be heard in spoken word poetry, in which the art of performance is inseparable from the act of creation."

⁶⁰ Constat corroboré par l'examen de *flyers* présentés dans l'ouvrage de Bas Böttcher « Die Poetry-Slam-Expedition » (2009 : 122-123).

peut être utilisé de façon autonome. Le binominal⁶¹ « slam poetry » est convoqué pour une désignation élogieuse du slameur allemand – « the prince of German slam poetry » - mais aussi en référence aux origines américaines du slam et aux tournois remportés par le slameur : « *Böttcher Won the German Poetry Slam Prize time and time again.* » précise le journaliste. L'ordre des mots est ici inversé (*Poetry slam*) en raison de la combinaison avec le terme « Prize ». Le titre de l'ouvrage cité comme manuel scolaire (« school text book ») répond à ce même schéma syntagmatique, les mots étant d'ailleurs séparés par des tirets selon les conventions propres à la langue allemande : « Die Poetry-Slam-Expedition ». La lexie « slam poetry » est aussi convoquée dans l'article espagnol (V, 2011), où elle est employée à 6 reprises entre guillemets ou en italiques. Notons que le lexème simple *slam* n'est utilisé qu'à trois reprises, avec une seule occurrence autonome (*el slam*). Les deux autres sont intégrées à des polylexicaux tels *sesiones de slam* (« sessions de slam ») ou *campeonato* (« championnat ») *nacional de slam*. L'utilisation du dérivé anglais *slammer* (5) nous semble témoigner d'un degré d'intégration moins avancé qu'en français où un dérivé a été créé⁶².

Relevé des occurrences et analyse des variations typo- et orthographiques

En ce qui concerne l'analyse lexicologique en contexte francophone, nous avons utilisé le concordancier « Antconc » qui a relevé 235 occurrences⁶³ du morphème lexical « slam » dont 179 (soit 76 %) correspondent au lexème « slam »⁶⁴. Au sein de notre corpus d'articles francophones, notons que ce mot fait l'objet de quelques variations typographiques et/ou orthographiques. L'emploi de la majuscule correspond essentiellement aux titres (*Original Slam*, *Slam expérience*, le film *Slam*) ou à la formule consacrée « Grand Slam ». Seul le journaliste libanais en fait un usage systématique. Quant à l'emploi des guillemets, il semble réservé à des citations ou formules traduites de l'anglais (« Slam de minuit»), à l'exception d'un emploi qui traduit un effet de style ou de mise en relief : « une crédibilité "slam" » équivaut à l'énoncé d'une marque ou d'un label. Robert Migliorini (NO, 2004) emploie les guillemets pour les dérivés « slameur » et « slamer » qui ne sont pas encore

⁶¹ On peut cependant émettre l'hypothèse d'une utilisation adjectivale du lexème *slam*.

⁶² Cette hypothèse est corroborée par la consultation d'articles en ligne sur le blog du collectif madrilène (voir en sitographie).

⁶³ Nous avons inclus dans notre décompte le périphrase (titres et légendes de photos le cas échéant).

⁶⁴ Nous avons comptabilisé les formes composées (slam-poésie, slam poetry, Slam tribu...).

attestés. Ces emplois traduisent une étape décisive dans le cheminement du mot « slam » : il est ici objet de dérivations, mais la présence des guillemets attire notre attention sur l'étrangeté de ces mots. Ainsi :

« L'étrangeté de la forme dit l'étrangeté de la chose » (Sablayrolles, 2002 : 102)

Une variation orthographique oppose les dérivés calqués sur l'anglais avec double « m » (slammeur) aux dérivés conformes à l'orthographe attestée (slameur). Cette hésitation graphique traduit la tension entre deux conceptions, la conception américaine et le slam « à la française » qui se cherche encore⁶⁵ :

« C'est au niveau de la connotation que tout se joue. La graphie anglo-américaine se charge de valeurs traditionnellement associées aux Etats-Unis et les reporte sur l'objet dénommé. » (Sablayrolles, 2002 : 106)

La seconde graphie – soit la graphie *francisée* – est cependant majoritaire : seules 5 occurrences (dont 4 au sein d'un même article) répondent à la première. Ainsi :

« Le rapprochement graphique dit la possible adaptation et tend à minimiser ce qui fait la spécificité de l'objet, son exotisme. » (Sablayrolles, 2002 : 102)

Le tiret est employé à trois reprises pour des formules comme « slam-poésie » ou encore pour souligner un néologisme formé par composition « slam-cap ? » En revanche, notre corpus ne comprend aucune occurrence de « slam poésie » (sans tiret), lexie complexe qui serait calquée sur l'anglais.

Détermination

Quant à la détermination, l'article défini (« le slam ») est largement majoritaire alors que l'emploi métonymique (« un slam » pour désigner un « texte de slam ») demeure marginal. Il semble réservé aux slams *prototypiques* d'un Grand Corps Malade dont le texte « Saint Denis » commence précisément par ces mots : « *J'voudrais faire un slam pour une grande dame...* » (2006). Seuls les journalistes du *Dauphiné Libéré* (« lorsqu'il crée un slam »), de *La liberté* (leur slam, le thème du slam), de *Al Ayam* (« afin de réaliser leurs slams ») s'autorisent cet emploi métonymique. La journaliste québécoise utilise systématiquement l'article indéfini appliquée au binominal : « (un) slam de poésie ». Quant à la détermination zéro, elle s'applique surtout aux titres et formules empruntées à l'anglais (*slam artists*).

⁶⁵ Un slameur (Bastien MP : entretien du 2/04/09) nous a d'ailleurs renvoyé cette question orthographique : « slamer » ou « slammer » ?

Combinatoire et associations privilégiées

Les associations sont multiples autour du terme « slam », de la plus simple – traduite de l’anglais *slam session*⁶⁶ – à la plus originale, telle « Boxe slam » mise en relief par sa position titulaire (H, 2007). « Bijou de slam », formule métaphorique appliquée à l’œuvre de Souleymane Diamanka (NO, 2007), procède d’une métaphore filée à partir du titre « Diamant noir », lui-même dérivé de nom du slameur. En l’occurrence, la combinatoire de cette formule apparaît comme une manifestation de créativité, relayée par d’autres figures de style qui sont essaimées au fil de l’article. « Soirée slam » (6) ou « soirée de slam (de poésie) » (2), « scène slam » (11) ou « scène de slam de poésie » (1) sont les lexies les plus fréquentes pour désigner le dispositif ou l’évènement, alors que les groupes prépositionnels « spectacle de slam »⁶⁷, « performance de slam » demeurent des occurrences isolées. « Ligue de slam » (2 occurrences) et « Coupe d’Europe de slam » semblent évoquer une discipline sportive. Seul le journaliste libanais parle de « représentation de slam. »⁶⁸ L’article québécois (M, 2009) totalise 7 occurrences du polylexical « slam de poésie » désignant le concept créé par Marc Smith par opposition aux scènes ouvertes qui sont « dérivées du slam ». A la formule « atelier (d’écriture) slam », la journaliste du *Dauphiné Libéré* préfère « leçon de slam » (2007), tandis que celle de *La Liberté* (2010) parle de « cours de slam », par analogie avec « cours de français »⁶⁹. « Boxe slam », « expérience slam » et « planète slam »⁷⁰ sont des associations originales réunies au sein d’un même article (H, 2007). « Sonnet slam », « Haïku slam », « Slam érotique » et « Slam de minuit » apparaissent comme des formules calquées sur l’anglais et sont citées en tant que telles.

⁶⁶ La formule traduite littéralement « session slam » est absente de notre corpus d’articles, mais présente en filigrane (par homophonie) dans le texte « Obsession slam » (*voir infra*).

⁶⁷ La formule « spectacle slam » apparaît dans l’article de *La Liberté* mais il convient ici de préciser le co-texte et le contexte qui est celui de l’annonce dudit spectacle : « Spectacle slam, musique et vidéo »

⁶⁸ Formule choisie par l’Allemand Bas Böttcher (en français) dans l’entretien qu’il nous a accordé.

⁶⁹ Cette formule s’explique par le contexte et le co-texte : les élèves expliquent avoir choisi de suivre ce « cours » pour « remonter (leur) note de français », l’atelier d’écriture étant proposé à l’initiative de deux enseignantes. Narcisse précise qu’ « un cours de poésie aurait certainement attiré moins de monde ».

⁷⁰ Une référence implicite au site *planeteslam.com* peut-être contenue dans cette lexie, qui fait aussi écho au titre d’IAM : *De la planète Mars*. De même, « expérience slam » peut être mise en relation avec le sous-titre « Slam experience » de l’album *Bouchazoreilles*, cité en fin d’article.

Dérivation et néologie

Les principaux dérivés sont couramment employés, notamment « slameur » (30 occurrences + 5 de « slammeur »⁷¹). En revanche, le substantif féminin « slameuse » est absent de notre corpus, ce qui peut s'expliquer par la minorité de slameuses citées, hormis Laureline Kuntz qualifiée de « Championne de France de Slam »⁷². Une occurrence (P, 2010) est fondée sur la composition « poète-slameur », dérivée du binominal « slam-poésie », lui-même calqué sur l'anglais. Le verbe « slamer » (8 occurrences + 1 de « slammer ») est parfois utilisé comme verbe transitif direct – « le slamer » (F, 2008), « slament (...) leur création » (M, 2009) – ou avec un complément circonstanciel : « slamer sur tous les tons » (NO, 2004) et « slamer en polonais » (NO, 2007). On relève une occurrence de l'adjectif « slammé », employé comme épithète de « théâtre »⁷³.

Les néologismes « slamiste » et « slambassadeur » sont créés par suffixation pour le premier⁷⁴, par fusion ou *amalgame* (Tournier, 1985) pour le second : procédés qui peuvent être analysés en termes de productivité voire de créativité. Notons que le second apparaît dans un titre où, mis en relief par la typographie, il exerce une *fonction d'appel* caractéristique, contribuant à piquer la curiosité du lecteur (Sablayrolles, 2000 : 371). S'y ajoutent la composition avec des associations originales comme « slam-cap » ou « slam arc-en-ciel » - formule titulaire - et le détournement « Chacun cherche son slammeur » (T, 2007) sonne comme un *palimpseste*⁷⁵ de « Chacun cherche son chat. » La journaliste du *Métro* cite *Slaméria*, mot-valise choisi comme titre de l'album d'Ivy ; celle du *Dauphiné Libéré* (2007) énonce la « Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots » comme « rétro-sigle » de SLAM. En effet, il s'agit là d'un exemple de création lexicale « inversée » par siglaison :

« au lieu de partir du groupe des mots nécessaires à la dénomination de l'objet et d'extraire les initiales de ces mots pour former le sigle, on part de ce que veut être le sigle, à cause de sa ressemblance avec une lexie bien attestée et on cherche ensuite quels mots fournissent les lettres nécessaires à l'initiale. » (Sablayrolles, 2002 : 109)

⁷¹ Notre corpus ne comprend aucune occurrence du terme anglais « slammer » utilisé comme substantif.

⁷² Dans un autre article (*Le Point* n°1960 du 8 avril 2010, hors corpus), Lauréline Kuntz est présentée comme « comédienne slameuse » (légende de la photographie).

⁷³ Nous avons relevé une autre occurrence de cet adjectif dans un emploi similaire : son spectacle « Dixlesic » est qualifié de « one-man-show slammé » (*Le Point*, *op.cit.*)

⁷⁴ On peut observer l'analogie avec « (i)slamiste ».

⁷⁵ Voir nos prochains chapitres (notamment chapitre 9) pour plus de précisions sur ce concept.

Quant au journaliste de *Télérama*, il enchaîne les délexicalisations : à « Slam de fond » (palimpseste pour « lame de fond ») comme formule d'accroche de son article, succède « vague à slam » (« vague à l'âme »), formule appliquée à Grand Corps Malade dont la notoriété commence à poindre, alors que la vague du slam n'en est encore qu'à ses prémices. Si l'on ajoute à ce corpus principal notre corpus périphérique de titres, on relève 11 titres (sur un total de 52) manifestant diverses formes de créativité lexicale autour du mot « slam », s'agissant notamment de délexicalisation avec substitution de ce lexème à un paronyme comme « âme » ou « lame » : on retrouve ainsi « slam de fond », mais aussi « vague à slam », auxquelles s'ajoutent « slamicalement vôtre », « du slam à l'âme », « slam qui vive », « tout feu tout slam », « slam suffit »⁷⁶... Force est de constater que les journalistes usent à l'envi de ce procédé de défigement, *a fortiori* dans les titres :

« Le défigement consiste à ouvrir les paradigmes là où, par définition, il n'y en a pas. Ce « coup de force » s'observe de plus en plus dans la presse qui se sert du défigement en vue de certains effets particuliers destinés à attirer l'attention du lecteur. L'effet de surprise attendu met en évidence le phénomène du figement. Le défigement ainsi pratiqué n'est pas considéré comme une « faute » [...] mais comme une activité ludique (Gross, 1996 : 20) ».

On note d'ailleurs l'emploi substantival du lexème avec la question « Savez-vous parler le slam ? » qui assimile par là-même le slam à une langue nouvelle. Deux formules (*Slamnation*⁷⁷ et *Slam city*) sont directement issues de l'américain, rappelant les origines du concept. En outre, le nom de GCM fait l'objet de créations de type *locution valise* construites par imbrication « Grand corps malade de poésie » (Grand corps malade + malade de poésie) ou par substitution « Grande gloire saine »⁷⁸.

La carte heuristique reproduite à la page suivante rend compte de la productivité et de la créativité – à l'œuvre dans notre corpus d'articles de presse – autour du mot « slam » :

⁷⁶ Notons la récurrence de certaines de ces formules, telles « Tout feu tout slam » qui sera reprise comme titre d'une compilation.

⁷⁷ La graphie choisie (pour *Slam Nation*) fusionne les deux termes, d'où l'hypothèse d'une forme néologique conçue par analogie à *Damnation*.

⁷⁸ Voir notre chapitre 10 pour un développement sur ce point. « Petit corps malade », construit selon le même schéma, est le titre d'un autre article (*Le Nouvel observateur* du 9 octobre 2008, p.107).

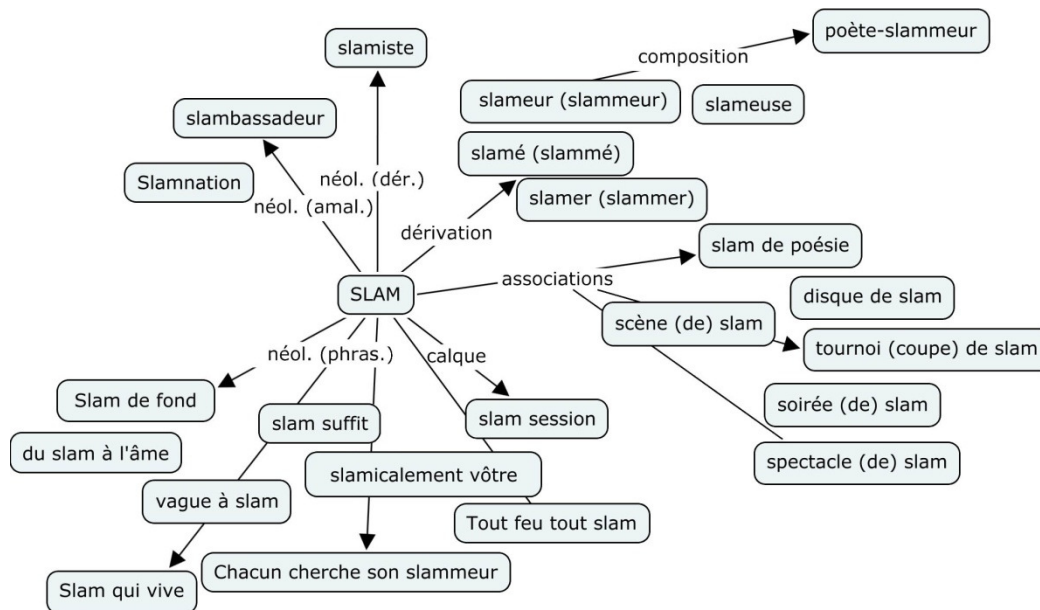


Figure 2 : Carte heuristique du mot « slam » dans la presse

6.4. Du mot aux textes

Nous avons observé une dimension réflexive propre au slam qui est souvent le lieu d'une mise en abyme, d'où de multiples définitions et images intégrées aux textes.

6.4.1. Les définitions et images mises en abymes dans les textes

L'image du combat de boxe surgit parfois au détour d'un slam, comme un écho aux précurseurs qui montaient sur scène tels des boxeurs⁷⁹ :

*« Mon slam, c'est comme Brahim Asloum, en somme,
J'assène des coups et j'assume !
Et même quand mes mots se répercutent, j'assomme !
Comme ses uppercuts... »⁸⁰*

Tel est précisément le nom - « Uppercut » - choisi par un collectif de slameurs⁸¹ :

« Coup d'poing d'une poésie orale rythmique musicale à la frontière du théâtre et du concert/ Coup d'sample d'une musique qui pulse de la bouche à la boucle/ Coup d'état d'une langue poétiquement engagée pour les gens d'aujourd'hui »

D'une manière générale, les slameurs défendent l'idée de la poésie comme arme symbolique : « *Nos rimes sont nos seules armes* » scande Arthur Ribo en introduction à la compilation *Original Slam, poésies urbaines* (2007). Le texte de Grand Corps Malade intitulé « *Attentat verbal* » (*Midi 20*, 2006) constitue une « *entrée en slam* » pour le moins abrupte en ce qu'il rend compte du caractère invasif

⁷⁹ Voir aussi le flyer n°7 en annexe I.6.

⁸⁰ Loubaki (David Loussalat), « Je vous présente mon slam », in *Slam entre les mots* (2007 : 87).

⁸¹ Sandra Brechtel de la Compagnie « Uppercut », message publié le 9/01/10 sur sa page Facebook.

voire explosif d'une scène improvisée dans un lieu public : « *C'est quoi, c'est qui, ces mecs chelous qui viennent pour raconter leur vie ?* ». Tout se passe alors comme si les auditeurs étaient pris en otage, ce qui n'est pas sans évoquer les performances des slameurs de Chicago, surgissant de manière impromptue dans des lieux inattendus :

*« Le principe est clair : lâcher des textes là où et quand tu t'y attends pas
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 »* (nous soulignons)

De fait, les images guerrières sont récurrentes dans des textes où le slam est présenté comme un assaut, une *attaque* inattendue ou encore un « attentat verbal » pour reprendre le titre du texte cité : les mots sont « lâchés », « claqués » puis on les entend « résonner comme une bombe dans un bocal ». Dès lors, l'impact de cet « homicide amical » sur le public apparaît essentiel : « *On a faim de se faire entendre, moi j'ai l'appétit cannibale* ». La formule « slam sauvage » - associée au collectif 129H dont fait partie le slameur Rouda - est ici développée à travers la récurrence de verbes soulignant la violence de « l'accident » : « faire irruption », « débouler », « faire des ravages »... Il s'agit de jouer sur l'effet de surprise afin de conquérir un public déstabilisé par l'« interruption sonore », comme « giflé » par les mots qui font irruption. L'incitation à participer à *l'attentat* est formulée de façon insistante dans le slam, à l'instar d'un Grand Corps Malade qui, filant sa métaphore, invite le lecteur à « s'enflammer » à son tour :

*« C'est un poème, c'est une chanson, c'est du rap ou du slam
ça nous ferait tellement plaisir qu'après ce texte tu t'enflammes »*

Dans « J'écris à l'oral » (2008), il relate sa première scène slam au sein d'un texte apaisé mais toujours réflexif, où sont mis en abyme les principes fondateurs :

*« Des êtres humains dans un café sont regroupés pour s'écouter
Ils prennent la parole un par un et mes oreilles sont envoutées
Des humains à égalité, chacun est libre de se lancer
Le principe est très simple, encore fallait-il y penser (...)»⁸²*

Il s'ensuit une « révélation », « une avalanche de rimes et une cascade de thèmes » ; l'heure est venue d'enterrer la hache guerrière pour « déterrer l'encrier » :

*« A la recherche de ces ambiances dans tout Paris je vais zoner
C'est décidé ma voix est libre et son timbre va résonner »*

⁸² « J'écris à l'oral », *Enfant de la ville*, 2008.

Enfin, une métaphore de la rencontre amoureuse fait écho au texte « Rencontres », extrait de son premier album, ainsi qu'à la tragédie racinienne :

*« La poésie dans les bars a rendez-vous avec la vie
Je l'ai vu et tu le vis, je l'avoue je l'ai suivie »*

Dans la compilation intitulée *Tout feu tout slam* (2006), Ami Karim développe la métaphore de la recette pour décrire la magie du slam :

« Evidemment, je vais pas te mentir, on fait attention à la forme. / Dans nos shakers on met des rimes, des métaphores / et de la grammaire dans la norme »

Le texte se fait ensuite conatif, invitant l'auditeur à passer à l'action, à rejoindre la *slam family* :

*« Je te dis pas que c'est facile, mais je t'assure que ça vaut le coup.
Et on sera là pour t'accueillir si tu veux faire partie du crew »*

Quant à Zedrine, du collectif toulousain « Enterré sous X », il a développé la métaphore filée de la drogue – en jouant de la rime riche avec « came » – dans son texte « Le gramme de slam » :

*« Quand on manque de came, on est prêt à tout pour sa dose de prose,
Prêt à tous les crimes pour une bonne paire de rimes... »⁸³*

Si les slameurs sont conscients de la dimension performative (Austin)⁸⁴ voire polémique inhérente à leurs slams ou à certains d'entre eux, ils aiment à brouiller les pistes génériques, revendiquant le caractère hybride propre au slam :

*« J'ai usé mille et une consonnes pour mille et une syllabes
Epuisé le verbe sous toutes ses formes pour en tirer les plus belles fables (...)
Et si ce texte vous a plu s'il vous plaît n'applaudissez pas
J'aurai mille et une poésies de plus si celle-ci ne suffit pas. »⁸⁵*

Ainsi le slam est-il successivement – ou simultanément en tant que point de confluence des genres – conte, fable, poésie des mille et une nuits, à l'image de ses définitions multiples et souvent métaphoriques mises en abyme dans les textes.

A l'instar d'un Lee Harvey Asphalte, nombreux sont les slameurs qui expriment leur réticence à dé-finir, à dé-nommer cette « poésie sans cage » : « *Ne m'appelle pas, ne me nomme pas... Je suis cette poésie de rue qui ne dit pas son nom.* » Il la nomme pourtant à *mots ouverts*, à travers une délexicalisation en forme de locution-valise (Hardcore + corps et âme) : « *Slam hard corps et âme* »...

⁸³ Il est probable que ce slam fasse référence aux ex-toxicomanes et pionniers du slam français qui se réunissaient autour de Nada dès la fin des années 90 (voir notre chapitre 1).

⁸⁴ « *On réinvente les lendemains et chaque parole est comme un acte.* » (« Je parle votre langue », 2007)

⁸⁵ « Le conte des mille et une peines » (Rouda, 2007) : voir en annexe IV.4.

6.4.2. Le mot “slam” dans les textes de slam

Outre les emplois relevés et commentés précédemment, nous avons soumis une partie de notre corpus à un relevé systématique des occurrences du lexème « slam ». L’album de Rouda (2007) en compte sept, à commencer par la formule de « slam sauvage » citée comme emblématique de son collectif. Les autres occurrences révèlent :

- un emploi en association avec le substantif « soirée » (« soirées slam »)⁸⁶ ;
- un emploi mis en relief par une rime interne : « *Ce n’est qu’du slam, messieurs mesdames* »⁸⁷ ;
- un emploi au sein d’un contexte parodique : « *Appelez ça du rap de la soupe du spectacle ou du slam* »⁸⁸ ;
- un emploi verbal et fléchi sous la forme d’un participé passé : « j’ai tellement rappé et slamé »⁸⁹ ;
- un second emploi verbal non fléchi : « je slam sur douze temps »⁹⁰ ;
- un emploi du dérivé « slameur » : « on a beau être rappers sans oublier d’être bêtes / peut-être slameurs pour les esthètes »⁹¹.

Notons que dans trois cas sur sept, le cotexte fait référence au rap, ce qui semble indiquer un positionnement relatif du slam par rapport à ce dernier.

Les trois albums de GCM contiennent 27 occurrences du lexème « slam » ainsi réparties : 16 occurrences pour le premier album, 8 pour le second, 3 pour le dernier. Force est de constater l’importance quantitativement décroissante de ce mot au sein de l’œuvre du slameur considéré comme *prototypique*. Le tableau suivant fait état des co-occurents relevés :

⁸⁶ « Le hurlement du sourd », *Musique des Lettres* (2007) : « 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 ». Dans ce contexte (celui de l’album et un contexte socio-culturel où le mot était encore peu diffusé), l’emploi du lexème – souligné par une rime léonine – revêt une importance particulière (comme pour « Attentat verbal ») : il nous semble avoir une portée quasi-initiatique, au sens premier du terme puisque ce slam constitue l’ouverture de l’album, et par là-même, vise à ouvrir un horizon d’écoute adéquat.

⁸⁷ « Juste une période de ma vie », en duo avec GCM (2007). Nous soulignons.

⁸⁸ « Les blancs ne savent pas rapper » : voir le chapitre 5 pour l’étude de ce texte.

⁸⁹ « Je suis un grand mytho » (2007).

⁹⁰ « Train de vie poétique » (2007) : l’orthographe est celle du livret accompagnant le CD.

⁹¹ « Les Blancs ne savent pas rapper » (2007).

Titres album (année)	Titres textes	Relevé	Total occurrences
Midi 20 (2006)	« Saint Denis »	<i>Faire un slam (8)</i>	16 dont 14 slam + 2 slame/slamé
		<i>Soirée slam (1)</i>	
	« Je dors sur mes 2 oreilles »	<i>Un texte de slam</i>	
	« Midi 20 »	<i>J'ai slamé mes joies mes peines</i>	
	« J'connais pas Paris »	<i>(apprendre à) faire du slam</i>	
	« Attentat verbal »	<i>Va demander au 129H ce qu'on appelle le slam sauvage</i>	
		<i>C'est un poème c'est une chanson c'est du rap ou du slam</i>	
	« Vu de ma fenêtre »	<i>C'est ça l'âme de mon slam »</i>	
Enfant de la ville (2008)	« Toucher l'instant »	<i>Que l'on rappe ou que l'on slame</i>	8 dont 4 slam 4 slamer/slamé
	« J'écris à l'oral »	<i>Soirée slam</i>	
		<i>Le slam</i>	
	« Enfant de la ville »	<i>Slam et hip-hop</i>	
	« Underground »	<i>Slamer (2)</i>	
Troisième temps (2010)	« Du côté chance »	<i>Slamé (2)</i>	3 dont 3 slamer
		<i>Un texte de slam</i>	
	« 1 ^{er} janvier 2010 »	<i>Elles slament (les mamies)</i>	
		<i>Faire slamer (les écoles, les prisons) 2</i>	

Tableau 4 : Occurrences du lexème « slam » et de ses dérivés dans l'œuvre de GCM

On note que le mot « slam » était surreprésenté dans le premier album où il apparaissait le plus souvent comme substantif (dont 8 occurrences d'emploi métonymique), alors que l'usage des dérivés – verbaux et substantivaux – n'émerge que dans les deux albums suivants. C'est l'action de « slamer », ou le cas échéant de « faire slamer », qui devient l'enjeu prioritaire aux yeux du slameur dont la mission de transmission s'avère fondamentale : « *J'ai compris dans vos yeux d'enfants que mes mots avaient de l'utilité.* » (2008)⁹²

Comme l'indique son titre, le texte « Le Slam » d'Antoine Faure (Tô)⁹³ résonne comme un manifeste du mouvement. De fait, il ne comporte pas moins de 32 occurrences de cette lexie, dont 11 sous la forme du verbe dérivé et conjugué – au présent de l'indicatif et de l'impératif – sur la base d'un verbe du premier groupe : «(je) slame ». 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 – du mot « slam » – dont on ne distingue pas les formes verbales et nominales à l'oral – détermine l'empreinte sonore, soit la structure phonétique du texte. La

⁹² Voir à ce sujet notre chapitre 14.

⁹³ Voir le texte en annexe IV.2.

transcription en caractères SAMPA révèle en effet 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. »

Si l'on admet qu'un sème peut être dégagé à partir de la récurrence de phonèmes et actualisé par un ou plusieurs noyau(x) sémantique, il s'agit des mots assénés comme autant de coups qui nous renvoient à l'une des acceptions premières du mot *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 occurrences). Par ailleurs, la redondance de la conjonction « et » souligne le rapport entre écrit et oral : on relève 8 occurrences de « t » à l'oral, et 7 occurrences à l'écrit de « t » muets qui frappent le regard. La répétition des monosyllabiques « et » et « de » contribue à produire un rythme scandé, ou *staccato*. Celui-ci est d'ailleurs corroboré par la densité de mots monosyllabiques : seuls cinq mots (sur 32) – dont trois sont placés à la rime, ce qui permet une rime féminine riche – sont polysyllabiques à l'oral. L'analyse lexicosémantique de ce passage révèle 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 variation interlinguales (*riddim*⁹⁴, *vista*) et intralinguales (termes d'argot comme « clim », « crame ») contribue à une forme de métissage linguistique⁹⁵. En outre, certaines formules renvoient explicitement aux formes originelles du slam et à l'ambition du fondateur Marc Smith :

« 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. »

Or la résonance de ces deux vers, répétés au sein de ce qui s'apparente à un refrain, est amplifiée par des jeux de polyphonie. L'extrait cité en exergue de ce

⁹⁴ Le terme *riddim*, déformation de l'anglais *rhythm* (« rythme ») provient du patois jamaïcain. (d'après *Wikipedia*, consulté le 10/12/10)

⁹⁵ Voir le chapitre 10 pour un développement à ce sujet.

chapitre semble en outre faire écho à l'analyse sémantique du mot *slam*, dont trois des principales acceptions sont rappelées (« Pour toutes les portes fermées au nez... »). Enfin, l'idée d'une libération par les mots n'est pas sans évoquer le film éponyme de Marc Levin : « *Et la rime est ma lame contre le crime. Le crime ? Ce cercle intime, ces barreaux que je lime* »

6.4.3. Un mot néologène ?

Le texte « Slam obsession » de Marco DSL et Barbie tue Rick (2006) illustre la productivité voire la créativité⁹⁶ inhérente à ce mot. Le nom du collectif auquel appartiennent ces deux slameurs lyonnais est un premier exemple de création lexicale avec la rétro-siglaison du mot : « Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots »⁹⁷. Au seuil du texte, une autre manifestation de créativité apparaît avec cette unité binominale (« slam (ob)session ») qui donne son titre et son refrain (5 occurrences à chaque refrain) au texte. Au sein du slam lui-même⁹⁸, des formes néologiques sont générées à partir de ce mot. « Cahiers mal slamés » et « mur des slamentations » sont des exemples de délexicalisation appliquée à des lexies complexes, mais le détournement peut aussi opérer sur des unités textuelles : « *Scions, slamons, qu'un son impur abreuve nos sillons* »⁹⁹. La slameuse Barbie tue Rick se plaît à *néologiser* à partir du mot « slam » comme en témoigne cet autre exemple :

« *Et si c'est ça qui t'émoustille, j'serai slamnifère pour qu'tu roupilles...* »¹⁰⁰

L'épitéxte recèle aussi quelques formations néologiques autour du mot « slam » tels que le mot « slaMusic » inventé par Bastien Mots Paumés pour désigner un slam qui déroge à la règle de l'*a capella*. « Je slammise » est un autre néologisme qui figure sur la page d'accueil du site de Narcisse¹⁰¹ : formule sur laquelle il convient de

⁹⁶ Nous reprenons ici la distinction rappelée par Bauer (1983 : 63) qui définit la productivité "as rule-governed innovation, as opposed to creativity, which is said to be rule-changing."

⁹⁷ Un collectif suisse a eu recours à ce même procédé (avec ajout d'un « A » pour le féminin) : « Société Lausannoise des Amateurs et Amatrices de Mots ». Nous proposerons aux élèves de se livrer à une recherche lexicale similaire (voir notre chapitre 12).

⁹⁸ Voir en annexe IV.2.

⁹⁹ Chacun reconnaîtra ici ce refrain de la Marseillaise : « Marchons, marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons ». Ce palimpseste sera analysé plus précisément dans notre prochain chapitre.

¹⁰⁰ Barbie tue Rick, « Bouffonne », in *Textes à claques* (2010 : 39).

¹⁰¹ Ce mot figure, entre autres formations verbales néologiques : « je concerte, je musiciante, je portraite, je contactise, je biographise, je pagedaccueille ». (voir le site du slameur)

cliquer pour accéder aux textes de ce slameur. *Slamzine* et *slamothèque*¹⁰² figurent également sur la toile pour désigner respectivement un magazine consacré au slam et une « bibliothèque slam ». Notons que ce dernier néologisme a été repris par le collectif 129H pour développer un concept d' « installation itinérante et dynamique autour du slam »¹⁰³. Le périphrase représente donc une autre zone potentiellement *néologène* : *Tout feu tout slam* - délexicalisation de « tout feu tout flamme » - et *Slamérica*¹⁰⁴ sont les titres correspondants d'une compilation (2007) et d'un album (Ivy, 2008). « Le bon Slamaritain », « Les slamtibanques », « Am slam gram », « Slam sensible » sont d'autres exemples de délexicalisations choisies comme noms de scène ou de collectifs. Enfin, le paratexte contextuel peut être un lieu éminemment néologène : « Slamaleikoum » et « Se slam ouvre-toi » sont des formules utilisées de façon rituelle pour ouvrir une slam session, d'où l'apocope « se(ssion) slam »¹⁰⁵ qui peut donner lieu à un jeu d'homophonie (« C'est slam », voir *infra*). De fait, le mot peut être le substrat de créations homonymiques et paronymiques multiples comme en témoignent les *flyers* ci-après :



Document 3 : *Flyers* de sessions slam collectés sur la toile

Un ensemble d'affiches et flyers collectés sur la toile¹⁰⁷ nous amène à ce double constat : d'une part, celui d'une grande hétérogénéité dans la désignation des évènements autour du slam¹⁰⁸, à l'image de ceux consacrés à la poésie en

¹⁰² Mots-valises fondés sur l'aphérèse du second constituant (*magazine*, *bibliothèque*). Voir notre chapitre 8.

¹⁰³ Voir sur le site de ce collectif, rubrique « Ressources » (voir en sitographie) pour un développement sur ce dispositif qui s'articule autour de trois axes : exposition, transmission, création.

¹⁰⁴ Mot-valise ou amalgame selon la terminologie de Tournier (voir notre prochain chapitre), résultant de slam + América (l'accent indiquant que ce dernier composant est espagnol).

¹⁰⁵ Le titre de Marco DSL et Barbie TR (« Ob-session slam », voir *supra*) joue aussi sur la frontière de ces mots.

¹⁰⁶ La formule « C'est slam » est homophone de « Se slam » (forme tronquée par apocope de « session slam »).

¹⁰⁷ Voir en annexe I.6.

¹⁰⁸ Slam session (calqué sur l'anglais), scène slam, scène ouverte, scène (de) slam-poésie, slam de poésie, soirée slam, tournoi ou grand slam, cabaret slam, nuit du slam ont été relevés dans un corpus de 24 affiches ou *flyers*.

général¹⁰⁹ ; d'autre part, celui d'une certaine créativité autour de ce mot intégré à de nombreuses délexicalisations ou défigements de collocations : « Saison slam » (session slam) « Slam dirait bien » (ça m'dirait bien), « Dis-moi dix mots dans tous les slams » (dans tous les sens), « Au slam citoyens » (Aux armes citoyens), « Je slam donc je suis » (Je pense, donc je suis). Ce dernier détournement illustre une forme verbale non fléchie – soit un exemple de néologie *combinatoire* – comme dans cet autre exemple d'emploi verbal transitif : « Slam la confiance ». Dans ce contexte, la néologie semble bien assurer une fonction d' « appât » (Sablayrolles, 2000 : 372), tout en permettant d'établir une connivence *a priori*. Dès lors, toutes les conditions ne sont-elles pas réunies pour ouvrir un *horizon d'écoute* et par là-même un espace potentiellement *néologène* pour les slameurs qui vont se succéder sur la scène ?

Le hors-série *Slamzine* – numéro unique d'une revue publiée en octobre 2004 qui nous a été communiqué par son rédacteur en chef – comporte un éditorial qui résume un certain nombre des interrogations soulevées tout au long de ce chapitre :

« 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 ? Animateur, MC, emcee, MJ (Meneur de Jeu), slammaster, slam master ou ambianqueur ? Atelier slam, atelier d'écriture ou laboratoire slam ? Slamitude ou slam attitude ? »

Conclusion partielle

Autant de mots interrogés attestant d'une dynamique lexicale réelle au sein du « laboratoire slam » qui fonctionne comme un catalyseur de créativité. Si le français semble avoir fait le choix d'intégrer le mot « slam » en le dérivant plutôt que de conserver des calques de l'anglais, certaines formules demeurent des *pérégrinismes* : *slam session* cohabite par exemple avec *session slam*. Force est de constater, au vu de notre corpus d'articles de presse, que le lexème « slam » se trouve lui-même au cœur d'un champ dérivationnel et lexicogénique en pleine expansion. La créativité se manifeste ainsi dès le seuil des textes, dans une zone épitextuelle ou péri-textuelle qui nous offre un condensé des procédés à l'œuvre une fois franchi le cap du titre ou de la formule d'ouverture des slam sessions qui, en soi, est déjà une invitation à néologiser : « Seslam ouvre-toi... ».

¹⁰⁹ Voir le relevé en début de chapitre.

Chapitre 7

Fondements, facteurs, formes et fonctions de la néologie dans le slam

- 7.1. La création lexicale
 - 7.2. Les facteurs néologènes
 - 7.3. Les formes de la néologie
 - 7.4. Des fonctions aux *néostyles*
-

Illustration : Lyor, « Barbareurs » (extrait
entretien Rouda & Lyor)

Photo 2 : Lauréline Kuntz au festival d'Avignon (le 28/07/11)



« *Bavards bavardeurs braves hardeurs*
Allitérophiles dont rien n'altère l'ardeur
Friands de fruits
Speech concis au goût de squetshes
Salade de bruits »¹¹⁰

Dans son Cours de Linguistique générale (1916), Saussure affirmait déjà que le dynamisme créateur réside dans la *parole*, dans l'activité langagière de chaque individu, plutôt que dans la *langue* :

« C'est dans la parole que se trouve le germe de tous les changements ; chacun est lancé d'abord par un certain nombre d'individus avant d'entrer dans l'usage. Mais toutes les innovations de parole n'ont pas le même succès et tant qu'elles demeurent individuelles, il n'y a pas à en tenir compte, puisque nous étudions la langue ; elles ne rentrent dans notre champ d'observation qu'au moment où la collectivité les a accueillies. » (1973: 138)

Voilà posée d'emblée la question du devenir – langagier et/ou linguistique – de ces *innovations*. Dans la théorie de Chomsky, le rapport entre la créativité, l'usage et la norme se résout à travers l'opposition entre *compétence* et *performance*¹¹¹. Or le slam semble résolument s'inscrire du côté de la *performance*, même si la polysémie de ce terme est à interroger¹¹² : parole et performance, *parole performancielle*, n'est-il pas en tant que tel un lieu privilégié de créativité ? D'où notre hypothèse d'un lieu d'*inventilation*¹¹³, soit d'une créativité lexicale susceptible de se manifester sous des formes diverses, à l'image du mouvement lui-même. Hypothèse corroborée par ces « allitérophiles » de slameurs, dont rien n'altère l'ardeur ni le dynamisme créateur, telle Lauréline Kuntz « mickael-jacksonnifiée »¹¹⁴. Pour autant, et même si certaines de ces créations sont d'ores et déjà reprises et diffusées – ou en passe de l'être – l'avenir de ces lexies néologiques reste incertain. Dès lors, la question se pose du rapport entre création individuelle et diffusion au sein de la collectivité, au-delà du cercle d'initiés de la *slam family* : dans quelles conditions une création intégrée à un slam est-elle susceptible d'accéder à la « félicité lexicale » (Sourdou, 1998) ?

Après avoir exploré les concepts ayant trait à la créativité lexicale et les avoir réactualisés comme il se doit pour rendre compte d'un objet contemporain, nous les

¹¹⁰ Marco DSL/Barbie tue Rick : « Slam obsession » (2006). Le texte intégral est reproduit en annexe IV.2.

¹¹¹ Il ne s'agit là que de jalons bien connus que nous jugeons cependant utile de rappeler à l'orée de ce chapitre afin de baliser les fondements théoriques de la créativité lexicale.

¹¹² Voir notre glossaire ainsi que le chapitre 4 pour le sens de Zumthor appliqué à la poésie médiévale (1987 : 248) et le sens moderne appliqué à des actions artistiques « publiques et éphémères » (Espitallier : 2006 : 228).

¹¹³ Néologisme issu de deux mots créés par Lyor (« inventiler ») et LK (« inventivation »). Voir notre chapitre 3.

¹¹⁴ Voir la photo en page de garde de ce chapitre, la comédienne-slameuse proposant elle-même ce terme.

interrogerons à la lumière de notre corpus, puis nous envisagerons méthodiquement, à la suite de M. Sourdot et de son ensemble des *4B* (voir *infra*), les *3F* que sont les Facteurs *néologènes*, les Formes et les Fonctions de la néologie dans le slam.

7.1. La création lexicale

7.1.1. La créativité lexicale

Dans la lignée d'un Saussure, Louis Guilbert affirme que « le changement linguistique se produit d'abord au niveau de l'oral. » (1975 : 26). Abordant la création lexicale proprement dite, il avance que le « jugement de néologie » (37) présuppose une *compétence néologique*, fondée sur la connaissance du système linguistique :

« La définition de la compétence néologique se ramène au problème de la relation entre la langue et la parole, entre la compétence lexicale commune et la compétence lexicale de l'individu parlant qui, dans la performance de son discours, use non seulement des termes du lexique commun selon la fonction de communication du langage, mais aussi des formes qu'il crée pour les besoins de son expression propre. » (1975 : 38)

Certes, nous avons observé que la plupart des slameurs usent à l'envi de cette « faculté de création permanente qui s'accompagne de la connaissance du processus de création et du sentiment de la valeur exacte de ce processus » (50) : et pour cause, c'est bien de spécialistes du verbe qu'il s'agit. Mais cette compétence *néologique* ne se résume-t-elle pas à une *compétence lexicale* pleinement assumée, libérée du carcan de la norme et doublée d'une capacité à relever les *innovations* produites au sein du discours? N'est-ce pas en termes de conscience ou de *sentiment* (homophonique, néologique) que la question se pose? Les entretiens avec les slameurs nous ont révélé un haut degré de conscience *épilinguistique* et *homophonique*¹¹⁵ qui nous semblent favoriser cette capacité créative.

Guilbert oppose à la néologie dénominative ou néologisme de chose la néologie dite stylistique, soit les néologismes d'auteur ou de parole¹¹⁶. « Fondée sur la recherche de l'expressivité du mot en lui-même ou de la phrase par le mot », cette seconde forme de création est « à proprement parler poétique » dès lors qu'« on fabrique une matière linguistique nouvelle et une signification différente du sens le

¹¹⁵ Nous entendons par là une capacité à repérer des phénomènes d'homonymie et d'homophonie partielle.

¹¹⁶ Il ajoute « les néologismes de langue » : « formations verbales qui ne se distinguent nullement des mots ordinaires du lexique au point qu'ils ne se remarquent pas lorsqu'ils viennent d'être employés pour la première fois. » (43) Cette distinction nous semble renvoyer à l'opposition entre créativité et productivité (voir *infra*).

plus répandu ». En outre, « elle est liée à l'originalité profonde de l'individu parlant, à sa faculté de création verbale, à sa liberté d'expression. » Ainsi :

« Elle est le propre de tous ceux qui ont quelque chose à dire, qu'ils sentent bien à eux, et qu'ils veulent dire avec leurs mots, leurs agencements de mots. » (1975 : 41)¹¹⁷

Les entretiens réalisés avec des slameurs ont montré l'importance décisive – voire définitoire – de la liberté d'expression alliée à la recherche d'expressivité dans le slam. Dans ce contexte, l'exercice de la créativité lexicale n'a-t-il pas valeur d'emblème pour cet art de la parole libre ? Certes, Guilbert n'ignore pas que la création littéraire est régie par des codes qui renvoient à « une certaine pratique sociale de la littérature », mais il suggère néanmoins d'ouvrir cette définition :

« Rien n'interdit, cependant, de définir la création néologique littéraire à travers toute activité verbale donnant lieu à un texte écrit. Cette définition englobe notamment toutes les formes nouvelles apparues dans la presse écrite et même dans les énoncés diffusés par la radio et la télévision. » (1975 : 42, nous soulignons)

Si le slam relève bien, *a priori*, de la création néologique dite *littéraire*¹¹⁸, l'interpénétration des niveaux de langue constitue l'un des traits caractéristiques d'une invention verbale qui « peut prendre la forme spontanée de l'expression argotique aussi bien que celle du raffinement littéraire. » (1975 : 52)¹¹⁹ Après avoir cité des exemples de la fantaisie verbale d'un Ionesco ou d'un Michaux révélant la fonction poétique de la langue, Guilbert envisage la néologie comme une manifestation d'énonciation (47) et souligne l'exigence de communicabilité. En effet, « les créateurs de néologismes éprouvent le plus souvent le besoin de s'assurer de la compréhension des destinataires du message. (48) Cette préoccupation est manifeste chez la plupart des slameurs qui soulignent parfois le jeu de mots d'un geste éloquent de la main – invitant à la réflexion – ou d'une incise manifestant cette recherche de connivence que nous traduirons par la notion de *fonction colludique*¹²⁰.

Louis Guilbert entreprend d'élaborer une typologie en différenciant la « néologie phonologique » (1975 : 63) – avec l'exemple de la création onomatopéique ou de la « coagulation phonétique » telle *filovan* d'un Queneau¹²¹ –, la « néologie sémantique » comprenant la néologie « par conversion », la néologie « par

¹¹⁷ Nous soulignons : Guilbert souligne ici l'importance potentielle de la combinatoire dans la créativité.

¹¹⁸ S'agissant cependant d'une littérature orale où s'interpénètrent le cas échéant l'oral et l'écrit, le texte écrit donnant lieu à une activité verbale.

¹¹⁹ Nous y reviendrons quand nous traiterons du métissage lexical et langagier appliqué au corpus GCM. (voir notre chapitre 10)

¹²⁰ Voir à la fin de ce chapitre pour un développement sur ce sujet.

¹²¹ Dans le slam les termes de « Bouchazoreilles » (titre) et de « Boutchou » (pseudonyme) constituent des exemples de ce type de néologie par coagulation phonétique avec transcription d'une liaison erronée.

emprunt »¹²² et la néologie dite « syntagmatique »¹²³. Il évoque enfin le cas de l'hapax qui « mort-né, (...) offre seulement de l'intérêt comme témoignage d'une possibilité offerte par le système linguistique ou pour caractériser le parti qu'a su en tirer un locuteur, sa personnalité langagière » (80) Autant de questions soulevées que nous approfondirons en les appliquant à notre corpus : comment savoir si un néologisme est *mort-né* ou *mot-né* ? Tout néologisme produit dans le slam n'est-il pas susceptible d'être réitéré et diffusé, ne serait-ce qu'au sein d'une *slam family* grandissante ?

7.1.2. Des concepts à interroger

Le concept-même de créativité est à interroger. Lipka (2007 : 3), s'intéressant aux problèmes de métalangage, nous rappelle qu'il est à distinguer de celui de productivité : "Bauer (1983 : 63) - following Lyons – defines productivity as rule-governed innovation, as opposed to creativity, which is said to be rule-changing." La créativité lexicale apparaît ainsi comme un lieu de stylisation ; elle se situe du côté de la performance, alors que la productivité relèverait plutôt de la compétence :

"While it is evident that productive word formation rules explain the majority of novel complex words at the level of competence, other explanations must be sought at the level of performance. Stylistic effects and individual authorial style are among the motivations identified (...)" (Munat, 2007 : 163)

Quant au concept de néologie – foncièrement évolutif –, il a fait l'objet de nombreuses études et réexamens à la lumière de nouveaux corpus.

D'Alain Rey à Jean-François Sablayrolles : la néologie, un pseudo-concept ?

Alain Rey, dans un article des *Cahiers de lexicologie* datant de 1976, s'interroge sur le concept-même de *néologisme* : ne s'agit-il pas d'un pseudo-concept ? La réponse apportée à cette question initiale sera finalement négative : « On pourra considérer qu'il s'agit d'un concept pragmatique, méthodologique, sans doute trivial, mais non pas d'un pseudo-concept. » (17). Le linguiste énonce néanmoins les problèmes soulevés par ce concept de *néologisme* qu'il définit d'emblée

¹²² Guilbert établit ici une distinction entre xénisme et pérégrénisme : le *xénisme* (1975 : 92) est « le terme étranger qui reste toujours étranger » ; le *pérégrénisme* (93) « vise le terme dans la première phase de son installation », et qui n'étant « même plus perçu comme étranger, (...) est intégré morpho-syntaxiquement en tant que base de dérivés ». La trajectoire du mot « slam » (voir notre précédent chapitre) illustre ces concepts.

¹²³ « Le principe de la néologie syntagmatique réside dans la combinaison de plusieurs segments reconnus comme signes différents, c'est-à-dire comme union d'un signifiant et d'un signifié. » (101)

comme « une unité nouvelle, de nature lexicale, dans un code linguistique défini. » (1976 : 4) A partir de cette amorce de définition, il met en évidence trois types de difficultés :

« Premièrement, de quelle unité s'agit-il ? Puis, de quelle nouveauté ? Enfin, quelle définition du code (ou du système) est la plus pertinente, et quels sont les rapports entre l'unité néologique et l'ensemble où elle se manifeste ? » (1976 : 4)

En effet, ce concept implique non seulement de délimiter l'unité lexicale, mais aussi d'envisager le *sentiment néologique*¹²⁴, et enfin de réfléchir au contexte ainsi qu'au cotexte dans lequel surgit le néologisme, que d'autres ont analysé en termes de *zone néologène*¹²⁵. Guilbert avait déjà observé que « la création de néologisme ne peut être dissociée du discours tenu par le créateur, individu intégré à une communauté, s'exprimant dans une situation donnée. » (1973 : 18) Quant à l'unité lexicale envisagée, elle ne saurait s'étendre, d'après Alain Rey (1976 : 10), à une unité phrastique : « On peut admettre provisoirement qu'il peut être un groupe syntagmatique, aussi complexe qu'on voudra, mais pas une proposition ni une phrase. » précise-t-il. Enfin, la « nouveauté » du néologisme pourra être caractérisée selon le linguiste par trois qualités : formelle, sémantique et pragmatique.

Jean-François Sablayrolles, revenant sur cet article d'Alain Rey, confirme que « le concept de néologie est un vrai concept, pertinent pour l'étude du lexique » (2006 : 146), même s'il doit être appréhendé dans toute sa complexité :

« Ce n'est pas, pour reprendre le jugement d'Alain Rey (1976), un pseudo-concept, mais un concept variable selon les centres d'intérêt de ceux qui s'en occupent. » (1996 : 39)

Il s'agit en outre d'un concept scalaire, d'un *continuum* au sein duquel on pourra repérer des degrés divers de *néologicit * :

« la néologie n'est sans doute pas un concept discret, mais comporte plutôt différents degrés sur une échelle » (Sablayrolles, 2000 : 13)

Concernant la nature de l'unité linguistique pertinente – soit le *logos* de *néologie* –, il propose d'adopter le terme de « lexie », là où « mot » et « morphème » semblaient inadéquats : « Les lexies sont de plusieurs types : simples, affixées, composées, prépositionnelles, complexes et phrastiques. » (2006 : 141). Nous reprendrons à notre compte cette terminologie inspirée de Tournier, appliquée à la lexicologie

¹²⁴ Voir à ce sujet l'article de Gardin *et al.* (1974) : les auteurs évoquent précisément la néologie en termes de pseudo-concept : « L'intervention de cette théorie dans les faits de langage détermine un domaine soumis à la théorie et un domaine nommé mais non défini, c'est-à-dire un pseudo-concept. »

¹²⁵ Article cité (Gardin *et al.*, 1974).

anglaise¹²⁶. D'après Jean-François Sablayrolles, les néologismes du niveau du mot sont nombreux, à la différence des lexies d'un niveau inférieur, résultant d'une troncation par exemple¹²⁷. Des lexies plus ou moins complexes – locutions, expressions, titres – peuvent être objets de détournements, et en tant que telle, *néologisées*, ce qui revient à inclure des lexies *phrastiques*. En revanche, les lexies *textuelles* ne sont pas considérées comme des néologismes :

« Plus longues que ces lexies prépositionnelles ou complexes, il y a les lexies textuelles, mais nous ne pensons pas qu'on puisse considérer comme néologismes les détournements complets de textes. » (1996 : 11)

Quant à la nouveauté - le *néos* de *néologie* -, la question se pose en ces termes : « à partir de quand une nouvelle unité lexicale est-elle néologique ? » (2006 : 143) En outre, que signifie l'adjectif « nouveau » ? S'agit-il d'un mot *créé* ou d'un mot *récent* ? (1996 : 11) « Ne le considèrera-t-on comme nouveau que lors du tout premier emploi ? » interroge Jean-François Sablayrolles (1993 : 57), observant qu'« un même néologisme peut être créé par deux locuteurs complètement indépendamment l'un de l'autre »¹²⁸ et « qu'un même mot peut être plusieurs fois néologique. » En effet, le sentiment néologique est fluctuant par nature et les néologismes apparaissent temporairement comme « des espèces de SDF, des sans dictionnaires fixes » (2006 : 143). Dès lors qu'ils entrent dans la circulation du dire, leur sort n'en demeure pas moins imprévisible, leurs trajectoires souvent complexes ou inattendues : ainsi, « l'avenir des mots n'est guère plus certain que celui des humains » (Sablayrolles, 1993 : 59).

La question de l'hapax

Pour Jean-François Sablayrolles, le problème des hapax est « moins celui de la nouveauté (...) que celui du statut à leur accorder. » (1996 : 2) De fait :

« Les néologismes de RABELAIS, de PLAUTE ou d'ARISTOPHANE, qu'ils constituent ou non des hapax, continuent de l'être pour leurs nouveaux lecteurs des siècles après leur création. » (1996 : 31)

Dans son article intitulé « De l'hapax au Robert : les cheminements de la néologie », Marc Sourdout (1998) se propose de « reconstituer le cheminement qui l'a conduit de

¹²⁶ Tournier (1985) distingue : lexies primaires, affixées, composées, prépositionnelles, lexies complexes (jusqu'à la phrase lexicalisée) et textuelles.

¹²⁷ Nous verrons que ce phénomène est plus fréquent dans notre corpus, s'agissant d'apocopes ou d'aphèreses fréquentes dans la langue populaire (corpus GCM), ou encore d'onomatopées (voir notre chapitre 10).

¹²⁸ Le slameur Mots Paumés nous a confié s'être rendu compte qu'une autre slameuse (Barbie TR) avait trouvé le mot « déglinguistique » qu'il a intégré à l'un de ses textes (enquête du 02/04/09, voir en annexe III.4).

l'hapax, de sa première attestation dans l'usage parlé, au dictionnaire de langue, et ce en essayant de cerner les conditions de cette félicité lexicale, de déterminer les raisons de cette intégration, ou de ce rejet. » (1998 : 111) Distinguant néologismes de forme, néologismes de sens et néologismes de forme et de sens, il affirme que ces derniers répondent à « l'expression nouvelle d'un besoin nouveau dans le groupe où ils émergent » (112). En premier lieu :

« Pour s'installer plus durablement dans la langue, pour passer de l'état d'hapax, de création individuelle hic et nunc à l'état de néologisme, unité lexicale ressentie comme récente mais utilisée dans l'échange, l'unité postulante doit répondre à de réels besoins pour les membres du groupe qui l'emploient. » (1998 : 113)

En témoigne l'exemple du mot *slam* lui-même, et de ses dérivés, pendant lexical de l'apparition du phénomène. Cependant, la diffusion du lexème concerné au sein du sous-groupe où il est apparu ne signifie pas *ipso facto* que ce mouvement va se continuer et s'étendre à la langue commune. En d'autres termes, il s'agirait là d'une condition nécessaire, mais non suffisante : « d'autres raisons peuvent entrer en ligne de compte pour baliser le trajet qui conduit de l'hapax au dictionnaire », à commencer par « le critère de beauté, au sens où le candidat à l'intégration doit être conforme aux habitudes phoniques, sinon euphoniques, de la langue d'accueil. » (Sourdout, 1998 : 116). A ce critère s'ajoutent des raisons de brièveté et de bienséance qui ont pu favoriser ou *a contrario* freiner l'accès de l'unité néologique au dictionnaire (117). Marc Sourdout conclut en formulant la « règle des 4 B » :

« Le néologisme doit d'abord correspondre à un véritable besoin dans l'échange social. Il doit, en outre, concilier brièveté, beauté et bienséance. Cette convergence de faits économiques et fonctionnels, résumée dans cet ensemble des 4B, nous semble une condition nécessaire à la félicité néologique. » (1998 : 118, nous soulignons)

Dans un ouvrage récent consacré aux *Verbes sages et verbes fous* (2010), Michel Arrivé revient sur cette question du devenir des néologismes tout en nous mettant en garde contre les dangers de la « futurologie linguistique » :

« Les aventures de la langue sont difficilement prévisibles : les quelques imprudents qui, dans le passé, ont succombé à la tentation de la futurologie linguistique, se sont, sans exception, lourdement trompés dans la quasi-totalité de leurs prévisions. » (2010 : 6)

Mais la littérarité de ces mots inventés n'est-elle pas un gage de leur diffusion ?

La question de la poéticité

Dans son article intitulé « Poétique du néologisme », Rifaterre (1973) souligne la littérarité potentielle de ce dernier qui « 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. » ajoute-t-il (1973 : 59). En raison même de sa forme singulière, le néologisme attire l'attention et « réalise idéalement une des conditions essentielles de la littérarité. » Rifaterre précise cependant que, pour être pleinement appréhendée, cette littérarité exige que l'on décrive le fonctionnement du néologisme dans le système que constitue le texte, dans sa trame (60). Aussi nous attacherons-nous à analyser non seulement des occurrences décontextualisées (noms de collectifs et blases), mais aussi, et surtout, des néologismes intégrés à un système – souvent complexe – de significations et de formes. De fait, il représente un lieu de rencontre, d'interface et d'interférences sémantiques, voire d'intensification stylistique (66). A titre d'exemple, Rifaterre cite le mot « grouillis » que Claudel emploie pour désigner les monstres sculptés sur les cathédrales, et que nous pouvons mettre en relation, d'un point de vue morphologique, avec le *grifouillis* d'un Prévert¹²⁹ et autres *grafouillis* d'Aragon¹³⁰. Plus ou moins crypté, un tel néologisme peut être éclairé par le cotexte et provoquer une emprise sur le lecteur (ou sur l'auditeur le cas échéant) qui se trouve captivé par un sens tendant à lui échapper. Lieu de condensation, il peut jouer un rôle important à cet égard, ce dont témoignent nos corpus de titres :

« 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. (...) Sa fonction est donc de réunir ou de condenser en soi les caractéristiques dominantes du texte. (1973 : 76)

7.1.3. Un concept à actualiser

Gaudin et Guespin (2000) ont exposé l'histoire des lexèmes *néologie*, *néologique* et *néologisme* qui remontent au XVIII^{ème} siècle :

« La série de mots formés sur *neos* et *logos* s'implante en français au XVIII^{ème}. Les attestations dont nous disposons ne suivent pas la logique de la dérivation : *néologique* est attesté en 1726, *néologisme* en 1734, *néologie* en 1758. » (2000 : 233)

Le terme de néologisme désignait alors « une forme de préciosité, une affectation dans la manière de parler », avant l'apparition du mot *néologie* au sens « d'art, d'activité langagière consister à créer, à utiliser des mots nouveaux ». Le premier ne prendra son sens linguistique qu'à la fin du XIX^{ème} siècle et sera attesté, en 1900, dans le vocabulaire de la psychiatrie pour désigner un mot créé par un délirant. (235)

¹²⁹ Titre d'un poème de son recueil posthume *Soleil de nuit* (1980).

¹³⁰ Cité par Grésillon (1994 : 33).

L'histoire de la néologie ou la néologie dans l'histoire de la littérature

Avant de « se débrider, de façon organisée, sous la Révolution » (Gaudin & Guespin, 2000 : 237), la néologie connaît une période faste au XVI^{ème} siècle « où la diffusion du livre imprimé suscite de nombreuses traductions pour lesquelles il faut enrichir le français. » (238). Les poètes de la Pléiade jugent que le vocabulaire du français est pauvre, comparativement à ceux du grec et du latin. Dès lors, il s'agit d'enrichir la langue par tous les moyens, comme le suggérait Du Bellay dans sa *Défense et Illustration de la Langue française* :

« Je veux bien avertir celui qui entreprendra un grand œuvre, qu'il ne craigne point d'inventer, adopter et composer à l'imitation des Grecs quelques mots français, comme Cicéron se vante d'avoir fait en sa langue. »

Aussi de nombreuses créations de cette époque sont-elles calquées sur le grec et le latin. Au V^{ème} siècle avant Jésus-Christ, Aristophane était déjà allé assez loin dans l'invention verbale, comme nous le rappelle Frontier (1992 : 280) en créant, pour sa comédie *L'Assemblée des femmes*, un mot de 171 lettres, formé à partir de 28 mots différents, afin de désigner un mets servi lors d'un banquet :

« Et voici que vous sera servi un
lépado-témacho-sélaco-chien-de-mer-cranio-reste-amer-sauce-aux-herbes-
silphio-tome-au-miel-saupoudré-grive-au-merle-pigeon-ramier-colombe-
poulet-rôti-p'tit'tête-de-merle-d'eau-pigeonneau-lièvre-au-vin-bien-trempé-
dévoreré-jusqu'à-l'aile ! »¹³¹

Notons que le slameur allemand Bas Böttcher, qui se réfère à la tradition des rhapsodes, a recours à ce type de matrice néologique, qui semble particulièrement féconde appliquée à la langue allemande¹³². Ainsi les poètes de tous temps se donnent-ils parfois cette liberté suprême d'inventer des mots, à l'instar d'un Aristophane, d'un Rabelais¹³³, d'un La Fontaine¹³⁴ ou encore d'un Voltaire. Dans *Candide*, ce dernier a inventé la *métaphysico-théologo-cosmolo-nigologie* – soit un mot de 35 lettres –, pour désigner la science fantaisiste enseignée par Pangloss. Pour certains de ces auteurs, « l'accumulation de mots inventés exhibe la volonté

¹³¹ Ce mot est constitué de 182 symboles :

λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεοκρανιολειψανοδριμυποτριμματοσιλφιοκαραβομελιτοκατακεχυμενοκιχλεπικοσσυ
φο-φαττοπεριστεραλεκτρονοπτεκεφαλλιοκιγκλοπελειολαγωσοιραιοβαφητραγανοπτερυγών

¹³² "Wenn-er-sich-nicht-meldet-meld-ich-mich-nicht-loop" (2009 : 36).

¹³³ Celui-là est un éminent créateur de mots-valises tels que le célèbre « gargamelle » (gargantua + gamelle), mais aussi « empaletotuer » (empaler + paletot+toqué), « hypocritiquement » (hypocrite + critique), « météorique » (météore + théorique)...

¹³⁴ Voir par exemple la Fable *L'Aigle, la Laie et la Chatte*, où le poète fabrique les adjectifs *marcassine* et *aiglonne* à partir des substantifs *marcassins* et *aiglons* (*Fables*, III, 6). Dans *L'Ane chargé d'éponges*, celui-là est qualifié d'« épongier ».

d'invention elle-même, et le désir de transformer la langue » (Frontier, 1992 : 282). En témoignent les poèmes d'un Jules Laforgue ou d'un André Martel (voir *infra*). Si l'on doit à Lewis Carroll l'appellation de mot-valise¹³⁵ – de *portemanteau word* – Joyce a aussi joué un rôle décisif en la matière si bien qu'« on peut dire qu'après Joyce, la technique du mot-valise a enrichi l'invention poétique d'une nouvelle figure ». (Frontier, 1992 : 288) Henri Michaux, quant à lui, a inventé des mots qui semblent dénués de signification dans « Qui je fus » et « Le Grand Combat » : « Mais si les inventions verbales de Michaux sont dénuées de signification, elles sont employées comme de vrais mots, sont intégrées à une grammaire parfaitement correcte et sont porteuses d'une énergie qui leur tient lieu de sens » (Frontier, 1992 : 291).¹³⁶

Formes contemporaines de la néologie

Ce bref panorama de l'histoire de la néologie nous amène à l'époque contemporaine : quelles sont les formes nouvelles de ce concept éminemment évolutif que représente la néologie ? En quoi ces formes sont-elles intrinsèquement liées à la modernité ? Tel était précisément le sujet de l'article de Jean-Claude Boulanger (1990) intitulé « La création lexicale et la modernité » :

« Le lexique d'une langue n'est jamais clos, jamais figé, jamais en veilleuse. Il recèle en lui-même une dynamique d'évolution. (...) La créativité lexicale, en tant qu'œuvre linguistique, forme l'une des composantes essentielles et la plus sensible de l'avenir d'une langue. » (1990 : 234)

Evoquant les technoclectes et les langues de spécialité, Jean-Claude Boulanger souligne que « les notions et les pensées nouvelles exigent des *néoterms* » (235). En admettant que « toute révolution sociale appelle une révolution linguistique » (1990 : 236), on peut émettre l'hypothèse que l'avènement de la créativité lexicale dans le slam reflète un idéal de renouvellement socioculturel. Si certains domaines lexicaux semblent particulièrement fertiles en matière de néologie – désignés comme autant de « zones de *productivité* lexicale » – le slam ne représente-t-il pas un espace privilégié en matière de *créativité* lexicale ? Force est de constater que le mot lui-même et ses dérivés répondent à l'exigence de nommer cette nouvelle forme de poésie qui a partie liée avec la modernité : « *Demain nous harcèle* ». ¹³⁷

¹³⁵ Voir notre prochain chapitre pour une analyse plus précise de ce concept.

¹³⁶ Ces recherches seront poursuivies par le Lettrisme qui succèdera au mouvement Dada, et par certains poètes sonores.

¹³⁷ LHA, « Hardcorps et âme » (voir la citation mise en exergue de cette partie et le slam intégral en annexe V.6)

Dans le slam, la néologie apparaît aussi comme un moyen de tisser des liens et de métisser une langue mouvante : « source de créations incessantes que les individus attendent impatiemment afin de pouvoir mieux communiquer l'ancien et le moderne. » (Boulanger, 1990 : 237) Tel est bien l'enjeu du slameur cité (LHA) et de son *archéonéologisme*, mot-valise oxymorique. Et le linguiste de conclure :

« A condition d'avoir foi en sa langue, créer en français, néologiser en français, n'est pas une utopie ni un rêve interdit, comme l'histoire de cette langue l'a prouvé à de multiples reprises. C'est une manière d'occuper de nouveaux territoires fertiles, de voguer sur les flots de la modernité, de s'assurer le respect des autres... » (Boulanger, 1990 : 238)

Françoise Gadet, dans un article publié en 2008, s'est intéressée « aux impacts linguistiques et langagiers de certaines innovations technologiques », et notamment aux phénomènes d'interpénétration entre oral et écrit. Dans la lignée de Gumperz, elle a souligné que certaines activités impliquent les deux ordres, et donc des moments de passage de l'un à l'autre. Dans le slam comme dans d'autres types d'« événements discursifs élaborés », un écrit précède un oral. De fait, « le passage de l'écrit à l'oral épouse la forme d'une oralisation d'un texte rédigé avec l'objectif d'être délivré par oral. » (2008 : 134) Or il ne s'agit pas tant de pénétration de l'oralité dans l'écrit que de « manifestation de l'immédiat dans le graphique. » (135) Les formes modernes d'écriture se caractériseraient en ce sens par le fait que les « procédés linguistiques de l'immédiat, surtout présent dans l'oralité, se voient moins censurés que dans une écriture plus élaborée » (135). Loin d'en conclure qu'il s'agit là d'une écriture peu « élaborée », nous verrons qu'elle intègre, au cœur même de son élaboration, des procédés qui relèvent d'une *poétique de l'immédiateté*. Avec les possibilités nouvelles portées par les nouveaux media, les propriétés des deux ordres se voient ébranlées et l'immédiat graphique se traduit par un foisonnement de *néographies* (138). Nous verrons que le slam, en tant que forme d'*écriture orale*, n'est pas hermétique à ces possibilités nouvelles induites par les nouveaux canaux. Françoise Gadet conclut que « nous nous trouverions ainsi à un tournant culturel » et évoque la possibilité du retour à un primat de l'oralité, cette dernière tendant à être réinventée sur de nouvelles bases. Quant à Michel Arrivé (2010 : 8), il envisage les potentialités créatives offertes par ces nouveaux media :

« C'est sur la Toile que se déchainent aujourd'hui les compétences néologiques, à peu près complètement libérées des contraintes que comporte la manifestation écrite traditionnelle. »

7.2. Les facteurs *néologènes*

Le concept de « zone néologène » a fait son apparition dans l'article intitulé « A propos du sentiment néologique » (Gardin *et al.*, 1974) : « Des phrases du texte sont fortement soulignées et apparaissent comme plus néologènes que d'autres. »¹³⁸ observe-t-il. Avant de revenir sur cette question à travers notre relevé des formes, nous nous intéressons au seul adjectif *néologène* que Bernard Gardin, dans cet autre article « La néologie : aspects sociolinguistiques », explicite en ces termes :

« Notre époque semble en effet plus néologène que d'autres (...) D'une manière plus générale, une sorte de fonction néologène semble à l'œuvre dans certains textes publicitaires ou journalistiques. Il s'agit de créer du changement au niveau du langage à défaut d'en créer ailleurs» (1974 : 49, nous soulignons)

Trente sept ans plus tard, nous nous interrogerons sur ce qui, dans la société contemporaine en général, et dans le slam en particulier – en tant que forme poétique potentiellement miroir de cette société – serait de nature à favoriser l'éclosion voire l'explosion de formes néologiques. A l'instar de Jean-Pierre Goudaillier (2002) qui s'est intéressé aux pratiques *argotogènes*¹³⁹, nous chercherons à identifier dans le slam certains facteurs, traits contextuels ou thématiques *néologènes*. Force est de constater que « certaines circonstances peuvent même favoriser l'éclosion de formes néologiques » (Sablayrolles, 1993 : 62).

7.2.1. Medium, Métissage et Modernité

Medium

C'est d'abord le medium poétique même qu'il nous faut envisager pour en faire ressortir le potentiel créatif. Dans un article intitulé « Naissance d'une notion : la médiopoétique » (à paraître), Jean-Pierre Bobillot explore les potentialités poétiques inhérentes au medium :

« Loin de se réduire à un « support » ou à un « vecteur » 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). »

¹³⁸ « Cette observation conduit à une autre présentation des résultats : on appelle zone la séquence la plus longue soulignée par le groupe en tant qu'informateur collectif (dans ce cas précis : « ne manque pas de surface internationale ») et foyer la séquence la plus courte commune aux différents relevés (ici, « surface »). » (1974 : 48-49)

¹³⁹ « Aujourd'hui on tend vers une définition de l'argot d'un point de vue sociologique, sociolinguistique et linguistique ; on peut parler de structure et dire " ceci est de l'argot ", de pratiques (d'utilisations qui en sont faites) et on peut socialement identifier les groupes qui sont argotogènes. » (interview consultée en ligne, voir notre sitographie).

S'agissant du slam, nous avons pu démontrer qu'il était par essence une forme non médiatisée de poésie, même s'il peut donner lieu à des formes secondes *médiatisées* telles que l'enregistrement, la publication ou encore le clip poétique ou la *Text box* de Bas Böttcher. A ce stade de notre réflexion, il nous apparaît cependant que la langue est le premier *medium*¹⁴⁰, la *voix* permettant son incarnation : Jean-Pierre Bobillot parle à ce sujet de *sémio-medium*¹⁴¹ et de *bio-medium*, qu'il distingue des *techno-media* soit de l'appareillage technologique nécessaire à l'enregistrement. Le concept de *constellation médiologique*¹⁴² semble particulièrement apte à rendre compte de notre objet qui intègre un ensemble de *composantes* diverses :

« Le slam, comme toute poésie scénique, relève d'une telle constellation, incluant du *sémio-medium* (langue, éléments relevant de la « fonction poétique », etc.), du *physio-medium* (l'espace et les vibrations de l'air entre poète/lecteur et auditeurs/spectateurs, la durée, la vitesse, le rythme de la lecture) et en particulier du *bio-medium* (...), et enfin du *techno-medium* (l'équipement technologie d'amplification, de restitution, et souvent d'enregistrement...) »¹⁴³

Quant à la durée – plus ou moins fixe¹⁴⁴ – et à l'espace scénique – plus ou moins ouvert et adapté à des performances poétiques –, ils relèvent aussi de ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Jean-Pierre Bobillot, *physio et socio-medium* :

« Le lieu relève également du *physio-medium*, mais plus encore, selon des proportions variables, du *techno-medium* (...). Mais si l'on prend en compte les caractéristiques sociales, idéologiques, culturelles, de l'auditoire, le nombre d'individus qui le composent, sa plus ou moins grande assiduité, et donc le mode d'organisation des lectures dans ledit lieu, leur régularité ou non, les habitudes qui s'y établissent, les autres activités qui s'y déroulent en même temps (consommations, etc.), on doit peut-être parler d'un *socio-medium*, dont l'influence ne saurait être négligeable... » (enquête citée)

De fait, la durée dévolue à un texte déclamé lors d'une *slam session* nous apparaît comme une contrainte potentiellement créative, y compris sur le plan lexical. En effet,

¹⁴⁰ J.-P. Bobillot emploie ici le terme de *medium* au sens de Régis Debray : « le terme de médium pourra aussi bien s'appliquer au langage naturel utilisé (anglais ou latin), à l'organe physique d'émission et d'appréhension (voix qui articule, main qui trace des signes, œil qui déchiffre le texte), au support matériel des traces (papier ou écran), au procédé technique de saisie et de reproduction (imprimerie, électronique)... » (1991 : 24-25)

¹⁴¹ « En premier lieu, donc, la langue elle-même : lexique, sémantique, syntaxe, morphologie, phonétisme, prosodie, graphies, etc. Toutes déterminations, point spécifiques au champ appelé « poésie » (elles se manifestent dans toute « performance » linguistique, littéraire ou non) – et que l'on caractérisera comme *sémio-medium* (ou -a) non spécifique(s) –, mais dont la poésie serait le champ d'investissement esthétique spécifique. »

¹⁴² Jean-Pierre Bobillot donne l'exemple du « dispositif bouche / microphone / main / clavier / écran / œil / haut-parleurs / oreille, hautement intégré. »

¹⁴³ Enquête écrite du 21/12/10 (voir en annexe III.15).

¹⁴⁴ Le slam se distingue en cela, la durée étant fixée par des règles, de la poésie sonore : J.-P. Bobillot cite à ce sujet l'exemple du célèbre « Hommage à Carl von Linné » de Paul-Armand Gette : « 6 heures de lecture ininterrompue du *Species plantarum* de Linné à l'Université de Nanterre, le 29 novembre 1975... »

l'une des règles définitoires du slam restreint la durée d'un texte à 3 ou 5 minutes, ce qui est susceptible d'engendrer une recherche de condensation. D'une manière générale, nous pouvons avancer que les règles de la scène slam sont fécondes. D'une part, l'unité de lieu, alliée à l'ouverture voire à l'exiguïté de ce même lieu, conduisent le slameur à déployer des trésors d'inventivité pour s'adapter à un auditoire – à un *socio-medium* – qui ne lui est pas spontanément acquis. Quand une scène slam se déroule dans une piscine, une rame de métro ou encore un café où les gens discutent et consomment, le slameur doit captiver l'écoute et il y a fort à parier qu'il intègre cet enjeu au sein-même d'un texte conçu dans cette perspective. D'autre part, la diversité des lieux possibles est susceptible de contribuer à la mouvance du texte slamé : si nous appelons *topo-medium*, à la suite de Jean-Pierre Bobillot, le lieu investi pour la performance, alors force est de constater que ce lieu n'est pas sans conséquence sur l'actualisation de cette dernière¹⁴⁵. Quant au contexte de la compétition, l'enjeu du gain peut aussi influencer sur une recherche d'expressivité et d'originalité susceptible d'attirer les faveurs du jury.

Métissage

Le métissage inhérent à un tel medium nous semble être un autre facteur potentiellement *néologène*¹⁴⁶. Foncièrement métis - « Je métisse ma toile » slame un Bastien Mots Paumés tandis que Rouda prétend accoucher « d'une écriture métisse »¹⁴⁷ -, le slam 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 technolecte du hip-hop¹⁴⁸ ou d'un renvoi explicite aux racines américaines du slam¹⁴⁹. Outre ces micro-alternances codiques, le slam intègre des variations diastratiques et diatopiques comme le terme de *gones*¹⁵⁰ qui fonctionne comme marqueur ou emblème identitaire (Billiez, 1996) pour les slameurs lyonnais. En tout état de cause, la maîtrise de plusieurs langues¹⁵¹ apparaît bien comme un facteur *néologène* selon Jean-François Sablayrolles : « La gymnastique de l'esprit liée au plurilinguisme ne peut que favoriser la néologie. » (1993 : 64) En témoigne

¹⁴⁵ Voir aussi le concept d'affordance, développé à la fin de cette thèse (chapitre 14).

¹⁴⁶ Voir à ce sujet notre prochain chapitre.

¹⁴⁷ MP, « Cybercaféine » ou « Le réseau » (2009) et Rouda, « Noir et Blanc » (2007).

¹⁴⁸ Voir par exemple le texte de LHA (annexe IV).

¹⁴⁹ Voir par exemple le texte « Slam » de Tô cité et analysé dans notre précédent chapitre.

¹⁵⁰ Voir le texte de MDSL/BTR (annexe V).

¹⁵¹ Que nous avons pu vérifier chez les plupart des slameurs rencontrés (voir notre chapitre 3).

cette formule rituelle – néologique autant que néologène – par laquelle de nombreux slameurs/animateurs de scène slam ouvrent le feu – *i.e.* la *slam session* : « Slamaleikoum ! »¹⁵²

Modernité

Ainsi, la modernité et les caractéristiques du medium, le métissage et le caractère hybride sont autant de facteurs néologènes constitutifs de cette forme de poésie contemporaine qui se conçoit à la confluence de l'oral et de l'écrit, d'une culture populaire et d'une culture savante. Or certaines thématiques nous semblent particulièrement propices à un déploiement de la créativité lexicale, à commencer par des sujets ayant trait à la modernité¹⁵³, telles les nouvelles technologies (« Cybercaféine », MP) qui induisent un technolecte spécifique, ou encore la dénonciation de certains travers de notre société - la pollution des villes avec le texte « Apnée » (MP). Enfin, le slam en tant qu'art urbain récent et réticent à se laisser définir se distingue comme un thème récurrent et néologène : lieu/objet de réflexivité et de créativité comme en témoignent certains textes de Grand Corps Malade (« Attentat verbal ») ou d'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 libération voire de transgression, mais aussi de dynamisme et de modernité, emblème d'une identité en construction pour le mouvement slam :

« il (le néologisme) semble être une extension au-delà du domaine des signifiants possibles et comme l'image des bornes franchies ; le langage, littéralement, se surpasse. » (Rifaterre, 1973 : 69)

¹⁵² Mot-valise par insertion du lexème « slam » dans la formule empruntée l'arabe : « Salamaleikoum ! ». Voir notre glossaire.

¹⁵³ Voir notre chapitre 10 (corpus GCM)

7.2.2. Un genre discursif situationnel

Un genre de discours

D'après Todorov dans sa période structuraliste, « l'opposition entre littérature et non-littérature cède la place à une typologie des discours. » (1978 : 25). Toutefois, cette notion de *genres de discours* ne se substitue pas à la question de la littéarité : reconnaître le slam comme genre discursif ne revient pas, de notre point de vue, à l'exclure du champ littéraire. La réflexion de Todorov nous intéresse néanmoins en tant qu'il s'interroge sur l'existence « dans le langage (puisqu'il s'agit ici des genres du discours) de(s) formes qui, tout en annonçant les genres, ne le sont pas encore » : « Comment se produit le passage des uns aux autres ? » se demande-t-il (1978 : 47). Le genre étant « la codification historiquement attestée de propriétés discursives », (51), il nous semble prématuré, alors que le slam français est encore un phénomène récent, d'attester comme *propriétés* ce que nous pouvons relever comme *traits* potentiellement caractéristiques. Todorov souligne le lien entre genre et acte de parole :

« le genre coïncide avec un acte de parole qui a aussi une existence non littéraire, ainsi la prière ; ou enfin il dérive d'un acte de parole moyennant un certain nombre de transformations ou d'amplifications. » (1978 : 53)

Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que la plupart des textes produits sur une scène slam répondent partiellement aux traits stylistiques que nous nous attachons à mettre en lumière. En d'autres termes, les deux ensembles ne coïncident que partiellement, une scène slam pouvant donner aussi lieu à des textes qui relèvent du conte ou du sketch dès lors que les slameurs viennent de tous horizons. Ainsi :

« l'identité du genre lui vient de l'acte de parole qui est à sa base, se raconter ; ce qui n'empêche pas que, pour devenir un genre littéraire, ce contrat initial doit subir un certain nombre de transformations » (1978 : 59)

En d'autres termes, l'identité du slam lui viendrait de la scène qui constitue l'acte de naissance ou le « baptême » - selon la formule de Rouda - d'un texte élaboré en amont, et de l'intégration des règles inhérentes à cette situation, mais il va de soi que cette considération ne suffit pas à définir la littéarité du texte. Certes, le slam est moment, il est l'art de l'instantané, mais pour pouvoir être reconnu et diffusé en tant que tel, un texte de slam doit faire ses preuves, montrer qu'il « fonctionne » sur scène et se prolonge au-delà à travers une résonance poétique.

Un genre situationnel

Si l'on postule un renouvellement constant des genres, il se définit plus précisément comme un *genre situationnel* au sens de Patrick Charaudeau (2002 : 280). En effet, 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 : 144), le slameur lui donne vie et cet acte est en lui-même fondateur et créatif, mais il induit 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. Le plus souvent, il en résulte une qualité d'écoute remarquable lors des scènes slam – une fois *l'horizon d'écoute* mis en place –, au cours desquelles les participants peuvent d'ailleurs 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. Si celui qui monte sur scène pour déverser ses vers gagne précisément un verre, les auditeurs « boivent » littéralement les textes qui leur sont offerts : « *J'ai vu des oreilles plein leurs yeux* » slame un Grand Corps Malade.

Une performance locutoire dialogique

Il s'agit en outre d'une *performance locutoire* – pour reprendre les termes de Barbéris (2007 : 212) – intégrant une forme de dialogisme au sein même du texte :

« Les discours se caractérisent par leur aspect éminemment adressé, formaté selon le recipient design (point de vue du destinataire) » (2007 : 211)

Si le phénomène de double énonciation peut intervenir dans le slam comme dans la chanson ou le théâtre¹⁵⁴, nous pouvons émettre l'hypothèse que la mixité du public d'une scène slam conduit les slameurs, par un effet de miroir, à intégrer à leur *écriture orale* de nombreuses variations diastratiques, mais aussi diaphasiques ou stylistiques (Barbéris, 2007 : 213), ce qui induit une source de créativité *via* le métissage langagier et linguistique. A l'instar de la chanson, le slam se caractérise par cette « oralité dialogique » et par un « coefficient d'oralité fort » (222) qui sont des facteurs potentiellement *néologènes*. Il est *communiversion* et en tant que tel, offre un contexte favorable :

¹⁵⁴ Voir par exemple le texte d'AAM « Lettre à mon père » ou encore « Merci Maman » de Rouda (chapitre 4).

« les échanges langagiers entre pairs (...) sont plus favorables à l'émission de formes néologiques que lorsqu'on se trouve, d'une manière réelle ou illusoire, en situation d'infériorité, ou que les circonstances sont empreintes de solennité. » (Sablayrolles, 1993 : 62)

7.2.3. De la recherche de concision et d'expressivité à la néologie

D'après Freud (1905), le mot d'esprit – appelé « trait d'esprit » par Lacan¹⁵⁵ – vise la *fulgurance* et répond au principe de concision, résultant d'un processus de *raccourcissement* ou de *condensation* :

« la condensation demeure la catégorie à laquelle sont subordonnées toutes les autres. Une tendance à la compression, ou mieux, à l'épargne, domine toutes ces techniques. » (1983 : 67)

De fait, l'exigence de brièveté inhérente au slam peut induire une condensation des effets sonores mais aussi sémantiques. D'où le recours à des procédés qui s'apparentent bien au « mot d'esprit » tel que Freud le décrit :

« employer un seul et même mot – le nom – de deux façons différentes, une première fois dans son entier, une seconde fois décomposé en syllabes, à la façon d'une charade. » (1983 : 49)

Ainsi les néologismes *bavardeurs* et *allitérophiles* dans la citation mise en exergue (Marco DSL et Barbie TR) constituent-ils des « charades » ou des « mots à tiroirs » : le premier fait l'objet d'un double jeu de décomposition homonymique et paronymique (*bave ardeur, braves hardeurs*) ; le second est un mot-valise dont le composant principal (*haltérophile*) intègre aussi le verbe *altère*, homophone de *haltère*. Il s'ensuit une « série de glissades, jouant sur les signifiants phoniques et graphiques » (Martin, 1976 : 188). « La condensation » : tel est précisément le titre de l'article que Jean-Paul Martin a consacré à la poésie de Joyce, qu'il analyse - dans la lignée de Freud et de son analogie entre le rêve et l'écriture - comme « un analogue écrit du rêve » (1976 : 180). Dans ces conditions, le mot-valise apparaît, à l'instar du rêve, comme un lieu de condensation : « condensation de signifiants » (189).

En outre, la recherche d'expressivité peut constituer un facteur *néologène*. A l'image du *paralloïdre* d'André Martel, le slameur Lyor a renforcé la *rugosité* de son texte foisonnant de *monstres de la langue* par une allitération en [R] contenue en germe dans le titre « Barbareurs ». De fait, une analyse phonétique de ce slam

¹⁵⁵ Lacan proposait de traduire 'Witz' par 'trait d'esprit' (Ecrits, p.522) : choix qui a le mérite de souligner la fulgurance, l'éclat de la trouvaille.

révèle 53 [R] / 504 phonèmes, soit 10,5 %, contre 7, 25% de fréquence habituelle dans le discours (Wioland, 1991 : 30)¹⁵⁶.

Jean-François Sablayrolles évoque le cas des « néologismes au signifiant très significatif », dont le signifiant attire l'attention visuelle ou auditive :

« Leur singularité tient ainsi au fait que leur forme, phonique ou graphique, provoque un surcroît d'attention... » (2002 : 97)

Si dans le slam, c'est le plus souvent sur un plan phonique que la forme interpelle, il peut arriver que les slameurs jouent avec les formes graphiques à l'occasion d'une publication, comme en témoigne cet exemple de titre de Souleymane Diamanka et John Banzaï : « L'homme en ?uestion » (2007 : 64). Alena Podhorna (2009 : 141), se référant à la stylistique de Bally et de Zima, distingue l'expressivité inhérente – essentiellement liée à la forme phonique du mot ou à son procédé de formation –, des expressivités adhérente – repérable dans un contexte précis – et contextuelle, cette dernière résultant d'un emploi inhabituel ou d'une transgression des registres de langues. Ainsi, les néologismes « au signifiant très significatif », ou plus généralement les néologismes dits « de forme » relèveraient du premier type d'expressivité, alors que la néologie sémantique et syntaxique procéderait du deuxième. Quant à la troisième catégorie, elle apparaît liée à des effets de stylisation du discours (2009 : 143), en vertu d'enjeux identitaires ou littéraires¹⁵⁷. De cette étude du rapport de la néologie à l'expressivité, Alena Podhorna conclut :

« La néologie proprement dite (sémantique ou formelle), mais également la revivification de termes expressifs oubliés, notamment les expressions du vieil argot, sont des piments qui apportent au discours des traits expressifs, des traits nécessaires pour que le locuteur se démarque par rapport à son environnement et pour qu'il marque son style langagier non-conformiste. » (2009 : 144)

Dans ces conditions, nous pouvons avancer que, dans du slam, la recherche d'expressivité représente un facteur *néologène*, s'agissant de lutter contre la banalisation de mots qui, initialement expressifs, ont perdu leur charge émotive.

¹⁵⁶ Se reporter à l'illustration sonore de ce chapitre et à la transcription de « Barbareurs » en annexe V. De même, André Martel (Bizarre 32-33, 1964 : 120) dit du « r » son « paralloïdre » que « c'est un son de renforcement qu'(il a) introduit pour donner au mot paralloïdre plus de rugosité dans son barbarisme ».

¹⁵⁷ « Il s'agit là d'une pratique assez typique de la littérature où l'auteur insère volontairement des lexèmes qui attirent l'attention à cause de leur caractère marqué (...), à cause de la substitution d'une partie d'une locution figée par un mot inattendu ou bien, à cause d'une attraction paronymique... » (Podhorna, 2009 : 142)

7.3. Les formes de la néologie : typologie, inventaire et classements

Sur un plan méthodologique, nous nous ne livrerons pas ici, à l'instar de Jean-François Sablayrolles auquel nous nous référons sur ce point (1997), à un examen minutieux et critique des typologies existantes. Tout en ayant conscience de la complexité de cette question que l'on se saurait réduire à une bipartition¹⁵⁸ ou une tripartition¹⁵⁹ classique, nous nous inspirerons de la typologie établie par Tournier, et à sa suite, Jean-François Sablayrolles, en aménageant ce classement afin de rendre compte de la richesse de notre corpus.

7.3.1. Proposition de typologie

Dans son Précis de lexicologie anglaise, Tournier (1991) établit un classement très hiérarchisé fondé sur les douze matrices dites « lexicogéniques » : celles-là rendent compte de « la nature très variée des divers processus » (2004 : 25), qu'ils relèvent d'une dynamique *interne* ou *externe* à la langue concernée. A partir d'un corpus d'exemples¹⁶⁰, il énonce successivement : la préfixation, la suffixation, la dérivation inverse, la composition (par juxtaposition), l'amalgame, l'onomatopée, la conversion, la métaphore, la métonymie, la troncation, la siglaison et l'emprunt. Il regroupe ensuite ces divers processus dans le tableau ci-après :

¹⁵⁸ Néologismes *de sens* et néologismes *de forme*, soit néologie *formelle* d'une part et *sémantique* d'autre part.

¹⁵⁹ L'emprunt peut constituer pour certains une troisième catégorie (Guilbert, 1975).

¹⁶⁰ Voici les exemples illustrant les matrices (Tournier, 2004 : 21, nous soulignons), les numéros correspondant à l'ordre dans lequel elles sont énoncées : *The ecologists will organize an antinuclear campaign (1). Is there a kitchenette in this caravan ? (2) They were burgled while they were on holiday. (3) Sheep-dogs are very reliable animals. (4) There might be some patches of smog in the morning. (5) "Old Mac Donald had a farm... here a quack, there a quack..." (6) They'll have to tunnel through the hill. (7) What a bear! I hate him! (8) This castle belongs to the Crown. (9) You'd better phone the vet. (10) I was treated like a VIP. (11) Isn't she sweet in her tutu? (12)*

LES MATRICES LEXICOGÉNIQUES DE L'ANGLAIS CONTEMPORAIN				
MATRICES INTERNES	NÉOLOGIE MORPHO-SÉMANTIQUE	CONSTRUCTION	AFFIXATION	1. PRÉFIXATION : <i>antinuclear</i> ; <i>body</i> > <i>embody</i> > <i>disembody</i>
				2. SUFFIXATION : <i>kitchenette</i> ; <i>grace</i> > <i>graceful</i> > <i>gracefulness</i>
		COMPOSITION	3. DÉRIVATION INVERSE : <i>(to) burgle</i> < <i>burglar</i> ; <i>(to) laze</i> < <i>lazy</i> <i>flammable</i> < <i>inflammable</i>	
	NÉOLOGIE SÉMANTIQUE	CHANGEMENT DE FONCTION	IMITATION PHONIQUE	4. JUXTAPOSITION : <i>sheep-dog</i> , <i>armchair</i> , <i>statesman</i> , <i>master's degree</i> , <i>point of view</i> , <i>honeymoon trip</i> , <i>hand-made</i> , <i>give up</i>
				5. AMALGAME : <i>smoke</i> + <i>fog</i> > <i>smog</i> ; <i>transfer resistor</i> > <i>transistor</i> <i>fantastic</i> + <i>fabulous</i> > <i>fantabulous</i>
		CHANGEMENT DE SENS	6. ONOMATOPEÛE : <i>quack</i> , <i>splash</i> , <i>bang</i> , <i>slush</i> , <i>buzz</i> , <i>zizz</i>	
NÉOLOGIE MORPHOLOGIQUE	RÉDUCTION DE LA FORME		7. CONVERSION : a) Totale : <i>tunnel</i> , N > <i>tunnel</i> , V b) Partielle : <i>French</i> , A > <i>the French</i> , N	
			8. MÉTAPHORE : <i>(she is) a cat</i> , <i>a peach</i> <i>(he is) a bear</i> , <i>an iceberg</i>	
			9. MÉTONYMIE : <i>the press</i> , <i>an iron</i> , <i>the Crown</i> , <i>paperback</i>	
			10. TRONCATION : a) Antérieure : <i>omnibus</i> > <i>bus</i> , <i>telephone</i> > <i>phone</i> b) Postérieure : <i>veterinary surgeon</i> > <i>vet</i> , <i>public-house</i> > <i>pub</i>	
			11. SIGLAISON : <i>VIP</i> (<i>very important person</i>) <i>laser</i> (<i>light amplification by stimulated emission of radiation</i>)	
MATRICE	EXTERNE		12. EMPRUNT : <i>tutu</i> (fr.), <i>blitz</i> (all.), <i>fiasco</i> (ital.), <i>hacienda</i> (esp.), <i>bungalow</i> (hindî), <i>coyote</i> (aztèque), <i>bonsai</i> (japonais)	

Tableau 5 : les matrices lexicogéniques d'après Tournier (2004 : 27)

Notons d'abord que Tournier appelle *amalgame* ce que d'autres nomment *mot-valise*, ce qui permet de différencier le procédé du produit résultant de cette *fusion*¹⁶¹. En outre, il précise que ces douze matrices – dont il souligne la récursivité – peuvent se combiner entre elles, d'où l'idée d'une *combinatoire matricielle*¹⁶². Il distingue les « combinaisons à grande fréquence » (« les plus *productives* ») des « combinaisons bi-matricielle non-attestées »¹⁶³ et des « combinaisons multiples » (2004 : 184)¹⁶⁴. Parmi les ressorts de la création lexicale, il évoque non seulement la connaissance et la communication, l'économie linguistique – soit la « loi du moindre effort » (195) –, mais aussi la « pulsion ludique » (196) qui se manifeste à travers toutes les matrices lexicogéniques. Il ne semble pas établir de corrélation entre cette pulsion et certaines matrices qui pourraient être plus *créatives* que *productives*.

Pruvost & Sablayrolles (2003) s'inscrivent dans la lignée de Tournier en reprenant la subdivision en trois types de matrices – morpho-sémantique, syntactico-sémantique et morphologique – auxquelles ils ajoutent la matrice *pragmatique* visant à rendre compte du détournement d'une unité lexicale « longue et complexe » (115). Cette matrice étant particulièrement féconde appliquée à notre corpus, nous en proposerons un nouvel aménagement (voir *infra*).

¹⁶¹ Nous reviendrons sur ce concept de mot-valise dans notre prochain chapitre.

¹⁶² « L'analyse de certaines formations peut faire apparaître le jeu combiné de quatre, voire cinq et même six ou sept processus. » (2004 : 174)

¹⁶³ Il précise alors qu'il n'y a pas « d'impossibilité absolue, d'autant moins que la pulsion ludique (...) peut jouer dans ce cas un rôle moteur. » (2004 : 184)

¹⁶⁴ A titre d'exemples, des titres d'albums comme *Slamérica* ou *Loverdose* résultent d'une combinaison d'une matrice externe (emprunt) et d'une matrice interne, l'accent sur *América* attestant d'un emprunt à l'espagnol.

Les procédés de création				
matrices internes	morpho-séman-tiques	construc-tion	affixa-tion	préfixation
				suffixation
			dérivation inverse	
			flexion	
			parasyntétique	
	compo-sition	composition		
		synapsie		
	imitation et déformation	quasimorphème		
		mot-valise		
	syntactico-séman-tiques	changement de fonction	onomatopée	
fausse coupe				
changement de sens		jeu graphique		
		paronymie		
morpho-logiques	réduction de la forme	conversion		
		combinatoire syntaxique/lexicale		
pragmatique	détournement	métaphore		
		métonymie		
matrice externe	emprunt	autres figures		
		troncation		
		siglaison		

Tableau 6 : Les procédés de création d'après Pruvost & Sablayrolles (2003 : 118)

Notre propre classement consiste donc en un aménagement de cette typologie à la lumière des spécificités de nos propres corpus : la principale modification se rapporte à la notion de « matrice phraséologique »¹⁶⁵ qui nous semble adéquate à rendre compte d'un procédé envisagé dans sa linéarité et sa littéarité potentielle, étant entendu que cette matrice peut se combiner avec d'autres modes de formation. Elle se substitue dans notre tableau à la matrice dite « pragmatique » (Pruvost & Sablayrolles, 2003 : 115) définie comme :

« Le détournement d'une unité lexicale longue et complexe, locution ou séquence mémorisée par de nombreux sujets parlants (proverbes, titres d'œuvres, citations de classiques, petites phrases d'hommes célèbres, fragments de comptines enfantines, etc.), combine à la fois ce qui est figé et ce qui est mémorisé que de l'innovation dans la modification (ajout, suppression, remplacement) d'un élément de cet ensemble. »

En outre, notre typologie rend compte de deux autres aménagements du classement initial :

- La matrice onomatopéique a été intégrée à une matrice *phono-morphologique* du fait de la prégnance des jeux de sonorités ou d'hybridation entre écrit et oral, d'où l'ajout des *néographies* dont certaines s'apparentent à *l'écriture texto* (RiM) voire à la *clavécranture* (Bobillot) : « LaurentEtienne.com ».
- L'homonymie a été ajoutée comme procédé de déformation, la décomposition homophonique (ou *équivoque*) pouvant être mise en relief par la prosodie¹⁶⁶.

¹⁶⁵ La phraséologie étant entendue au sens générique d' « ensemble des expressions, collocations, locutions, phrases codées dans une langue » (Lehmann et Martin-Berthet, 1998 : 62).

¹⁶⁶ Voir par exemple (corpus MP, annexe VI) : « une opération *hacker ouvert* » avec « h » aspiré (« Le réseau »).

D'où le tableau suivant, illustré par des exemples issus d'un corpus péritextuel, soit 25 noms de slameurs et slameuses, ajoutés à 12 noms de collectifs (en italiques) :

Types de matrices	Domaines	Modes de création	Procédés	Exemples
Matrices internes	Morpho-phonologique (sémantique) ¹⁶⁷	imitation	onomatopée	<i>Ramdam slam</i> <i>Am slam gram</i>
		réduction de la forme	troncation	Săb (Sabine) Ange (Angélique)
			siglaison	Marco DSL <i>La SLAM/ La SLAAM</i>
		hybridation (oral/écrit)	écriture texto <u>néographie</u>	Rim, K-phare M'sieur Dam ¹⁶⁸ LaurentEtienne.com ¹⁶⁹
	Morpho-sémantique	construction	affixation	Plume slameuse
		composition	composition binominaux	Grand corps malade <i>Slam Tribu</i> ¹⁷⁰
		fusion	amalgame mot-valise	Ninanonyme Vagablonde <i>Frangélique</i> ¹⁷¹ <i>Les slamtimbanques</i>
				déformation
		Syntactico-sémantique	changement de fonction	conversion combinatoire
	changement de sens		métaphore métonymie	Luciole, Ebène slam <i>Uppercut</i>
	<u>Phraséologique</u>	détournement	délexicalisation défigement	Le Bon Slamaritain <i>Chant d'encre</i> <i>Slam sensible</i> <i>Am slam gram</i> <i>Enterré sous X</i>
	Matrice externe		emprunt	Rouda ¹⁷⁴ , Nada Nëggus ¹⁷⁵ , Ivy ¹⁷⁶ Lyor ¹⁷⁷
	<u>Combinaison externe + interne</u>			Pilote le hot Selecta Seb ¹⁷⁸ <i>Ramdam slam</i>

Tableau 7 : Classement des procédés de création (noms de slameurs et de collectifs)

¹⁶⁷ La dimension sémantique est cependant présente en filigrane, même si elle ne nous paraît pas première ici.

¹⁶⁸ Ce slameur du collectif « Slam Tribu » présente son pseudonyme comme un *oxymoron*, en tant que figure rapprochant deux mots de sens contraire. La formule est issue d'une ellipse (Aquien et Molinié, 2002 : 527) pour « Messieurs et mesdames ». Voir l'interview de « Slam Tribu » sur France culture. (voir notre sitographie)

¹⁶⁹ Ce dernier pseudonyme dit la contemporanéité du slam et son lien possible avec les nouveaux médias.

¹⁷⁰ La position relative de ces deux lexèmes suggère un calque de l'anglais.

¹⁷¹ Fusion des deux prénoms : Franck + Angélique.

¹⁷² Voir *infra* pour l'analyse de ce nom de collectif.

¹⁷³ Il s'agit dans les deux cas d'antonomases, soit de l'utilisation d'un nom commun en nom propre (le terme s'appliquant aussi au cas inverse, d'après Dupriez, 1980 : 58).

¹⁷⁴ Emprunt à l'arabe pour « la brindille » (entretien du 27/10/08, voir en annexe III.2)

¹⁷⁵ Pseudonyme « choisi en référence au titre que portaient les empereurs en Ethiopie » (Martinez, 2007 : 131)

¹⁷⁶ Emprunté à l'anglais pour « le lierre » (enquête du 15/09/10, voir en annexe III.8)

¹⁷⁷ Emprunté à l'hébraïque d'après l'intéressé : « Lyor, c'est mon deuxième prénom et c'est d'origine hébraïque. Ça veut dire : ma lumière ou pour moi la lumière, selon les interprétations. » (mail du 31/01/11)

¹⁷⁸ Selecta, en jamaïcain, renvoie au « selecteur », soit au DJ. Cet emprunt est ici suivi d'une troncation « Seb ».

7.3.2. Répartitions quantitatives

L'examen de l'ensemble de notre corpus nous révèle que la matrice morpho-phonologique est la plus féconde. Il nous faut cependant tenir compte du fait que 89 néographies et 15 graphies relevant d'une « écriture orale » (soit 104 sur un total de 113) sont issues du même texte de Rim, d'où une représentativité limitée à l'échelle du corpus entier. A l'inverse, l'importance des onomatopées et des phénomènes de troncation n'est pas négligeable, même si elle est quantitativement faible, car mieux répartie dans les différents textes de notre corpus (4 textes). En ce qui concerne la matrice morpho-sémantique, ce sont les phénomènes de fusion (ou amalgame) qui sont les plus fréquents, suivis par les déformations paronymiques. L'affixation reste minoritaire : nous pouvons émettre l'hypothèse que ce procédé est plus *productif* que *créatif*. Quant à la matrice syntactico-sémantique, notons que les conversions et modifications affectant la combinatoire syntaxique dépassent quantitativement les métaphores et métonymies. Il faut cependant souligner que la métaphore est souvent filée sur l'ensemble du texte et de ce fait, difficile à circonscrire au sein d'une lexie potentiellement néologique. Enfin, la matrice phraséologique – que nous étudierons plus en détail dans nos prochains chapitres – peut entrer en jeu dans les combinaisons *bimatricielles* qui sont fréquentes à l'échelle de notre corpus.

A cet égard, l'exemple du nom de collectif « La Tribut du verbe » nous semble révélateur des combinaisons possibles :

- sur un plan morpho-phonologique, un jeu sur la coupe avec une triple homonymie (La tribu / l'attribut / le tribut¹⁷⁹) ;
- sur un plan phraséologique, un détournement du syntagme « attribut du sujet » par substitution du lexème « verbe » en jouant sur sa polysémie ;
- sur un plan syntactico-sémantique, une référence à la *tribune* et aux *tribuns*, mais aussi au *tribut* (de *tributum*, « impôt ») qui, de « rétribution, salaire », peut évoluer vers le sens figuré d' « hommage » (Rey, 2007 : 3915).

Au-delà des noms de slameurs et de collectifs, nous avons soumis notre corpus C1 à une analyse systématique des procédés de création¹⁸⁰. Ces graphiques rendent compte des répartitions entre matrices et procédés identifiés :

¹⁷⁹ La néographie (pour « la tribu ») ou le changement de genre (« le tribut ») nous mettant sur la voie (à l'écrit) de cette triple interprétation possible.

¹⁸⁰ Au total, 15 textes ont fait l'objet d'une analyse détaillée, dont 9 d'un traitement intégral et 6 de l'analyse subséquente s'agissant d'occurrences isolées (voir les textes en annexe V et les tableaux correspondants).

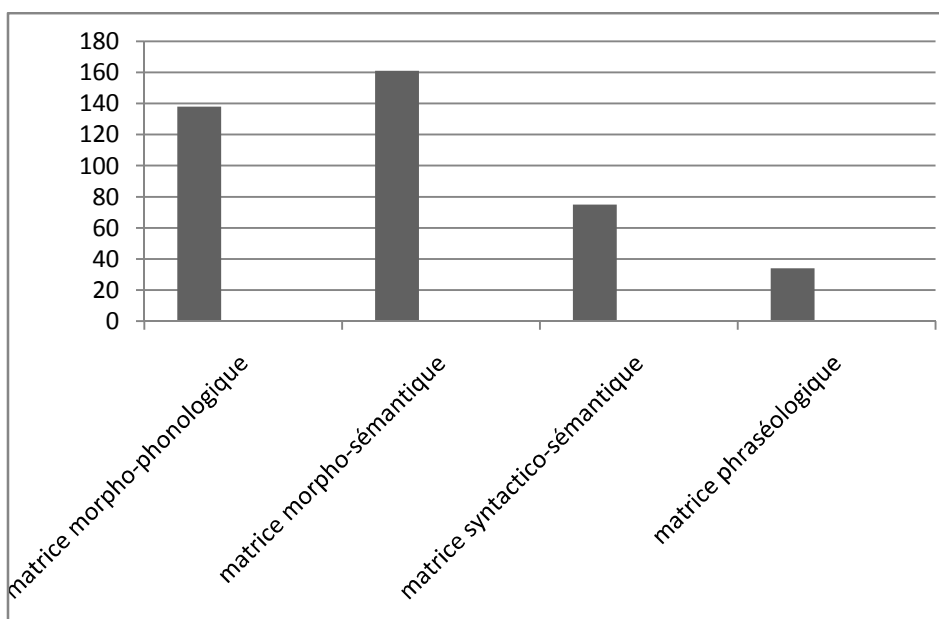


Figure 3 : Répartition par matrices (corpus C1)

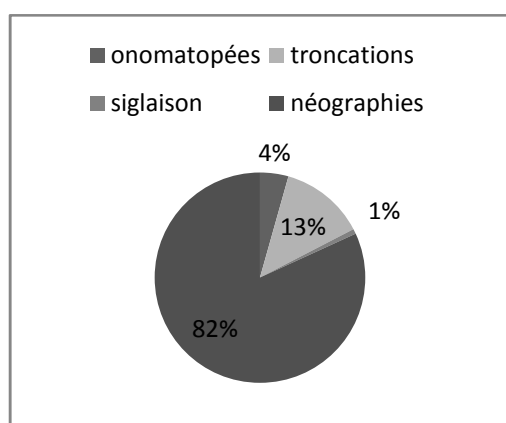


Figure 4 : Répartition interne (matrice morpho-phonologique)

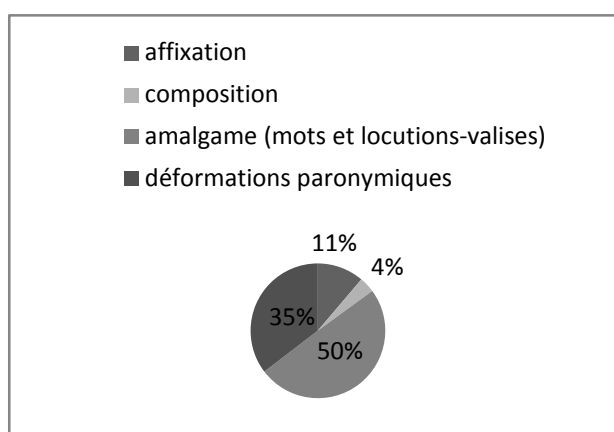


Figure 5 : Répartition interne (matrice morpho-sémantique)

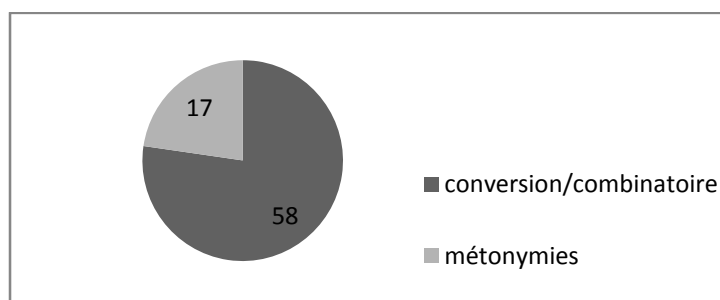


Figure 6 : Répartition interne (matrice syntactico-sémantique)¹⁸¹

¹⁸¹ La métaphore est cependant difficile à circonscrire dans la mesure où elle se superpose aux autres procédés.

7.3.3. Analyses qualitatives

Matrice morpho-phonologique : des onomatopées aux néographies

D'une part, nous avons noté que le slam se caractérise par une prégnance du mimétisme sonore. D'autre part, la présence de néographies au sein de notre corpus ne manque pas de nous interpeller : quelle peut en être la portée dans le cadre d'un texte destiné à être oralisé ? Dans quelle mesure reflètent-elles cette langue hybride et mimétique ? Comment anticipent-elles sur l'oralisation, la prosodie ?

Dans certains slams, nous avons pu identifier une forme de *matrice onomatopéique* (Calvet, 1999 : 113) qui semble prédominante dans le choix et l'agencement des mots : « *Limousine lang wie'n TrUCK / auf einmal kenne ich den TrICK! Ich mache Flickflack und spACK.* »¹⁸² Ce sont bien les structures onomatopéiques (Guiraud, 1986 : 94) qui sont ici prégnantes et particulièrement expressives¹⁸³. Le recours aux onomatopées peut en outre permettre de dépasser la frontière des langues (« *La la la human step by step bye bye bébé* », l) et d'accentuer la musicalité d'un texte¹⁸⁴ en contribuant à une forme d'harmonie imitative¹⁸⁵ : « *Coule coule petite pluie / Plic plac applique-toi implacable...* » (Na) Notons que la présence de rejets internes aux mots¹⁸⁶ - soit de néographies rendant compte d'un allongement syllabique - contribue à filer la métaphore mélodique :

« *Coule à verse déverse cal-
mement ton déluge...* »¹⁸⁷

Dans cet autre exemple, l'utilisation du rejet pour segmenter une lexie ne répond pas seulement à la recherche d'effets poétiques ou prosodiques mais à une forme néologique obtenue par amalgame dont la formation se trouve mise en relief :

*L'électro
locution*¹⁸⁸

¹⁸² Bas Böttcher « Taktik ». Cette version nous ayant été transmise par son auteur, nous pouvons émettre l'hypothèse que la présence des majuscules permet de souligner non seulement les allitérations, mais plus généralement, les accents prosodiques, puisque l'onomatopée « Flickflack » n'est pas en majuscules ici.

¹⁸³ D'après Guiraud (1986 : 94), « dans la racine T.K, la plus simple et la plus dynamique de cette série, la pointe de la langue se porte en avant contre les dents, puis se retire vivement, avec une explosion, la racine de la langue venant heurter la partie postérieure du palais. C'est très exactement l'image d'un poing... ». Ce caractère « explosif » peut être accentué par l'usage du micro (voir l'enregistrement vidéo du chapitre 2).

¹⁸⁴ Voir aussi le texte de Saul Williams traduit en annexe I.2 : « *Je ne suis pas le fils de Sha Clack Clack...* »

¹⁸⁵ D'après le *Littré* : « *un arrangement de mots par le son desquels on cherche à imiter un bruit naturel* ».

¹⁸⁶ 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* (au vers) ou *externe*.

¹⁸⁷ Un autre exemple se trouve dans cette même strophe : « *Que tout coule se décolle / En désastre écol- / ogique sans logique...* » Les slashes marquent un retour à la ligne (version transmise par l'auteur).

En d'autres termes, il ne s'agit pas seulement d'une néographie mais bien d'une lexie néologique relevant de la matrice morphosémantique. De même pour la forme *pro-thésiste*, le tiret induit une resémantisation du terme attesté *prothésiste*¹⁸⁹. Plusieurs exemples issus de notre corpus témoignent d'une utilisation des majuscules visant à marquer une accentuation expressive et démarcative :

« *Dire directement sans salmigondr...DIRE / Avant que la mort vienne nous rai...DIRE* » (I)

Dans trois sur vingt-cinq occurrences de « DIRE », ce procédé – ajouté aux points de suspension qui créent un effet d'attente – attire notre attention sur une lexie tendant à l'amalgame¹⁹⁰ :

« *DIRE qu'on s'endort en plein après-mi...DIRE (...)*
Qu'on cherche encore un coin de para...DIRE » (I, nous soulignons)

Dans cet autre exemple, les points de suspension sont utilisés pour souligner un jeu sur la coupe, la frontière des mots : « *les verbes d'éta...ble de conjugaison* » (I)¹⁹¹

Quant à la slameuse et chanteuse Rim, elle introduit de nombreuses *néographies*¹⁹², formes hybrides relevant de *l'écriture texto* et traduisant une interpénétration entre écrit et oral. Comme le suggère son titre – « D chiffres et D lettres » –, ce slam repose sur le principe d'une *phonétisation*¹⁹³ des chiffres et des lettres qui sont intégrés à la formation de néographies résultant de combinaisons multiples¹⁹⁴ : « L'impression de nouveauté tient à un certain art de la combinatoire » (Mourlhon-Dallies, 2010 : 102). De fait, les lettres – mises en relief par la typographie¹⁹⁵ – et les chiffres sont utilisés avec des valeurs différentes :

- valeur syllabique (1 signe = 1 syllabe correspondant au nom de la lettre¹⁹⁶) ;
- valeur homonymique (1 signe = 1 mot homonyme au nom de la lettre) ;

¹⁸⁸ Marco DSL/Barbie tue Rick (typographie adoptée sur le livret).

¹⁸⁹ De même le titre du texte de John Banzai « Pro-verbe » (*Original slam*, 2006) induit une resémantisation de la lexie « proverbe », mettant en valeur le lexème « verbe » au sens latin de « parole, suite de paroles » (1050) ou littéraire (1802) d' « expression verbale, orale ou écrite, de la pensée » (Rey, 2007 : 4029).

¹⁹⁰ La fusion n'est pas complètement réalisée mais matérialisée par la graphie et la ponctuation.

¹⁹¹ Formation néologique de type « locution-valise » (voir chapitre 8) : « verbe d'état + tables de conjugaison ».

¹⁹² Nous utiliserons ce terme, à la suite d'Anis, pour désigner « toutes les graphies s'écartant de la norme orthographique ». Anis nous rappelle que ces combinaisons ne sont pas nouvelles (voir les rébus et les abréviations utilisées lors des prises de notes) mais que leur combinaison peut néanmoins être originale.

(article consulté en ligne, non paginé, voir en sitographie)

¹⁹³ Par phonétisation, nous entendons ici « divers procédés qui jouent sur la valeur phonologique des monosyllabes ou des rimes, et qui passent par l'épellation des consonnes, l'encodage phonétique des chiffres... » (Fairon & Klein, 2010 : 114)

¹⁹⁴ Le texte « D chiffres et D lettres » a été publié dans l'anthologie *Slam entre les mots* (2007 : 177) si bien que nous avons pu l'analyser sous sa forme écrite, après l'avoir découvert sur scène (Double 6 à Lyon, le 12/11/08).

¹⁹⁵ Les lettres détournées de leur usage selon la norme orthographique sont en majuscules. Il s'agit d'indice de phonétisation, soit de « marqueur de passage à l'écriture par syllabogramme » (Mourlhon-Dallies, 2010 : 106).

¹⁹⁶ Par exemple « M » équivaut à la syllabe ou au lexème [Em] et non au seul phonème [m].

- en vue d'une simplification orthographique avec réduction fréquente – mais non systématique - du phonème à un graphème simple (une « tenU »¹⁹⁷).

Nous pouvons d'ailleurs émettre l'hypothèse que certaines de ces majuscules ont une visée accentuative en vue de l'oralisation (« casA »)¹⁹⁸, soit une portée stylistique en tant qu'elles mettent en relief le principe même de cet exercice de style. En tout état de cause, il s'ensuit des « réductions spectaculaires » (Mourlhon-Dallies, 2010 : 103) de digramme ou trigramme à une lettre (*bO* pour « beau »), sans oublier les syllabogrammes (*I2* pour « hideux ») et les logogrammes¹⁹⁹ (Δ pour « des tas ») :

« Les lettres et les chiffres sont utilisés pour la valeur phonétique de leurs noms, sans tenir compte des frontières de mots. » (Anis, 2006, article cité)

Du mot le plus simple (*A* pour « à ») au plus élaboré (*Ojourd8* pour « aujourd'hui »), toutes les combinaisons sont possibles²⁰⁰ : les lettres et les chiffres peuvent être utilisés de façon autonome (1 lettre/1 chiffre = 1 mot), ou intégrés à un lexème (1 lettre/1 chiffre = 1 syllabe). Ils pourront ainsi être combinés de manière *homogène* (combinaison de lettres ou de chiffres) ou *hétérogène* (combinaison de plusieurs procédés mettant en jeu des chiffres et des lettres)²⁰¹, de sorte que « Un mot peut-être transcrit par la combinaison de plusieurs procédés. » (Anis, 2006, article cité). Notons la présence d'*à-peu-près* phonétiques (Δ pour « des tas »), et de liaisons tantôt transcrites (*Lz̄M bien* pour « elles aiment bien »), tantôt ignorées (OK_où). En outre, on relève des marques d'oralité (*ptetre* pour peut-être, *y a* pour « il y a ») avec des élisions²⁰², aux côtés de nombreux termes et expressions argotiques - notamment en ce qui concerne l'isotopie des hommes et des femmes - ou verlanisées (*cainr*), ainsi que des apocopes (*tass* pour pétasses). Enfin, la présence de métonymies (*une 1664* pour « une bière ») et d'expressions lexicalisées basées sur des chiffres (*les 1001 nuits*) favorise la connivence avec le lecteur/auditeur, certaines de ces références faisant appel à des connaissances culturelles : le *cheval*

¹⁹⁷ Soit l'omission d'un mutogramme en finale (Anis, 2006, article cité).

¹⁹⁸ La majuscule correspond ici à une marque d'accentuation puisque la forme proposée ne diffère de l'orthographe normée (« casa ») que par la présence de cette majuscule accentuant le phonème final. L'oralisation de ce texte révélera toute la dimension *colludique* contenue en germe dans le texte écrit : l'auditeur pourra ainsi retrouver tous les jeux fondés sur l'intégration de chiffres et de lettres à des mots ou expressions. A l'écrit, la visée nous semble plutôt *sybillique* car le cryptage est tel que certains mots s'apparentent à des rébus.

¹⁹⁹ « On traite ici de signes-mots et de séquence de signes-mots. » (Anis, 2006)

²⁰⁰ Voir le classement proposé en annexe.

²⁰¹ Par exemple « 2moizL » (pour « demoiselle ») représente une combinaison originale de lettres et de chiffres.

²⁰² Phénomènes d'*écrasement phonétique* et de remplacement du « e » caduc par une apostrophe (*pass'ra*).

2 3 pour le cheval « de Troie »²⁰³. Plus généralement, on observe des traits propres à une langue orale et populaire voire argotique, un allègement graphique – soit une simplification orthographique – alliée à un effet de concision et de densité manifeste à l’écrit – qui traduisent une *pulsion ludique*.

Jacques Anis (2006) voit dans ce type d’écrit une « nouvelle variété du français », qui plus est « affectif (expression des sentiments favorisant le relâchement du contrôle), ludique (s’exprimant par la néographie, le jeu de mot) » et « socialisant (dominance de la fonction phatique dans les messages, partage de codes communs). » Si les effets d’iconicité ne sauraient être perceptibles dans l’actualisation orale de ce texte, les autres fonctions citées demeurent efficaces : le caractère ludique favorisant la connivence – soit la fonction *colludique* (voir *infra*) – et la poétique de l’immédiateté sont des traits communs à l’écriture textuelle et au slam. Notons d’ailleurs que le cryptage d’un texte aussi long – à la différence des SMS – implique une oralisation en vue de son décryptage :

« Un texte long de ce genre serait illisible, car il ne permettrait plus la lecture visuelle mais exigerait d’être déchiffré à haute voix. » (Anis, article cité).

Matrice morpho-sémantique : déformations et amalgames

Lauréline Kuntz, dans son texte « Dixlesic »²⁰⁴, use à l’envi de lexies déformées, dont le détournement se justifie par le sujet même de son slam : la dyslexie. Comme pour le texte de Rim, une dimension ludo-parodique apparaît en filigrane dans un slam qui progresse de *mélangements de mots* en *inventivations*. Au demeurant, la slameuse ne se contente pas de jouer sur la forme des lexies qu’elle détourne mais convoque aussi des aspects sémantiques en procédant notamment à des amalgames : le défaut de prononciation de son personnage devient par exemple « défaut de pornotiation », forme issue d’une substitution de la syllabe *por* à la syllabe *pro*²⁰⁵, d’où l’intégration du morphème « porno » à cette lexie qui s’apparente alors à un « mot-valise » (porno + prononciation = pornotiation)²⁰⁶. Au vu du tableau de synthèse des procédés de création²⁰⁷, la matrice morphosémantique ressort

²⁰³ Selon les locuteurs, le « e » instable peut se réaliser actuellement [9] ou [2], d’où la possibilité d’utiliser le chiffre « 2 » [d2] pour « de ».

²⁰⁴ Ce néologisme est aussi le titre de son spectacle. En tant que tel, il exerce une fonction *d’appât* (voir *infra*) évidente, contribuant à susciter la curiosité du lecteur/spectateur. Ce texte est lui-même a permis de remporter une épreuve de Grand Slam (entretien du 3/12/10 en annexe III.13, voir le texte en annexe V)

²⁰⁵ Confusion fréquente, de la même façon qu’on parle *d’infractus* pour *infarctus*.

²⁰⁶ Substitution paronymique par fusion autour des deux syllabes porno/prono(n).

²⁰⁷ Voir en annexe V.16.

comme la plus féconde²⁰⁸, mais elle est souvent associée à une matrice morpho-phonologique²⁰⁹ : la slameuse parvient à doubler d'effets sémantiques ce qui peut sonner comme de simples déformations dues à un défaut de prononciation, celui-là étant théâtralisé lors de la déclamation. Par exemple, l'expression détournée *prendre ses tics et ses tocs* prend tout son sens dans la bouche d'un personnage qui semble précisément souffrir de tics langagiers et peut-être aussi de *Troubles Obsessionnels Compulsifs*. Enfin, de nombreuses combinaisons et associations sont possibles, tant la concentration néologique est importante : « *(ils) me saupoudraient sans fesse* ».

Des mots-valises sont créés par Ivy (*salmigon...DIRE, para...DIRE, après-mi...DIRE*)²¹⁰, John Banzaï (*délichieuse, agarce*), Marco DSL, Lee Harvey Asphalte et surtout Lyor. Le texte de ce dernier se distingue par une profusion de lexies hybrides, dont l'identification – et l'interprétation – n'est pas toujours aisée : pour créer *dislong* ou *unibleu*, il a mis en œuvre le principe d'une « réanalyse fallacieuse » (Grésillon, 1983 : 90) : les segments -cour(s)- et -ver(s)- sont assimilés aux lexèmes « court » et « vert », d'où la substitution de « long » et « bleu » à ces *kénomorphèmes*²¹¹. Dans ce texte, des néologismes comme *prafur* tendent à l'opacité, le formant directeur étant difficilement identifiable²¹². Dans d'autres cas, on se heurte à *l'indécidable* (1985 : 91), plusieurs hypothèses d'interprétation étant plausibles²¹³. Chez Lee Harvey Asphalte, le titre « Hard Corps et âme » constitue une première locution-valise (*Hardcore + corps et âme*). Dans ce slam, les lexies néologiques sont mises en valeur par l'anaphore « Appelle moi... » - qui, suivie d'une pause - crée un effet d'attente, et sont amplifiées par des métaphores filées : l'isotopie de la fresque (renvoyant au graffiti) constitue un fil sémantique qui relie la plupart des innovations lexicales et facilite leur interprétation (*archéonéologisme, hiéroglyphure, aérosolfège...*). Les emprunts à l'anglais (*MC*), ainsi que le recours à

²⁰⁸ Sur un total de 58 lexies néologiques, on relève treize mots-valises (soit environ 22%) et dix détournements (17%) ou défigements (matrice phraséologique).

²⁰⁹ « Un tiens vaut mieux que deux *tralalas* et un *falafel* ».

²¹⁰ Le poète québécois se définit d'ailleurs comme « un redoutable calembourgeois » (enquête du 15/09/10).

²¹¹ A. Grésillon cite l'exemple du mot *désespomme* créé selon la même matrice : « le segment kénomorphe – poir- est indûment identifié au lexème *poire* ; celui-ci est ensuite indûment identifié au lexème *pomme*. »

²¹² Autre principe qui se voit ici contrarié par cette forme analysée par son auteur comme « la contraction de passé, présent, futur » : celui du « maintien de la continuité d'au moins un constituant. » (Grésillon, 1983 : 102)

²¹³ Nous entrevoyons ici les limites de notre classement, notamment pour les lexèmes où l'hypothèse du mot-valise et de la dérivation peuvent être émises sans que l'on puisse trancher, à moins de nous confronter au discours *méta-néologique* des auteurs comme nous l'avons fait pour Lyor (illustration sonore de ce chapitre).

des métonymies issues de noms de marques (« paire de Nastase »), contribuent à ancrer ce texte dans l'univers du hip-hop, cadre confirmé par le clip vidéo²¹⁴.

Marco DSL et Barbie tue Rick mettent en œuvre une grande diversité de procédés de création comme en témoigne le tableau en annexe V.16. Les suffixations sont nombreuses, de même que les amalgames et les détournements de type phraséologiques. La « fausse coupe » est féconde (« *ils ont des canuts l'art* ») et mise en valeur par la polyphonie²¹⁵, ainsi que la combinaison bi-matricielle : des emprunts peuvent être intégrés à des mots-valises comme en atteste l'exemple de l'amalgame « *apocalipstick* » (*apocalypse + stick*). Chez Mots Paumés, on assiste aussi à un brouillage des frontières : les matrices et les procédés se combinent si bien que certaines lexies néologiques peuvent relever tout autant de la matrice phraséologique que de matrice morphosémantique. Les frontières entre les mots sont floues du fait de télescopages qui se concrétisent à travers les mots et locutions valises²¹⁶. En outre, les amalgames se doublent de métaphores filées qui sont autant de clés pour l'interprétation des néologismes : la science « asphyxion » prend ainsi tout son sens dans une isotopie de l'étouffement²¹⁷, mimée par la trame sonore, notamment consonantique : « *La ville tousse, títube, telle le titanique, tout entière atteinte de tétanie...* » La lexie « titanique » (*sic*) peut alors être perçue comme néologique dans ce contexte, tant l'empreinte sonore est prégnante²¹⁸.

Si l'affixation est un procédé relativement productif, la composition reste limitée à notre corpus Grand Corps Malade, s'agissant notamment des composés autour des lexies simples *pères* et *mères*, d'où : *père-fiction*, *père-pulsion*, *père-crédit*²¹⁹. Quant à la verlanisation – qui se traduit aussi par une mise en relief des schèmes consonantiques –, elle apparaît comme un phénomène essentiellement parisien (Goudaillier, 1997b) : seuls le slameur de Saint-Denis et Rim y ont recours²²⁰.

²¹⁴ Certaines de ces références sont particulièrement cryptées comme les allusions à la Bande dessinée (*Code Quantum*), à Munia Abu Djamel des Black Panthers ou aux esclaves des plantations (contre-champ de coton).

²¹⁵ Voir la transcription en annexe IV.2. (Les italiques indiquant la deuxième voix) : « ils ont des canuts l'art ».

²¹⁶ Nous appelons ici « locution-valise » un syntagme issu de l'imbrication de deux lexies autour d'un lexème commun, comme dans cet exemple : *impôt + pot* d'échappement = *impôt d'échappement*. Voir notre prochain chapitre pour un développement sur ce point.

²¹⁷ Le titre « Apnée » mais aussi des termes comme « tousse, souffle, étrangle, bronche, trachées » renvoient à ce champ sémantique.

²¹⁸ Outre l'allitération en « t », notons la récurrence du schème consonantique [ttn]: titanique/tétanie

²¹⁹ Fondés sur la paronymie avec les termes *perfection*, *percussions* et *mercredi*.

²²⁰ Voir notre chapitre 10 pour un développement sur ce sujet.

Matrice syntacticosémantique : conversions et néologie combinatoire

La matrice syntacticosémantique semble particulièrement féconde dans les slams touchant au registre amoureux, le procédé le plus fréquent étant la conversion d'un nom en verbe. D'une manière générale, le changement de catégorie ne s'accompagne pas d'une flexion verbale. Seules trois occurrences se distinguent par une marque de ce type : « *l'Afrique qui soleille sa peau* » (AAM), « *Mélancolises* »²²¹ (N) et « *je m'amitie de toi* » (B). Pour ce dernier cas, la modification (substitution d'un « e » au « é ») du substantif marque un changement phonétique : [amiti]e → [amisi]. Certains adjectifs sont aussi convertis en verbes dans le texte de Luciole, un seul portant un morphème grammatical qui peut être interprété comme la marque du féminin appliquée à la forme adjectivale : « *je t'exaspérante* ». La motivation de ces néologismes obtenus par conversion est souvent métaphorique (« *on s'graine* ») et la progression de l'un à l'autre rend compte d'une matrice tantôt homophonique (« *je te peau/tu me poésie* »), tantôt sémantique (« *je te perpendiculaire et tu m'horizontale* ») ou des deux combinées : « *tu me corsage, je te corps tout court* »²²². Notons une occurrence de possessif converti en verbe : « *je te tiens, tu me mienne* » (JB). Dans la plupart des cas, un jeu sur les pronoms s'instaure pour traduire le désir, quitte à trahir la combinatoire du verbe qui, d'intransitif devient transitif : « *Je te nage* » (L) « *Je t'accours* » (JB), « *Je te viens* » (JB)²²³. Quelques emplois traduisent une liberté prise avec la syntaxe au profit des effets sonores : « *Pleut, pleut, petite pluie...* » (N) ; « *De quoi tu te tais...* » (K). Enfin, Nevchehirlian crée un pluriel pour le substantif issu de l'adjectif « large ». La licence poétique - « les larges » - renforce ici l'isotopie de la liberté (« être au large », « prendre le large ») qui caractérise ce poème, pour qui sait lire entre les lignes ou entendre entre les mots : « *Où nous allons, il n'y a que des larges, / On n'y sera pas à l'étroit, tu sais, / Des larges, on n'y sera pas à l'étroit./ Large* » (nous soulignons). Notons que la néologie combinatoire peut être mise en exergue soit par la répétition,

²²¹ La suffixation en -ise est utilisée par le slameur sur son site (voir en sitographie) pour la conversion nom → verbe (« je slamme », « je biographise », « je contactise ») de façon concurrente à une flexion simple sur la base des verbes en -er (« je pagedaccueille », « je concerte », « je musiciante », « je portraite »). Notons d'ailleurs que « mélancolisé » avait été créé par Balzac : il est cité par Galisson (1991 : 49) comme mot-valise pour « mélancolique + alcoolisé ».

²²² La lexie « corsage » est ici décomposée en « corps sage », d'où le second terme de la proposition « corps tout court » qui se caractérise en outre par la reprise du schème consonantique [kORtuKuR].

²²³ On trouve ce procédé chez Prévert : « Je ne peux pas t'avoir, mais comme je t'aime, je peux t'être » (In *Choses et autres*, 1972) et Ghérasim Luca dans le poème « Prendre corps » (In *Paralipomènes*, 1986).

soit par des commentaires métopoétiques : « *Non ? On ne dit pas comme ça ? Comme on dit, alors ?* » (K)

Matrice phraséologique et combinaisons bi-matricielles

La matrice que nous qualifions de *phraséologique* se révèle relativement productive – ou plutôt créative – dans nos textes de slam, qu'elle soit employée ponctuellement (AAM, LHA) ou plus largement (LK, I, MP, M/B, Ly). Le détournement affecte des unités de taille variable : depuis le groupe nominal ou synapsie (« salade de bruits », M) jusqu'à la lexie phrastique (« Scions, slamons... », M). Locutions ou expressions (« les alcooliques unanimes », I), collocations (« contrôle pariétal », LHA ; « réchauffement chaotique », MP), proverbes (« Un tiens vaut mieux... », LK) et titres (« Un tramway nommé douleur », AAM) sont objets de défigement ou délexicalisation par substitution paronymique (nous soulignons)²²⁴.

Les combinaisons bi-matricielles (Tournier, 2004 : 182) sont souvent mises en œuvre dans nos textes de slam. On observe par exemple l'association d'une matrice externe à une matrice interne comme chez Narcisse (« Inspire leur des *singing in the rain* ») qui associe un emprunt à une conversion (substantivation) qu'il souligne d'une rime (« et autres débiles rengaines »). Dans le texte d'Ivy, le mot « tsé » qui peut être interprété comme un emprunt – du *bantou* – doublé d'une troncation (de « tsé-tsé ») est en fait une interjection (pour « t'sais »), fréquemment utilisée par les québécois. En outre, on peut émettre l'hypothèse qu'il a été choisi pour sa valeur onomatopéique. De même, chez Lauréline Kuntz, le mot « falafel » (de l'arabe : فلافل)²²⁵ est intégré à un détournement (« *un tiens vaut mieux que deux tralalas et un falafel* ») opéré par substitution de « tralalas » à « tu l'auras » et ajout de ce second terme « falafel » dont on peut supposer qu'il répond à une matrice phonologique. Chez Marco DSL et Barbie TR, ce procédé est récurrent comme dans l'expression « *take care* tocard » : la première unité étant empruntée à l'anglais, la seconde y fait écho par la reprise du schème consonantique²²⁶. On voit donc comment ces différentes matrices s'entremêlent constamment. Si les emprunts à l'anglais sont majoritaires, on relève néanmoins quelques mots camerounais (Rim, GCM) et arabes (LK, GCM). Les régionalismes sont peu nombreux et leur emploi s'intègre

²²⁴ Voir notre chapitre 9 pour un développement sur ce sujet.

²²⁵ Désignant une spécialité culinaire du proche Orient.

²²⁶ Les deux lexies sont paronymes : [tEjkkERTokaR]

généralement à une combinaison bimatricielle comme chez Ivy (« les mots montent en *mottons* »²²⁷) et chez Marco DSL et Barbie TR (« Impolis *gones* ouverts »).

7.4. Des fonctions aux néostyles

Les fonctions assumées par la néologie dans le slam sont-elles communes aux fonctions identifiées dans d'autres contextes ? Observons que d'une manière générale, les fonctions qui lui sont assignées influent directement sur ses formes : « Selon les buts que l'on s'assigne, on ne recherche pas les mêmes néologismes » remarque Jean-François Sablayrolles (1993 : 59). Ce dernier, dans un article consacré aux « Fonctions des néologismes », a différencié 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, *captatio benevolentiae* oblige – *a fortiori* si la forme néologique correspond à un titre ou à un nom de scène – ce sont les fonctions ludique et conniventielle qui apparaissent décisives, autant que les fonctions proprement stylistique, poétique et/ou polémique.

7.4.1. Fonction d'appel et d'accroche : des mots-appâts

Parmi les fonctions centrées sur l'interlocuteur, cette première fonction d'appel ou d'accroche était la plus manifeste à travers notre analyse du corpus journalistique. S'agissant de nos autres corpus, elle peut aussi intervenir d'une part dans l'énoncé du nom de scène par l'animateur, en amont de la déclamation, qui contribue à ouvrir ce que nous avons appelé un horizon d'écoute, et d'autre part, dans le choix d'un titre d'album ou de texte. L'importance des titres nous a été confirmée par plusieurs entretiens, à l'image d'un Souleymane Diamanka, dont les formules titulaires sont particulièrement élaborées. A titre d'exemple, « LittORAL » - titre d'un album à venir (2011) - est doublement néologique : formellement - la mise en relief du morphème « oral » par la typographie engendre une néographie - ; sémantiquement, comme remotivation du lexème comme forme syncopée pour « Littérature orale »²²⁸. Un tel

²²⁷ Notons que l'allitération en [t] se trouve ici renforcée par la liaison : « montenten mottons ».

²²⁸ De même, « LOVERdose » titre de l'album de John Banzaï (2010), attire l'attention sur la resémantisation par rapport à *l'overdose*.

néologisme joue sur les dimensions graphique (du mot dans sa forme écrite) et métaphorique (de l'image²²⁹) : « Le néologisme imagé est plus parlant » (Sablayrolles, 1993 : 69). De la même façon, les titres des albums respectifs d'Ivy (*Slamérica*, 2007) et de Bas Böttcher (*Neonomad*, 2009), interpellent le lecteur-auditeur en jouant sur l'étrangeté de mots hybrides. Quant à Mots Paumés, il use et abuse de jeux de mots dans ses titres : le titre de son album - *Songes déments* (2009) - représente à la fois un oxymore et un calembour par inversion (« des mensonges ») ; le titre de l'anthologie grenobloise *Textes à claques* résulte d'une délexicalisation (« tête à claques ») doublée d'une référence au sens premier de *to slam* (« claquer »). Enfin, les titres des spectacles peuvent aussi assurer cette fonction d'appât (Sablayrolles, 2000 : 372), à l'image de *Métamorphonic*, spectacle du collectif « La tribut du verbe »²³⁰. Quant aux titres des textes, notons que « Barbareurs » annonce d'une certaine façon des *barbarismes*. Ainsi, « le désir de retenir l'attention par ces néologismes est d'autant plus frappant qu'ils sont souvent un peu mystérieux et piquent donc la curiosité du lecteur. » (Sablayrolles, 1993 : 68)

7.4.2. Fonction poétique, poiétique ou polémique ? Des mots-coups de poing

Dans son ouvrage sur *Les Jeux de mots*, Pierre Guiraud (1979 : 78) évoque les fonctions *subludiques* – qu'il situe en deçà et au-delà du langage – et explore le potentiel rhétorico-poétique des *accidents de la langue* comme les *lapses* :

« En effet, ces formes aberrantes peuvent être reproduites intentionnellement à des fins expressives ou ludiques. C'est pourquoi on les retrouve à la base de la plupart des figures de rhétorique ou des diverses formes de jeux de mots. »

Si la fonction poétique semble clairement visée dans le slam (centrée sur la langue), l'enjeu *poiétique* tel que la définit Guiraud ne lui est pas étranger. En effet, « une des fonctions de la littérature est d'enrichir l'idiome en créant des mots de des constructions nouvelles. » (1979 : 87) La recherche poétique nous semble pourtant prédominer dans la mesure où la plupart des néologismes apparaissant dans un slam sont associés à des figures de sens : une métaphore pourra ainsi faire résonner un *jeu de mots* bien au-delà du seul terme *ludant*²³¹ (Guiraud, 1979 : 105), comme

²²⁹ Le littoral correspond ici, d'après l'auteur, au littoral breton qu'il a découvert et exploré en résidence d'écriture, ainsi qu'au littoral peul de ses origines. (entretien du 24/09/10)

²³⁰ Voir le blog de ce collectif.

²³¹ Dans la lignée de la terminologie saussurienne, Guiraud distingue le ludant du ludé : « Le « ludant » est le texte tel qu'il est donné (celui qui joue) et le « ludé » le texte latent (sur lequel on joue) » (1979 : 105)

en attestent les exemples de titres cités. A défaut, il en résulte un risque de *néologismes hermétiques* (Sablayrolles, 1993 : 85) qui pourraient bien relever, le cas échéant, d'une fonction *poiétique*, à l'image du slam « Barbareurs » de Lyor. Evoquant Rabelais mais aussi le Surréalisme et l'Oulipo comme « modes d'invention par la forme », dans la lignée de la Grande Rhétorique, Guiraud rappelle l'importance des jeux de mots pour André Breton²³² qui s'inscrit dans une « entreprise de disruption systématique du langage » (91). Sablayrolles (1993) souligne aussi que certains néologismes peuvent traduire une remise en question de l'ordre établi²³³. Dans le slam, il arrive en effet que le néologisme ait une fonction clairement polémique, où que le poétique – voire le poiétique – 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. Force est de constater que certains néologismes ont bien valeur de « coup de poing », s'agissant de dénoncer certains travers de notre société. A titre d'exemples, ces trois mots « offerts » par Lyor à son co-slameur Rouda – « *Pauvricide médiatisation télémagogique* »²³⁴ – ou encore le texte « Apnée » du 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...²³⁵ Jean-Pierre Martin voit dans les mots-valises de Joyce « l'attentat ouvertement perpétré dans la langue – dans l'ordre lexical de la langue. » (1976 : 180). Les mots débordent de leur moule – « signifiants produits en bousculant la configuration du moule, ou en le fragmentant. » (188) – pour mieux livrer leur poésie :

« La langue y est dénaturée, en vue d'obtenir un effet que Joyce désigne parfois comme musique. (...) Percevoir cet écoulement. » (1976 : 181)

²³² « Nous sommes plusieurs à y attacher une importance extrême. Et 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. » (A. Breton, *Littérature*, 7 décembre 1922)

²³³ « Ceux de Rimbaud, de Céline, des surréalistes, ne sont pas qu'esthétisme, mais ont de plus vastes ambitions : derrière la langue, c'est la société, le monde qui est visé, avec une volonté de remise en question, de bousculer des situations établies. » (1993 : 79)

²³⁴ Ces trois mots sont insérés dans le texte « Parlez-moi d'amour » (Rouda, 2007), mais Rouda nous a confié (entretien du 27/10/08) que Lyor en était l'auteur, lui ayant généreusement *offert* ces mots.

²³⁵ Dans ce slam aux relents de science-fiction ou de récit d'anticipation, la densité de mot et locutions néologiques crée une tension dramatique qui est amplifiée par les effets de mise en voix et de mimogestualité : d'où une dramatisation par la prosodie qui met en relief les phénomènes d'innovation lexicale.

7.4.3. Fonction réflexive ou expressive? Des mots-miroirs

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 des états d'âme de leurs personnages, les slameurs nous amènent à découvrir – à entendre dans leurs textes et à voir sur 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 – ou kaléidoscope – reflète une identité individuelle plurielle (avec des appartenances multiples), une identité collective (l'appartenance éventuelle à un collectif de slameurs), une identité artistique en construction (celle du mouvement « slam ») et une identité stylistique (ou artistique) que nous analysons à travers le concept de *néostyles*. 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. Nous qualifierons donc cette fonction de *réflexive* voire *prospective* s'agissant de néologismes tournés vers l'avenir : « *Quand arrêtera-t-on la compétition pour l'ascension des pics de pollution ?* »²³⁶ Si le domaine politique apparaît comme un terrain privilégié pour les néologismes dits *émotionnels* (Sablayrolles, 1993 : 65), l'expression de sentiments en général et du sentiment amoureux en particulier (voir *supra*) peut aussi générer ce type de néologie :

« *Je t'aime, je te tendresse, je m'amitie de toi peut-être* » (Boutchou, 2009)

7.4.4. Fonction conniventielle ou *colludique* ? Des mots-clins d'œil

A *contrario* d'une fonction cryptique qui demeure marginale, les néologismes dans le slam nous semblent résolument tournés vers *l'auditure* (Bobillot, 2009). Qu'il s'agisse de néologismes « coups de poings » ou de néologismes « clins d'œil », ces diverses manifestations de créativité lexicale visent le plus souvent à entrer en relation avec un public supposément *slamophile*. La connivence est recherchée à

²³⁶ Mots paumés, "Apnée" (*Songes déments*, 2009) : voir en annexe VI.

travers une écoute active, dans la mesure où la co-interprétation prend appui sur la référence à une culture partagée. Pour Galisson (1995), ces « télescopages de formes » que constituent les *palimpsestes*²³⁷ fonctionnent comme une marque de connivence : le concept même de « palimpseste verbal » – en fait *verbo-culturel* – fait 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 d'ailleurs 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, celui d'un concert ou *slam session* – contribuent à la co-interprétation des néologismes et autres jeux de mots. L'appui de cet environnement *inter-sémiotique* combinant communication verbale et visuelle²³⁸ 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 ensemble »)²³⁹, faisant appel non seulement à la connivence du public, mais aussi à ses connaissances lexicoculturelles (Galisson), ainsi qu'à son horizon d'écoute ouvert à des formes néologiques et autres jeux de mots. Au demeurant, la néologie partage avec l'argot certaines fonctions, et s'en démarque par d'autres : la *fonction* dite *emblématique* (Calvet, 1999 : 89) se rapproche de ce que nous avons qualifié de *fonction réflexive* et qui renvoie à une identité collective ou groupale à la différence de la fonction *expressive*. Le schéma suivant résume les fonctions associées à la néologie dans le slam :

²³⁷ Voir notre chapitre 9 pour un développement sur ce concept que nous employons ici au sens générique pour « détournement ».

²³⁸ Lipka (2007 : 8) « an inter-semiotic environment which combines both verbal and visual communication » (related to cartoons)

²³⁹ Cette fonction va au-delà des seuls « néologismes ludiques » (Sablayrolles, 2000 : 382).

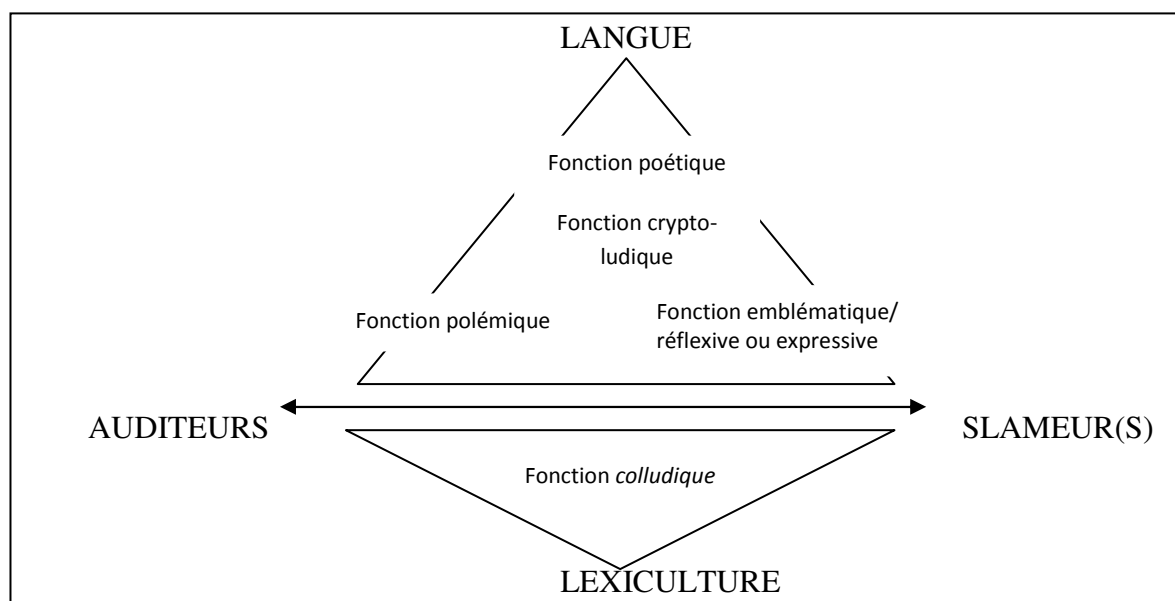


Figure 7 : Représentation des fonctions de la néologie dans le slam²⁴⁰

7.4.5. Le concept de *néostyle*

Le concept de *néostyle* que nous proposons et développerons dans les prochains chapitres est fondé sur la tentative de mettre en relation les fonctions des néologismes et les procédés de formation dont ils résultent (Sablayrolles, 1993 : 91), *via* une analyse poético-stylistique. S'agissant de la fonction expressive, nous pouvons avancer une première hypothèse : au vu de notre corpus, il nous apparaît que la néologie par conversion est fréquente pour les néologismes liés à l'expression du sentiment amoureux, comme en attestent les exemples cités de John Banzaï (« La tourmente »), Luciole (« Perpendiculaire ») et Boutchou (« Comme au début »). Tout se passe comme si le brouillage des frontières lexicales et catégorielles (grammaticales), des règles syntaxiques, reflétait un effacement symbolique des frontières entre le poète et l'objet de sa quête, soit un fantasme de fusion : « *Je te chair, tu me bouche / Je te clavecin, tu me touche* » (L, 2009). Chez John Banzaï, les amalgames disent toute l'ambivalence du sentiment amoureux (attirance et agacement) alors que les conversions expriment la quête et l'ambiguïté du désir. L'unicité de la formule néologique dit aussi l'unicité de l'être désigné ou convoqué par cette même formule : « *C'est une vénusienne / Elle n'est pas de la même planète...* » (R, 2007). Outre ce *néostyle* privilégié pour l'expression du sentiment amoureux, nous analyserons d'autres styles de néologismes propres à tel ou tel slameur, ou corrélés à des thématiques comme la modernité (mots-valises).

²⁴⁰ Un schéma en 3 dimensions montrerait que langue et lexiculture se rejoignent.

Conclusion partielle

Nous avons vérifié la prodigieuse diversité de procédés de création lexicale à l'œuvre dans les textes de slam comme le reflétaient, en miroir, nos corpus de titres et d'articles de presse. Si la matrice phraséologique s'avère efficiente – commune à l'ensemble des slameurs –, les matrices morphophonologique et morphosémantique sont souvent mises en jeu, en vertu d'une recherche de concision et d'expressivité. Il reste que les matrices se superposent souvent, du fait même de cette densité, ce qui implique que nous approfondissions notre classement, et ce, dans trois directions :

- celle de la matrice morphosémantique, des mots et locutions-valise en particulier ;
- celle de la matrice phraséologique, des détournements d'énoncés figés ou semi-figés ;
- celle des combinaisons bimatricielles impliquant des emprunts et variations inter- et intralinguales.

Quant aux fonctions prises en charge par la néologie dans ce contexte, nous avons insisté sur l'importance du jeu, dont le potentiel poétique et colludique se déploie *via* la conjugaison de procédés multiples faisant appel à la complicité du récepteur :

*« 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 »²⁴¹*

²⁴¹ Ivy, « Dire » (*Slamérica*, 2008).

Chapitre 8

Mots Paumés ou les mots composites (*néostyle 1*)

8.1. Du mot d'esprit aux mots composites

8.2. Traitement du corpus

8.3. Analyse néostylistique : des mots paumés aux mots filés

Illustration : Mots Paumés, « Apnée »
(*Songes déments*, 2009)

Photo 3 : Mots Paumés au Musée de l'Ancien Evêché, Grenoble
(29/07/11)



« 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 ? »²⁴²

Quoi de plus énigmatique qu'un mot-valise ?

Lieu par excellence de la condensation, le mot-valise pourrait bien, en tant que tel, offrir un *condensé* d'une poétique du slam que nous avons abordée en termes d'*oralité* (SD), de *styloratoire*²⁴³ et autres *microyons* (MP, voir *infra*). La première question soulevée par notre étude est celle de la dénomination de ces lexies hybrides construites par *amalgame* (Tournier). Nous réfléchissons donc à la pertinence du choix de ce mot composé (*mot-valise*) et envisagerons d'autres façons de nommer ces lexies tout en rendant compte de leur étrangeté voire de leur *monstruosité* (Grésillon²⁴⁴) : du *mot d'esprit* (Freud) au *mot composite* (Martin), en passant par le *mot articulé* (Galisson), nous interrogerons ces concepts en évoquant les exégèses de celles et ceux qui ont entrepris de les analyser et d'en esquisser une typologie. Nous confronterons notre propre tentative de classement à une première étude de *néostyle* à travers le corpus de Mots Paumés qui s'avère prolifique en la matière. Au seuil de ce chapitre, reprenons donc à notre compte ce projet initié par Jean-Paul Martin qui s'est intéressé aux textes de Joyce (1976 : 181)²⁴⁵ : « A un moment où à un autre, il faut déballer les mots-valises. C'est ce que nous allons essayer de faire (...) » Soit, dévalisons les mots-valises, dispersons les mots condensés, démembrons les mots monstres et décomposons les mots composites...

8.1. Apports théoriques : du mot d'esprit aux mots composites

8.1.1. Éléments de définition

²⁴² Mot Paumés, « Apnée », *Songes déments*, 2009.

²⁴³ Mot inventé par La Tribut du verbe : voir le blog de ce collectif.

²⁴⁴ *La Règle et le monstre* (1984) est le titre de l'ouvrage qui a fait suite à sa thèse.

²⁴⁵ « Joyce produit un texte énigmatique, qui se donne comme un analogue écrit du rêve » (1976 : 180) décrit-il en faisant référence à l'analyse de Freud.

Freud et le mot d'esprit

De l'analyse du rêve, Freud est passé à celle du mot d'esprit : la condensation est ce qui lui permet de relier l'un à l'autre : « J'ai décrit comme un des éléments de l'élaboration du rêve un processus de condensation qui présente les plus grandes analogies avec celui de la technique du mot d'esprit... » (1983 : 45) Comme il a décomposé le travail du rêve, il entreprend alors d'analyser le mot d'esprit en tant que formation mixte : « En quoi consiste la technique de ce mot d'esprit ? » (28) s'enquiert-il. Différentes strates peuvent se superposer au sein d'une même lexie, en jouant sur l'homonymie, la polysémie et autres formes de néologie telles que les mots ou locutions-valises. A partir de l'exemple de « famillionnaire », Freud propose une représentation graphique de ces différentes strates réunies en un *mot composite* issu d'une fusion ou *Wortverschmelzung* (30) :

FAMI	LI	ERE
MI	LIONNAIRE	
FAMI	LIONNAIRE	

Ce mot correspond à « une condensation avec formation substitutive » (1983 : 31), résultant d'une compression – via une ellipse – de la phrase : « R. m'a traité tout familièrement, c'est-à-dire autant qu'il est possible à un millionnaire. » Freud remarque alors « l'interpénétration des diverses parties constitutives des deux composantes. » (39) S'intéressant à la technique des mots d'esprit relevant de ce premier type, il note qu'il s'agit d'une « condensation avec légère modification », ajoutant que « plus cette modification est légère, plus le mot est spirituel. » (40) Il précise un peu plus loin que ce type de formation peut être décrit « comme une modification du terme fondamental par le second élément. » (44) Tous ces mots d'esprit, affirme-t-il, mettent en jeu la matérialité plastique du langage : « Les mots représentent une substance plastique et malléable à merci. » (54) Il entreprend de résumer les principales techniques en trois catégories principales (65-66) : la condensation - précédemment décrite - constitue la première²⁴⁶, suivie de « l'emploi du même matériel »²⁴⁷ et du « double sens »²⁴⁸. Certes, le mot d'esprit peut être un

²⁴⁶ Elle pourra être accompagnée de la formation d'un mot mixte ou d'une modification.

²⁴⁷ En jouant sur le tout et les parties, la modification de l'ordre des mots, une légère modification, ou le même mot pris au sens plein et au son sens vide.

²⁴⁸ Ce dernier pourra reposer sur le nom et sa signification concrète, sur une signification métaphorique et la signification concrète, sur le double sens proprement dit (jeu de mot), l'équivoque et le double sens accompagné d'une allusion.

mot-valise, mais il n'y a pas de correspondance entre ces deux ensembles qui ne se recouvrent que partiellement :

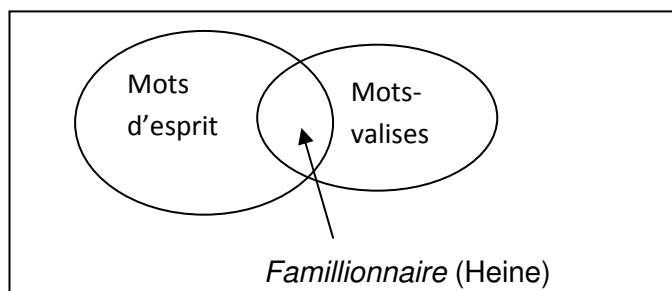


Figure 8 : Mots d'esprit et mots-valises

En d'autres termes, tous les mots d'esprit ne sont pas analysables comme des mots-valises et tous les mots-valises ne ressortissent pas du mot d'esprit :

« Ceux-ci tiennent leur qualité de mot d'esprit d'un jeu sur un nombre réduit, deux en général, de signifiants parfaitement déterminés. Il y a un fonctionnement, un mécanisme du mot d'esprit, dans la mesure où il est tourné vers l'interprétation. » (Martin, 1976 : 188)

Si le mot d'esprit est résolument tourné vers la communication en général, vers la conversation en particulier, le terme de mot-valise s'applique à des champs divers et variés en tant qu'il rend compte d'un procédé de formation et non d'une fonction précise ou d'un domaine d'application. S'agissant du slam, la visée communicative est essentielle, bien que certains néologismes tendent paradoxalement à l'opacité.

De Lewis Carroll à James Joyce : des mots-valises aux mots composites

C'est à Lewis Carroll avec *De l'autre côté du miroir* (1871), que l'on doit le terme de « mot-valise », traduction de *portmanteau word*. Dans ce passage, Alice demande à Humpty Dumpty de lui expliquer le poème « Jabberwocky »²⁴⁹ :

'Let's hear it', said Humpty Dumpty. 'I can explain all the poems that ever were invented, and a good many that haven't been invented just yet.'

This sounded very hopeful, so Alice repeated the first verse:

"'Twas brillig, and the slithy toves (...)"

²⁴⁹ Voir en annexe IX.1 le texte anglais assorti de deux traductions différentes, placées en vis-à-vis par les auteurs de ce manuel dans le cadre d'un parcours intitulé « Traduire les mots » (Français 5^{ème}, Hatier, 1995). Notons d'emblée que Parisot (texte 1) a essayé de traduire le titre (« Bredoulocheux ») tandis que Papy (2) s'y est refusé. Si l'on considère la première strophe, les traductions divergent pour seulement 2 néologismes sur 11 : *revenueur/grilheure* et *allouinde/alloinde* (variante orthographique). Les deux traducteurs ont renoncé à traduire les néologismes « *toves* et *boregoves* » car il ne s'agit pas de mots-valises, comme le précisent les auteurs du manuel. Ils s'accordent sur le signifié de « *slictueux* » : « souple, actif, onctueux », soit « trois significations contenues dans un seul mot »/ « trois sens empaquetés en un seul mot ». Notons que cette dernière explication (Papy) constitue une métaphore filée par rapport à l'image de la valise (*portemanteau*).

'That's enough to begin with', Humpty Dumpty interrupted: 'there are plenty of hard words there. "Brillig" means four o'clock in the afternoon – the time when you begin broiling things for dinner.'

'That'll do very well,' said Alice : and "slithy"?'

'Well, "slithy" means "lithe and slimy." "Lithe" is the same as "active". You see it's like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word.' (1994 : 101-102, nous soulignons)

Tout en gardant à l'esprit cette définition fondatrice de « deux sens empaquetés dans un seul et même mot », nous voyons une double objection à reprendre à notre compte cette appellation : d'une part, l'image du *portemanteau* nous semble sinon obsolète, assurément moins parlante aujourd'hui ; d'autre part, Lewis Carroll l'a conçue comme limitée 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 : 1987)²⁵⁰. Si l'on retrouve cette image dans d'autres langues²⁵¹, il semble néanmoins opportun de se poser la question de sa validité aujourd'hui :

« Cette espèce de sacoche en deux parties justifiait la métaphore de Lewis Carroll (le mot portemanteau est formé de deux autres mots), mais le portemanteau que nous connaissons aujourd'hui (...) ne rend plus compte de l'analogie originelle entre le type de mot désigné et la chose désignante. » (Galisson, 1991 : 48)

Le fameux *mot-valise* proposé comme traduction est-il plus éloquent ? Galisson a proposé de réviser cette terminologie :

« Il me semble aussi que les appellations successives dont il a hérité (« mot portemanteau » en Grand Bretagne, « mot-valise » en France), ne l'ont pas aidé à se faire une image de marque respectable et respectée. (...) Personnellement, je suggérerais « mot articulé » en raison du recouvrement (de l'articulation) des formants deux par deux. »

Sans reprendre à notre compte cette idée d'*articulation* – qui nous semble renvoyer plus généralement à la double articulation du langage – et sans tomber dans la *brachygraphie gigogne*²⁵² qui ne nous paraît pas adéquate à décrire des procédés où la lexie obtenue dépasse très largement les frontières de ses composants initiaux – il

²⁵⁰ 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... »

²⁵¹ 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 *parole macedonia*, soit "parole macédoine" » (1987 : 347).

²⁵² Voir à ce sujet l'article de Clas (1987) proposant d'étudier les mots-valises comme autant « d'écritures tronquées qui s'emboîtent ».

ne s'agit pas le cas échéant d'*emboîtement* mais plutôt d'*imbrication*²⁵³—, 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 ») et de *Wortkontamination* qui a le mérite de désigner le procédé (l'*amalgame* dans la terminologie de Tournier) tout en suggérant, si l'on se réfère à l'étymologie de ce mot (du latin *contaminare*, « toucher, atteindre ») une relation de contiguïté et de fusion. Partant du constat d'une certaine similitude avec le procédé de composition (voir *infra*), cette terminologie a le mérite de refléter le caractère hybride de telles lexies, tout en insistant sur la coprésence de différents *composants*. Elle suggère en outre la plasticité du matériau verbal et la mise en relation d'éléments disparates en vue d'obtenir des propriétés spécifiques²⁵⁴. De fait, Jean-Paul Martin analyse le mot *composite* comme une sorte de *précipité* issu d'un « travail patient qui porte sur les mots, les décape de leur sens jusqu'à ce qu'ils s'épanouissent dans le silence en merveilleux vocables inexpliqués. » (1976 : 181). Le signifié semble s'être dilué voire dissous au profit d'un jeu sur le signifiant :

« Le mot-valise est une empreinte, d'une part phonique, d'autre part graphique, qui n'est pas un signifiant ; elle n'a pas de signifié propre. » (1976 : 188)

Ainsi un tel mot est-il porteur d'un « principe dissolvant » qui pourra atteindre des formes attestées comme en témoigne l'exemple de « littORAL » (SD). Résultant d'un travail sur la plasticité du langage verbal et la superposition de différentes strates, il implique en retour un travail d'effeuillage ou d'*archéologie* (Martin, 1976 : 193) : et ce mot « inscrit dans une chaîne souterraine » (188) de « s'ouvrir pour libérer des multiplicités, pour essaimer sans fin » (201).

D'André Frontel à Almuth Grésillon : les *mots monstres*

Aux yeux de J.-P. Martin, le nom d'*Humpty Dumpty* est déjà porteur d'une certaine monstruosité :

« Humpty Dumpty : son nom s'espace, s'articule entre deux parties distinctes, mais presque identiques. Au lieu d'avoir deux choses différentes (tête et ventre) à la même place, on a une seule et même chose ('umpty), ou presque, qui occupe deux espaces différents. » (1976 : 200)

²⁵³L.Hesbois (1986 : 101) distingue « mots-gigognes » (dont les composantes s'emboîtent successivement l'une dans l'autre) et « mots-sandwiches » (dont une composante s'intègre entre les syllabes de l'autre).

²⁵⁴Composite : « 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)

C'est précisément la monstruosité du mot-valise qu'Almuth Grésillon (1985) s'est proposé d'interroger à travers l'étude d'un corpus de mots affectés d'une « double monstruosité : celle de la langue et celle du corps souffrant » (1985 : 246). Elle fait d'abord référence à André Martel, qualifié de « fou littéraire » et auteur du *paralloïdre*, mot composite qu'il a explicité en ces termes :

« Le mot « paralloïdre est formé par trois éléments. Un radical « parall », qui vient de « parallèle », naturellement. Une terminaison, « oïde », c'est-à-dire forme. Et une lettre d'ajout, « r », qui s'incorpore dans la dernière syllabe oïde pour la transformer en « oïdre ». Littéralement, paralloïdre désigne donc un langage qui est à côté, en marge du langage officiel. (...) Remarquez aussi qu'en transformant la sonorité du vocable, c'est une image inattendue qui a surgi, celle d'une hydre, cette bête fantastique qui terrorisait les hommes dans les légendes antiques... » (Martel, 1964 : 32-33)

De fait, cet auteur a composé en 1949 un poème dans une langue entièrement inventée dont voici les premiers mots :

« *Le poéteupote*
Par le paralloïdre des corfes ;
Bralançant les rétrécences des tamériaux
Les cimentectes ont labellisé²⁵⁵ les lapinçages (...) »

Près de soixante ans plus tard, le texte du slameur Lyor intitulé « Barbareurs » est constitué à plus de 45% de mots inventés et saturé en [R]²⁵⁶ afin de renforcer une rugosité contenue en germe dans le titre²⁵⁷ :

« *Cette virtéalité ne conrien pas d'imots ossez forts*
Pour décririer l'horrageur abscène de la quorre !
Il ne faut pas troublir, juste construgir,
Avec émovement, apprengeesse, sans se solitarir... »

Seuls les mots outils, ainsi que quelques adverbes, adjectifs et formes verbales simples, échappent à la fantaisie verbale de ce slameur qui avertit d'ailleurs ses auditeurs, en amont de sa déclamation, de la nécessité d'utiliser « un decodeur ». D'après Frontier, (1992 : 285), le *paralloïdre* crée un lexique ouvert et illimité :

« André Martel ne se contente pas de puiser dans une réserve de mots déjà existants, ou qu'il aurait inventés une fois pour toutes, il ne cesse d'en inventer de nouveaux ; écrire pour lui, n'est pas seulement inventer chaque phrase, c'est inventer chaque mot. »

Mais Almuth Grésillon (1985 : 245) n'a de cesse d'en souligner la monstruosité. En effet, ces « monstres issus de l'imbrication de deux mots » (246) sont comparables à une chimère ou une hydre : « une chimère ou une hydre n'existent pas plus dans le réel que n'existe dans le vocabulaire français le mot famillionnaire. » (248). Or ce

²⁵⁵ Le lexème « labelliser » n'a été attesté qu'en 1983 : il s'agissait donc en 1949 d'une forme néologique.

²⁵⁶ 10,5% contre 7,25 % de fréquence habituelle dans le discours (Wioland, 1991 : 30)

²⁵⁷ Lyor a choisi pour titre un néologisme contenant déjà 3 occurrences du [R], à l'instar d'André Martel qui a introduit à dessein ce « son de renforcement » pour « donner au mot paralloïdre plus de rugosité dans son barbarisme. » (1964 : 20). Voir l'illustration sonore de notre précédent chapitre.

principe d'imbrication entre en contradiction flagrante avec celui de concaténation qui fonde toute la structuration de la langue. Basés sur une relation de co-prédication, ces mots-valises provoquent inexorablement « rupture de la linéarité du signifiant, mise en cause de l'arbitraire du signe », et par là-même, portent « atteinte aux frontières de la langue. » (252) D'où un discours « où le signifiant s'en va dans tous les sens, littéralement » (255) : des *mots paumés*, pour ainsi dire. Le texte « Apnée » (MP) – cité en exergue²⁵⁸ – se caractérise par une forte densité de ces lexies hybrides construites par amalgame. On y retrouve d'ailleurs une certaine rugosité :

« *De grenelles infructueux en grenades à diaphragmentation*
L'énigme du spharynx résonne dans tous les points d'infrasuture de la ville »²⁵⁹

Force est de constater, avec Almuth Grésillon que « tous les télescopages, y compris les plus fous, semblent possibles » (1983 : 85). Fondés sur une condensation, les mots-valises permettent une économie sur le plan du signifiant, appréhendé dans sa matérialité phonique, tout en préservant la richesse d'un signifié complexe qui pourra être « dévalisé » : « 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. » (1983 : 83) Dès lors, il s'agit de « donner une définition exacte du mot-valise et d'en indiquer les propriétés linguistiques » (1983 : 84). L'imbrication – principe récuratif – et l'homophonie en constituent les principes fondateurs :

« Quelle que soit la physionomie du produit X par rapport à ses constituants de base, il s'instaure toujours une relation d'homophonie entre X d'une part et les constituants d'autre part » (1983 : 85)

Almuth Grésillon attire notre attention sur les cas d'identification fallacieuse (*désespomme* ou *unibleu* de Lyor)²⁶⁰, d'ambiguïté structurale voire d'indécidabilité :

« il est impossible de savoir – c'est-à-dire indécidable – si l'on a affaire à un mot-valise ou à l'un des types réguliers de la formation des mots » (91)²⁶¹

Foyer d'irrégularités, le mot-valise pourra tendre à l'opacité, nécessitant alors le recours à un « traducteur » ou un « interprète » selon la fonction qui leur est attribuée et le type de discours dans lequel ils s'insèrent :

« 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. » (1983 : 104)

²⁵⁸ Ce slam constitue l'illustration sonore du présent chapitre.

²⁵⁹ Nous soulignons. Notons que l'un des articles d'Almuth Grésillon (1985) s'applique précisément à la littérature fantastique, registre qui n'est pas étranger à notre texte.

²⁶⁰ Il s'agit dès lors de « détecter les tours de passe-passe, les faux et usages de faux... » (Grésillon, 1983 : 83).

²⁶¹ L'exemple de « bavardeur » (M) en témoigne : s'agit-il d'un mot-valise issu de « baver + ardeur » (hypothèse confirmée par son auteur) ou d'un dérivé par suffixation de « bavard » ?

Alain Finkielkraut (1979) a décrit le fruit de ce mariage improbable comme un « bâtard », aussi étrange que familier :

« il faut que ces deux termes fusionnent ; vous devez les croiser afin que naisse de cette union un petit bâtard bizarre (puisqu'il ne se rencontre dans aucun dictionnaire vivant) et familier (puisqu'on reconnaît en lui la présence des deux mots d'origine). » (1979 : 1)

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. » (1990 : 59) Au delà du simple « manège des mots » (11), il s'agit d'un dépassement des frontières du mot, voire d'une « hérésie linguistique » (67) : « on ne sépare plus le ciel syntaxique de la terre phonologique », métaphorise-t-elle (72).

Mots à tiroirs ou mots miroirs ?

Bernard Fradin (1997) a étudié le phénomène des mots-valises comme « forme productive d'existants impossibles » : il reprend à son compte l'opposition entre *créativité* et *productivité*, cette dernière étant assurée par des mécanismes grammaticaux (103). Dans cet article, il revient sur l'hypothèse – émise par Almuth Grésillon – selon laquelle « leur formation serait à mettre sur le compte de mécanismes extragrammaticaux ou marginaux de la langue » (103), d'où leur prétendue « monstruosité ». Pour Fradin, les mots-valises sont très fréquents et répondent à des patrons phonologiques qui « sont en nombre finis et obéissent à des contraintes fixes » (104). Il envisage donc de remettre en question leur caractère agrammatical, à l'instar de Bat-El (1995) qui a décrit la phonologie des mots-valises hébreux et conclu « que les mots-valises ne relèvent pas de mécanismes particuliers. » (104). A la différence de Grésillon, Fradin ne s'intéresse qu'aux mots-valises créés « sous-contrôle », excluant par là-même ceux qui résultent de lapsus et troubles mentaux, ce qui est aussi notre cas. Il envisage alors les mots-valises en les mettant en relation avec d'autres formes de créativité lexicale : le défigement – qui s'en rapproche par la dimension du décodage – mais aussi, et surtout, les mots composés et les acronymes. En effet : « dans la mesure où la construction du mot-valise fait intervenir au moins deux lexèmes, elle s'apparente à celle des lexèmes composés. » (105) Il évoque aussi les syntagmes-valises, dans la lignée de Grésillon.

Fradin rejoint ici l'analyse de Galisson qui s'est intéressé au « statut comparé » (1991 : 79) du mot-valise. En le comparant au mot composé comme « agglomérat de deux lexèmes soudés ensemble » (*portefeuille*), il remarque que la construction de ce dernier est régie par des règles d'enchaînement (ordre des composants) et de statut grammatical de l'unité lexicale obtenue, à la différence du mot-valise dont la construction « n'obéit à aucune obligation de cette espèce » mais uniquement aux procédés de « recouvrement et déformation » (Fradin, 1997 : 80). Il en arrive à la conclusion que « la structure du mot-valise est infiniment plus souple que celle du mot-composé et (qu') il n'y a pas lieu de les confondre, quand on sait leur mode de construction. » Il le rapproche ensuite de l'acronyme, considérant que « le mot-valise et l'acronyme relèvent de l'abréviation, puisque le télescopage de leurs constituants aboutit à une économie formelle. » (80) Au-delà de cette ressemblance indubitable – mais qui n'est qu'apparente –, il met en évidence les différences entre ces deux modes de formation : l'acronyme est une expression réduite « qu'il est possible de restituer tout entière par développement, puisqu'elle a une existence reconnue dans la langue » (81). Il n'en va pas de même du mot-valise qui ne ressortit pas d'une expression préexistante mais de mots isolés et non co-occurents. Ainsi « l'économie ne porte pas sur la même chose et n'est pas du même ordre » (81) et l'analogie s'arrête là. Galisson s'intéresse en outre à la question de la viabilité du mot-valise : il oppose « néovialogisme » - tout néologisme présentant un certain nombre de facteurs favorables à un « pronostic de survie » - à « nécrologisme » désignant un néologisme « mort-né » (1991 : 78). Il souligne que les mots-valises sont soumis à une « malédiction » qu'il explique par le fait que « ces néologismes relèvent du ludique plutôt que du fonctionnel ». Ils procèdent en effet d'une démarche sémasiologique²⁶², alors que les néovialogismes relèvent plutôt d'une démarche onomasiologique²⁶³. Il observe cependant « le développement rapide d'un phénomène de lexicogénèse demeuré longtemps en réserve... de la production langagière » (43). Avant d'illustrer son propos par un « spicilège de mots valises créés pas des écrivains français au cours des siècles » (49), il souligne qu'ils se sont démocratisés en proliférant sous la plume « des écrivains de tous horizons » tels que les journalistes et les publicitaires. De fait :

²⁶² « 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*, *boursicotter* – que le néologisme a des chances de devenir un « néovialogisme ». » (Galisson, 1991 : 78)

²⁶³ Cela nous renvoie à l'article de Marc Sourdout (1998) et sa règle des 4B, le *Besoin* étant l'une de ces règles.

« le mot-valise paraît se multiplier chez les écrivains, à l'échelle des siècles, comme il prolifère aujourd'hui chez d'autres types de producteurs, jusqu'à descendre dans la rue. » (1991 : 53)²⁶⁴

Des exemples ont été recueillis chez une bonne trentaine d'écrivains : depuis Rabelais (*hypocritiquement*) jusqu'à Boris Vian (*sarcastifleur*), en passant par Baudelaire (*caméléopard*), Rimbaud (*patrouillotisme*), Aragon (*concupiste*), Paul Fort (*rhinocerossignol*), Francis James (*tranquillitude*), Michaux (*papatrie*) et Ponge (*vertécalité*). De ce *spicilège*, il ressort que les auteurs les plus prolixes en la matière sont Céline (10 mots cités), Lacan (11), Christiane Rochefort (16), Prévert (18) et surtout Queneau (24). A l'issue de ce relevé, Galisson émet l'hypothèse « qu'après avoir été longtemps un jeu de langage pour initiés (les écrivains), à l'échelle des siècles, il s'est vulgarisé pour devenir un objet du langage courant. » (52). D'où un intérêt accru dans le champ didactique sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de cette étude. Le fait est que le mot-valise peut être étudié non seulement dans sa monstruosité, mais aussi dans sa modernité :

« 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)

Voilà qui nous amène à réfléchir aux fonctions d'un tel mot : n'est-il pas en soi emblématique du slam comme art de la confluence ou du métissage ?²⁶⁵ N'est-il pas, dans son opacité même, un *mot-miroir* reflétant certains aspects de notre société ? Nous verrons à la fin de ce chapitre qu'il peut aussi exercer une fonction de séduction ou d'attraction qui n'est pas étrangère à notre concept de *néostyle*.

8.1.2. Vers une typologie des mots et locutions composites

Dès 1983, Almuth Grésillon a entrepris d'étudier les propriétés linguistiques des mots-valises et d'en esquisser une typologie : « j'ai déconstruit les objets finis afin de trouver les règles de formation » relate-t-elle (1983 : 83), impliquant tour à tour dans cette analyse phonie, morphologie, syntaxe et sémantique. Afin de définir ces *règles du jeu*, elle a d'abord exposé les « irrégularités constitutives » de ces formations répondant au double principe d'imbrication et d'homophonie. A partir de là, elle a

²⁶⁴De fait, le mot-valise a aussi sa place, désormais, au sein d'une poésie urbaine matérialisée par l'art du graffiti : « Exilée volonterre, j'écris dans la marge des mots dits... », poétise Misstic sur les murs parisiens.

²⁶⁵Notons que plusieurs mots-valises nous ont été cités pour notre enquête « le slam en un mot » : bavardeurs (Marco DSL), oralittérature (SD). L'Allemand Bas Böttcher nous a proposé « Hassliebe » qu'il traduit par le mot-valise « hainamour ».

identifié trois types de mots-valises au sein de cette « poésie du bricolage »²⁶⁶ (85-87). Soient les constituants A et B du mot-valise X :

Types généraux (principes)	Exemples types	Types d'imbrication (selon la part d'homophonie)	Types de configuration (selon la position du segment homophone)
Type 1 : « Le mot-valise X comporte un segment homophone commun à A et à B, ici /bri/. » ²⁶⁷	<i>Débricolage</i> = <i>débris</i> + <i>bricolage</i>	A et B comportent un segment homophone (spn) et des segments non communs ---A--- ---B--- -----X-----	Segment homophone en position médiane : <i>chevalchimie</i>
			Segment homophone en position initiale : <i>instinctestins</i>
			Segment homophone en position finale : <i>délicieuse</i>
		B est homophone de A auquel il s'intègre (B est inclus dans A) ----A---- --B-- ----X----	Position médiane : <i>immamance</i>
			Position initiale : <i>sangsuel</i>
			Position finale : <i>étourdit</i>
		A est quasi-homophone (= paronyme) de B	
		A et B ont plusieurs segments homophones	
Type 2 : « Le mot-valise X ne comporte pas de segment homophone commun à A et B » Mais « une partie de X est homophone de A ou d'un segment de A tandis que l'autre partie de X est homophone de B ou d'un segment de B »	<i>Somorrhe</i> = <i>Sodome</i> + <i>Gomorrhe</i> <i>Brunch</i> = <i>breakfast</i> + <i>lunch</i>	----A---- ----X----- ----B----	
Type 3 : « Le mot-valise se caractérise par la 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>	----A[----] ----X---- [---]B----	

Tableau 8 : Typologie établie d'après Almuth Grésillon (1983)

A travers cette typologie, Almuth Grésillon souligne à la fois « le pouvoir fondateur de l'homophonie » (87) et la multiplicité des configurations auxquelles elle peut donner

²⁶⁶ Expression qu'elle emprunte à Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage*).

²⁶⁷ Le segment homophone peut être de longueur variable : entre un seul phonème (*cinéma**bs**cons*) et un lexème. (*Saint-Siège éjectable*). A.Grésillon remarque que ce dernier cas est particulièrement fréquent dans la langue allemande, selon la loi de composition et, citant Ferdère (1957 : 998), souligne que l'allemand « garde au fond de lui le regret inconscient de ne pouvoir tout écrire en un seul mot ».

lieu. Or cette complexité engendre une rupture de la linéarité du signifiant qui oblige le lecteur à un « retour en arrière droite-gauche » :

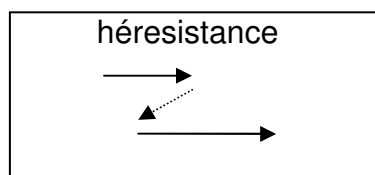


Figure 9 : « Héresistance » (d'après Grésillon)

André Clas (1987) s'est intéressé plus précisément aux phénomènes de troncation qui lui permettent de décrire la *brachygraphie gigogne* :

« La brachygraphie gigogne repose fondamentalement sur l'utilisation combinée de trois procédés à savoir l'apocope, l'aphérèse, et la syncope. » (1987 : 347)

De là, il a élaboré un classement que nous avons synthétisé dans le tableau suivant :

Modèle	Principe	Exemple type	Remarques
Modèle 1	Apocope et aphérèse	Stagflation = <u>stagnation</u> + <u>inflation</u>	Modèle très productif
Modèle 2	Apocope + apocope	Modem = <u>modulateur</u> + <u>démodulateur</u>	La majorité des formations peuvent être classées comme emprunts.
Modèle 3	Aphérèse + aphérèse	Nylon = <u>vinyl</u> + <u>coton</u>	Très rare
Modèle 4	Apocope simple	Infographie = <u>informatique</u> + graphie	Le modèle conserve intact le second élément.
Modèle 5	Aphérèse simple	Bureautique = bureau + <u>informatique</u>	<i>lombricompostage</i> ²⁶⁸
Modèle 6	Apocope ou aphérèse et syncope	Limonette = <u>limette</u> + <u>lemon</u>	Proche de l'acronymie

Tableau 9 : Classement d'après A.Clas (1987)²⁶⁹

Si le premier modèle est assurément très productif, la concaténation qui le caractérise incite à traiter ce type de formations comme des emprunts, de même que pour le modèle 2. Il s'agit néanmoins « d'un bel exemple de fertilisation terminologique ». Ainsi « les formations s'intègrent à la langue et peuvent donc former des dérivés normaux. » (1987 : 348) Les mots-valises relevant du troisième modèle sont beaucoup plus rares, alors que celles résultant du sixième (*franglais*) se rapprochent des acronymes. D'une manière générale :

²⁶⁸ Ce terme est inventorié par A.Clas comme relevant de ce modèle : l'aphérèse est cependant discutable dans ce cas, puisque la fusion est réalisée autour d'un phonème commun [k], final du premier terme, initial du second. De notre point de vue, il n'y a pas de troncation ici.

²⁶⁹ Nous avons réinvesti ce classement en fonction du type de troncation des formants initiaux en l'appliquant à notre corpus MP dans notre tableau MC3 (voir en annexe VI).

« le cas le plus simple, et c'est certainement pour cela qu'on parle de croisement ou d'amalgame, est celui où deux syllabes ou deux phonèmes sont identiques dans les deux unités de formation et se fondent, c'est le phénomène de l'hapaxépie ou haplogogie. » (1987 : 350)

André Clas en conclut que la *brachygraphie gigogne* n'est qu'un cas particulier de la composition. Telle est bien l'interprétation de Tournier (1985 : 30) :

« Morphologiquement, la seule différence est que les éléments de l'amalgame sont plus ou moins emboîtés les uns dans les autres ou, comme on dit, 'télescopés', alors qu'ils sont juxtaposés dans les autres composés. »

Syntaxiquement, les choses sont plus complexes comme le montre l'analyse d'Adams, citée par Tournier (1985 : 132), appliquée à la langue anglaise. En effet, d'un point de vue syntactico-sémantique, Clas (1987 : 351) distingue les deux types suivants, les deux composants A et B donnant le résultat C :

- Le résultat C est un A et un B : « il y a formation d'un nouveau signifié. » (ex : le *caméscope*)
- Le résultat C est modifié par A ou par B : « *plapier* est un B (papier) en A (plastique). »

En tout état de cause, André Clas voit dans la brachygraphie gigogne « un procédé bien vivant » qui représente « à la fois un procédé de création authentique pour chaque langue et en même temps un procédé qui permet l'absorption facile d'emprunts. » (352)

Galisson (1991) a mis en évidence des critères d'identification des mots-valises au sein desquels il distingue deux grands types : « *le premier grand type relève de l'insertion, le second de l'imbrication* » précise-t-il (1991 : 54). Il établit alors une distinction entre formant directeur – défini comme « le mot du répertoire à l'origine de la création » (55) – et formant(s) auxiliaire(s) en soulignant qu' « il peut y avoir plusieurs formants auxiliaires par mot-valise. » Par convention :

« le formant directeur est celui qui est le mieux représenté en nombre de lettres, dans le mot-valise. Et quand deux formants affichent le même nombre de lettres dans le mot-valise, celui d'amont est réputé directeur. Les autres sont dits auxiliaires, ou secondaires. »²⁷⁰

D'où la typologie suivante :

²⁷⁰ Si l'on considère l'exemple du mot-valise de Lyor *prafur* (= passé + présent + futur), *futur* est le formant directeur, *passé* et *présent* sont les formants auxiliaires.

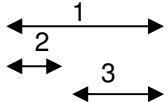
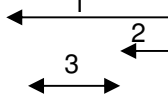
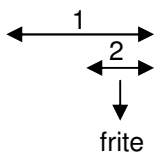
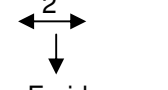
Type		Exemple	Remarques
Insertion : « le mot-valise se construit à l'intérieur des limites du formant directeur » (55)	Sans changement graphique	KIDNAPPER  Kidnapper (1) = kid (2) + napper (3) ²⁷¹	Mot homophone et homographe du formant directeur Redécoupage du mot du répertoire
	Avec changement graphique	MELANCOLIS  Mélancolis (1) = mélancolie (1) + colis (2) ²⁷² 1 : formant directeur 2 : formant auxiliaire	Mot non homographe mais homophone Redécoupage + réécriture
	Avec altération	NEOPHYTE  frite NEOFRITE = néophyte (1) + frite (2) ²⁷³	Ni homographe ni homophone du formant directeur ²⁷⁴ Redécoupage + altération
	Avec substitution partielle ²⁷⁵	CHAUSSETTE  Froid FROISSETTE = chaussette (1) + froid (2) ²⁷⁶	Redécoupage + substitution ²⁷⁷
Imbrication : « l'assemblage des formants dépasse les limites du formant directeur » (59)		(se) GARGARISER ²⁷⁸ 1 + RINGARD 2 = (se) RINGARGARISER ²⁷⁹	

Tableau 10 : Typologie établie par Galisson (1991)

²⁷¹ « Définition du produit : KIDNAPPER : [recouvrir ses viandes ou ses gâteaux d'une couche de chair d'enfant, enlevé à l'affection de ses parents] » (56)

²⁷² « Définition du produit : MELANCOLIS : [paquet en souffrance, à la poste] » (56)

²⁷³ « Définition du produit : NEOFRITE : [personne qui se rend en Belgique pour la première fois] » (58)

²⁷⁴ « Le mot-valise de ce type n'est ni homographe, ni homophone de son formant directeur, mais il en est suffisamment voisin pour provoquer sa mobilisation immédiate » (57) La substitution est de type paronymique.

²⁷⁵ « La substitution s'établit le plus souvent sur un rapport d'opposition entre substitué et substituant ; ainsi les couples père/mère... » (58) La substitution est ici opérée en vertu de critères sémantiques.

²⁷⁶ « Définition du produit : FROISSETTE : [bas léger, pour tenir le pied au frais] » (58)

²⁷⁷ « Le mot-valise de cette nature diffère assez de son formant directeur, mais il le rappelle très fort par une partie commune et une structure analogue. » (58)

²⁷⁸ Formant directeur = GARGARISER (10 lettres dans le mot-valise)

²⁷⁹ « Définition du produit : (se) RINGARGARISER : [se complaire dans ce qui est passé de mode] » (60)

Galisson note que les mots-valises relevant du premier type peuvent poser un problème d'identification, s'agissant d' « un mot du répertoire, redécoupé par l'auteur, pour faire émerger des formants que l'usage proscrit ». Difficulté à laquelle nous avons été confrontée : seuls la définition et/ou le contexte permettent de l'identifier comme tel. Pour les mots-valises qui résultent de l'imbrication, la reconnaissance du formant directeur n'est plus aussi évidente : « elle passe par le dénombrement des lettres qu'affiche chaque formant au sein du mot-valise. » (1991 : 59)

Parmi ces différentes typologies, nous nous proposons d'adopter celle de Galisson, en l'aménageant au vu de notre corpus. En effet, Mots Paumés tend à subvertir les frontières des mots et des locutions, d'où de nombreuses locutions-valises que nous appellerons « collocations » : il s'agit en effet d'un *amalgame* réalisé à un niveau syntagmatique. Ce procédé nous semble témoigner d'un degré ultérieur dans le dépassement des frontières. Pour l'insertion, « l'assemblage des formants s'inscrit dans les limites du formant directeur. » (Galisson, 1991 : 60)²⁸⁰ tandis que pour l'imbrication, « (l'assemblage des formants) déborde les limites du formant directeur » (60). D'une certaine façon, précise Galisson, « les formants se recouvrent entre eux » mais « alors que le couvrement du formant directeur par le(s) formant(s) auxiliaire(s) est soit total, soit partiel dans l'insertion, il est toujours partiel dans l'imbrication. » (60) Dans le cas de ce que nous appelons *collocation*, l'assemblage dépasse les limites du lexème, les formants étant de nature syntagmatique.

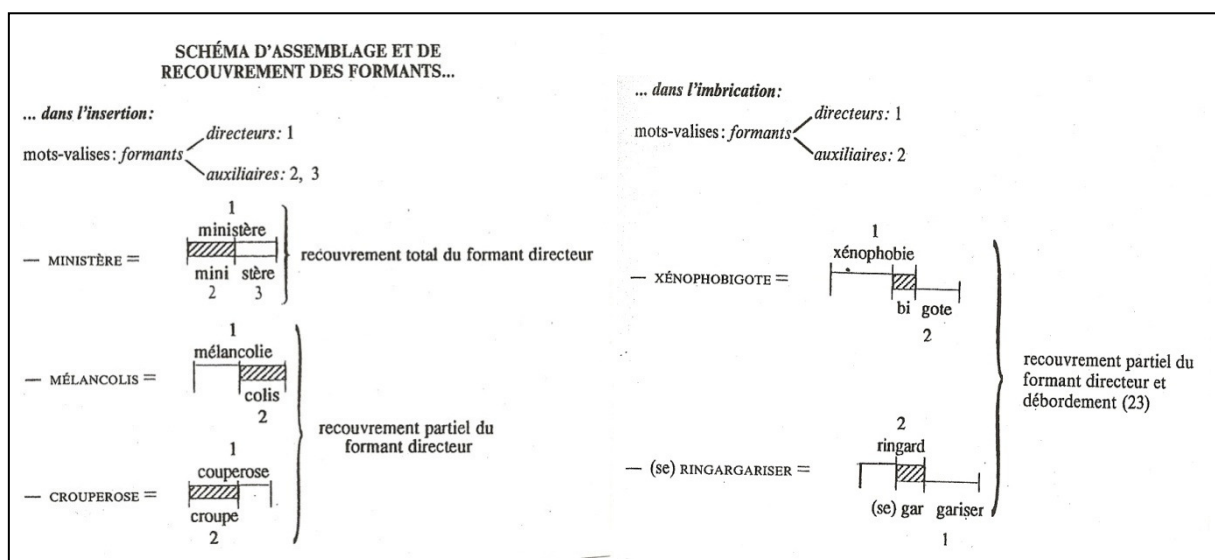


Figure 10 : Assemblage et recouvrement des formants d'après Galisson (1991 : 60-61)

²⁸⁰ Par « limites du formant directeur », nous entendons ici le nombre de syllabes orales.

En ce qui concerne les locutions et autres collocations, notons que le recouvrement pourra s'appliquer à un lexème entier, comme dans l'exemple de « bouche à bouche d'évacuation (= bouche à bouche + bouche d'évacuation »).

Exemple 1 : bouche à bouche d'évacuation

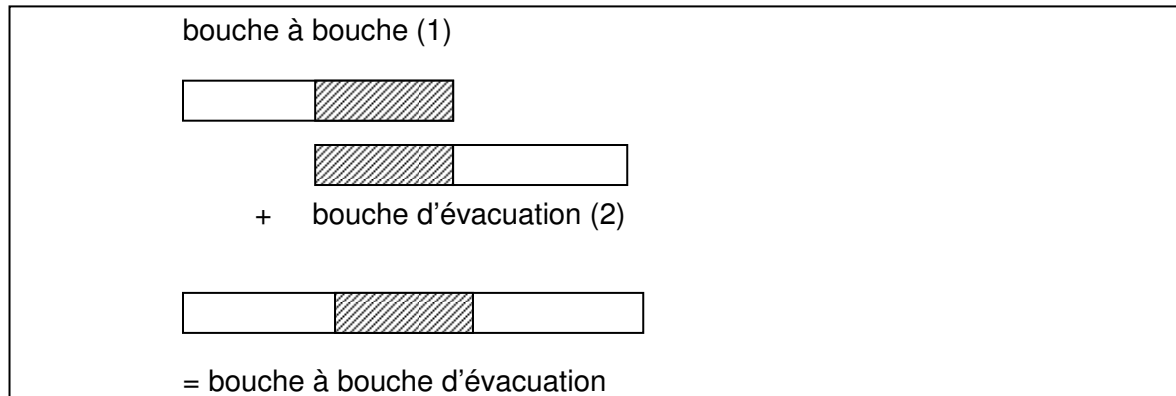


Figure 11 : *Collocation* (locution composite par imbrication)

Exemple 2 : mise à flow

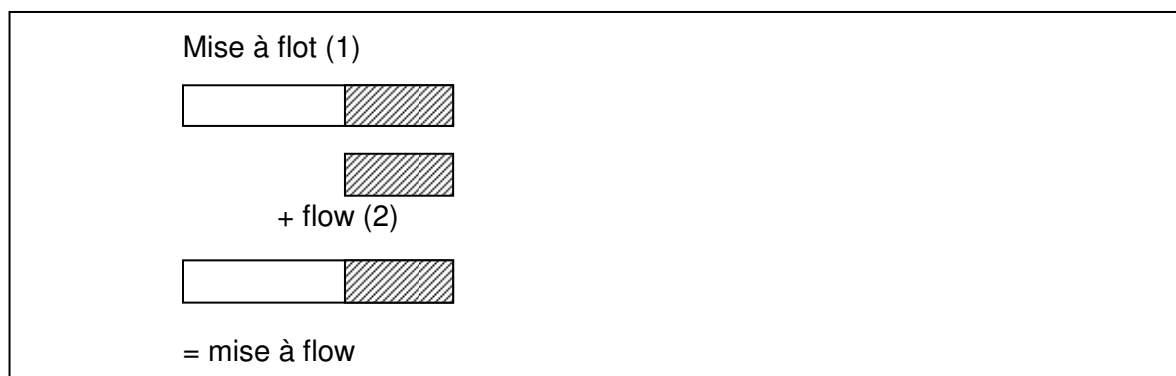


Figure 12 : Locution composite par insertion

Dans le premier cas, il y a télescopage de deux locutions, dans le second il s'agit plus précisément d'une substitution (par homophonie partielle) au sein de la locution initiale, soit d'un défigement (matrice phraséologique). On retrouve donc les deux cas de figures précédemment définis appliqués à ces syntagmes, imbrication et insertion.

En résumé :

Mot composite	Obtenu par insertion	Avec changement graphique	OpiNION ArchipElle Sou-fran-si-lence
		Avec substitution paronymique	Infrasuture = infrastructure + suture
		Avec substitution sémantique	oralgésique ²⁸¹ = analgésique + oral
	Obtenu par imbrication		mécaniculaire = mécanique + caniculaire vocabulldozer = vocabulaire + bulldozer
Locution composite	Obtenue par insertion/fusion d'1 lexème (non néologique) qui se substitue à un autre au sein du syntagme initial (défigement)		Jardin d'enfer = jardin d' <u>enfant</u> + <u>enfer</u> <u>impôt</u> d'échappement = <u>pot</u> d'échappement + <u>impôt</u> marécage d'escalier = <u>cage</u> d'escalier + <u>marécage</u> les pieds et les demains = les pieds et les <u>mains</u> + <u>demain</u>
	Obtenue par imbrication/télescopage de 2 syntagmes <i>accolés</i> (<i>collocation</i>)		(l'obligation du) port du <u>masque</u> <u>agace</u> = port du casque/masque + masque à gaz/agace

Tableau 11 : Typologie des mots et locutions composites (exemples corpus MP)

Notre concept de *collocation* rend compte de cette dernière configuration, soit d'un syntagme *composite* obtenu par imbrication de deux autre syntagmes, présentant un élément commun qui permet la collision. Trois cas de figure sont envisageables :

- locution + locution (Exemple : *la main dans votre sac... de nœuds* !)
- collocation + locution (Exemple : *une vie conjugale à égal*)
- collocation + collocation (Exemple : *l'ascension des pics de pollution*)
- collocation + locution + locution (Exemple : *(passer de) bouche à bouche à oreiller*)²⁸²

²⁸¹ Procédé que Grésillon appelle « réanalyse fallacieuse » par production de « kénomorphèmes » (1985 : 90) : anal/gésique → oral/gésique. Ce découpage va cependant à l'encontre de l'étymologie, du grec *analgesia*.

²⁸² Cet exemple résulte d'une collision des locutions « bouche à bouche » et « bouche à oreille », auxquelles s'ajoute, du fait du cotexte amont (passer de...) la collocation : « passer de main en main ».

8.2. Traitement du corpus MP

Les slams du grenoblois Mots Paumés regorgent de mots et locutions composites. Outre ceux de son album (*Songes déments*, 2009), ce slameur nous a transmis de nombreux textes dont il nous a commenté la genèse et le contexte de création, qu'il s'agisse de répondre à des commandes, dans le cadre d'évènements tels que la journée de la femme ou la journée contre le racisme, ou de monter des spectacles musicaux (*Un jour sans*, avec le pianiste Roberto Negro, en 2009²⁸³). Cela nous a permis de mieux contextualiser ces slams afin d'analyser la fonction dévolue aux lexèmes et syntagmes composites et le *néostyle* correspondant. Nous avons retenu 30 textes, parmi quarante slams composés entre 2005 et 2010, en vertu d'un critère de présence de locutions ou mots composites²⁸⁴, auxquels nous avons ajouté un texte, transmis ultérieurement (2011) : s'agissant de la réécriture d'un texte antérieur, nous nous proposons d'en étudier l'évolution. Nous nous sommes en outre intéressée au péritexte qui nous a semblé corroborer l'importance de la création lexicale en général, de ces formations composites en particulier : il s'agit pour ainsi dire d'un *fil rouge* au sein de l'œuvre de ce slameur.

8.2.1. Le péritexte : *flyers*, blog et titres

Les *flyers*²⁸⁵

A l'instar des documents publicitaires, les affiches et flyers représentent un haut lieu de créativité lexicale, comme nous avons pu le remarquer concernant le mot *slam*. A travers un subtil dialogue entre mots et images, ils assurent une fonction d'accroche dont nous avons souligné qu'elle n'est pas étrangère aux néologismes relatifs au slam. Mots Paumés y accorde une importance particulière, comme l'illustrent les *flyers* présentés en annexe I.5. Les mots y sont parfois en retrait (voir par exemple le *flyer* ci-contre, nommé *microyon*²⁸⁶) mais ils rendent compte le plus souvent de

Document 4 : *Flyer*
MP « Microyon »



²⁸³ Production Grenoble jazz festival.

²⁸⁴ Nous avons numéroté ces textes et les désignerons désormais, à défaut d'en citer expressément le titre, de la façon suivante : MP + numéro du texte (correspondant à l'ordre chronologique adopté dans l'annexe VI).

²⁸⁵ Terme de marketing désignant un tract au format papier qui est distribué ou déposé dans des endroits de passage pour promouvoir un évènement ou une soirée. Le dictionnaire *Longman* propose la définition suivante : « *a sheet of paper advertising something, which is given to people in the street or is pushed through their door* » Notons l'évolution du mode de transmission, avec la diffusion fréquente sur le réseau d'un flyer au format numérique, même si la diffusion en version papier demeure possible.

créations ou d'associations originales. A titre d'exemples, nous avons relevé « slaMusic », mais aussi « poésie/po&sique »²⁸⁷ et enfin « poésologie »²⁸⁸.

Le blog²⁸⁹

En ce concerne le péritexte disponible sur le blog du slameur, précisons d'emblée que pour être moins flagrante que sur le site de Narcisse – qui *slammise*, *concertise* et néologise à l'envi –, la création lexicale n'en est pas moins riche. Là encore, le slameur réunit mots et images en procédant à un détournement de logos qui témoigne d'une démarche de déconstruction/reconstruction. A l'instar de l'Allemand Bas Böttcher qui se plaît à jouer avec les marques pour dénoncer les travers de notre société de consommation, Bastien Maupomé recourt à ce type de détournement *logographique* pour générer des *logos-valises* à effet parodique ou subversif. Ainsi, sur le blog du slameur, le réseau social « Facebook » devient « Spacebook », et les sites « Dailymotion » et « You Tube » sont détournés par imbrication et substitution en « Dailymopaumés » et « Paumés tube »²⁹⁰; l'abréviation « MP3 » est développée en « MPtrio »²⁹¹, comme en témoignent les images suivantes :



Figure 13 : Logos-valises sur le blog de Mots Paumés

²⁸⁶ Ce mot composite, issu de la fusion de micro + crayon, nous a été présenté par son auteur (nom du fichier) mais ne figure pas sur le *flyer*, ce qui indique une tendance à néologiser qui reste parfois en marge des créations telles qu'elles sont publiées. De même pour les titres, nous verrons que certains ont été remplacés par des formules moins néologiques pour des raisons éditoriales. Notons cependant que les titres des œuvres d'art peuvent représenter un haut lieu de néologie comme en témoigne ce titre de l'artiste Arman : « Encroragie ».

²⁸⁷ Le premier néologisme figure sur le *flyer* n°3 (annexe I.5), le second n'a été qu'une création transitoire qui nous intéressait néanmoins pour la néographie confirmant l'hypothèse d'un mot construit par amalgame (« poésie + musique »), avec apocope du premier formant et aphérèse du second, par rapport à l'hypothèse d'une simple suffixation (poésie, poésique).

²⁸⁸ Il s'agit là aussi d'un mot composite (*flyer* n°5), résultant de l'amalgame « posologie + poésie », le premier lexème relevant d'une isotopie du médicament qui prend sens par rapport à l'iconographie. En associant ce lexème à *poésie*, le mot composite permet de resémantiser le suffixe « logie », de λόγος, « parole, discours ».

²⁸⁹ Voir en sitographie.

²⁹⁰ Notons la resémantisation du terme « tube » qui est ici réactivé dans son sens premier de conditionnement (« tube de dentifrice ») alors que le nom de « You tube » joue sur l'acception dérivée (par métonymie) de « tube » pour « chanson à succès ». « Il fournit la dénomination familière du téléphone (v.1950), autrefois du pneumatique (1903). Il est entré dans la locution *a plein(s) tube(s)* (1935), allusion aux gaz d'échappement pour « à toute vitesse ». D'abord dans l'argot des musiciens, il est devenu (v.1960) l'appellation d'une chanson ou d'une pièce à succès » (Rey, 2007 : 3945)

²⁹¹ En référence au trio constitué du slameur et de ses musiciens.

Dans la rubrique « Portrait », nous avons repéré une série de défigements fondés sur une substitution homonymique ou paronymique (nous soulignons) : « être à la auteur de sa propre vie » (hauteur), « oser le passage en farce » (en force), « vivre à l'âge de vers » (de fer), « que la poésie sur les os » (la peau), « je ne parlerai qu'en présence de mon art vocal » (avocat)... On retrouve un certain nombre d'entre eux dans les textes du slameur.

Les titres

Les titres de spectacles, d'albums et de textes représentent aussi un espace où la créativité est exacerbée, tout en y étant – et pour cause – *condensée*. Le titre de l'anthologie collective *Textes à claques* (2010) constitue un bon exemple de locution défigurée et recomposée, alors que celui de l'album de Mots Paumés (*Songes déments*, 2009) correspond à une forme de calembour pour « des mensonges ». Afin d'approfondir ce point concernant l'importance dévolue aux titres et les procédés néologique dont ils résultent, nous avons synthétisé dans le tableau ci-après les titres de l'ensemble des textes transmis par Bastien Mots Paumés à ce jour²⁹². À la différence de la présentation adoptée pour notre corpus de textes présenté en annexe – selon un ordre chronologique, en fonction de la date de genèse –, ce classement fait état du support de publication (anthologie, CD...) et/ou du contexte de création, ce qui permet de contextualiser les slams, tout en attirant l'attention sur les réécritures multiples, qu'elles soient contextuelles – occasionnées par des exigences éditoriales ou des évènements réitérés chaque année – ou contingentes. Nous avons usé des notes pour apporter ces éclaircissements épitextuels. Quant à la désignation des textes, nous utiliserons par la suite la convention suivante : les initiales MP pour « Mots Paumés », suivies du numéro du texte dans l'ordre chronologique (voir en annexe VI).

²⁹² Nous avons intégré, pour ce corpus péritextuel, les textes de mars 2011, à la différence de notre corpus textuel - présenté précédemment - ces textes nous ayant été transmis trop tardivement pour pouvoir les analyser en détail. Ces derniers slams ont été composés en vue du spectacle « Hommes/OFF » (26/03/11), *one slam show* sur le thème de l'esclavagisme : le slameur y évoque les glissements vers les servitudes invisibles et les esclavagismes ordinaires.

Album/anthologie/autre	Titre retenu (titre initial)	Procédés /justification du changement de titre
Anthologie <i>Textes à claques</i> (2010) ²⁹³	L'Âge de vers	Délexicalisation
	Mise à flow	<i>idem</i>
	Sous l'email des mots	Echo sonore (un email, des émaux)
Album <i>Songes déments</i> (2009)	Bienvenue (Bienvenue sur terre/La joie du bruit)	Prologue de l'album Raccourcissement ²⁹⁴
	Avec des fleurs (Le Bourgeon gentilhomme)	Simplification ²⁹⁵
	Le réseau (Cybercaféine)	Simplification ²⁹⁶
	Soda Maso	Contrepèterie ²⁹⁷
	Amnésie internationale	Délexicalisation (Amnistie)
	Couleurs (Couleur est-il ?)	Raccourcissement ²⁹⁸
	Apnée	
	Icare	
	Peur (Prestidigitapeur)	Simplification ²⁹⁹
	Friction de secondes	Délexicalisation (fraction) ³⁰⁰
	L'Amante Religieuse (La Belle hait la Bête, la Bête s'est fait la Belle, Vogue l'âme ³⁰¹)	Simplification, réécritures successives
	Songes déments (Songes déments et mensonges)	Titre éponyme
Anthologie <i>S.L.A.M. Session</i> (Asile éditions, 2009)	La ruée vers l'oralité	Délexicalisation (l'or)
Spectacle « Un jour sans » (duo avec Roberto Negro, 2009)	Des avenues, des avenir	Paronymie
	On transpire en commun	Délexicalisation (transports)
Journée de la femme (8 mars) ³⁰²	Talons aiguilles vaudou (Talons aiguilles)	Collocution
	ArchipElle sans II (IL ELLE)	Néographie
	Immortelle un Phoenix	
Journée « Rester libre »	Les mains seules	Délexicalisation (sales)

²⁹³ Ces trois textes ont été conçus à l'origine pour les 38èmes Rugissants dont le thème de l'édition 2009 était « le verbe » (*Grand Slam à L'Hexagone* de Meylan, décembre 2009).

²⁹⁴ Ce titre a été réduit dans un souci de brièveté, d' « efficacité ».

²⁹⁵ Le slameur nous a expliqué ce changement de titre en ces termes : « c'est un jeu de mots peu porteur de sens par rapport au texte, et trop alambiqué pour un titre édité. Je ne veux pas faire des jeux de mots hermétiques pour des non initiés aux jeux de mots empilés, mais parler au "grand public." » (Entretien complémentaire du 23/02/11)

²⁹⁶ Nous ajouterons ici aux motifs précédemment invoqués que la version « électro » (MP Trio) comporte un refrain constitué d'échos polyphoniques portant sur ce mot « Le réseau » : le titre a donc une valeur cataphorique, anticipant sur ce refrain.

²⁹⁷ Si l'on considère l'inversion des syllabes qui fonde ce jeu de mots, il s'agit là d'une sorte de contrepèterie, appliquée au sein d'un lexème.

²⁹⁸ Au motif précédemment invoqué, MP motive ce changement de titre par la volonté de ne pas trop anticiper sur le texte, pour garder la surprise du jeu de mots.

²⁹⁹ MP trouvait joli ce mot composite mais ne lui ayant pas trouvé de place dans le texte, il a renoncé à ce titre, jugé là encore « trop alambiqué », mais il a conservé *prestidigicode* dans le corps du texte.

³⁰⁰ Le sous-énoncé fera l'objet d'autres détournements que celui du titre au sein du texte : « effraction de secondes ».

³⁰¹ Ce texte a fait l'objet de réécritures multiples à l'occasion de chaque 8 mars (Journée de la femme), d'où ses titres successifs. Le titre considéré comme le plus abouti (« L'amante religieuse ») était, au dire du slameur, « le plus beau et le plus évident, le court et donc le plus impactant ». Il s'agit d'un jeu de mot trouvé après la rédaction.

³⁰² Les textes créés pour cette journée donnent lieu à des versions évolutives, d'années en années, d'après MP.

Spectacle « Citadelles » (2005-2006)	Le Racisme S'Enracine!	Paronymie
	Mille Haines Errent...	Homophonie
	Sang Sur ...	Homophonie
	Sous France, Silence	Homophonie
	Squelette ³⁰³	Métaphore
Spectacle « Hommes/Off » sur l'esclavagisme (mars 2011)	Anguillotine sous roche	Mot composite/délexicalisation
	Morsure Nord-Sud	Echo sonore
	Hommes/OFF	Délexicalisation (on/off)
	Guetteurs du jour	Titre conservé dans sa 2 ^{nde} version
Autres (divers)	Allumeur de rêves	Délexicalisation ³⁰⁴ (réverbères)
	Caresses (Caresses & co)	Chaîne paranomastique dérivée du patronyme de la « muse »
	Eboueurs de sauvetages	Délexicalisation (bouée de sauvetage)
	L'avodka du diable	Mot composite / délexicalisation ³⁰⁵
	Légendes du voyage	Homonymie : les gens du voyage
	Les fruits racontent des salades	
	Livre penseur	Délexicalisation (libre penseur)
	Mutinerie contre la minuterie	Contrepèterie
	On ne va pas en faire un fromage (Little Gouda)	Délexicalisation (Little Boudha)
	Peine : capital	Délexicalisation (peine capitale)
	Réveillez-vous, déments de minuit	Délexicalisation (démons de minuit)
	Sévice après vente	Délexicalisation (service)

Tableau 12 : Titres (corpus MP)

Au vu de ces quarante trois titres de textes³⁰⁶, notons l'importance quantitative des délexicalisations (17/43, soit 39,5%), fondées sur des substitutions (locutions composites par insertion). Deux mots composites (*Cybercaféine* et *Prestigitapeur*) n'ont pas été conservés comme titres³⁰⁷, à la différence de ce néologisme (*l'Avodka du diable*) inséré dans une locution³⁰⁸ et d'une *collocation* obtenue par imbrication (*Talons aiguilles vaudou*)³⁰⁹. En outre, 14 titres (soit 35%) qui s'ajoutent aux 15 occurrences de délexicalisation, mettent en jeu une figure sonore de type

³⁰³ Dans ce texte en forme de scénario, le slameur a mis en mots la trame de son spectacle (le squelette), soit les textes correspondant aux transitions entre les slams.

³⁰⁴ Un autre texte donne le complément de cette forme apocopée de l'expression « l'allumeur de réverbères » : « l'allumeur de rêves, Herbert » (« Mutinerie contre minuterie »).

³⁰⁵ Cet amalgame par insertion (« avocat + vodka ») s'inscrit dans une isotopie des noms d'alcools qui constitue le thème central de ce texte.

³⁰⁶ 44 textes nous ont été transmis mais le slam « Guetteur du jour » qui a fait l'objet de deux versions, a gardé le même titre.

³⁰⁷ Le premier figure cependant dans le texte (« A chaque injection intra vénéneuse de cybercaféine... »), alors qu'il ne subsiste du second – jugé trop alambiqué – qu'un mot composite proche « prestidigicode ».

³⁰⁸ Cette locution composite figure non seulement en titre, mais aussi dans le corps du texte, ce qui permet de la cotextualiser : « Je ne vais pas me faire l'avodka du diable... » (MP8)

³⁰⁹ Le sens de cette locution composite obtenue par imbrication ou télescopage de deux locutions (talons aiguilles + aiguilles vaudou) est développé dans le corps du slam : « *J'ai des talons ... AIGUILLES plantés dans le pied, l'impression d'être la figurine d'un rituel vaudou* » (MP29)

calembour³¹⁰ par décomposition/recomposition homophonique (« L'amante religieuse »), écho paronymique (« Des avenues des avenir ») ou contrepèterie (*Songes déments*)³¹¹. Ne prétendant pas ici à un relevé exhaustif de toutes les formes de créativité lexicale (néographie, fausse coupe, conversions³¹², suffixations, emprunts...), nous avons limité notre analyse aux mots et locutions dits *composites* ou pouvant s'y apparenter.

8.2.2. Le corpus textuel : mots composites

Nous avons identifié 64 mots composites répartis sur 20 textes : « Soda maso » (7 mots), « Apnée » (7), « Sous l'email des mots » et « Guetteurs du jour » (5) sont les slams les plus denses en la matière. Au sein de ces mots dits composites, nous avons distingué ceux qui sont objets d'une néographie mettant en évidence leur décomposition associée à une resémantisation (11), ceux créés par insertion (23) et ceux obtenus par imbrication (30).

Néographies significatives

Nous avons relevé quelques lexèmes qui, faisant l'objet d'une décomposition mise en relief par la graphie et par là-même d'une resémantisation, s'apparentent à des mots composites. Dans le texte « Sans sur... », « **opiNION** » ainsi typographié prend sens par rapport au vers qui précède : « Un coup : OUI/ OpiNION... ». La présence de majuscules – en tant qu'indication prosodique³¹³ – attire notre attention sur une remotivation sémantique, potentiellement double, de ce lexème : d'une part, le « NON » qui répond au OUI ; d'autre part, le « gnon » qui fait écho au « coup ». Ces deux sèmes nous paraissent présents dans le lexème hybride obtenu, dont la graphie interpelle. De même pour « IL lui scie les ELLES » (MP30) où les majuscules – en tant que marque prosodique d'intensité – mettent en relief l'homonymie (« ailes »). En outre, plusieurs lexies font l'objet d'une décomposition syllabique ou morphémique. Le lexème « habitudes » est décomposé en « **habit-udes** », ce qui

³¹⁰ Nous utiliserons ce terme au sens de Guiraud (1979 :10) : « Le calembour, au sens restreint du terme, est une équivoque phonétique ».

³¹¹ De même nous emploierons ce terme dans un sens générique pour un jeu fondé sur une inversion de syllabes ou de phonèmes au sein d'une phrase ou d'un syntagme (« Soda Maso »).

³¹² Nous évoquerons les cas de conversion quand elles apparaissent liées à une forme composite (combinaison bi-matricielle) comme pour « babas roucoulent » (voir *infra*).

³¹³ Ces textes nous ayant été transmis directement par leur auteur et leur mise en page ayant été conservée, nous pouvons avancer l'hypothèse que ces indications sont autant d'indices en vue d'une mise en voix.

souligne une métaphore induite par le verbe : « *j'essaie d'enfiler vos habit-udes* »³¹⁴. Quant au verbe « déblatérer », il subit une décomposition tout aussi signifiante : « **dé-bla-tère** » permet de suggérer les lexèmes « blatte » et « terre », le premier figurant d'ailleurs dans le cotexte aval³¹⁵. Ainsi décomposé, ce lexème s'apparente donc à un mot-valise, contenant plusieurs « sens emballés », tout comme « **vent-to-line** » (MP15)³¹⁶. La forme décomposée du verbe « dé-chaîner » (MP29) suggère un jeu relatif au cotexte aval (« sur mes chevilles »). Enfin, « **sous-fran-si-lence** » est une décomposition syllabique développée dans le slam intitulé « Sous France, silence » (MP6)³¹⁷. À l'oral, l'équivoque est souvent marquée par une micro-pause ou un allongement de la syllabe précédente : « **Métamorphe...ose** » (MP3) ; « *Demain, nous serrons la saint...ture* »³¹⁸ (MP16) ; « **au bord...d'elle** » (MP12). D'une manière générale, notons que si l'usage des majuscules permet d'attirer l'attention sur un néologisme (PORNOCRATIE), les tirets peuvent aussi mettre en relief une décomposition (« **radio-actif** ») ou une composition signifiante³¹⁹ et les points de suspension indiquer une fausse coupe.

Mots composites obtenus par insertion

« **PORNOCRATIE** » (MP12) est précisément transcrit en majuscules³²⁰, si bien que ce néologisme saute aux yeux du lecteur comme aux oreilles de l'auditeur. Savamment construit par analogie avec « démocratie » et substitution du morphème lexical « porno » à « démo », il relève bien du premier type de mot composite construit par insertion ou *substitution* partielle (selon la terminologie de Grésillon), de même que « **VIPcratie** » (MP18) pour lequel les majuscules se justifient cependant par la siglaison pour « Very Important People ». Un troisième néologisme est formé selon un principe similaire : « **oralgésique** » (MP28) fait écho à « analgésique » dont

³¹⁴ Cette métaphore est filée par la délexicalisation suivante : « je me sens toujours trop serré (...) dans votre prêt à déporter » (MP11)

³¹⁵ « Regardez-moi : j'erre tel une blatte, on m'appelle Cafard ! » (MP19).

³¹⁶ Ce lexème (de *ventoline*, « traitement contre l'asthme ») est resémantisé par insertion dans le syntagme : « se disperse aux 4 vent-to-line ». D'où la graphie proposée, qui anticipe sur le découpage syllabique à l'oral.

³¹⁷ Notons que les autres décompositions homophoniques ne sont pas transcrites : « Souffre en silence », « Souffrance silence ». La décomposition syllabique a ici une valeur prosodique, permettant à l'auditeur de percevoir les différents possibles homophones.

³¹⁸ Le jeu d'homonymie (« ceinture ») est ici introduit par l'ambiguïté (à l'oral, mais aussi à l'écrit avec cette forme intermédiaire) de la forme verbale (nous serons/nous nous serrons) qui s'inscrit sémantiquement dans le contexte – et le cotexte – d'un bulletin météo.

³¹⁹ « *C'est l'ère du trauma-térialisme radio-actif, télé-addictif...* » (MP18).

³²⁰ De même que cette locution composite « COU-LEUR-DE-PROPOS : la décomposition syllabique facilite la perception du jeu de mot, le lexème initial « Couleur de peau » figurant d'ailleurs dans le cotexte amont.

on a remplacé le premier morphème par relation sémantique. De même, « **culturocentrismes** » (MP7) précède « ethnocentrismes », de sorte que l'analogie est aisément repérée. Quant à « **cumulautobus** » (MP22), il concentre une double isotopie : celle – métaphorique – du nuage (« le brouillard du réseau ») et celle de l'embouteillage. Un seul des mots-valises relevés dans cette catégorie répond à une homophonie parfaite, s'agissant d'une *réécriture* (Grésillon) : il s'agit de « **l'eau-delà** » (MP8) – obtenu par substitution de l'homonyme « eau » à la préposition « au » dans le mot-composé « au-delà » – qui prend sens dans une isotopie des boissons (MP8)³²¹. Les autres mots composites résultent d'une substitution de type paronymique (*altération*), à l'instar de ces trois verbes qui se succèdent dans le texte « Sous France Silence » (MP6) : « **Fransgresser, Fransfigurer, Fransformer** ». La présence de la majuscule met en relief le formant dit *auxiliaire* (Galisson) « France » qui est pourtant décisif – et récursif - en l'occurrence. Outre les néologismes cités, nous avons relevé les exemples suivants³²² :

- **génocide** (**) = géné + cidre (MP8)
- **l'avodka** du diable (**) = l'avocat (du diable) + la vodka (MP8)
- (à vos) **terrorisques** (*) (et périls) = terroriste + risques (MP14)
- (la science) **asphyxion** (**) = l'asphyxie + la fiction (MP15)
- (les points d') **infrasuture** (***) = (les points) d'infrastructure + suture (MP15)
- le (cordon) **ombilicâble** (**) = le cordon ombilical + câble (MP17)
- le **numérisque** (**) = numérique + risque (MP17)
- **transglucides** (**) = translucides + glucides (MP18)
- **agroalimenteurs** (*) = agroalimentaire + menteurs (MP18)
- **réveil-martyre** (**) = réveil-matin + martyre (MP21)
- (depuis) **l'aborigène** (*) = aborigène + origine (MP27)
- **cosmétoc** (*) = cosmétique + toc (MP29³²³)
- **aujourd'hui** (*) = aujourd'hui + nuit (MP25, MP31)
- **massacré** (**) = massacré + créé (MP31)

Sur un plan morpho-phonologique, la majorité de ces mots composites procèdent de l'ajout d'un phonème au sein du formant directeur (généocide → génécidre**); d'autres résultent de la substitution d'un phonème (aborigène → aborigène*) ou de

³²¹ D'après Hesbois : « Il arrive que le coup de pouce ainsi donné à un mot en fasse surgir un autre, presque identique, qui se substitue au premier, sans toutefois parvenir à l'évincer complètement » (1986 : 105)

³²² Les astérisques indiquent le type de modification apportée au formant principal : substitution (*), ajout (**), ou suppression (***)

³²³ Notons que le formant directeur est ici convoqué par écho sonore ou *métathèse* que Dupriez définit comme « altération d'un mot par déplacement, inversion d'une lettre, d'un élément phonétique » (1986 : 289) : « cosmétoc sans éthique ».

modifications multisyllabiques (infrastructure → infrasuture^{***}). Les deux composants du mot obtenu ont un ou plusieurs segments homophones en commun (nous les avons soulignés). Dans le tableau MC2 (en annexe VI), nous avons différenciés ces lexies composites selon le type d'insertion : homophonique (*l'eau-delà*), paronymique (*fransgresser*) ou sémantique/morphémique (*oralgésique*).

Mots composites obtenus par imbrication

Les slams de Mots Paumés se caractérisent par une forte densité de mots composites obtenus par imbrication. Il est d'ailleurs fréquent que ces lexies néologiques forment une sorte de chaîne ou de séquence, tels ***pithécantropiques*** et ***lycanthropiques*** qui succèdent à *philanthropiques* (MP3), ce qui facilite l'interprétation. Ce dernier lexème, présent dans le vers précédent, fournit la clé des deux mots composites cités : ils résultent respectivement de *pithécantrope*³²⁴ - qui figure dans un autre texte (MP7) - et *lycanthrope* amalgamés à *anthropique*³²⁵ autour du segment homophone [a~tR]. De même, ***pro-pornographique*** succède à ***pro-politique, pro-polémique*** et ***pro-polysémique***, ces quatre lexèmes résultant d'un amalgame avec *propos*. En outre, les mots composites suivants ont été identifiés :

- (secousses) **racismiques** = racisme + sismique (MP7)
- **chèvrefeuilleton** = chèvrefeuille + feuilleton (MP9)
- **prestidigicodes*** = prestidigitateur + digicode (MP14)
- (surchauffe) **mécaniculaire** = mécanique + caniculaire (MP15)
- (grenades à) **diaphragmentation** = diaphragme + fragmentation (MP15)
- (l'énigme du) **spharynx**** = sphinx + pharynx (MP15)
- (la diffusion des) **fumigénocides** = fumigènes + génocides³²⁶ (MP15)
- **Monétéo**** (France) = Météo + Monéo (MP16)
- **Wi-Fidèle** (parmi les fidèles) = wifi + fidèle (MP17)
- **cybercaféine** = cybercafé + caféine (MP17)
- **trauma-térialisme**** = traumatisme + matérialisme³²⁷ (MP18)
- **abstractivisme*** = abstrait + activisme³²⁸ (MP18)
- **compost-moderne** = compost + post-moderne (MP18)³²⁹
- **déglinguistique** = déglingué + linguistique (MP28)
- **orgymnastique** = orgie + gymnastique (MP28)

³²⁴ Terme d'anthropologie désignant un « mammifère primate fossile », et par dérivation « un homme brutal, primitif » (PR).

³²⁵ Du grec ancien ἄνθρωπος, *anthrôpos* (« être humain »).

³²⁶ Notons cependant l'opposition entre [e] fermé/ [E] ouvert.

³²⁷ La présence du tiret nous interroge ici, alors qu'elle se justifie pleinement pour « Wi-Fidèle » (Wi-fi).

³²⁸ C'est la racine *abstract-* (abstraction, du bas latin *abstractio*) qui permet la fusion ici.

³²⁹ Le tiret (calqué sur post-moderne) attire l'attention sur cette locution valise.

- **verballadeuse** = verbal + balladeuse (MP28)
- **vocabulldozer** ** = vocabulaire + bulldozer (MP28)
- **publiciternes** = publicitaires + citernes³³⁰ (MP29)
- **photoshopés** = photoshop + chopés³³¹ (MP29)
- **métropolluées** = métropoles + polluées (MP31)
- **déclinventé** = déclin + inventé (MP31)
- **opprimaginé**** = opprimé + imaginé (MP31)
- **cauchemarché** = cauchemar + marché (MP31)

Pour la plupart de ces amalgames, le télescopage ne repose pas sur des phénomènes de troncation, les deux formants étant conservés phonétiquement à défaut de l'être graphiquement, ce qui, là encore, apparaît comme un élément facilitateur en vue de la réception. Seules les occurrences marquées d'un * résultent d'une apocope du premier formant (prestidigi[tateur]) ou encore (**) d'un déplacement de la syllabe finale du formant principal à la fin du mot obtenu par amalgame (comme le phonème [ER] dans *vocabulaire* → *vocabulldozer*). De même pour *monétéo*, *radio-addictif*, *trauma-térialisme* et *spharynx*, on retrouve en fin de mot composite la syllabe finale du premier formant. Dans le tableau MC3 (en annexe VI), nous les avons classés selon les troncations – ou l'absence de troncation le cas échéant – de leurs composants :

Types	Position du segment homophone	Exemples
Type 1 : sans apocope ni aphérèse	Segment homophone en fin de composant a /début de b	Lycanthropique = lycanthrope + anthropique
Type 2 : apocope du composant a	Segment homophone en position médiane dans a	Prestidigicode = prestidigitateur + digicode
Type 2bis : apocope de a avec déplacement du segment final	Plusieurs segments homophones dont un en position finale pour a et b	Vocabulldozer = vocabulaire + bulldozer

Tableau 13 : Typologie des mots composites créés par imbrication

Mots composites insérés dans une synapsie ou expression figée

Force est de constater qu'un certain nombre des mots-valises repérés s'insèrent dans un syntagme, locution ou synapsie qui en facilite l'interprétation : les exemples de « l'avodka du diable », « à vos terroristes et périls », « points d'infrastructure », « cordon ombilicâble », « secousses racismiques », « science asphyxion », « grenade à défragmentation », « énigme du spharynx » et « Monétéo France »

³³⁰ Une autre interprétation serait « *publicitaire + terne* » ce qui relèverait de l'insertion..

³³¹ Une autre hypothèse serait celle d'une simple dérivation de *Photoshop* avec suffixation.

attestent de l'importance décisive du cotexte et des collocations qui suggèrent le formant directeur *in absentia*. Nous nous refusons cependant à les catégoriser comme locutions valises, car c'est bien le lexème qui, certes intégré à une locution, constitue un mot composite en lui-même.

8.2.3. Le corpus textuel : locutions composites et *collocations*

Locutions construites par insertion

Dans notre corpus, nombreuses sont les locutions construites par insertion (140), notamment dans les formules titulaires : chacun des slams de notre corpus en comporte au moins une, si bien qu'elles se font parfois écho d'un texte à l'autre.

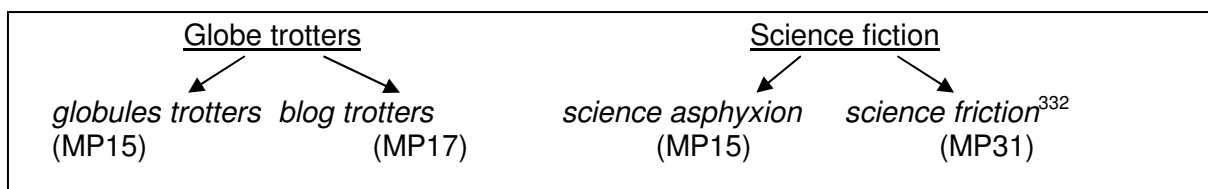


Figure 14 : Défigements multiples d'une même locution

Nous les avons synthétisées dans le tableau présenté en annexe en les classant en fonction du type d'altération par rapport au patron phonologique de la locution initiale. Soient « A » la locution initiale, « a » le lexème objet d'une substitution, « b » le lexème inséré et « X » la locution composite obtenue par insertion de b dans A.

³³² Cette locution a fait l'objet d'un autre défigement par substitution du premier terme : « France fiction » (JB & SD, 2011).

Types		Principes	Exemples
Type 1 : altération graphique/homophonie		A et X sont homophones.	Le droit du sans (le droit du sang)
Type 2 : altération à l'intérieur du patron phonologique La structure, la trame phonologique et le nombre de syllabes restent identiques.	2α : altération de type paronymie	A et X sont paronymes (ne diffèrent que par 1 phonème)	Couleur est-il ? (Quelle heure est-il ?)
	2β : altération de type métathèse ³³³	A et X ne diffèrent que par une inversion (phonème, graphème, syllabe)	Ascenseur pour les fachos (pour l'échafaud)
	2γ : altération monosyllabique	A et B ne diffèrent que par la modification d'une syllabe.	Le naufrage du botanique (Titanic)
	2δ : altérations multisyllabiques	A et B diffèrent par des altérations multi-syllabiques.	Une aurore de jeunesse (une erreur)
	2ε : altération multi-lexémique	A fait l'objet d'une double substitution paronymique.	Papis croulants (tapis roulants)
Type 3 : altération du patron phonologique par ajout d'une (voire deux) syllabes		A et B sont partiellement homophones, le lexème b incluant le lexème a (phonétiquement).	Couleur de propos (couleur de peau) ³³⁴
Type 3bis : altération du patron phonologique par troncation		A et B sont partiellement homophones, b étant inclus dans a	Allumeur de rêves (de réverbères)

Tableau 14 : Typologie des locutions composites créées par insertion

Notons que si ce type de locutions composites est représenté dans tous les textes de notre corpus, elles y figurent en proportion variable : de la seule formule titulaire (« L'âge de vers ») à une douzaine de locutions dans des textes comme « L'Email des mots » et « Apnée ». Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que certains sujets induisent une densité plus importante de ces jeux de mots qui peuvent témoigner d'une mise en abyme (« Sous l'email des mots » nous incitant précisément à aller chercher les mots cachés sous l'email) ou d'une valeur subversive (« les résidus clandestins », « la France fiction »).

Locutions construites par imbrication

Les locutions composites formées par imbrication sont plus rares : nous en avons néanmoins relevé 20 réparties sur 15 textes, dont deux textes qui en contiennent quatre (MP15) et trois occurrences (MP12). Pour chaque *collocation*, nous avons souligné le lexème ou morphème homophone qui a permis l'imbrication, les astérisques indiquant sa place dans la lexie (voir *infra*).

³³³ Nous utilisons ce terme au sens général d'inversion (du grec *μετάθῃσις*, *metáthêsis*, « permutation »), quelle que soit l'unité sur laquelle porte cette inversion.

³³⁴ Pour cet exemple, une autre hypothèse interprétative consisterait à y voir une collocation construite par imbrication de *couleur de peau* + *hors de propos*.

Locution composite (X)	Locution A	Locution B (C)
La crise de prise de <u>conscience</u> *** (MP7)	La crise de conscience	La prise de conscience
Une histoire de <u>cul</u> de sac** (MP12)	Une histoire de cul	Un cul de sac
Une vie <u>conjugale</u> ... à égal** (MP12)	Une vie conjugale	D'égal à égal
Nos regards s' <u>effacent</u> à face... ** (MP12)	S'effacer	Face à face
Ma main à <u>couper</u> ... la parole des autres** (MP13)	Ma main à couper	Couper la parole
L' <u>écran</u> total du téléviseur... * (MP14)	L'écran total	L'écran du téléviseur
L'obligation du port du <u>masque</u> agace** (MP15)	Port du casque	Masque à gaz
De bouches à <u>bouches</u> d'évacuation** (MP15)	Bouches d'évacuation	Bouche à bouche
L'ascension des <u>pics</u> de pollution** (MP15)	L'ascension des pics	Des pics de pollution
Les moyens de <u>locomotion</u> de censure** (MP15)	Les moyens de locomotion	Une motion de censure
Gagner le <u>maillon</u> jaune de la <u>chaîne</u> de grande distribution**/** (MP16)	Gagner le maillot jaune	Le maillon de la chaîne + la chaîne de grande distribution
Illusion de fibre <u>optique</u> *** (MP17)	Illusion d'optique	Fibre optique
Prêt à <u>porte-monnaie</u> ³³⁵ ** (MP18)	Prêt à porter	Porte-monnaie
(malappris) la main dans votre <u>sac</u> ... de nœuds !** (MP19)	(pris) la main dans le sac	Un sac de nœuds
Epris de marcher à <u>découvert</u> ** (MP21)	Prix de marché	Marché à découvert
Traîne- <u>savates</u> , en guerre** (MP22)	Traîne-savates	S'en-va-t-en guerre
(éblouir) de mille <u>feux</u> ... follets** (MP23)	(briller) de mille feux	Des feux follets
Se <u>pourlèche</u> les vitrines** (MP24)	Se lécher les babines	Faire du lèche-vitrine
(passer) de bouche à <u>bouche</u> à oreiller** (MP28)	Le bouche à bouche	Le bouche à oreilles
Talons <u>aiguilles</u> vaudou** (MP29)	Talons aiguilles	Aiguilles vaudou

Tableau 15 : Collocations ou locutions composites créées par imbrication

Le segment homophone qui permet la fusion peut correspondre à un lexème commun aux deux locutions, à un paronyme (casque/masque, maillot/maillon), soit un lexème tronqué (porter → porte), ou encore à un morphème constitutif du lexème (conjugal → égal, s'effacent → face, se pourlèche → lèche). Quant à la position de ce lexème ou morphème commun, elle est le plus souvent médiane (**, 17/20 occurrences), très rarement initiale (*, 1 occurrence) ou finale (***, 2 occurrences). On peut observer la présence d'un phénomène d'imbrication en *chaîne* ou *réursive* :

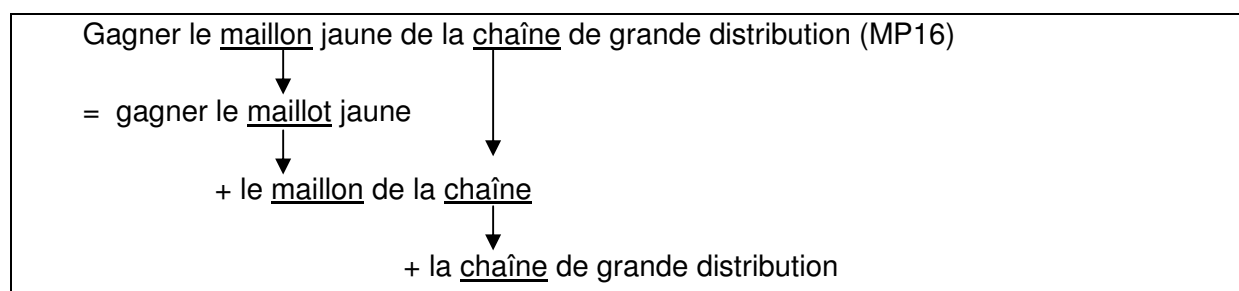
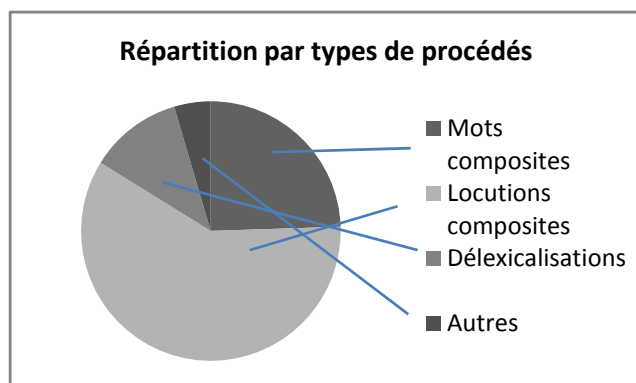


Figure 15 : Imbrications en chaîne³³⁶

³³⁵ Notons le lien avec l'expression précédemment citée : prêt à déporter (MP11).

Autres formes néologiques, détournements et délexicalisations



Au vu de ce relevé, les mots et locutions composites constituent les formes néologiques prégnantes au sein du corpus MP, comme en témoigne la répartition schématisée ci-contre³³⁷.

Figure 16 : Répartition par types de procédés (corpus MP)

Nous avons néanmoins repéré quelques autres formes néologiques *satellitaires* qui peuvent d'ailleurs se combiner avec les procédés précédemment analysés :

- la conversion : « j'me jette 27 » (MP8), « la détresse me casse-tête » (MP11), « j'ai HTTP » (MP17), « les pieds et les demains » (MP25) ;
- la suffixation : « on se synergise » (MP18), « l'impactance » (MP18) ;
- les métaphores et métonymies : « quelques nuages de nœuds papillons » (MP24) ;
- l'emprunt à l'anglais « geek »³³⁸ (MP17), « biatch »³³⁹ (MP18), « opération hacker ouvert »³⁴⁰

Nous avons aussi relevé une micro-alternance en espagnol dans le refrain du texte « Des avenues, des avènements » (MP21) : « *En vuestro mundo loco...* ».

Enfin, les délexicalisations et détournements de lexies phrastiques sont fréquents dans les slams de Mots Paumés. Nous verrons dans notre prochain chapitre que certains s'apparentent précisément à ce que Galisson nomme *palimpsestes-valises*. Outre les délexicalisations opérées par le biais des locutions composites, nous avons relevé et classé ces détournements en fonction du type d'énoncé :

³³⁶ Notons que cette imbrication dite *en chaîne* comporte précisément comme *charnière* le mot « chaîne ».

³³⁷ Précisons qu'une partie des locutions composites sont formées par délexicalisation, d'où un recoupement partiel de ces deux procédés.

³³⁸ «*Slang especially AmE someone who is boring and wears clothes that is unfashionable*» (Longman).

³³⁹ Anglais argotique, voire vulgaire : déformation de *bitch*.

³⁴⁰ Le « h » aspiré permet ici d'attirer l'attention sur cet emprunt intégré à la locution composite.

Type d'énoncé	Détournement	Sous-énoncé
Proverbes (4)	Nos oreilles ont des murs (MP4) ³⁴¹	Les murs ont des oreilles.
	Tous les chemins me ramènent au rhum. (MP8)	Tous les chemins mènent à Rome.
	Les scélérats quittent le navire. (MP19)	Les rats quittent le navire.
	Vos vitrines flamboient, et ma caravane passe. (MP21)	Les chiens aboient et la caravane passe ³⁴² .
Citations (10)	« Le 3 ^{ème} millénaire sera spiritueux... ou ne sera pas. » (MP8)	« Le troisième millénaire sera spirituel ou ne sera pas. » (Malraux)
	« Au commencement était le souffle. » (MP15)	« Au commencement était le verbe. » (citation biblique)
	« Casio ergo sum ! Je dépense donc je suis ! » ³⁴³ (MP16)	« Cogito, ergo sum. » (Descartes)
	« Science sans dépense n'est que ruine de l'homme. » (MP16)	« Science sans conscience n'est que ruine de l'âme. » (Rabelais)
	« Le centre commercial a ses rayons que la raison ne comprend plus » (MP16)	« Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point. » (Pascal)
	« Même s'ils ne sont pas cigales, ils crient famine à la porte du FMI qui avoisine » (MP16)	« Elle alla crier famine chez la fourmi sa voisine. » (La Fontaine)
	« Le réseau a ses raisons que la raison ne comprend pas... » ³⁴⁴ (MP17)	Voir <i>infra</i> (Pascal) ³⁴⁵
	« Nul n'est prophète entre Alsace Lorraine et Gabriel Péri » (MP22)	« Nul n'est prophète en son pays » (citation biblique)
	« Que chaque bipède soit prophète en son pays. » (MP27)	<i>Idem</i>
	« Mouroir, mon beau mouroir » (MP29)	« Miroir, mon beau miroir... »
Expressions figées ou semi-figées (16)	Sang sur les murs, et des lamentations, c'est sûr (MP2)	Le mur des lamentations
	Il mène le monde à la braguette. (MP12)	Mener à la baguette
	Une ombre qui chinoise (MP13)	Une ombre chinoise
	Les contes se sont féés... la malle (MP16)	Les contes de féés + se faire la malle ³⁴⁶
	Diviser pour mieux régler (MP16)	Diviser pour mieux régner
	Notre compte est bon ! (MP16)	Le compte est bon
	Je métisse ma toile. (MP17)	Tisser sa toile (araignée)
	Je donne ma langue au tchat. ³⁴⁷ (MP17)	Donner sa langue au chat
	Avoir les dés en mains (MP20)	Clés en main
	A se pendre sur place ou à s'emporter (MP24)	A prendre (sur place) ou à emporter
	Que la poésie sur les os (MP27)	N'avoir que la peau sur les os
	Le mot est rictus. (MP27)	<i>L'homo erectus</i>
	Je donne ma langue au charme. (MP28)	Voir <i>infra</i>
	L'addiction est salée. (MP28)	L'addition est salée.
	Qu'est-ce qui tourne cette fois dans ta bouche... ? (MP28)	Tourner sa langue sept fois dans sa bouche

³⁴¹ Ce détournement est déjà présent dans une chanson de Guy Béart (« Les proverbes d'aujourd'hui », 1973).

³⁴² Proverbe d'origine arabe : الكلاب تنبح والقافلة تمشي

³⁴³ Noter la présence des guillemets dans le texte pour ce détournement de citation et le suivant. Il est d'ailleurs introduit en ces termes : « La philo de René Descartes n'a plus aucun crédit. »

³⁴⁴ Cette citation de Pascal est donc détournée à deux reprises.

³⁴⁵ Détournement intégré au refrain, avec une variante finale : « Le réseau a ses raisons que ma raison ne veut plus comprendre. » (voir aussi notre chapitre 10, GCM ayant aussi détourné cette citation).

³⁴⁶ Télescopage de deux expressions.

³⁴⁷ Cette expression a donc été doublement détournée : « Je donne ma langue au tchat/au charme. »

	Qu'un revers, et jamais de médaille ³⁴⁸ (MP30)	Le revers de la médaille
Titres (7)	L'Indao Jones et les CAC40 voleurs (MP16)	<i>Indiana Jones + Ali Baba et les 40 voleurs</i> ³⁴⁹ (cité comme film)
	(le nombre de chômeurs) et de chômeuses GO ON !	" <i>The show must go on</i> " (chanson)
	A l'ombre des junkies en fleurs (MP18)	<i>A l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>
	Jackpot pour les éventreurs (MP19)	<i>Jack l'éventreur</i>
	Dépendances avec les lourdeurs (MP21)	<i>Danse avec les loups</i>
	Les aventuriers de la marche du temps perdu (MP21)	<i>Les aventuriers de l'arche perdue + A la recherche du temps perdu</i> ³⁵⁰
	Ni dieu ni parcmètre ! (MP21)	<i>Ni Dieu ni maître</i> ³⁵¹

Tableau 16 : Détournements et délexicalisations (corpus MP)

Sur ces 37 détournements, la majorité s'applique à des collocations ou expressions lexicalisées, dont certaines sont *démembrées*, syntaxiquement déstructurées et sémantiquement remotivées : « *une ombre qui chinoise* ». Notons que les citations détournées sont nombreuses dans le texte « Peine : Capital » qui se distingue par une forte densité de ces énoncés à valeur parodique. Ce slam ayant trait à la consommation occasionne un jeu avec les slogans et les discours publicitaires : « *Elle est un peu forte de café, la grand-mère...* » (MP22) D'une manière générale, le défigement permet d'ouvrir un espace fondamentalement *colludique* :

« Démembrée et donc niée en tant qu'unité codée, l'expression primitive fournit les matériaux d'une construction nouvelle où se joue la fantaisie du locuteur(...). C'est l'écart entre les deux qui constitue le jeu. » (Hesbois, 1986 : 109)

Quant aux détournements de titres, ils révèlent un métissage culturel fondamental sur lequel nous reviendrons : le télescopage – *palimpseste-valise* – de deux titres traduit ici des références culturelles hétérogènes.

8.3. Analyse néostylistique : des mots paumés aux mots filés

8.3.1. La réception : aspects sémantiques et didactiques

Ralentir, mots valises ! Tel est le titre de l'ouvrage de Finkielkraut, indiquant par là-même la difficulté soulevée par l'interprétation des mots composites :

« En mélangeant les significations des mots qui son enfermés dans votre valise, vous ferez advenir un sentiment compliqué, une réticence impalpable, un animal chimérique, ou un concept fou. » (1979 : 2)

³⁴⁸ Il s'agit là d'un *palimpseste* avec « déstructuration syntaxique maximale » selon Galisson (1995 : 51).

³⁴⁹ Télescopage de deux titres.

³⁵⁰ *Idem* : métissage de deux titres, l'un d'origine littéraire (Proust), l'autre cinématographique (Spielberg)

³⁵¹ Titre du journal fondé en 1880 par Blanqui, l'expression étant devenue la devise du mouvement anarchiste.

Si Freud avait abordé, à la suite de Heymans, la réception du mot d'esprit en termes de « sidération et lumière » - la lumière engendrant un effet comique³⁵²-, Galisson (1991) s'est intéressé à l'obstacle que peut représenter le mot-valise dans une perspective didactique, notamment pour des étudiants étrangers : « Mon intention initiale était donc de venir en aide aux étrangers, en essayant de les éclairer sur la manière d'identifier un mot-valise. » (1991 : 45) Après avoir esquissé une typologie des formes, il s'est donc intéressé aux contenus, qu'il a matérialisés par des tableaux de définitions simples (mots-valises issus de deux formants) et complexes (plus de deux formants). Voici un exemple de ce tableau appliqué au mot « *po&sique* » (flyer MP) dont la néographie (pour « poésique ») induit une resémantisation :

<i>Po&sique</i>	Formant directeur	Formant auxiliaire 1	Formant auxiliaire 2
Signifiant	poésie (→ <i>po</i> par apocope)	& (→ « é » de <i>poésie</i>)	musique (→ <i>sique</i> par aphérèse)
Signifiés	poésie	et	musique

Tableau 17 : Analyse de *po&sique*

Les signifiés renvoyant aux fragments de sens empruntés à chaque formant, la définition se fragmente et se complexifie quand le nombre de formants augmente (63). Notons en outre que l'ordre des formants ne permet pas de prédire le schéma interprétatif : la hiérarchie établie entre ces formants est-elle plus significative ?

A la suite de Grésillon (1984) qui a distingué les relations sémantiques contextuelles des relations sémantiques constitutives de coprédication propres aux mots-valises, Fradin (1997) a abordé les problèmes sémantiques généraux posés par leur interprétation, en différenciant les occurrences décontextualisées – par exemple dans un dictionnaire comme celui de Filkenkraut (1981) – des mots-valises intégrés à un texte : ces derniers sont rattachés à un cotexte favorisant la prise d'indice en vue de l'élaboration d'un signifié « grâce aux éléments d'information qu'il (le cotexte) apporte et aux effets de paradigme qu'il induit » (Fradin, 1997 : 106). Nous n'avons de cesse de souligner l'importance de ce cotexte. Outre ces questions

³⁵² « Heymans (*Zeitschr. f. Psychologie*, XI, 1896) nous montre comment l'effet d'un mot d'esprit résulte de la succession « sidération et lumière ». Il illustre son opinion d'un excellent mot d'esprit de Heine : Un de ses personnages, le pauvre burlesque de loterie Hirsch-Hyacinthe, se vante d'avoir été traité par le grand baron de Rothschild d'égal à égal, de façon toute famillonnaire. Tout d'abord le mot, qui est la cheville ouvrière de l'exprit, apparaîtrait comme un néologisme défectueux, comme une chose inintelligible, incompréhensible, énigmatique. Par là, il sidérerait. Le comique résulterait de ce que la sidération cesse, de ce que le mot devient intelligible. » (1983 : 17-18?)

liées au contexte de réception du mot-valise, Fradin soulève un autre problème factuel, à savoir la pluralité d'interprétations souvent possibles, et parfois plausibles :

« Pour toutes ces raisons, la description de l'interprétation des mots-valises doit être envisagée d'un double point de vue : constructiviste, en essayant de déterminer l'apport sémantique de chacun des constituants du mot-valise, et holistique en prenant en compte la manière dont le contexte oriente ou détermine l'interprétation. » (1997 : 106)

S'il regrette de ne pouvoir aborder le second point de vue dans son article, nous nous proposons de l'approfondir dans cette étude, à partir de notre concept de *néostyle* qui nous permet de replacer les mots et locutions composites repérés dans leur cotexte et ce faisant, d'en analyser le potentiel poétique. Quant au point de vue constructiviste, il le développe en émettant l'hypothèse de patrons interprétatifs permettant d'élaborer la ou les bonnes interprétations. Il se livre alors à un inventaire de ces patrons interprétatifs dont voici un échantillon :

MOT-VALISE	LEXEMES-BASES	SEMANTIQUE
Aberrifique	aberrant, horrifique	aberrant & horrifique
Alicament	aliment, médicament	aliment & médicament
Pleurire	pleurer, rire	pleurer de rire
Istambulversant	Istambul, bouleversant	Istambul est bouleversant
Chirouette	Chirac, girouette	Chirac est une girouette

Les trois premiers patrons rendent compte d'une relation de coprédication, alors que les deux suivants s'en distinguent « dans la mesure où l'un des lexèmes-bases correspond à un argument dans une relation instanciée par l'autre » (1997 : 108). Bernard Fradin en conclut que « l'interprétation d'un mot-valise peut osciller entre plusieurs patrons » et que « les patrons mentionnés n'existent que comme résultat d'une stabilisation interprétative. » (109) Dans notre corpus en général et concernant certaines occurrences à valeur polémique en particulier, nous avons identifié les patrons suivants qui rendent compte de relations sémantiques diverses :

MOT-VALISE	LEXEMES-BASES	SEMANTIQUE
Wi-Fidèle	fidèle, wifi	fidèle à la Wifi
Le numérisque	risque, numérique	Le risque du numérique
Le réveil-martyre	réveil-matin, martyr	Le martyr dû au réveil matin
Les fumigénocides	fumigène, génocide	Le génocide dû aux fumigènes
(Secousses) racismiques	racisme, sismique	Le séisme dû au racisme ³⁵³

Notons cependant que la stabilisation interprétative est difficilement envisageable s'agissant d'un corpus contemporain constitué de textes à vocation poétique. Le

³⁵³ Les deux composants entretiennent ici une relation de causalité, d'où la valeur potentiellement subversive de la lexie ainsi obtenue.

dernier exemple atteste de la complexité sémantique liée à une structure métaphorique difficilement réductible à un « patron ». D'une certaine façon, cette idée de patrons interprétatifs rejoint le concept de *diagrammaticité* qu'Apothéloz définit comme « un paramètre permettant d'évaluer la conformité d'un mot construit relativement à un type idéal » (2002 : 49). Il distingue deux facettes de *diagrammaticité* : formelle – la *lisibilité* de la structure interne – et sémantique – « la calculabilité du sens à partir de la forme » (2003 : 57). C'est bien cette dernière qui nous questionne ici, dans la mesure la plupart des mots composites sont transparents quant aux formants qui les constituent, mais plus opaques quant aux relations sémantiques qu'ils entretiennent. Mais cette pluralité d'interprétations possibles n'est-elle pas précisément un indice de littérarité ? Si l'on en croit Barthes dans *le Degré zéro de l'écriture* (1953), la transparence de l'énoncé littéraire est un leurre ou une utopie. Sous *l'email des mots*, l'opacité laisse entrevoir un *bruissement* du sens qui constitue l'essence même de la littérature.

8.3.2. Des mots d'accroche et de connivence

Force est de constater que le récepteur est fortement – et essentiellement - impliqué dans l'interprétation de ce type de formations hybrides :

« C'est lui (...) l'artisan de cette interprétation, c'est lui qui procède à l'édification de la construction interprétative » (Grunig, 1990 : 26)

Afin de « caractériser plus précisément le type de jeu de langage que sollicitent les mots-valises », Fradin (1997) a entrepris un parallèle avec le défigement qui consiste à « utiliser une expression dont la signification n'est plus compositionnelle (...) dans un contexte qui rend de nouveau visible l'articulation sémantique. » (105) Si le défigement « réveille » des images préexistantes, les mots valises font naître des associations inédites. Au dire de Fradin, ces deux phénomènes se rapprochent cependant par la dimension du décodage : comme le défigement, « le mot-valise s'inscrit dans un projet de séduction intellectuelle » et établit « rapport de proximité interpersonnelle » (105), soit de *connivence* entre l'énonciateur et le décodeur. Dans la mesure où un certain nombre des locutions composites relevées dans notre corpus s'apparentent précisément à des défigements, cet enjeu de connivence nous semble d'autant plus essentiel : il s'agit en d'autres termes de susciter ce que nous avons appelé la fonction *colludique*, soit d'initier l'auditeur au plaisir partagé du jeu

de mots et à la révélation du *mot d'esprit*³⁵⁴. Dans cette perspective, Mots Paumés élabore des stratégies tournées vers la réception, mettant ses auditeurs sur la voie de l'interprétation. Si les indices typographiques attestent d'une prosodie adéquate - les points de suspension correspondant par exemple à des micro-pauses du slameur -, les répétitions sont autant d'indices et de points d'accroches pour l'auditeur. Nous avons parfois observé la présence du sous-énoncé (ou formant principal d'une locution dite composite) dans le cotexte ou d'isotopies qui se déploient à partir du titre : ce dernier contribue à créer un horizon d'écoute adéquat. D'une manière générale, nous avons souligné l'importance du cotexte dans l'identification de la lexie composite qui est le plus souvent associées voire intégrées à des figures telles que des métaphores et autres jeux de mots de type calembour ou contrepèteries : « *Suppôt de sa peur, il s'attend au pire...* » (MP14). Figures des sons et figures de sens se trouvent alors inextricablement liées.

8.3.3. Des mots de passe et de passage

La création de mots-valises engendre un dépassement des frontières :

« Inscription vivante de la langue dans le corps de la langue, le mot-valise doit son effet au bonheur précieux et précaire de cette rencontre : dire un indicible, nommer un innommable et ce faisant, l'instant d'une profération, subvertir des frontières. » (Grésillon, 1983 : 105)

Au-delà des mots mêlés au sein de ces lexies composites, le tissage du texte se traduit par une forme de circularité. En effet, les phénomènes d'imbrication que nous avons analysés ne sont pas sans lien, nous semble-t-il, avec celui des *ronds*, caractéristiques de la littérature orale et des comptines enfantines en particulier (« Trois petits chats, chapeau de paille... »). Léon (1993 : 279) a souligné comment ces comptines peuvent être désémantisées par un enchaînement qui « repose sur la reprise de la dernière syllabe comme première syllabe du mot suivant ». A cette différence près que le jeu n'est pas purement formel mais aussi sémantique, ce procédé – parfois appelé *anadiplose*³⁵⁵ – affleure en maints passages des slams de MP qui se caractérisent par une progression thématique à thème linéaire :

³⁵⁴ Nos trois études néostylistiques se rejoignent d'ailleurs sur ce point : les fonctions sont communes, même si les formes de créativité apparaissent diversifiées. (voir nos prochains chapitres).

³⁵⁵ « Au début d'une phrase, on reprend en guise de liaison (parfois emphatique), un mot de la phrase précédente. (...) Une suite d'anadiploses est une concaténation. » (Dupriez, 1980 : 44)



Figure 17 : Progression thématique selon le principe des *ronds*

Notons la circularité du fait de la paronymie (vie/ville) et l'effet de glissement ou de fluidité renforcé par l'allitération en [l]³⁵⁷.

Au niveau syntagmatique, un tel enchaînement est aussi possible :

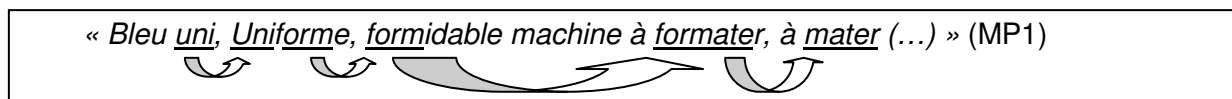


Figure 18 : Progression syntagmatique selon le principe des *ronds*

D'une certaine façon, le phénomène des *collocations* rend compte d'une construction circulaire, progressant par analogie, mais à la différence des ronds, la *collocation* évite la redondance du terme *charnière* (nous l'avons souligné) qui fait le lien entre les deux locutions amalgamées :

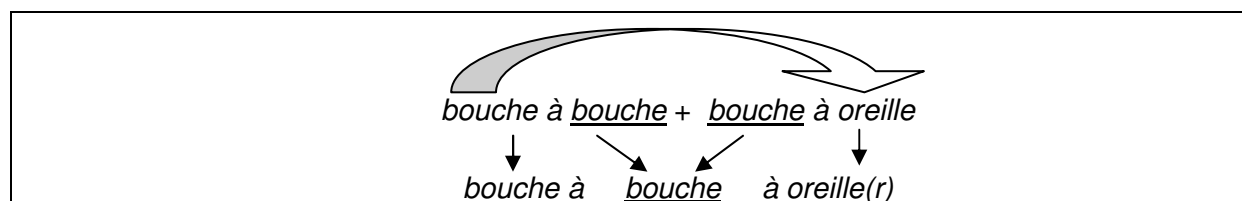


Figure 19 : Non redoublement de l'identique dans les *collocations*

De même, le mot composite est fondé sur le « non redoublement de l'identique » (Grunig, 1990 : 59) – soit du segment ou lexème homophone commun aux deux composants et permettant l'imbrication ou le *glissement* de l'un à l'autre³⁵⁸ –, à l'instar du rond qui consiste à « enchaîner les unes aux autres (...) des mots ou des locutions choisies de telle manière qu'ils se recoupent partiellement, c'est-à-dire que la première syllabe de chacun doit être phonétiquement identique à la dernière syllabe de celui qui précède » (Hesbois, 1986 : 34).

³⁵⁶ MP15, nous soulignons.

³⁵⁷ Heybois (1986 : 23) remarque « une préférence marquée pour les liquides » caractéristique des glossolalies et autres ritournelles enfantines.

³⁵⁸ Grunig (1990 : 62) parle de « mots-valises *glissés*, au nom de la dynamique qu'on peut leur associer. »

8.3.4. Créativité, réflexivité et réécriture

La langue et les pérégrinations poétiques sont l'objet de certains slams de Mots Paumés comme la série thématique « Mise à flow », « L'âge de vers » et « Sous l'email des mots ». Ce dernier texte ne comporte pas moins de 5 mots composites et 12 locutions ajoutées à 3 collocations. D'où une remarquable affluence de ces lexies hybrides qui s'inscrivent dans un champ sémantique ayant trait à la langue :

*« Orgasme déglinguistique, pour agité du buccal,
Orgymnastique verballadeuse, tourne en rond dans son vocal,
L'addiction est salée : crises d'épilepsie lexicale,
Pétage de vocâble, défenestration par voie orale ! »*

Au-delà de cette dimension réflexive, la langue étant appréhendée comme matière et en tant que telle sujette à de nombreux remodelages et autres modulations, le texte lui-même étant susceptible d'évoluer au fil de ses déclamations. En témoigne l'exemple de « Guetteurs du jour » dont nous avons confronté deux versions successives, rédigées à deux années d'intervalles. Précisons d'emblée que la réécriture (2011) s'inscrit dans un contexte particulier qui a pu influencer sur la forme et les contenus de ce slam, puisqu'il s'agit d'un spectacle « slam solo » sur le thème de l'esclavage comme indiqué précédemment. De la première à la seconde de ces deux versions, notons que la densité de mots et locutions composites a considérablement augmenté, puisque 5 mots et 2 locutions valises – concentrées dans un même couplet ajouté à la version initiale – s'ajoutent aux occurrences déjà présentes. Nous pouvons alors supputer que notre étude ait influé sur l'émergence de ces lexies hybrides. De l'analyse comparée de ces deux versions³⁵⁹, il ressort que la dimension phonique est accentuée, comme en témoigne l'ajout de l'injonction « Regarde ! » à l'*incipit* du texte. Les répétitions (« Qu'est-ce qu'on cherche au bout du chemin ? »), en tant que caractéristique majeure de la poésie orale, sont aussi plus nombreuses, ainsi que les ellipses : « sous sols : essoufflés, forêt : raréfiées, océans : acidifiés ». Outre ces aspects qui renforcent les traits d'oralité d'un texte conçu pour et *baptisé* sur une scène slam, au gré de laquelle il a évolué dans le sens d'une adéquation à cet enjeu scénique, le slam a gagné en densité, d'où une mise en relief des lexies relevées comme *composites*, et trouvé un rythme essentiellement ternaire : « *On a tout déclinventé, tout opprimaginé, tout massacré* ». La création lexicale se trouve ainsi portée par le rythme et porteuse d'un message poético-polémique.

³⁵⁹ Voir en annexe VI.32.

Conclusion partielle

Au fil de ce chapitre, nous avons progressé de l'étude de la néologie – ici appréhendée sous l'angle et la dénomination de mots *composites* – à l'analyse d'un *néostyle* : notion visant à rendre compte des effets stylistiques engendrés par la création lexicale dont le potentiel poétique se déploie à l'échelle d'un texte et même d'une *œuvre*. Nous touchons là, semble-t-il à l'essence d'une poétique conçue comme « système et créativité, objet et sujet, forme-sens, forme-histoire ». (Meschonnic, 1969 : 31) Des mots paumés aux mots *filés*, nous avons mis au jour des lexies composites qui piquent la curiosité, essaimées dans des textes dont le néostyle fait écho au blase du slameur : des mots qui décomposent et dérangent, fusent en tous sens et finissent par fusionner. L'auditeur risquerait alors d'être *paumé*, s'il n'était rappelé au sens grâce aux métaphores filées, le slameur « métissant sa toile » en conjuguant les figures de style et les styles de figure. En mariant les mots à l'envi, il répond à cette injonction d'Alain Finkielkraut : « il faut mêler les mots, les contaminer, les confondre : il faut métisser le vieux dictionnaire. » (1979 : 7) Non content de mêler lexies simples, complexes et phrastiques, il entrelace les lexies textuelles et réécrit sans fin, au gré d'une écriture que l'on pourrait qualifier de *palimpsestuelle* ou *palimpsestueuse* selon le néologisme proposé par Lejeune et repris par Genette dans *Palimpsestes* (1982 : 452).

Chapitre 9

Souleymane Diamanka ou l'écriture palimpseste (*néostyle 2*)

9.1. Le concept de palimpseste

9.2. Traitement du corpus SD

9.3. Analyse néostylistique

Illustration : Souleymane Diamanka,
« Papillon en papier » (clip vidéo)

Photo 4 : Souleymane Diamanka au Parc Paul Mistral,
Grenoble (9 juillet 2011)



Rares sont les mots-valises dans l'œuvre de Souleymane Diamanka. Ils surgissent néanmoins dans l'épitéxte, le slameur se présentant non seulement comme auteur *d'oralité*, mais aussi poète *métaphoriste*³⁶¹ et *afropéen*³⁶², sans oublier le mot hybride *d'architexte*³⁶³ relevé sur une page de bloc-notes (voir *infra*). En outre, nous avons identifié d'autres formes d'une créativité qui, contenue en germe dans ses *pages d'écriture*, foisonne dans ses poèmes. L'importance de la rature dans ces avant-textes nous a mise sur la voie d'une écriture *palimpseste* : concept qui rend compte à la fois, sur un plan génétique, d'une forme de poésie fondamentalement mouvante, et sur un plan linguistique, d'énoncés *polyphoniques* qui intègrent une parole autre sous la forme de réécritures ou de détournements. Quant aux sources théoriques, nous nous appuyerons d'une part sur les réflexions de Genette dans *Palimpsestes* (1982), et d'autre part sur celles de Galisson concernant les « palimpsestes verbo-culturels » qu'il décrit comme autant de « révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués » (1995). Nous convoquerons en outre les écrits des linguistes spécialistes de néologie (Grésillon, Sablayrolles) afin d'approfondir l'analyse de ces manifestations phraséologiques de créativité. S'il est vrai que le détournement est un procédé dont les slameurs usent à l'envi, l'œuvre de Souleymane Diamanka nous est apparue comme la plus riche en la matière, tant quantitativement que qualitativement. Aussi, à travers un corpus constitué de 56 textes de ce slameur, tenterons-nous non seulement de repérer, d'identifier et de décrypter ces palimpsestes, mais aussi de les classer et de les analyser en tenant compte, à l'instar de Galisson, du type de culture mobilisée, et de la façon dont ils sont conçus, poétisés et intégrés à un néostyle.

³⁶⁰ Souleymane Diamanka, « L'automne des blocs-notes », *L'Hiver Peul*, 2007.

³⁶¹ Ce terme peut aussi être interprété comme simple dérivé de « métaphore », mais nous privilégions l'hypothèse d'un mot composite créé par imbrication, sans apocope ni aphérèse (de « métaphore + aphorisme »), car les aphorismes sont une ressource poétique importante pour le slameur.

³⁶² De « Afro + européen », avec aphérèse du formant principal.

³⁶³ De « architecte (architexte) + texture » (voir *infra* pour le lien avec Genette).

9.1. Le concept de *palimpseste*

9.1.1. De Genette à Grésillon : de l'hypertextualité au détournement

En quatrième de couverture de *Palimpsestes : la littérature du second degré* (1982), Gérard Genette expose en ces termes l'image centrale de son essai :

« Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. »

Galisson (1995 : 43) – désignant sous les initiales « PV » le concept de *palimpseste verbal*, puis *verbo-culturel* ou « PVC » (52) – lui fera écho :

« Dans ma terminologie, le PV évoque le parchemin dont le texte initial a été effacé, puis remplacé par un autre. En s'y opposant, il fait aussi référence au palimpseste iconique : tableau qui en appelle, en parodie, ou en cache un autre (par recouvrement). »

Le terme de *parodie* nous met ici sur la voie de ce qui, d'après Genette, relève d'un processus d'*hypertextualité*. Celle-là se distingue de l'intertextualité, mais aussi de la *paratextualité*, de la *métatextualité* et de l'*architextualité* qui touche à l'appartenance générique, et désigne un autre type de relations *transtextuelles* :

« J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte A (que j'appellerai bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (1982 : 11)

Il s'agit donc d'un texte – nommé *hypertexte* – dérivé d'un texte antérieur – ou *hypotexte* – par transformation simple ou encore par imitation, d'où l'idée sous-jacente de *parodie* (1982 :14)³⁶⁴. Genette insiste sur la dimension ludique propre à ce type de détournement : « le plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu » souligne-t-il (1982 : 452). Littérature relationnelle ou *palimpsestueuse* selon le néologisme emprunté à Lejeune, elle se caractérise en effet par une complicité, une implication accrue du récepteur dans la lecture, ou, s'agissant de poésie orale, dans l'*auditure* (Bobillot) :

« Un texte peut toujours en lire un autre et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. (...) Lira bien qui lira le dernier. » (1982, 4^{ème} de couverture)

Procédant par là-même à une double substitution (temps → textes, rira → lira), soit à un double palimpseste, Genette illustre son propos avec efficacité.

Ce dernier a d'ailleurs cité l'exemple des détournements de proverbes qu'il a analysés comme autant de « déformations parodiques » (1982 : 43) et conclu, en

³⁶⁴ Nous en avons relevé et cité un exemple dans un texte de Damien Noury (*in Slam entre les mots*, 2007 : 107) : « Nous sommes le cancre au fond d'là classe / Echappé du poème de Prévert, mais nous avons grandi : nous disons oui avec les yeux, nous disons avec le cœur (...) ».

examinant diverses formules, titres, slogans publicitaires et autres pratiques oulipiennes, qu'il s'agit là d'une sorte de « bricolage » entre deux textes ou énoncés dont la duplicité nous ramène à l'image du palimpseste. Deux ans plus tard, Almuth Grésillon crée le mot composite de « bricolage » : « littéralement né d'un collage bricolant des éléments hétérogènes » (1984 : 116). Elle fait alors référence à la terminologie Genettienne, soulignant que la notion de parodie recouvre partiellement ce qu'elle appelle « détournement subversif » mais s'en distancie néanmoins de par l'approche choisie :

« Notre mode d'approche se veut délibérément linguistique – ce qui explique d'ailleurs qu'à la différence de Gérard Genette, nous nous soyons restreints aux phénomènes microstructurels. » (1984 : 125)

De fait, Almuth Grésillon s'est intéressée plus spécifiquement au détournement de proverbe, qu'elle envisage en tant que discours rapporté ou polyphonique, tout en évoquant les liens étroits que ce procédé discursif entretient avec la fonction poétique jakobsonnienne (1984 : 113). Elle observe la duplicité de fonction propre aux détournements, même si les frontières peuvent être floues :

« Cette pratique peut être mise en œuvre sous deux régimes très différents : l'un *ludique*, l'autre *militant*. Il y a détournement ludique lorsque ce détournement entre dans le cadre de purs jeux de mots. »

Elle précisera sa pensée en opposant stratégie de *captation* et de *subversion* (1984 : 115). Si la captation, précise-t-elle, se distingue de la *captatio benevolentiae* des traités de rhétorique, cette dernière n'est pas étrangère à la stratégie de séduction immanente à notre objet. Grésillon précise en outre les « conditions de réussite » d'un détournement. D'une part sur un plan morphologique, le détournement apparaît d'autant plus réussi que la modification apportée au proverbe originel est minimale (116), qu'il s'agisse de subversion ou de captation. D'autre part, sur un plan sémantique et de façon différenciée :

« Une captation sera d'autant plus réussie que sera nette la convergence sémantique entre E_0 et E_1 . Une subversion sera d'autant plus réussie que sera plus nette la contradiction sémantique entre E_0 et E_1 . (1984 : 116)

Cette opposition nous semble pertinente pour rendre compte d'une divergence entre rappeurs et slameurs qu'illustre ce double exemple de détournement, l'un subversif, à visée polémique, l'autre captatif et dont la vocation poétique est renforcée par une rime interne³⁶⁵ :

³⁶⁵ Notons en l'occurrence (exemple E2) l'écho sonore généré par l'ajout du syntagme « mes poèmes », d'où la répétition de la syllabe [Em] qui met en relief le lexème correspondant : *aime*.

Proverbe (E ₀) :	Qui m'aime	me suive
Détournement rap (E ₁) :	Que ceux qui m'aiment	ne me suivent pas (Booba)
Détournement slam (E ₂) :	Qui aime mes poèmes	me suive (SD)

Figure 20 : Détournements subversifs et captatifs, du rap au slam

Un autre exemple de Booba vient corroborer notre hypothèse. La citation de Nietzsche « Tout ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort » – reprise sans modification par GCM (2006) – est ainsi détournée par le rappeur : « *Ce qui ne tue pas rend plus fort ou handicapé* »³⁶⁶. En l'occurrence, c'est bien la subversion qui ressort de cette célèbre *punchline*. A l'instar des surréalistes qui ambitionnaient de s'éloigner des stéréotypes de la langue ordinaire pour mieux libérer les mots, les rappeurs prennent leurs distances par rapport aux clichés et autres références à une culture « académique » comme les sentences de La Fontaine qui sont souvent tournées en dérision (voir *infra*). Grésillon souligne donc l'ambivalence du détournement qui se prête autant à la captation qu'à la subversion voire à la perversion :

« La perversion de proverbes offre un exemple de la pratique oulipienne que F. le Lionnais nomme « prothèse littéraire » ». (1984 : 122)

Elle illustre son propos par d'autres exemples littéraires tels que les *152 proverbes* d'Eluard et Péret (1925)³⁶⁷, *Le Mariage des proverbes* de Richard Pietrass (1980)³⁶⁸, les poèmes à perverbes de Matthews (1987)³⁶⁹ et les *Dédicaces. Proverbes* de Meschonnic (1995)³⁷⁰. Enfin, Almuth Grésillon pose les bases d'une typologie en indiquant que les procédés de détournement les plus courants consistent à :

- a/ substituer des phonèmes
- b/ substituer des termes sans similitude phonique nette
- c/ adjoindre des éléments au proverbe E₀
- d/ jouer avec la négation
- e/ fondre deux proverbes » (1984 : 116)

Une typologie que Galisson s'attachera, quelques dix années plus tard, à préciser.

³⁶⁶ « Tout ce qu'on connaît ». Ce détournement est réputé pour être l'un des meilleurs *punch lines* du rap (voir notre glossaire).

³⁶⁷ Genette (1982 : 44) cite aussi ce texte comme "l'exploitation la plus systématique, ou la plus copieuse, du procédé", soulignant que "à de très rares exceptions près, le principe est celui de la substitution : çà et là par métraplasme phonique (...), le plus souvent sans aucune motivation formelle."

³⁶⁸ *Hochzeit der Sprichwörter*, in Richard Pietrass (1980), *Notausgang*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar, pp.37-39.

³⁶⁹ Détournements fondés sur la combinaison de moitiés de proverbes cités littéralement : « Araignée du matin, chagrin d'amour dure toute une vie ».

³⁷⁰ « J'avais besoin de m'enfouir, pour me trouver, dans cette étrange parole des autres que sont les proverbes », expliquera Henri Meschonnic (entretien consulté en ligne : voir notre sitographie).

9.1.2. Les Palimpsestes Verbo-Culturels

Galisson a repris à son compte l'image genettienne du palimpseste, tout en se positionnant en tant que linguiste et didacticien des langues-cultures. De fait, il a entrepris de montrer en quoi la délexicalisation des objets phraséologiques met en œuvre des savoirs culturels (*lexiculturels*) partagés par les natifs - mais très souvent ignorés par les étrangers - et de repérer les principaux types de culture mobilisés dans cette pratique. Obstacle potentiel à la compréhension d'un locuteur étranger, le palimpseste verbal – ou *verbo-culturel* en tant qu'il contient ce que Galisson nomme la *charge culturelle partagée* ou CCP (1991 : 120) – est ainsi défini :

« J'intitule donc palimpseste verbal (PV) : un énoncé complet (auto-suffisant) ; ou un élément d'élément d'énoncé suivi, qui a fait surépaisseur, par rapport à l'énoncé complet ordinaire, ou dans la linéarité de l'énoncé suivi. Cette surépaisseur (implicite) est le produit du chevauchement : d'un sous-énoncé lexicalisé et d'un sur-énoncé résultant de la déconstruction (délexicalisation) du sous-énoncé de base. » (1995 : 43)

En d'autres termes, il s'agit d'un télescopage de formes dont la rencontre improbable peut même aboutir à ce que le linguiste qualifie de « palimpseste valise » (1995 : 52) et dont nous avons eu un premier aperçu avec le corpus de Mots Paumés. Le palimpseste représente un haut lieu de créativité, s'agissant de « revisiter, rajeunir les clichés » en transformant un groupement stable en groupement libre : « La délexicalisation consiste à braver les interdits » (1995 : 45). Dès lors, il peut être conçu non seulement comme un « jeu de l'esprit, générateur de plaisir partagé » et balisant un « espace d'inventivité/fécondité langagière tout à fait estimable », mais aussi comme un moyen pour le locuteur ou l'auteur « de manifester sa solidarité avec ceux qui se réclament de la même culture partagée » (1995 : 45). Ainsi le palimpseste prend-il en charge des fonctions ludique, phatique et parodique, à la fois cryptique et conniventielle, voire des stratégies identitaires³⁷¹. Par la référence à une mémoire collective, à un fonds culturel commun, il constitue en effet une marque de connivence, « un clin d'œil complice », un élément pouvant s'inscrire dans une stratégie de séduction :

« C'est ce qui donne aux interlocuteurs le moyen de se reconnaître, de baliser leur espace de communication. C'est aussi ce qui permet à l'émetteur de faire basculer le récepteur dans son camp, de le manipuler (il est suggesteur, l'autre suggesté), de le fidéliser au discours qui lui est tenu... » (1995 : 44)

³⁷¹ « Cette manière d'afficher son identité, donc sa différence, et de manifester, a contrario, du détachement, de l'humour, de la dérision vis-à-vis de sa propre culture, est une façon intéressante, parce que non convenue, de briser les stéréotypes et le carcan de l'ethnocentrisme, pour s'inscrire dans l'universel. » (1995 : 45)

S'agissant du slam, force est de constater que cet enjeu pourra être décisif, dans la perspective d'une recherche d'interactivité avec un public qu'il peut être nécessaire, dans certains contextes, de *conquérir*. Notre propos rejoint ici la réflexion de Jean-François Sablayrolles (2003), concernant les détournements dans les slogans publicitaires. Le linguiste fait état de la fonction d'accroche et de séduction propre à ce type de détournements qui repose aussi sur l' « auto-satisfaction du récepteur dont l'amour propre est flatté » – en quoi le détournement rappelle le *mot d'esprit* freudien – et sur « un sentiment de complicité, connivence, qui fait appel à un aspect ludique, à des connaissances partagées » (2003 : 38).

En outre, Galisson s'est intéressé aux aspects didactiques : si la « signification bourgeonnante très caractéristique du palimpseste » (1995 : 46) représente une difficulté indéniable, il n'en constitue pas moins un objet intéressant, ne serait-ce que pour la charge culturelle qu'il véhicule³⁷². Ainsi :

« le PV est à la fois une citation masquée (par altération), qui appelle des souvenirs communs et une porte didactique, qui ouvre sur les formes de culture que privilégie la communication ordinaire. » (1995 : 44)

En vue d'établir une typologie des modes de délexicalisation, le linguiste a distingué d'une part, les délexicalisations avec ou sans filiation phonique, d'autre part, les délexicalisations avec ou sans déstructuration syntaxique (1995 : 46) : typologie que nous revisiterons en l'appliquant à notre propre corpus dans la suite de ce chapitre. Nous l'avons synthétisée dans le tableau ci-après :

³⁷² Nous y reviendrons dans la troisième partie de cette étude, notamment dans notre chapitre 13.

1. Délexicalisation avec filiation phonique	1.1.Sans modification	1.1.1.Conservation à l'identique	
		1.1.2.Substitution homonymique	1.1.2.1.Mot à mot, sans ou avec conversion
			1.1.2.2.Mot(s) à mot(s), avec changement de catégorie
	1.2.Avec modification	1.2.1.Substitution paronymique	1.2.1.1.Sur un phonème
			1.2.1.2.Sur deux phonèmes
		1.2.2.Suppression phonémique	
		1.2.3.Adjonction phonémique	
		1.2.4.Permutation phonémique, syllabique ou morphémique (contrepèterie)	1.2.4.1.Mot à mot
			1.2.4.2.Mot(s) à mot(s)
		1.2.5.Agglutination morphémique	
	1.2.6.Fragmentation morphémique		
2. Délexicalisation sans filiation phonique	2.1.Sans déstructuration syntaxique	2.1.1.Substitution d'un mot de même catégorie	2.1.1.1.nom
			2.1.1.2.verbe
			2.1.1.3.adjectif
		2.1.2.Substitution de plusieurs mots de même catégorie	
	2.2.Avec déstructuration syntaxique	2.2.1.Substitution de mots ou groupes de mots de catégories ou fonctions différentes	2.2.1.1.D'un nom propre à un nom commun
			2.2.1.2.D'un adjectif à un nom propre
			2.2.1.3.D'un syntagme à un nom propre
			2.2.1.4.D'un nom commun à une lexie
			2.2.1.5.D'un épithète à un complément de nom
		2.2.2.Substitution de mots avec transformation du mode ou du temps	2.2.2.1.De l'affirmation à la négation
			2.2.2.2.De la négation à l'affirmation
			2.2.2.3.De la négation à l'interrogation
			2.2.2.4.Du passé au présent
		2.2.3.Déstructuration syntaxique maximale	
2.2.4.Collision de deux sous-énoncés	2.2.4.1.Palimpsestivalise		
	2.2.4.1.Palimpseste amalgame		

Tableau 18 : Typologie formelle des modes de délexicalisation (d'après Galisson, 1995 : 47-52)

Il s'est aussi livré à une analyse thématique des contenus, d'où une seconde typologie en vertu des modes de cultures mobilisées, au sein desquels il différencie

« culture cultivée (ou institutionnelle) », « culture culturelle (ou expérientielle) » et « culture croisée (ou métissée) » (1995 : 53).

1. Culture cultivée (ou institutionnelle)	1.1. Titres (œuvres légitimées)	1.1.1. littéraires	1.1.1.1. romans	
			1.1.1.2. pièces de théâtre	
			1.1.1.3. poésies	
			1.1.1.4. nouvelles	
		1.1.2. philosophiques		
		1.1.3. artistiques	1.1.3.1. musique	
			1.1.3.2. peinture	
	1.2. Citations (œuvres légitimées)	1.2.1. littéraires		
		1.2.2. religieuses		
		1.2.3. philosophiques		
	1.3. Connaissances générales	1.3.1. historiques	1.3.1.1. évènements	
			1.3.1.2. personnages	
		1.3.2. mythologiques		
1.3.3. linguistiques				
1.3.4. scientifiques				
2. Culture culturelle (ou expérientielle)	2.1. Titres de productions médiatisées	2.1.1. films		
		2.1.2. chansons		
		2.1.3. émissions et jeux télévisés		
		2.1.4. ouvrages non légitimés		
		2.1.5. bandes dessinées		
	2.2. Paroles de productions médiatisées	2.2.1. chansons		
		2.2.2. films		
		2.2.3. bandes dessinées		
		2.2.4. discours politiques		
	2.3. Formules d'usage courant	2.3.1. lexies		
		2.3.2. gallicismes		
		2.3.3. proverbes		
		2.3.4. dictons		
		2.3.5. préceptes		
		2.3.6. devises		
		2.3.7. adages		
		2.3.8. aphorismes		
		2.3.9. slogans	2.3.9.1. publicitaires	
			2.3.9.2. politiques	
	2.3.10. autres expressions			
	2.4. Connaissances diverses	2.4.1. évènements actuels	2.4.1.1. politiques	
			2.4.1.2. sportifs	
		2.4.2. évènements rituels		
	3. Culture croisée (ou métissée)	3.1. Titres et paroles	3.1.1. chansons populaires	
			3.1.2. contes	
		3.2. Citations religieuses banalisées		
	3.3. Connaissances historiques folklorisées			

Tableau 19 : la culture mobilisée dans les palimpsestes d'après Galisson (1995 : 53-62)

Au vu de cette « carte des savoirs culturels nécessaires pour repérer et décoder les palimpsestes » (1995 : 62), il a souligné que :

- dans l'ordre du *cultivé*, les titres des œuvres dites *légitimées* sont plus fréquemment mobilisées que des citations issues de ces mêmes œuvres³⁷³ ;
- dans l'ordre du *culturel*, la phraséologie (en l'occurrence, les « formules d'usage courant ») constitue un réservoir privilégié des sous-énoncés des palimpsestes ;
- dans l'ordre du *croisé*, les contes pour enfants, chansons populaires et connaissances historiques folklorisées sont des sources actives de sous-énoncés.

D'une manière générale, le détournement consiste à « faire du neuf avec du vieux » (Sablayrolles, 2003 : 36), à renouveler et recycler des mots éculés en redonnant « vigueur à des locutions, des mots composés, auxquels, habituellement, on accorde peu d'importance » (Habert & Fiala, 1989 : 86). Il s'agit aussi de parier sur l'éphémère, ce qui rejoint une poétique de l'immédiateté qui n'est pas sans rappeler la *fulgurance* du mot d'esprit freudien : « On crée un éclair langagier. » (Habert & Fiala, 1989 : 97)

9.1.3. Les palimpsestes dans le rap français

Jacqueline Billiez (1997) et à sa suite, Cyril Trimaille (1999), ont prolongé la réflexion de Galisson en l'appliquant à un corpus de textes de rap. La sociolinguiste a identifié la délexicalisation avec filiation phonique comme le procédé le plus fréquent, soulignant que « l'effet comique est d'autant mieux réussi que les signifiants sont très proches et les signifiés très éloignés » (1997 : 145). Elle a illustré son propos par des exemples de modification par agglutination morphémique et déstructuration phonique (« *Un pour tous, tous pourris* »), de suppression d'un phonème (« *Les bons cons font les bons amis* ») ou de substitution paronymique portant sur deux phonèmes (« *Chassez le naturel, il revient au ballon* »). Elle a observé que dans le rap, les fables et chansons enfantines ou comptines célèbres sont souvent l'objet d'une déconstruction/reconstruction à visée parodique voire satirique. De même pour les titres d'œuvres littéraires ou – le plus souvent – cinématographiques comme en atteste l'exemple de « *Primate des caraïbes* », titre récent de la rappeuse Casey (2009) et résultant d'une double substitution pour « *Pirate des Caraïbes* ». Nous voyons là une différence majeure avec nos textes de

³⁷³ Selon l'analyse genettienne : « Tout énoncé bref, notoire et caractéristique et pour ainsi dire naturellement voué à la parodie. Le cas le plus typique et le plus actuel est sans doute celui du titre. » (1982 : 44)

slam : l'effet polémique ou comique y est plus rarement visé comme en témoigne notre corpus SD, où la recherche poétique apparaît dénuée de toute intention satirique. Ce slameur étant issu du rap, son écriture reste empreinte de certains topoï et procédés dont il tend cependant à se distancier.

Cyril Trimaille a analysé plus précisément, outre les phénomènes formels, les contenus culturels véhiculés par les palimpsestes qu'il décrit, à la suite de Grésillon, en termes d'*énoncés polyphoniques* (1999 : 89). Il s'est référé à la pensée de Richard Shusterman (1991) qui interprète le rap comme une rupture avec le caractère unique, sacré, définitif et inviolable de l'art, illustrant cette thèse par une comparaison avec les séries de Warhol, où l'artiste s'approprie du "vulgaire" et l'agence en le reproduisant pour en faire son œuvre, pour établir que « le rap est souvent décrit comme un art de la réappropriation, de la reprise. C'est aussi un art de la parodie. » (Trimaille, 1999 : 76). Au-delà de la polyphonie proprement dite, que nous avons analysée en termes d'*intervocalité* (Zumthor), nombreuses sont les références culturelles et autres proverbes qui font l'objet de « mutations polyphoniques » (Trimaille, 1999 : 80) : celles-là affectent notamment les formes *ordinaires* (77), par opposition aux formes dites *cultivées* (86)³⁷⁴. Libérés de leur forme figée, les proverbes et citations accèdent ainsi à une valeur contestataire ou pédagogique, comme en témoigne l'exemple de « Petit frère » : « *Petit frère veut grandir trop vite/ Mais il a oublié que rien ne sert de courir [...] Il vient à peine de sortir de son œuf/ Et déjà Petit frère veut être plus gros que le bœuf* » (IAM, 1997).

Pierre-Antoine Marti (2006) a exploré les références à La Fontaine au sein de l'écriture rapologique :

« Leur caractère à la fois moral et subversif convient bien à l'esprit du rap, et les artistes reprennent à leur compte les sentences du fabuliste pour les transposer dans leur époque, en vue de transmettre une certaine sagesse. » (2006 : 145)

Au sein de notre corpus SD, nous avons relevé une référence à La Fontaine dans le duo avec GCM intitulé « Sixième silence » : « *J'ai entendu rompre le chêne et plier le roseau.* » Même si certains auteurs comme La Fontaine ont les faveurs des rappers, le rapport à la littérature est généralement distancé dans le rap, ce que Marti explique par « le lien ambigu entretenu avec l'enseignement scolaire et la

³⁷⁴ Parmi les formes dites « cultivées », Trimaille relève de nombreuses références à la mythologie. Il évoque aussi des formes « intermédiaires », catégorie hybride intégrant des éléments de culture scolaire, religieuse ou connaissances d'ordre « général » : « On y trouve des formes qui pourraient être qualifiées de cultivées, mais auxquelles les modalités d'acquisition ou la familiarité et le caractère quotidien confèrent un aspect "vulgarisé" », précise-t-il (1999 : 83).

culture académique française » (144). Une ambiguïté que l'on retrouve ponctuellement à l'œuvre dans certains poèmes de Souleymane Diamanka qui décrit, à l'instar de Jean-Michel Basquiat, son art comme de « l'art ignare » :

« *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* »

Il s'agit là d'un *topos* de l'écriture rapologique, d'après P.-A. Marti qui constate « une auto-définition du rap comme un « art sale », par opposition consciente ou inconsciente aux « Beaux-Arts » » (2006 : 56). De la même façon, on retrouve dans les textes du poète-slameur des thématiques chères aux rappeurs comme la dialectique du bien et du mal qui culmine dans le texte « Des voix dans ma tête »³⁷⁵. Au dire de son auteur³⁷⁶ (entretien du 24/09/10), ce slam est inspiré du film « Le silence des agneaux ». P.-A.Marti nous rappelle d'ailleurs que « certains raps sont construits comme des séquences de cinéma. » (2006 : 53) et que « le média télévisuel est un moteur essentiel dans la construction de la mythologie du rap. » (2006 : 137) *Quid* de la mythologie du slam que nous nous proposons d'explorer?

9.2. Traitement du corpus SD

S'agissant des textes de Souleymane Diamanka, notre corpus est ainsi réparti :

- d'une part, 15 textes issus de son premier album *solo*, *L'hiver peul* (2007³⁷⁷) ;
- d'autre part, 41 textes composés « à quatre mains » - avec John Banzaï – et publiés sous le titre *J'écris en français dans une langue étrangère* (2007)³⁷⁸.

Ces 56 textes³⁷⁹ seront soumis à un double classement : nous distinguerons d'abord les titres en fonction des types de sous-énoncés, puis nous analyserons les *palimpsestes* identifiés dans les textes sur un plan morphologique en les différenciant selon les procédés formels, soit les types de modifications apportées du *sous-énoncé* au *sur-énoncé*³⁸⁰.

³⁷⁵ « La confrontation avec la figure du mal prend souvent la forme d'un combat direct avec lui, à valeur symbolique » (Marti, 2006 : 155)

³⁷⁶ Entretien du 24/09/10, voir en annexe III.9.

³⁷⁷ Ce corpus sera noté SD α (+ numéro du texte) dans la suite de ce chapitre.

³⁷⁸ Ces textes ont d'abord été déclamés lors d'une émission de radio (voir notre chapitre 2). Ce corpus sera noté SD β (+ numéro du texte). La numérotation des textes renvoie aux annexes, l'ordre choisi étant conforme à la présentation adoptée pour le recueil, à la *playlist* pour l'album. L'ensemble des textes figure en annexe VII.

³⁷⁹ A ce corpus nous ajoutons, pour les besoins de l'analyse stylistique et en vue de notre exploitation didactique, le texte « Je t'aime Ndeysaan » que nous avons transcrit à l'écoute (voir en fin de chapitre).

³⁸⁰ Nous reprendrons ici à notre compte la terminologie de Galisson, précédemment établie.

9.2.1. Péritexte : les titres

Le slameur d'origine sénégalaise n'a de cesse de réaffirmer l'importance attribuée aux titres dans son œuvre : une fois choisi, le titre constitue en quelque sorte le fil rouge de son slam qu'il écrit alors « à reculons » jusqu'à retomber sur cette émotion initiale. Dans ces conditions, il nous est apparu particulièrement opportun de nous livrer à une analyse des titres choisis. S'agissant du premier corpus – que nous appellerons SD α –, nous avons relevé 3 palimpsestes, soit 1/5 des 15 titres. Quant au second corpus (SD β), il comprend 44 titres – 3 titres de « sections » ou chapitres s'ajoutent aux 41 titres de textes – dont 1/3 (13) se caractérise par une structure *palimpsestuelle* : on peut alors émettre l'hypothèse que la polyphonie résultant d'une écriture en duo est ici intégrée au cœur même des énoncés, ou encore que le détournement fait l'objet d'une sorte d'exercice de style encourageant l'émulation entre les deux slameurs. Nous les avons classés selon le type de sous-énoncé, de façon complémentaire au classement établi en annexe VII :

Type de sous-énoncé	Sur-énoncé	Sous-énoncé
Titres (4)	Les poètes se cachent pour écrire (SD α 1)	Les <u>oiseaux</u> se cachent pour <u>mourir</u> ³⁸¹
	Le rideau me méduse (SD β 17)	Le <u>radeau de la méduse</u> ³⁸²
	Il a vraiment neigé sur Yesterday (SD β 24)	Il a neigé sur Yesterday ³⁸³
	Au nom des liens (SD β 28)	Au nom de <u>tous les miens</u> ³⁸⁴
Injonctions/pragmatèmes (voir <i>infra</i>) formules orales (2)	Mon prochain t'aime (SD β 7)	Aime <u>ton</u> prochain
	Suivez le vide (SD β 8)	Suivez le <u>guide</u>
Synapsies, collocations et locutions (9)	Marchand de sable (SD α 3)	Marchand de <u>cendres</u>
	Sixième silence (SD α 10)	Sixième <u>sens</u>
	Cours de chance (SD β 9)	Cours de <u>chant</u>
	Exercice de fiction (SD β 15)	Exercice de <u>diction</u>
	Bleue ma rime (SD β 19)	Bleue <u>marine</u>
	Etoile insolente (SD β 20)	Etoile <u>filante</u>
	Marées brunes (SD β 22)	Marée <u>noire</u>
	(j'apporte) la prose à ta porte (SD β 30)	(faire du) <u>porte à porte</u>
	La clé porte-bonheur (SD β 33)	Porte clé + porte-bonheur ³⁸⁵
Trou de deux mémoires (SD β 38)	Trou de <u>mémoire</u>	

Tableau 20 : Classement des titres (corpus SD)

³⁸¹ Feuilleton télévisé américain réalisé par Daryl Duke d'après le roman *best-seller* de Colleen McCullough et diffusé en 1983 sur ABC. Nous avons souligné les termes qui ont fait l'objet d'une substitution ou modification.

³⁸² Tableau peint de Géricault (1817 -1819), exposé au Louvre.

³⁸³ Chanson composée par Jean-Claude Petit (paroles Michel Jourdan) et interprétée par Marie Laforêt (1977), en hommage aux Beatles (*Yesterday*, 1965).

³⁸⁴ Livre autobiographique de Martin Gray dont le récit est recueilli par Max Gallo et paru en 1971.

³⁸⁵ Il s'agit d'un *palimpseste-valise* (voir *infra*).

Un second type de palimpseste se caractérise par une substitution de type homonymique, comme dans les exemples suivants dont les deux premiers reposent sur la double homonymie vers/vert et voie/voix³⁸⁸ :

- « Le feu passe au vers » (α1) pour « au vert »
- « J'ai trouvé ma voix dans cette écriture » (α4) pour « ma voie »
- « en vers et contre tous » (β19) pour « envers »
- « une voix de fée » (β22) pour « une voie de fait »³⁸⁹

Ce dernier exemple résulte d'une double substitution homonymique.

- **Avec substitution paronymique : modification d'un phonème ou d'une syllabe, voire de plusieurs (la trame phonologique étant conservée)**

Exemple de substitution simple : l'école | **des flammes**
 | **des femmes**
 | **des fans**

Exemple de double substitution³⁹⁰ : **baiser les cioux** [z] [s]
 | **baisser les yeux** [s] [z]

Par substitution paronymique, nous entendons tout remplacement d'un lexème par un autre qui s'en approche phonétiquement, et par *paronomase* la figure de style associée³⁹¹. Si une telle figure s'apparente à *l'à-peu-près*³⁹², nous éviterons toutefois d'employer cette dénomination péjorative qui ne nous semble pas apte à rendre compte du potentiel poétique d'un tel procédé. En effet, Françoise Gadet (1992 : 119) y voit l'une des manifestations d'un *rapport ludique* à la langue relevant du *discours populaire* voire d'un registre argotique. En ce qui concerne notre corpus, nous verrons que ce procédé est *poétisé* de diverses manières.

La **suppression d'un phonème** (nous l'avons souligné) par rapport au sous-énoncé demeure un procédé minoritaire, dont nous avons relevé deux occurrences : « rimes passionnelles » (α4) pour « crimes passionnels » et « en additionnant des

³⁸⁸ Notons l'auto-référencialité de ces lexèmes qui font référence à l'écriture poétique et à l'oralité.

³⁸⁹ Notons cependant l'opposition [e]/[E] (fée/fait) qui tend à disparaître en syllabe ouverte.

³⁹⁰ En l'occurrence cette substitution est double en tant qu'elle affecte deux lexèmes mais basée sur une même alternance [s]/[z] de façon croisée : [bese] → [beze], [lezj2] → [lesj2].

³⁹¹ « Rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable mais dont le sens est différent. (...) Les paronymes (c'est-à-dire les mots qui sont presque homonymes) fournissent naturellement les meilleures paronomases, mais non les seules valables » (Dupriez, 1980 : 333).

³⁹² « Double sens obtenu par un léger déplacement, sans contrepartie, d'un ou deux phonème(s) d'une phrase ou d'un syntagme. (Il) ne peut s'établir que dans le cadre d'une expression figée ou bien connue (...) Au sens large, *l'à peu près* désigne un « emploi légèrement impropre », une « tournure un peu gauche », un « langage approximatif » » (Dupriez, 1980 : 59)

ombres » pour « des nombres » (β28)³⁹³. **L'ajout d'un phonème** n'est guère plus productif dans notre corpus. Seules les trois occurrences suivantes relèvent de ce procédé : « les bastons du diable » (α7) pour « bâtons du diable »³⁹⁴ ; « les crayons du soleil » (β39) pour « rayons du soleil » ; « l'école des flammes » (β40) pour « l'école des fans / des femmes »³⁹⁵. En revanche, la **substitution d'un phonème** est fréquente comme en témoignent les dix-huit exemples suivants :

- « la crime-team » (α8) pour la « dream-team » [k/d]
- « les douleurs de peau » (α12) (β31) pour « les couleurs de peau » [d/k]
- « ces questions s'opposent » (α12) (β31) pour « se posent » [o/2]
- « l'école fraternelle » (β2) pour « l'école maternelle » [fR/m]
- « suivez le vide (β8) pour « suivez le guide » [v/g]
- « un grain de fable » (β10) pour « un grain de sable »³⁹⁶ [f/s]
- « exercice de fiction » (β15) pour « exercice de diction » [f/d]
- « remonter le vent » (β17) pour « remonter le temps » [v/t]
- « bleue ma rime » (β19) pour « bleue marine » [m/n]
- « les ratures mortes » (β23) pour « les natures mortes » [r/n]
- « absent ! grave » (β23) pour « accent grave » [b/k]
- « le sommeil brille » (β24) pour « le soleil brille » [m/l]
- « au nom des liens » (β28) pour « au nom des miens » [l/m]
- « enfermée à double tort » (β33) pour « à double tour » [O/u]
- « sauvez les guides » (β33) pour « suivez le guide »³⁹⁷ [o/ui]
- « une raison hantée » (β 37) pour « la maison hantée » [r/m]
- « la concordance des vents » (β37) pour « la concordance des temps » [v/t]
- « les doutes de naissance » (β40) pour « les dates de naissance » [u/a]³⁹⁸

D'autres palimpsestes sont créés par **mutation syllabique**, soit par ajout, soit par suppression (une occurrence, marquée*), soit par mutation (une occurrence**), d'une syllabe (nous l'avons soulignée) au lexème initial, comme les quatorze exemples suivants :

- « chacun purge sa pénombre » (α1) pour « sa peine »
- « il n'y a pas un chagrin dehors » (α5)³⁹⁹ pour « un chat »
- « je brise la loi des saisons »** (α5) pour « des séries »
- « avec un chagrin dans la gorge » (α5) pour « un chat »

³⁹³ La suppression d'un graphème à l'écrit se traduit par une substitution à l'oral : [deno~bR]→ [dezo~bR].

³⁹⁴ Voir *infra* : Notons ici la parenté étymologique entre les deux lexèmes (*bâton* venant de l'ancien français *baston*) et le rôle du cotexte amont dans l'identification du sous-énoncé (« ils jouent aux... »).

³⁹⁵ Ce titre d'émission télévisée résulte lui-même d'un détournement (par le même procédé) du titre de la pièce de Molière : *L'école des femmes*.

³⁹⁶ « un grain de folie » peut aussi être interprété comme sous-énoncé, mais il est plus éloigné phonétiquement.

³⁹⁷ A la substitution paronymique s'ajout ici une mutation syntaxique : passage du singulier au pluriel.

³⁹⁸ Notons que la majorité des oppositions (14/18) sont consonantiques, la structure vocalique étant conservée.

³⁹⁹ Ce palimpseste est mis en relief par le mode d'insertion dans le discours : « regarder par la fenêtre et dire...»

- « sixième silence » (α10) pour « sixième sens »
- « ingénieur du son » (β6) pour « du son »
- « le cours de chance » (β9) pour « de chant »
- « son tour de chant »* (β9) pour « de chance »
- « mon professeur de chance » (β9) pour « de chant »
- « collées au murmure » (β11) pour « au mur »
- « s'apprendre l'affection » (β22) pour « se prendre d'affection »⁴⁰⁰
- « cent une étoiles ont effilé » (β25) pour « filé »
- « Pardonnez-moi une seconde chance » (β39) pour « donnez-moi »
- « Quelle erreur est-il ? » (β39) pour « quelle heure »
- « l'encyclopédie des silences » (β41) pour « des sciences »⁴⁰¹

On observe que pour la majorité de ces palimpsestes, la modification apportée procède d'un ajout : le sous-énoncé étant inclus dans le sur-énoncé s'avère d'autant plus aidément identifiable. Enfin, un certain nombre d'occurrences relèvent de **mutations multisyllabiques** avec altération de la trame consonantique, la structure vocalique étant le plus souvent conservée :

- « Je traînais, je traîne et je traînerai » (α7) pour « je t'aimais, je t'aime et je t'aimerais »
- « Nul n'est poète en son pays » (α7) pour « Nul n'est prophète... »
- « Embrasser la nuit sur les rêves » (β4) pour « sur les lèvres »
- « la prose à ta porte » (β30) pour « le porte à porte »⁴⁰²
- « en rendant grâce aux yeux » (β39) pour « grâce à Dieu »

Plus rarement, une double substitution paronymique est opérée : « baiser les cieux » pour « baisser les yeux » (β28). Nous avons identifié un dernier type de substitution où la filiation phonique est réduite à un seul phonème. Ce phonème se situe le plus souvent en position initiale (nous l'avons souligné) :

- « marchand de cendres » (α3) pour « de sable » = phonème initial commun [s]
- « chacun cherche sa veine » (β8) pour « sa voie » = [v]
- « le vent exaucé » (β9) pour « le vœu » = [v]
- « vaincre ou mourir » (β28) pour « vivre ou mourir » = [v] + [R]

Le phonème commun pourra cependant se trouver en position finale, à la rime :

- « rince-toi l'oreille » (α2, α5) pour « rince-toi l'œil = [l] + [j]
- « effacez les guillemets » (β14) pour « ouvrez » = [E]
- « étoile insolente » (β20) pour « filante » = [la~t]

⁴⁰⁰ La construction syntaxique fait ici l'objet d'une variation : se prendre d'affection → s'apprendre l'affection.

⁴⁰¹ Notons la double occurrence de cette substitution : sens/science → silence.

⁴⁰² On retrouve ce même palimpseste chez Rouda (2007) : « nous ferons du prose à porte ». Notons cependant l'opposition fermeture/ouverture [o]/[O] : [pRoz]/[pORt].

b/ Sans filiation phonique :

**Exemple de substitution simple : je gagne ma vie à la sueur de mon | stylo
front**

**Exemple de double substitution : le sens inverse des | aiguilles d'une | montre
gouttes | pluie**

Les palimpsestes qui font l'objet d'une délexicalisation sans filiation phonique sont plus rares dans notre corpus. Certains énoncés sont produits **sans déstructuration syntaxique** – la matrice d'articulation des constituants étant conservée – ce qui facilite le repérage du sous-énoncé : ils résultent de la substitution métaphorique d'un nom à un nom - « à la sueur de mon stylo » (α2) pour « de mon front » - ou d'un adjectif à un adjectif relevant du même champ sémantique - « la lune brune » (α13) pour « la lune rousse », « marée brune » (β22) pour « marée noire », « l'étoile bleue » (β22) pour « l'étoile jaune » - ou encore d'un nom à un pronom : « envers et contre brise » (β14) pour « envers et contre tout/tous ». On observe une occurrence de **double substitution** : « Le sens inverse des gouttes d'une pluie » (β1) pour « des aiguilles d'une montre ». Enfin, certains détournements procèdent par ajout d'un lexème, qui peut produire un écho sonore (aime/poème) :

Qui / aime / mes poèmes / me suive.⁴⁰³
 Qui / m'aime / me suive.

- « Qui aime mes poèmes me suive » (α5) pour « qui m'aime me suive »
- « Il a vraiment neigé sur Yesterday » (β24) pour « Il a neigé... »
- « Trou de deux mémoires » (β38) pour « trou de mémoire »

c/ Avec déstructuration syntaxique « maximale » (Galisson, 1995 : 51)

Quant aux détournements **avec déstructuration syntaxique**, ils rendent compte le plus souvent d'une inversion, soit d'une permutation de deux lexèmes au sein d'un même énoncé, par exemple pour « une étoile danseuse » (α11), « Mon prochain t'aime » (β7), « de lois sans toits » (β22) et « Ouvre-moi ces âmes » (β33) :

⁴⁰³ Notons ici une déstructuration syntaxique « minimale » avec un changement de complément d'objet.

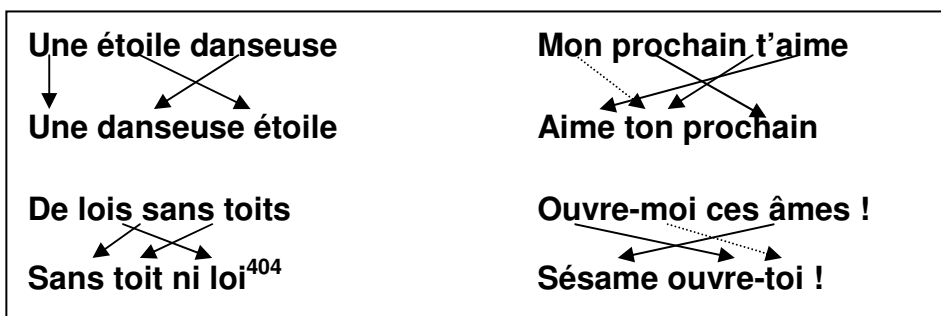


Figure 21 : Palimpsestes avec déstructuration syntaxique

Notons que les catégories grammaticales sont le plus souvent conservées même si des transferts peuvent avoir lieu : *ces âmes* → Sésame. Quant au binominal « danseuse étoile », il tend à l'adjectivation de *danseuse* qui devient collocatif dans la seconde configuration « étoile danseuse » : il s'agit donc d'une forme de conversion. De fait : « Il y a de la néologie dans la combinatoire » (Sablayrolles, 2003 : 40). Force est de constater que le cryptage du sous-énoncé est renforcé par une déstructuration syntaxique plus avancée :

- « Le rideau me méduse » (β17) pour « le radeau de la méduse »⁴⁰⁵
- « Nos doigts comptent sur nos mains » (β32) pour « compter sur ses doigts »
- « Les fleurs sans peau » (β32) pour « les pots de fleurs » et « à fleur de peau »

A travers ce dernier exemple, on observe comment une même locution peut être interprétée différemment à l'oral et à l'écrit : à l'oral, l'interprétation est orientée vers l'homophone « pot » qui appartient au champ sémantique de « fleur » - d'où la synapsie *pot de fleur* - ; à l'écrit, le lexème « peau » attire l'attention sur l'interprétation métaphorique correspondant au sous-énoncé « à fleur de peau ».⁴⁰⁶

Ainsi :

« L'oral réunit des interlocuteurs autour de l'étincelle de la signification tandis que l'écrit laisse couvrir le feu d'un sens qui se rallume à la demande. » (Bellemin-Noël, 1988 : 29)

d/ Palimpsestes valises

**Exemple : on nous demande des mots de passe partout.
= mots de passe
+ passe partout**

⁴⁰⁴ Il s'agit là d'un double palimpseste : le sous-énoncé direct étant le titre du film « Sans toit ni loi » (Agnès Varda, 1985), le sous-énoncé de ce titre étant l'expression « sans foi ni loi ».

⁴⁰⁵ Ce palimpseste résulte d'une substitution paronymique (radeau → rideau) associée à une conversion jouant sur l'homonymie du substantif « méduse » avec le verbe « méduser ».

⁴⁰⁶ A cet égard, le choix de GCM de ne pas transcrire l'un de ses textes (« Pères et mères », 2008) sur le livret accompagnant l'album est révélateur : « Personne ne va vous mâcher le travail », précise-t-il.

Nous avons relevé trois occurrences de « palimpsestes valises » (Galisson, 1995 : 52) ou *collocations* résultant de la collision de deux énoncés. Le lexème permettant la fusion est soit en position médiane, soit à l'initiale :

- « Dehors on nous demande des mots de passe partout » (α1) = mots de passe + passepartout
- « les parties d'échec scolaire » (α7) = parties d'échec + échec scolaire
- « La clé porte-bonheur » (β33) = porte-clé + porte-bonheur

9.2.3. Répartition d'après le type d'énoncé détourné

Nos tableaux présentés en annexe VII exposent un double classement : lexicologique (selon le type de lexie et le degré de figement) et lexiculturel (selon la source de l'énoncé et le domaine correspondant le cas échéant). Sur un plan lexiculturel, les détournements titulaires reflètent une culture *plurielle* ou *métissée* qui va des chansons (2 titres) aux émissions et feuilletons télévisés (2), en passant par une pièce de théâtre et un roman qui relèvent d'un même sur-énoncé, sans oublier la référence à un tableau « classique ». Cette hétérogénéité nous apparaît révélatrice de ce que Michel de Certeau décrit comme « multilocation de la culture » :

« On assiste à une multilocation de la culture. Il devient possible de maintenir plusieurs types de références culturelles. Par rapport à ce monopole que détenait l'école, une plus grande liberté devient possible avec ce jeu d'instances culturelles différentes. » (1993 : 121)

Si les proverbes étaient convoqués dans l'album, ils sont absents du recueil, la phraséologie constituant dans les deux cas un réservoir de formules privilégié. Sur un plan lexicologique, on remarque l'importance quantitative des énoncés de type *parémique* au sens large rappelé par Munoz⁴⁰⁷ et la présence de *pragmatèmes* (Melc'uk, 2011⁴⁰⁸). D'une manière générale et sur un plan discursif, nombreuses sont les *formules*⁴⁰⁹, ce qui nous renvoie au *formulisme* d'un Zumthor (1987), même

⁴⁰⁷ « La parémie est, d'après nos études, un énoncé mémorisé en compétence qui se caractérise par la brièveté, la fonction utilitaire et didactique (fournir un enseignement) et l'enchâssement dans le discours (...) Les parémies comprennent plusieurs groupes, d'après leur usage : a. populaire (p. ex. : proverbes, dictons, phrases proverbiales, maximes, principes, sentences, weïlérismes) ; b. scientifique (p. ex. : aphorisme, axiome, adage juridique, sentence philosophique) ; c. publicitaire (slogan) » (2000 : 100)

⁴⁰⁸ « Un pragmatème est un phrasème qui est figé par rapport à la situation d'énonciation de ce phrasème ». (article consulté en ligne, non paginé) « Suivez le guide » nous semble être un bon exemple de pragmatème.

⁴⁰⁹ Nous employons ce terme au sens générique repris par A. Krieg-Planque qui définit les 4 propriétés que sont le caractère figé, la dimension discursive, le référent social et l'aspect polémique (2009 : 63) et qui peuvent être accomplies à différents degrés : s'agissant de notre corpus SD, la dimension polémique est loin d'être prégnante.

si le terme de *formule* n'a pas le même sens appliqué à la poésie médiévale. Si elle se caractérise par des degrés de figement divers – relevant du structurel et/ou du mémoriel selon la distinction établie par Habert & Fiala (1989 : 87) –, la formule fait toujours référence à une *matérialité linguistique*⁴¹⁰ : elle « a un caractère figé par laquelle elle s'identifie à une matérialité linguistique particulière. » (Krieg-Planque, 2009 : 69). Le tableau et le graphique suivants détaillent la répartition de ces *formules* au sein de notre corpus :

Type de sous-énoncé	SD α	SD β	Total
titres	2	5	7
proverbes, dictons	3	0	3
citations, formules rituelles		6	6
locutions/collocations verbales	3	10	13
locutions/collocations nominales	12	34	46
Total	20	55	75

Tableau 21 : Répartition des palimpsestes en fonction du type de sous-énoncé (corpus SD)

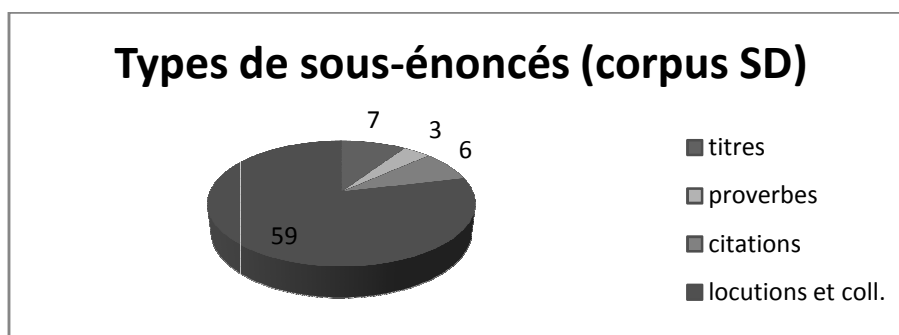


Figure 22 : Types de sous-énoncés (corpus SD)

Au vu de cette répartition, il apparaît que les locutions et collocations nominales constituent une source privilégiée de palimpsestes.

9.2.4. Un exemple de défigement (étude de cas) : « les bâtons du Diable »

Nous avons relevé l'exemple des *bâtons du Diable* comme emblématique d'un procédé récurrent chez ce slameur et révélateur de son univers poétique. Issu de la locution terminologique « bâtons du diable », le repérage du palimpseste repose sur

⁴¹⁰ S'agissant d'énoncés circulant « en bloc » et perçus comme un tout (Habert & Fiala, 1989 : 88).

cette *combinaison lexicale spécialisée*⁴¹¹ relevant du technolecte des arts du cirque⁴¹². Or ce domaine renvoie implicitement à la biographie du slameur qui nous a confié en entretien son talent de jongleur. Le terme *baston* substitué au premier (bâton) dans le sur-énoncé renvoie à un registre argotique : il est répertorié par Jean-Pierre Goudaillier (1997 : 47) pour « bagarre », comme déverbal de *bastonner*, *bâtonner*, « donner des coups de bâton ». On entrevoit ici la filiation étymologique entre les deux termes dont atteste l'accent circonflexe de *bâton*⁴¹³ qui est une forme postérieure. Si la connaissance de l'univers de référence du poète nous a aidée à identifier ce palimpseste, notons que le paratexte – en l'occurrence le titre « le chagrin des anges » – et le cotexte révèlent une double isotopie du bien et du mal (l'ange et le Diable) qui constitue un *topos* de l'écriture *rapologique* (voir *supra*). Tout se passe comme si le slameur avait gardé l'empreinte de son passé de rappeur :

« Dans leurs histoires de bagarre des coups de coudes dessoudent des nez
Ils jouent aux bastons du Diable et se foutent d'être soupçonnés
Les anges se sont perdus entre silence et colère
Après avoir gagné les parties d'échec scolaire » (SDa7)

Cette double isotopie se décline aussi à travers l'opposition des univers diurne et nocturne, le mode de vie des artistes étant en phase avec ce dernier comme le souligne Marti (2006 : 156) : « *Ils passent des nuits à attendre que le jour se relève* ». ⁴¹⁴ On entrevoit là comment un tel procédé – en l'occurrence, le défigement – peut nous donner des clés pour entrer dans l'univers poétique du slameur.

9.3. Analyse néostylistique : du palimpseste filé et d'autres figures

A la différence d'un corpus de slogans publicitaires ou titres de presse – pouvant aussi mettre en jeu la fonction poétique de la langue –, notre corpus est constitué de textes intégraux, si bien que le palimpseste – qu'il s'agisse ou non d'un titre – y est souvent *filé*, ou du moins intégré à la trame sémantique et phonologique d'un slam. Nous étudierons donc, afin de rendre compte de la spécificité et la poéticité de ce corpus, les éléments stylistiques contribuant à mettre en valeur les palimpsestes,

⁴¹¹ Marie-Claude L'Homme (2003) oppose ainsi les collocations en langue générale (CLG) aux collocations en langue spécialisée (CLS).

⁴¹² Il s'agit de baguettes de bois de forme conique que manipule le jongleur.

⁴¹³ « D'abord *bastun* (1080), *baston* (1172-1175), écrit *baton* (1440), puis *bâton* (1680), est issu d'un latin populaire *basto* (...), lui-même dérivé du bas latin *bastum*, "morceau de bois long et allongé" » (Rey, 2007 : 353)

⁴¹⁴ On retrouve ce *topos* par exemple chez Abd al Malik : « Moi, moi quand j'étais petit j'avais... Le style vampire. Dormir la journée, et roder une fois le soleil coucher » (« Les autres », 2006).

après un détour par les fondements de cette écriture, tels qu'ils se laissent entrevoir dans les poèmes.

9.3.1. Réflexivité

« L'art ignare » ou l'écriture à haute voix

Au sein de ses propres textes, Souleymane Diamanka s'interroge sur la nature de son art et la façon de le caractériser, ne serait-ce que comme « art ignare » :

« *J'ai trempé ma plume dans de la sale sève
Pour écrire les poèmes d'un mauvais élève (...)
J'ai des plaies plein le palais quand je lis mes ratures
Dis-leur que c'est tout sauf de la littérature* » (SDα2)

On observe qu'il semble ici reprendre à son compte l'un des topos de l'écriture *rapologique* (voir *supra*)⁴¹⁵. S'il s'agit de littérature, c'est bien de littérature orale ou *littORAL* selon le titre de son futur album. Celle-là résulte en effet d'une « écriture à haute voix » qui rejoint l'écriture orale d'un GCM : « *J'ai trouvé ma voix dans cette écriture* » affirme le slameur (SDα4), formule qui n'est pas sans faire écho à la « voix-de-l'écrit » d'un Christian Prigent⁴¹⁶. Au cœur de cette *orature* ou *oralittérature* telle qu'il la nomme, les ratures sont particulièrement signifiantes : « à la fois perte et

gain », elles ouvrent un « trésor de possibles » (Grésillon, 1994 : 67). Ainsi toutes les traces et autres « griffouillis » - selon le mot d'Aragon - méritent-elles attention : le slameur nous a d'ailleurs avoué son souci de « raturer lisible » à l'aide d'un simple trait de biffure permettant de conserver les différentes strates du texte, à l'image d'un Jean-Michel Basquiat⁴¹⁷ et à la manière d'un graffiti qui se superpose à d'anciennes traces⁴¹⁸. Il s'agit là, à proprement parler, d'une écriture *palimpsestuelle*.

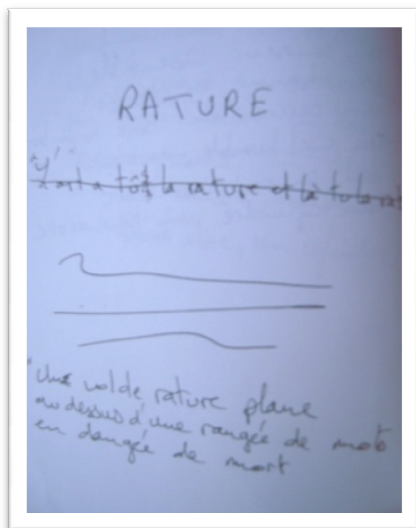


Photo 5 : Rature (blocs-notes SD)

⁴¹⁵ Chantal Vieuille, éditrice du recueil y voit « les mots d'une génération qui s'ennuie à l'école mais qui sait s'enthousiasmer pour une image, un rythme, une idée. » (2007, « Introduction »)

⁴¹⁶ Voir notre chapitre 4 et l'article (en sitographie) paru dans la revue *TxT*.

⁴¹⁷ Le lien avec Jean-Michel Basquiat – cité par le slameur comme l'inventeur de *l'art ignare*, formule reprise dans l'un de ses textes – nous apparaît ici : « Je raye les mots pour qu'on les voie davantage... » disait l'artiste. (d'après le documentaire de Tamara Davis, *The Radiant child*, 2010)

⁴¹⁸ « Les fresques murales peuvent être comparées à des pages d'écriture. » (Bazin, 1995 : 181)

En outre, l'artiste n'a de cesse de revendiquer l'importance de culture orale et familiale qui lui a été transmise et dont les dictons offrent une ressource poétique et philosophique inépuisable : « *Haal Pulaar peuple d'amour dont le pays est un poème / Et le drapeau une mosaïque de milliers de proverbes* » (SDα14).

C'est au travers d'une écriture sensible, voire sensuelle, que le slameur se livre :

« *Je t'écris une pleine page de caresses
Pour que même ta peau aime mes poèmes* » (SDα11)

A l'isotopie du toucher – évoquant le « grain du texte » de Barthes – s'ajoute celle du goût, le poète se délectant de la saveur des mots : « *Pourquoi dans ta bouche / Les mots de la langue ont un autre goût ?* » Cette dialectique entre oralité et écriture, entre voix et plume, *verba* et *scripta*, parcourt toute son œuvre, tel un fil rouge tissant une double isotopie :

« *Pourquoi choisir l'écriture
Et prendre la parole en son nom ?
Pourquoi ce poème étrange
Est-il si loin de son papier d'origine en ce moment ?* » (SDβ18, nous soulignons)

Le « Meilleur ami des mots » ou l'écriture à deux voix

John Banzaï et Souleymane Diamanka, réunis au sein du collectif « le Meilleur ami des mots », décrivent leur duo dans l'ultime poème du recueil :

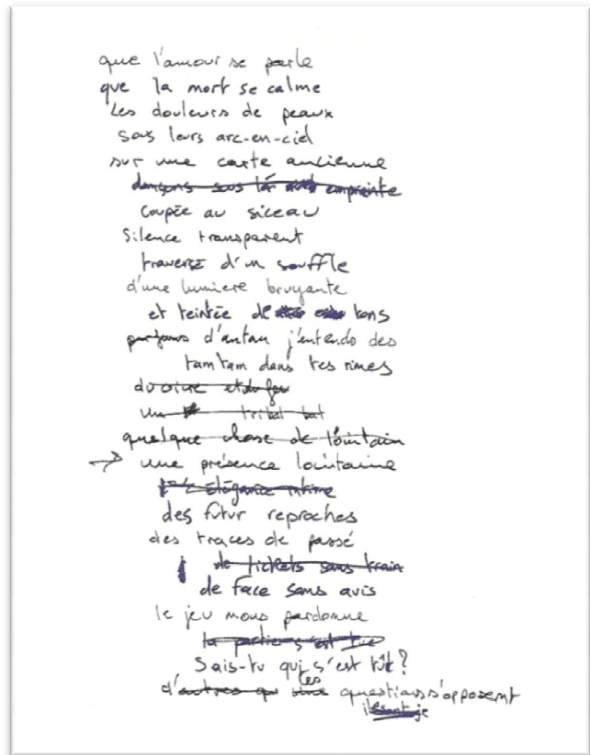
« *Je suis le meilleur ami des mots
Papier à lettres hybride mi-homme mi-encre (...)
Je suis à la fois le Peul aux yeux bleus
Et le polonais à la peau noire* » (SDβ41)

Etre hybride, conçu non seulement à *haute voix*, mais même à *deux voix*, le poème n'en est pas moins métrique comme l'attestent « Désert de cinq pieds » ou « Douze doux alexandrins » qui constituent le « Trou de deux mémoires » : « *Trois quatrains dits à deux disent adieu pour toujours* » (SDβ38). Des pages de manuscrit ont été publiées par Chantal Vieuille pour les éditions « Complicités », en guise de prologue et d'épilogue au recueil. Là encore, les ratures émergent sur la page comme autant de traces d'une *encre vivante* (2007 : 36), fruit d'une écriture à quatre mains traduisant « la conjugaison des paroles et des styles » (2007 : 67) :

« *Les jumeaux impossibles
Diseurs de jeux de mots impensables
Réaniment les ratures mortes* »⁴¹⁹ (SDβ23)

⁴¹⁹ Notons d'ailleurs de jeu de défigement par substitution paronymique (« nature morte » → « rature morte ») qui fait référence à l'art pictural.

A travers ces « ratures mortes » réanimées par les voix des slameurs, ce sont les « voix du texte » qui se donnent à lire, à voir sur la page, la polyphonie étant matérialisée par deux encres différentes : l'une, noire, est celle du peul bordelais (SD), l'autre, bleue, est celle du poète d'origine polonaise (JB). « Maintenant, conclut l'éditrice, je comprends comment deux écritures peuvent se conjuguer ensemble pour n'en faire qu'une. » (2007 : 7) De fait, le texte se construit par un jeu d'échecs ou d'échos : « On a écrit comme une partie d'échecs : on met une feuille sur la table, j'écris une phrase, tu en écris une autre.... »⁴²⁰



Document 5 : Écriture à deux voix (manuscrit)

Réécriture : de « Désert de 5 pieds » à « Soleil Jaune »

Le titre du recueil « Désert de cinq pieds » a fait l'objet d'une réécriture sous le titre de « Soleil jaune », à l'occasion de la sortie de l'album, réécriture que nous proposons de commenter afin d'analyser l'évolution *palimpsestuelle* de ce poème. Les deux versions ayant été publiées la même année, nous nous sommes enquis auprès de leur auteur de leur genèse respective : Souleymane Diamanka nous a confirmé que la version recueil – soit « Désert de cinq pieds » – était antérieure. Notons d'emblée le changement de titre, celui-là donnant la clé métrique du poème constitué de vers de cinq pieds. Dans la seconde version, cette « clé » n'apparaît qu'en fin de poème, au sein d'une nouvelle strophe liminaire :

« Désert de cinq pieds...
 Souley – John
 Soleil – Jaune
 Le voeu exaucé – le vent divin
 L'âme – hurle – une – larme –
 A – la – lune
 Quand le miracle devient évident... »

⁴²⁰ Entretien cité, voir en annexe III.9.

Dans cette seconde version, la polyphonie est triplement mise en valeur :

- par le titre « Soleil jaune », soit un écho paronymique des deux prénoms des slameurs (Souley pour Souleymane et John) ;
- par la typographie, les italiques étant utilisés pour la voix de John Banzaï ;
- par le prologue et l'épilogue qui soulignent la dimension dialogique.

En effet, la dimension de joute apparaît ainsi dès les premiers vers de ce poème composé à quatre mains et interprété en duo :

« On s'connait non ?
Paraît qu'on nous compare
Certains disent qu'on est la
Même personne...
Faut qu'on parle ! »

Il s'ensuit une chaîne paronomastique mise en relief par des jeux de voix ou d'interprétation (voir *infra*) :

« Souley – *John*
Soleil – *Jaune*
Le voeu exaucé – *le vent divin*
L'âme – *hurle* – une – *larme* –
A – la – *lune* »

On observe donc que la trame sonore se trouve mise en exergue – y compris graphiquement dans le livret – pour la version album qui nous semble, par là-même et par la polyphonie qui s'y manifeste plus explicitement, représentative d'un slam. Dénuée d'un prologue et d'un épilogue explicitement dialogiques, la version recueil s'apparente davantage à un poème surréaliste construit sur la base d'analogies sonores. La partition gestuelle suivante rend compte de l'interprétation du texte cité à l'occasion du documentaire *Traits portraits* (2009). En l'occurrence, la gestuelle – notamment les mouvements de tête symbolisés par « O » – traduit une écriture duelle, mimant la dialectique entre parallélisme (symétrie) et croisement. Notons que les gestes sont exclusivement coverbaux, exécutés alternativement par l'un et l'autre des deux slameurs et de façon corrélée à la profération.

Codes utilisés :

O→ : mouvement de tête vers la droite (angle de 90°)
→O : mouvement de tête vers la droite (position face à la caméra)
←O : mouvement de tête vers la gauche (angle de 90°)
O← : mouvement de tête vers la gauche (position face à la caméra)
O↓ : mouvement de tête vers l'avant
Les italiques indiquent les répliques du second locuteur (JB)

Souley – <i>John</i>	D'une lumière bruyante
→O	O← →O
Soleil – <i>Jaune</i>	<i>Et teintée de tons</i>
	←O O→
Le vœu exaucé – <i>le vent divin</i>	D'antan j'entends des
O↓	O← →O
L'âme – <i>hurle</i> – une – <i>larme</i> –	<i>Tam-tam dans tes rimes</i>
O↓	←O O→
A – <i>la</i> – lune	Une présence lointaine
	O← →O
L'encre devient divine	<i>Des futurs reproches</i>
O← →O	←O O→
<i>Que deviennent les vagues ?</i>	Des traces de passé
←O O→	O← →O
Comment va ton vœu ?	<i>De faces sans avis</i>
O← →O	←O O→
<i>Où vont ceux qui viennent ?</i>	Le jeu nous pardonne
←O O→	O← →O
De se souvenir	<i>Sais-tu qui s'est tu ?</i>
O← →O	←O O→
<i>De ce qu'il a plu ?</i>	Ces questions s'opposent
←O O→	O← →O
Que l'amour se parle	Désert de cinq pieds...
O← →O	O↓ ←O
<i>Que la mort se calme</i>	Souley – <i>John</i>
←O O→	→O ←O
Les douleurs de peau	Soleil – <i>Jaune</i>
O← →O	→O ←O
<i>Sous leurs arcs-en-ciel</i>	Le vœu exaucé – <i>le vent divin</i>
←O O→	→O ←O
Sur une carte ancienne	L'âme – <i>hurle</i> – une – <i>larme</i> –
O← →O	O↓ ←O ←O
<i>Coupée aux ciseaux</i>	A – <i>la</i> – lune
←O O→	←O O↓
Silence transparent	Quand le miracle devient évident...
O← →O	→O O↓
<i>Traversé d'un souffle</i>	
←O O→	

Document 6 : Partition gestuelle de « Soleil Jaune » (d'après *Traits portraits*, 2009)

On observe ici comment la poésie dialoguée est non seulement mise en voix mais aussi mise en scène et en espace à travers un jeu d'interprétation qui tend à la chorégraphie. En phase, les corps des deux poètes s'associent au *flow* de chacun d'eux pour rythmer le texte⁴²¹.

⁴²¹ Voir notre chapitre 5 et ce que nous avons appelé « Musique des corps ».

« Encre vivante » : de la page au partage

L'écriture de Souleymane Diamanka est tournée vers le partage, le *duel qui devient duo* selon ses propres mots⁴²². En tant que telle, elle est essentiellement *dialogique* comme en témoigne le texte « Encre vivante » (SDβ18)⁴²³, construit sur une succession de questions, portées par la voix du premier (SD), suivie d'une cascade de réponses, énoncées par le second (JB), les unes et les autres explicitant métaphoriquement les fondements de cette poésie nommée *oralité*⁴²⁴.

Force est de constater que dans ce poème, les rimes sont essentiellement croisées ou alternées, léonines (écarte/de cartes) ou semi-équivoquées (odeur/auteur). Par ailleurs, l'adresse se manifeste par la prégnance du « tu » : on relève en effet 8 occurrences du pronom ou adjectif possessif de la deuxième personne du singulier, contre 2 occurrences du « je » et 4 du « nous » (nous les avons soulignées). Il s'agit d'une double adresse – au *coslameur* comme à l'auditeur – soit d'une double énonciation quasi-théâtrale.

Or l'architecture du poème, et surtout la façon dont il est *performé* par les deux artistes, traduit ce dialogisme fondamental : à l'image des questions en quête de réponses, les deux voix se cherchent avant de se rencontrer. D'où une progression en trois temps que nous avons représentée par une mise en espace afin de rendre compte sur la page de cette poésie dialoguée qui fondamentalement, se partage, et de l'organisation *in vivo* du discours (Savelli, 2003 : 49). La colonne de gauche correspond à la voix de Souleymane Diamanka qui ouvre le questionnement, celle de droite à John Banzaï qui lui répond, et la colonne centrale représente le troisième temps caractérisé par une alternance.

⁴²² « Si on te parle avec des flammes... » (voir la page Myspace de l'artiste pour ce texte inédit).

⁴²³ Ce texte fait écho à cet autre slam « Toucher l'instant » (GCM, 2006) : « On voit et on entend l'encre devenir vivante ». Souleymane y est d'ailleurs interpellé : « Là où j'ai croisé Souleymane au bout du sixième silence ».

⁴²⁴ Voir les extraits mis en exergue de nos introduction et conclusion. L'enregistrement est intégré au DVD (15), d'après la version en duo enregistrée pour l'albums de Bam (*De ce monde*, 2005)..

Pourquoi en voyant venir ta voix
 L'immense océan du silence s'écarte ?
 Pourquoi l'inspiration te laisse respirer
 Comme un roi au cœur de son château de cartes ?
 Pourquoi la poésie que tu proposes est si digne
 Qu'elle donne l'air d'être debout ?
 Pourquoi dans ta bouche
 Les mots de notre langue ont un autre goût ?
 Comment peux-tu écrire
 La nuance qui sépare le parfum de l'odeur ?
 D'où viennent les horizons de la raison
 Qui appartiennent à l'auteur ?
 Pourquoi choisir l'écriture
 Et prendre la parole en son nom ?
 Pourquoi ce poème étrange est-il si loin
 de son papier d'origine en ce moment ?

*Parce que la terre tremble quand tes mots
 s'enracinent dans les Sables du temps
 Parce que mes batailles éviteront des guerres
 Comme l'encre le sang
 Parce qu'elle porte les âmes de tous les êtres
 qu'elle croise
 Parce que j'ai bu comme toi... l'envers d'une
 autre phrase
 Comme tu sais allier le soleil à la nuit et puis
 l'éveil au rêve
 Certaines questions s'allongent
 Et les réponses se soulèvent
 C'est l'écriture qui nous prend
 Et s'articule dans nos bouches
 Parce qu'on pose des questions
 A des réponses qui les touchent*

Pourquoi en voyant venir ta voix
 L'immense océan du silence s'écarte ?
 Pourquoi l'inspiration te laisse respirer
 Comme un roi au cœur de son château de
 cartes ?
 Pourquoi la poésie que tu proposes est si
 digne Qu'elle donne l'air d'être debout ?
 Pourquoi dans ta bouche
 Les mots de notre langue ont un autre goût?
 Comment peux-tu écrire
 La nuance qui sépare le parfum de l'odeur?
 D'où viennent les horizons de la raison
 Qui appartiennent à l'auteur ?
 Pourquoi choisir l'écriture
 Et prendre la parole en son nom ?
 Pourquoi ce poème étrange est-il si loin de son
 papier d'origine en ce moment ?

*Parce que la terre tremble quand tes mots
 s'enracinent dans les Sables du temps
 Parce que mes batailles éviteront des guerres
 Comme l'encre le sang
 Parce qu'elle porte les âmes de tous les êtres
 qu'elle croise
 Parce que j'ai bu comme toi... l'envers d'une
 autre phrase
 Comme tu sais allier le soleil à la nuit et puis
 l'éveil au rêve
 Certaines questions s'allongent
 Et les réponses se soulèvent
 C'est l'écriture qui nous prend
 Et s'articule dans nos bouches
 Parce qu'on pose des questions
 A des réponses qui les touchent*

Document 7 : Mise en espace du slam
 « Encre vivante »

« Papillon en papier » : l'écriture d'un *métaphoriste* ou l'écriture partagée

Scripta manent, verba volant : aux yeux du slameur, son poème est « Papillon en papier » (SDα6) et il appartient à l'auditeur de se l'approprier, dès lors que ses mots « se débrouillent tout seuls jusqu'à lui... »⁴²⁵. Cela suppose cependant « *Que chaque mot trouve sa phrase et que chaque phrase trouve sa rime* » (SDα4) en amont de la *métamorphose*, afin que le papillon trouve sa destination et le poème son destinataire. En d'autres termes, il s'agit de trouver « la bonne phase », selon le technolecte du slam et les mots d'un GCM qui se dit « chercheur de phases »⁴²⁶. Pour Souleymane Diamanka, la quête poétique passe par une précision qui permet justement d'atteindre cette subtile alchimie⁴²⁷ :

« *Haal Pulaar ses métaphores sont précieuses car elles sont précises* » (SDα14)

Le poète se décrit lui-même comme *métaphoriste*, conciliant au sein de ce néologisme son goût pour les métaphores et les aphorismes qu'il aime à détourner :

« *un horizon de vers où je mets ta force
Elle contient l'univers dans ses métaphores* » (SDα13)

En vue de cet « horizon de vers », l'artiste se livre à des exercices d'écriture qui témoignent d'une recherche poético-ludique, les mots étant fondamentalement appréhendés comme matière, objet à tisser⁴²⁸ :

« *J'écris en français dans une langue étrangère
Une réalité fugitive
Où le mot mirage est un anagramme du verbe imager* » (SDβ41)

Souleymane Diamanka travaille l'architecture de ses textes autant que leur *texture*. D'où le néologisme *architextural* (document 8 bis) qui n'est pas sans évoquer *l'architexte* d'un Genette même si le sens diffère largement ici⁴²⁹. Tout en usant de la magie des images⁴³⁰, le poète est constamment en quête d'anagrammes (document 8) et autres palindromes (document 8 bis), quête dont ses carnets portent la trace :

⁴²⁵ Entretien cité, voir en annexe III.9. Voir aussi le clip (illustration vidéo de ce chapitre).

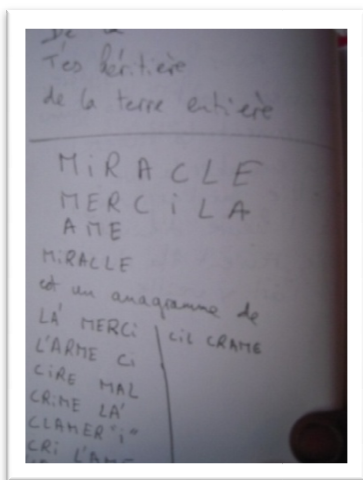
⁴²⁶ « *Quand je trouve une bonne phase, pour moi plus rien n'existe* » (GCM, 2006). Voir notre prochain chapitre et le glossaire pour un développement sur ce mot.

⁴²⁷ « Si un système thermodynamique est entièrement homogène, physiquement et chimiquement, on dit qu'il constitue une seule phase » d'après Wikipédia, entrée « phase » (thermodynamique). (voir notre glossaire)

⁴²⁸ Le slameur nous a d'ailleurs confié que son père était tailleur et qu'il reprenait à son compte cette image de l'artisan-tisseur. (entretien cité).

⁴²⁹ Voir *Introduction à l'architexte* (1979). Le terme est défini dans *Palimpsestes* (1982 : 7) : "L'objet de la poétique, disais-je à peu-près, n'est pas le texte (...) mais *l'architexte* (...) c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.- dont relève chaque texte singulier ». Pour Genette, ce terme s'inscrit dans une série créée par préfixation, tandis que sous la plume du slameur, il s'agit d'un mot composite créé par insertion, de « architectural + texture ».

⁴³⁰ Nous faisons ici référence à la célèbre équation du photographe surréaliste Man Ray : « Magie = Image », anagramme proche de celui que nous venons de citer.



Photos 6 et 6 bis: Anagrammes et palindromes (blocs-notes SD)

En outre, l'image du papillon en papier suggère que le récepteur soit impliqué dans la création : « *Si tu l'as aimé et qu'il t'a plu, ce n'est plus mon poème...* » De fait, l'artiste aime à associer son public à ses exercices et autres *gammes* : Souleymane Diamanka est à ce point dans *l'écriture partagée* qu'il profite de sa page Facebook pour diffuser ses trouvailles poétiques, susciter commentaires et échanges autour d'exercices de style divers.⁴³¹

9.3.2. Palimpsestes et autres figures de sons et de sens

« Muse amoureuse » ou l'écriture paronomastique

Julien Barret (2010) reconnaît en Souleymane Diamanka un « orfèvre de la langue », qui plus est « le plus grand artiste français actuel de *spoken word* » :

« Ses textes obéissent à certaines règles du rap (abondance de rimes équivoquées et de paronomases), en même temps qu'ils renvoient à une poésie plus littéraire, écrite, imagée (métaphores filées), tandis que son élocution est simplement parlée. » (83)

Le texte « Muse amoureuse » nous semble révélateur de cette poésie à la fois *littéraire* et *parlée*, l'orfèvre étant précisément créateur de perles : « Que le mot soit perle et que l'amour se parle » se plait-il à répéter⁴³², jouant sur la paronymie et sur la symétrie de la trame consonantique autour du « et » central qui divise cet hendécasyllabe en deux parties égales : **k2l2moswapERI/e/k2lamuRs2paRI**.

⁴³¹ L'artiste initie régulièrement, sur sa page Facebook, des exercices de type palindromes et anagrammes ou soulève des questionnements autour de la poésie (« Qu'est-ce que la poésie ? » publié le 5/09/11 a suscité plus de 60 réponses). Voir notre chapitre 14 pour une réflexion approfondie sur ce concept *d'écriture partagée*.

⁴³² Interview citée sur le site Agendakar (voir en sitographie).

L'importance du titre pour Souleymane Diamanka a orienté notre analyse de la trame sonore du poème « Muse amoureuse » : nous avons alors émis l'hypothèse d'une empreinte phonologique du titre sur l'ensemble du texte, soit d'une récurrence des phonèmes et schèmes vocaliques et/ou consonantiques présents dans ce titre. La transcription figurant en annexe VII.11 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 reste présente *en filigrane* au fil du poème⁴³³. Le texte se fait ainsi 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 sonnet se caractérisant par 35 apparitions du graphème « i » -, le slameur suggère phonologiquement la présence de sa « Muse amoureuse » tout au long du poème : « la répétition d'un son met un relief le mot-clé qui le contient » (Argod-Dutard, 1996 : 176). De fait, si l'on examine ces trois vers, on constate que 26/70 phonèmes (soit 37% environ) font écho à ce titre :

« Ce soir tu seras cette **muse**
Comme une étoile danse**euse** sensuelle et en sueur
Au cœur d'une chorégraphie voluptue**use** »

s2swaRtys2RasEtmys
kOmynetwalda~s2zsa~syElea~su9R
ok9RdynkoRegRafivolpty2z

La rime doublement batelée (muse/danseuse/voluptueuse) – qui plus est féminine – en [Z] se double ici d'une allitération en [s] (8 occurrences) produisant un effet mimétique de douceur et de sensualité, alors que la répétition de la syllabe [a~s] souligne le jeu *palimpsestuel*. Notons d'ailleurs le positionnement du syntagme *étoile danseuse* en fin d'hémistiche, s'agissant d'un alexandrin (6/6). Lors de la déclamation, la césure est bien marquée par une pause qui met en relief ces deux lexèmes. Tissant un fond sonore, les allitérations génèrent un accent prosodique qui contribue à dynamiser le texte et à mettre en relief cette même formule :

« D'une part, la rime marque l'accent fort de fin de vers, d'autre part les correspondances internes induisent d'elles-mêmes un relief tonique sur les syllabes concernées : c'est ce qu'on appelle l'accent prosodique. » (Argod-Dutard, 1996 : 184)

La rime équivoquée – ou semi-équivoquée⁴³⁴ – apparaît comme la figure reine du poète slameur et peut aller jusqu'à l'holorime :

« *La peau hésitante. La poésie tente* ».

⁴³³ Dans le texte transcrit, nous avons surligné les phonèmes constitutifs du titre.

⁴³⁴ Nous rappelons ici que la rime équivoquée « peut se présenter de deux manières, soit fondée sur l'homonymie entre deux vocables de sens différent, soit sous la forme d'un calembour lorsqu'elle englobe plusieurs mots. » (Aquien & Molinié, 2002 : 646). Exemple : « Pour que même ta peau aime mes poèmes ». Nous appelons « rime semi-équivoquée » une rime fondée sur une paronomase.

De même, cette rime semi-équivoquée interne est fondée sur une triple paronomase, dont l'effet est renforcé par une allitération en [pR] qui s'étend au-delà de la figure :

« En empruntant au printemps sa propre empreinte »⁴³⁵

On relève aussi des rimes *annexées*, *fratrisées*, *senées* et *dérivatives* (ou *figura etymologica*), comme en témoigne ce nouvel exemple :

« Une muse pose nue dans une métaphore
Et métamorphose son poète en peintre »

Ces vers s'apparentent à une rime *annexée*⁴³⁶ ou *fratrisée*⁴³⁷, du fait de la reprise du morphème « méta » de la fin du premier vers au début du second.

« Depuis quand ton prénom se prononce /
Dans la pénombre d'un préau (...) »

Cet exemple constitue une rime quasi-*senée*⁴³⁸ puis les principaux lexèmes – hormis les mots-outils – commencent par [p] ou [pR].

« Guidés par la plume d'un poète peul et amoureux
Qui saura t'aimer mieux ? Une question se pose »

Ces vers engendrent une rime *batelée*, puisque la fin du vers rime avec le mot situé à la césure du vers suivant (Aquien & Molinié, 2002 : 648). A la suite de ces deux vers, on trouve enfin un exemple de rime *dérivée* ou *figura etymologica* :

« Qui saura t'aimer mieux ? Une question se pose
Mon grand cœur sain te propose »

D'une manière générale, les rimes internes sont très fréquentes, qu'elles soient pauvres (toi/soi) ou équivoquées (ôter/beauté). Dans ce dernier cas, c'est de rimes riches voire *léonines* qu'il s'agit :

« 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 »

A travers ce dernier exemple, on entrevoit comment figures de sons (paronomase) et figures de sens (comparaison) sont entrelacées et se renforcent mutuellement : les diverses formes de répétition et d'écho sonore fondent la résonance poétique, « non seulement en ajoutant au poème des sonorités impressives, des éléments de richesse harmonique, mais également, et surtout, en créant et en soulignant, par des ressemblances phoniques, des rapports sémantiques. » (Argod-Dutard, 1996 : 184).

⁴³⁵ Notons d'ailleurs la neutralisation de l'opposition [e~]/[9~], d'où une homophonie partielle [a~pre9~ta~]/[pRe~ta~].

⁴³⁶ « La dernière syllabe de la rime est reprise au début du vers suivant ». (Aquien&Molinié, 2002 : 647).

⁴³⁷ « annexée et fondée sur un calembour comme pour la rime équivoquée » (Aquien&Molinié, 2002 : 647)

⁴³⁸ Aquien et Molinié (2002 : 648) la définissent comme un « cas extrême d'allitération où tous les mots commencent par la même lettre », ajoutant qu'on appelle ce type de vers « tautogramme ».

Sur le plan de l'architecture du poème, la disposition des rimes favorise la fluidité des enchaînements d'un vers à l'autre, les rimes suivies étant largement majoritaires. Sur un plan de la texture sonore, les liaisons jouent un rôle essentiel à l'oral, enrichissant l'écrit par l'ajout du phonème [z] qui fait écho à « muse amoureuse » :

J'ai étudié l'oralité en remontant à ses origines
Pour faire de tes silences des zones érogènes

ZeetydjeloRa^litea~R²mo~ta~asezoRiZin
puRfERd²tesila~sdez^zonzeRoZEn

Ces liaisons sont aussi révélatrices d'un phonostyle recherché (Léon, 1993 : 72), porté par un *flow* lent et posé qui semble congruent à la thématique amoureuse⁴³⁹ : la *tessiture* de la voix souligne alors la *texture* sonore du poème. Au fil du texte et 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):

« Correspondance des sables du désert
↓ ↓ ↓
Corps responsables des danses du désir »

Or cet entrelacs se prolonge souvent bien au-delà de deux vers successifs comme dans cet exemple où l'allitération en [m] et doublée d'une assonance en [e]/[E], d'où une cascade d'échos sonores filés avec virtuosité autour de la syllabe [Em]⁴⁴⁰:

« Je t'ai aimé comme une muse émue
dans un musée muet
le lendemain d'une nuit d'émeute. »

Si le slameur – qui s'avère être un *versificateur notoire*⁴⁴¹ – conçoit lui-même chaque rime comme « une cascade », force est de conclure, avec Julien Barret, que :

« Souleymane Diamanka est un orfèvre de la langue qui cherche à tisser ses vers rimés le plus longuement possible, en un souffle qui ne semble pas s'éteindre » (2010 : 92)

Offrant pléthore de figures sonores, l'écriture du poète d'origine sénégalaise est essentiellement paronomastique (Frontier, 1992 : 266), à l'image du « Papillon en papier » qui, pour peu que l'on prononce en diérèse le second terme, offre un bel exemple de paronomase et de conjugaison des figures de sons et de sens. Là encore, les effets d'allitération et de paronymie amplifient la résonance de la métaphore :

⁴³⁹ Notons d'ailleurs que les rimes féminines sont le plus souvent majoritaires, notamment dans les poèmes relevant de ce registre comme « Marchand de cendres » (voir notre exploitation didactique de ce texte).

⁴⁴⁰ L'archiphonème [E] totalise 125 occurrences sur l'ensemble du poème.

⁴⁴¹ « *Versificateur notoire, chaque rime est une cascade.* » (SD, « Les poètes se cachent pour écrire », 2007).

« 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 »

« Les poètes se cachent pour écrire » ou l'écriture palimpsestuelle⁴⁴²

Cet autre poème, extrait de *L'Hiver Peul*, ouvre un album dont il annonce la couleur poétique : nous l'analyserons donc en tant que tel, emblématique d'une écriture que l'on peut qualifier de *paronomastique* si l'on considère la trame poétique et de *palimpsestuelle* s'agissant de sa trame *lexiculaire*. De fait, « Les poètes se cachent pour écrire » ne contient pas moins de quatre palimpsestes, à commencer par ce titre qui sera répété à quatre reprises. Comment ces détournements sont-ils poétisés ? Comment s'intègrent-ils à la trame poétique et comment s'articulent-ils avec des éléments que nous avons analysés comme caractéristiques du slam ? Telles sont les questions que notre étude néostylistique vise à explorer.

Le poème commence par un bel exemple de double paronomase, assortie d'une métaphore :

« 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 ? »

Il se poursuit par une première occurrence du palimpseste titulaire, suivie d'une interpellation du poète slameur Rouda :

« Les poètes se cachent pour écrire / C'est pas une légende Rouda regarde nous... »

Par la suite, deux autres occurrences de ce palimpseste seront intégrées à la trame du texte, dont elles balisent la progression à la manière d'un refrain :

« Les poètes se cachent pour écrire / C'est pas une légende John Banzaï regarde nous
 Toi et moi c'est l'écriture qui nous lie⁴⁴³... »

« Les poètes se cachent pour écrire / C'est pas une légende Grand Corps Malade
 regarde nous... »

Il en résulte une mise en relief de cette formule titulaire, par la répétition et l'association à ce phénomène que nous avons analysé en termes d'*interdiscursivité*.

⁴⁴² Voir l'illustration vidéo du chapitre 14.

⁴⁴³ Notons le jeu sur l'homophonie lie (lier)/lit (lire), ce dernier étant lié à l'isotopie de l'écriture.

Enfin, une quatrième occurrence de ce palimpseste – fil rouge de ce slam – apparaît suivie d'un nouveau détournement, poursuivant la dialectique du même et de l'autre :

« *Les poètes se cachent pour écrire
Chacun purge sa pénombre...* »

La métaphore contenue dans ce dernier palimpseste est ensuite filée par l'isotopie de l'ombre (« *La poésie opère comme une lumière mangeuse d'ombre* »), celle-là étant d'ailleurs réitérée à travers la rime équivoquée, doublée d'une équivoque sémantique : « *On somme les mots de s'additionner comme les nombres* »⁴⁴⁴.

« *Le feu passe au vers et l'oralité passe par nous* » constitue un nouveau palimpseste, jouant sur l'homonymie vert/vers, l'isotopie de la parole poétique étant relayée par le lexème « verbe ». Le « nous » évoque la communauté des poètes slameurs *convoqués* – au sens premier de ce terme – dans le texte. Il s'ensuit une métaphore filée sur les deux vers suivants, favorisant l'identification d'un dernier palimpseste que l'on peut qualifier de palimpseste valise :

« *Le verbe est une clé indispensable
Dehors on nous demande des mots de passe partout* » (nous soulignons)

La formule « des mots de passe partout » est issue d'un amalgame des « mots de passe » et du « passepartout » lié à l'isotopie de la clé. Le poème se clôt de manière circulaire par une strophe qui figurait au début :

« *On a traversé des rivières de boue à la nage,
On a dormi à jeun dans la neige et on est encore debout ... »*

Le « nous » devient « on », ce dernier étant mis en relief par une structure anaphorique. Cette structure croise homophonie (debout/de boue) et paronomase (la nage/la neige) et *la boucle est bouclée* puisqu'il était question de « *sauver nos frères du naufrage* ». L'isotopie de l'eau est d'ailleurs présente tout au long du texte : « *chaque rime est une cascade...* » (SDα1). Notons qu'elle est presque systématiquement associée à l'écriture⁴⁴⁵ : « *Dans ma vie j'ai écrit plus de textes/ que ne reflète d'étoiles le grand lac Tchad* ».

Les origines du slameur surgissent enfin au détour d'un vers à travers une micro-alternance codique en langue peule : « *J'ai répondu Hamiini quand ma mère m'a dit Mbaalen he jam* » (nous soulignons). Ainsi, la langue et la culture peule – souvent

⁴⁴⁴ Notons le jeu sur l'homonymie du substantif (la somme) et du verbe (sommer).

⁴⁴⁵ Lors de l'entretien que le slameur nous a consacré (voir en annexe III.9), il a repris cette isotopie en comparant l'écriture d'un poème au fait de nager dans une piscine, et celle d'un roman à la nage dans l'océan.

portée par la voix du père sur *l'Hiver Peul* – représentent-elles une ressource poétique inépuisable, à l'image de ce proverbe dont la traduction a donné lieu à un titre : « *Si quelqu'un te parle avec des flammes, réponds-lui avec de l'eau.* »⁴⁴⁶
 « Souleymane parle peul et français mais pour moi, il parle surtout sentiment... » conclut Héloïse Guay de Bellissen. Il parle aussi métaphore, serait-on tenté d'ajouter. Il parle une langue métisse, tissée de sentiments, d'émotions, d'images et de mots.

« Je t'aime, Ndeysaan » ou l'écriture tissée métisse

Sur un plan didactique⁴⁴⁷, il pourra être intéressant d'étudier la façon dont les mots se tissent, dont la trame se construit au fil du texte qui progresse sur la page, avant de se déployer dans l'espace de la scène. A cet égard, le manuscrit suivant nous semble *éloquent*, mêlant anagrammes (voilée/violée), paronymes (décidé/des cités, ingénieur/intérieur) et ce, au sein de rimes riches ou léonines voire équivoquées (Eve/rêve) :

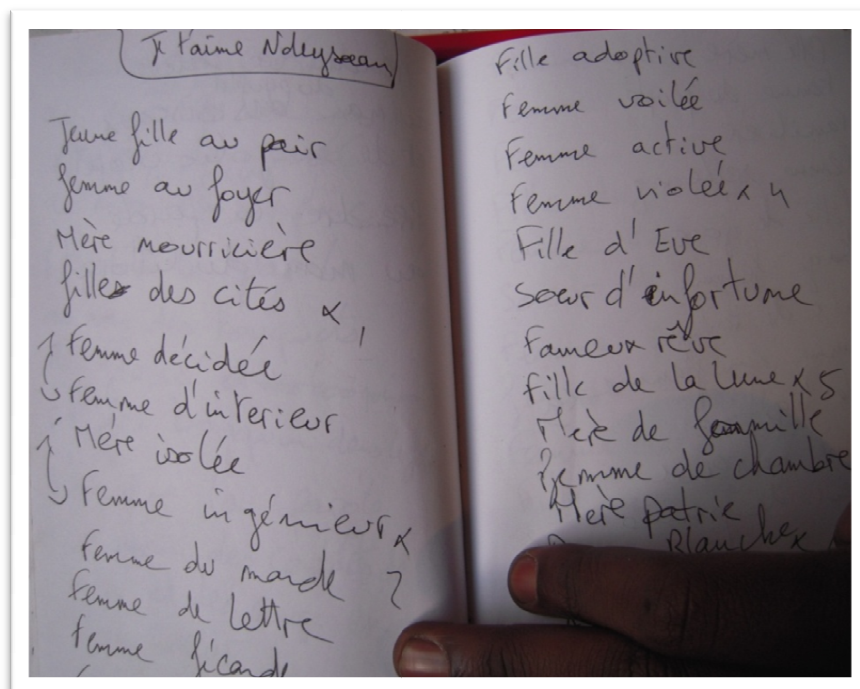


Photo 7 : « Je t'aime, n'deysaan » (bloc-notes SD)

Non content de tisser les mots sur son blocs-notes, le slameur d'origine sénégalaise métisse son poème en intégrant une micro-alternance en langue peule. Le titre est

⁴⁴⁶ Voir sur la page Myspace du slameur.

⁴⁴⁷ Voir notre chapitre 14.

suivi de sa traduction dont l'écho se propage dans une version aboutie du texte écrit à l'occasion de la journée de la femme⁴⁴⁸ :

« *Jeune fille au pair, je t'aime*
Femme au foyer, je t'aime
Mère nourricière, je t'aime
Fille des cités, Ndeysaan (...) » (nous soulignons)

On voit là que la micro-alternance se répète périodiquement, venant clore chaque quatrain à la manière d'un refrain. Au-delà de l'enjeu identitaire, elle joue donc un rôle poétique, soulignant la régularité de la structure métrique (4/2) du poème. Notons de surcroît que le *flow* se du poète se révèle ici particulièrement lent avec un débit de 0, 89 mot/seconde⁴⁴⁹.

9.3.3. L'art du palimpseste, du slam au graffiti

Outre les arts du cirque auxquels nous avons fait allusion – métaphoriquement, le poète *jonglant avec les mots* et lexicalement, car il mobilise le technolecte associé – Souleymane Diamanka s'est doublement illustré dans le hip-hop en tant que rappeur et danseur. Comme nous le rappelle Bazin (1995 : 180), la culture hip-hop intègre aussi les arts graphiques que sont le tag, le graff et le graffiti. Dans ces conditions, il nous a semblé intéressant d'établir un lien avec ce dernier comme lieu éminent de palimpsestes, au sens premier – du fait de la superposition de tags sur les murs qui gardent ainsi la trace des différents passages⁴⁵⁰ – et linguistique du terme. Souleymane Diamanka a d'ailleurs été confronté, lors d'une émission de radio sur France Inter⁴⁵¹, à la graffeuse Miss Tic bien connue pour ses pochoirs assortis de détournements – « Silence, on détourne ! »⁴⁵² – et autres manifestations de créativité lexicale telles que la néologie par dérivation (« Après le repentir, le rementir », *op.cit.*) ou conversion (« Tu m'hirochimes »⁴⁵³). Parmi pléthore de palimpsestes, notons que la thématique amoureuse occasionne des délexicalisations

⁴⁴⁸ Accessible sur la page *Myspace* du poète (voir notre sitographie).

⁴⁴⁹ Le débit moyen correspondant aux textes de *L'Hiver Peul* est de 1,524 mots/seconde, moyenne qu'il nous faut interpréter avec précaution car le calcul s'applique autant à des textes a capella qu'à des textes interprétés en musique, qui s'apparentent à du *spoken word*. Voir le tableau présenté en annexe VII.

⁴⁵⁰ « Les murs, comme un terrain géologique, absorbent les différents époques du graff et forment de véritables livres ouverts sur son histoire (...) Les murs gardent la mémoire des différents passages : les styles, les messages, les signatures. Ils concourent à construire la culture des graffitis. » (Bazin, 1995 : 181).

⁴⁵¹ Émission « Voulez-vous sortir avec moi ? » du 17/11/10 (voir en sitographie).

⁴⁵² Citations extraites de l'ouvrage paru chez Grasset (2008, réédition 2010) sous le titre *Je prête à rire mais je donne à penser*, non paginé.

⁴⁵³ Citation extraite d'un ouvrage paru chez « Critères » sous le titre palimpsestuel de *A la vie à l'amor* (2010). Miss Tic fait ici référence à Marguerite Duras (*Hiroshima, mon amour*).

communes avec celles que nous avons pu relever dans notre corpus SD : « *Nos peaux aiment d'amour* »⁴⁵⁴. Jean-Pierre Goudaillier (1991) s'est interrogé sur le fonctionnement de ces pochoirs muraux, observant qu'il s'agit souvent de détournements d'énoncés figés qui sont autant de références culturelles sollicitant la connivence du destinataire, soit de clins d'œil : « Se met alors en place une rhétorique de l'allusion, qui utilise différents procédés formels, essentiellement celui de la substitution. » a-t-il conclu (1991 : 38), en quoi l'art du graffiti rejoint celui du slam⁴⁵⁵. Or cet art *déconstructeur* du détournement peut être interprété comme le pendant verbal de la méthode du *sampling*, basé sur le recyclage de bandes sonores, qu'elles soient ou non musicales, procédé dont le slameur use à l'envi⁴⁵⁶. Aussi peut-on dire des palimpsestes que « leur utilisation peut être esthétiquement justifiée comme faisant un pendant verbal à la méthode d'appropriation et de *sampling* qui constitue la technique majeure du rap » (Shusterman, 1991 : 216). Les sous-énoncés choisis reflètent précisément « ces éléments de la culture populaire (qui) fournissent le fonds culturel commun nécessaire à la création et à la communication artistique. » (Shusterman, 1991 : 197).

Conclusion partielle

Les slams de Souleymane Diamanka nous parlent de création et de *communication poétique*, via une écriture interactive et vocale qui tend à réanimer les « ratures mortes » couchées sur la page en enrôlant le lecteur-auditeur dans un jeu qui devient partage. Plus généralement, le recours au défigement témoigne d'un enjeu de libération du verbe et du langage : il s'agit de « briser le carcan » des expressions figées (Gross, 1996 : 20). Autant de formules renouvelées (« ratures mortes », « école fraternelle ») dont la structure palimpsestuelle et métaphorique, au-delà de la diversité de procédés à l'œuvre, nous donnent des clés pour entrer dans la poétique propre à cet auteur-orateur en révélant ce qui fait système et se décline en termes de créativité : « l'œuvre unité de vision syntagmatique et l'œuvre unité de diction rythmique et prosodique » (Meschonnic, 1969 : 31). Œuvre fondamentalement ouverte et vivante, tournée vers l'autre, écriture palimpseste et métisse, propre à tisser des liens.

⁴⁵⁴ Palimpseste jouant sur l'homophonie « peau aime/poème » et sur la collocation « poème d'amour ». De même pour Souleymane Diamanka : « *Pour même que ta peau aime mes poèmes* » (2007).

⁴⁵⁵ Voir à ce sujet la collection « Slam graffiti » dont un échantillon (Nada, 2003) est reproduit en annexe I.4.

⁴⁵⁶ Souleymane Diamanka a utilisé les voix de ses parents ou encore la chanson de Barbara « L'aigle noir ».

Chapitre 10

Grand Corps Malade ou l'écriture métisse (*néostyle 3*)

- 10.1. Métissage inter et intra lexical
 - 10.2. Métissage inter et intra lingual
 - 10.3. Tissage intratextuel et rhétorique
 - 10.4. Tissage interdiscursif et
intertextuel (allégorie et poéticité)
-

Illustration : GCM (extrait de l'entretien)

Photo 8 : Grand Corps Malade aux Rencontres Brel (Saint-Pierre de Chartreuse, le 21/07/11)



« J' viens de là où on fait attention à la marque de ses textiles
Et même si on les achète au marché, on plaisante pas avec le style
J' 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 »⁴⁵⁷

Si l'on trouve aussi quelques palimpsestes chez Grand Corps Malade, ces détournements s'intègrent à une écriture qui se caractérise par un métissage fondamental. Ainsi, dans ce slam issu de son deuxième album, le slameur de Saint-Denis s'affirme comme *Enfant de la ville*, à la fois porte-parole de la banlieue dont il est originaire et qu'il a allégorisée dans son premier album, et chantre du métissage linguistique, de la créativité, de la dynamique langagière qu'elle recèle à ses yeux. Au-delà du constat d'une richesse lexicale manifeste et valorisée en termes de « maîtrise de vanes » ou « DEA de chambrettes » - dans la lignée du rappeur qui se vante d'être « diplômé d'argot littéraire »⁴⁵⁸ -, Grand Corps Malade évoque le *style* : ne peut-on voir dans cette évocation du style vestimentaire une syllepse de sens, le terme s'appliquant aussi, de façon réflexive, au style littéraire du slameur⁴⁵⁹? A *fortiori* si l'on considère que le mot « texte » est inclus dans le lexème « textile » situé à la rime, s'agissant d'ailleurs d'une rime riche. Ne peut-on l'interpréter, d'une certaine façon, comme l'affirmation d'une *posture d'auteur* telle que l'a redéfinie Jérôme Meizoz⁴⁶⁰? Notons que le slameur ne manque pas une occasion de rendre hommage à ses influences majeures, au rap en général et à NTM en particulier :

« Je viens de là où on aime le Rap, cette musique qui respire
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
Je viens de là où ça choque personne qu'un groupe s'appelle Nique Ta Mère »

En allant plus loin, on observe une similitude de structure avec un texte de rap qui commence par ces mêmes mots :

« J'viens d'là où on emmerde le système
De là où les rues craignent / De là où la haine imprègne
De là où les gens enfreignent / De là où l'bien et l'mal règnent. »⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Grand Corps Malade, « Je viens de là », *Enfant de la ville*, 2008.

⁴⁵⁸ La Rumeur, « le coup monté », 1^{er} volet, le poisson d'avril, Fuas/Pias, 1997.

⁴⁵⁹ La notion de style peut aussi être approchée en termes de variation *diaphasique* : « la souplesse linguistique dont sont capables les locuteurs, selon l'analyse qu'ils font de la situation au sens large » (Gadet, 2008 : 17). Voir notre chapitre 13 concernant les enjeux didactiques de cette notion.

⁴⁶⁰ Soit comme « 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 ». (article de Jérôme Meizoz consulté sur *Vox poetica*, voir notre sitographie)

⁴⁶¹ Fonky Family, « Mystère et suspens », *Art de rue*, 2001.

S'il aborde des *topoi* de l'écriture rapologique, le slameur de Saint Denis s'en démarque aussitôt par la façon de les traiter. De fait, le slam apparaît moins comme un lieu de tensions que comme un lieu de tissage : il manifeste l'art de tisser des liens, non seulement sur un plan socioculturel mais aussi sur un plan proprement *textuel*. A la différence de la chanson qui a pu être décrite comme *métissage* entre langue et musique (Calvet, 1985), le slam est, par essence, *musique des lettres*, poésie déclamée *a capella*. Le métissage se situe donc ailleurs, mais où ? En tant que « poésie urbaine » – tel qu'il se voit souvent qualifié – est-il, à l'instar du rap, emblématique d'un parler dit *urbain* ? Du tissage au métissage, nous l'envisagerons successivement dans ce chapitre, au travers des textes de GCM, comme lieu de :

- métissage intra- et inter-lexical, lexiculturel (mots-valises et palimpsestes) ;
- métissage intra- et inter-lingual, langagier (alternances codiques, variantes diatopiques et diastratiques, argot et verlan) ;
- tissage intra-textuel, intertextuel et interdiscursif

S'agissant de l'œuvre du slameur considéré comme *prototypique*, notre analyse s'appuiera sur 45 slams, soit de l'ensemble de ses trois albums publiés en l'espace de quatre ans : *Midi 20* (2006), *Enfant de la ville* (2008) et *Troisième temps* (2010)⁴⁶².

10.1. Métissage intra et inter-lexical (lexi-culturel)

A un niveau lexical tout d'abord, le slam apparaît comme un lieu éminent de créativité : les mots sont tissés et mêlés entre eux. Il s'agit là d'un métissage que nous pouvons qualifier d'*intralexical* d'une part, quand les lexèmes sont fusionnés ou amalgamés et d'*interlexical* d'autre part, lorsque des lexies complexes et phrastiques, figées ou semi-figées, font l'objet d'une forme de *délexicalisation* ou *défigement* que nous avons traduits en termes de palimpsestes.

10.1.1. Mots et locutions composites

Rares sont les *mots composites* dans les slams de Grand Corps Malade. Nous en avons néanmoins relevé trois :

⁴⁶² Nous désignerons ces trois albums par les initiales de leurs titres : M20, EV, TT. Les numéros qui suivent les initiales de l'album correspondent à la *playlist*, dont l'ordre a été conservé : voir en annexe VIII pour l'ensemble du corpus.

- *aristocrasseux* de « aristo (forme apocopée pour « aristocrates ») + crasseux » (« Saint-Denis », M20) qui peut faire l'objet, à l'écoute, d'une double interprétation⁴⁶³, mais qui est transcrit, dans le livret accompagnant l'album, en un seul mot ;
- *intermitteux* de « intermittent + miteux » (« Attentat verbal », M20)⁴⁶⁴ ;
- *oxmose* de « Oxmo (Puccino) + osmose » dans un trio avec le rappeur cité et Kery James (« A la recherche », EV).

Notons que ces deux derniers lexèmes sont construits par insertion, à la différence du premier qui peut être analysé comme une forme obtenue par imbrication⁴⁶⁵.

Par ailleurs, nous avons identifié un lexème qui s'apparente à un cas de néologie par conversion, du substantif à l'adjectif, d'où l'accord en genre de ce dernier : « *les douleurs vives deviennent pastelles* » (TT13, nous soulignons⁴⁶⁶). Nous reviendrons sur les occurrences de verlan, parfois inédites pour les besoins de la rime ou de la prosodie, ainsi que sur la néologie par composition, développée dans « Pères et Mères » (2008). Quant aux locutions composites, elles sont relativement fréquentes chez Grand Corps Malade : comme chez Souleymane Diamanka, la phraséologie – en l'occurrence les expressions figées ou semi-figées et les collocations – constitue un réservoir *incontournable* de formules à *détourner*. La forme la plus fréquente est celle obtenue par insertion homonymique ou paronymique. Nous avons repéré 3 occurrences de substitution homonymique :

- « ma voix est libre » (EV9) pour « la voie est libre » ;
- « c'est peut-être pour ça que j'écris en vers » (EV) jouant sur l'homonymie vers/vert éclairée par le cotexte amont : « Donc la nature je la respecte... » ;
- « la souffrance qui nous serre le coup » (TT12) pour « qui nous serre le cou » dont on peut envisager qu'il s'agisse là d'une confusion.

La substitution paronymique donne lieu à 6 occurrences de délexicalisation portant sur des syntagmes nominaux ou verbaux. La **substitution d'un phonème** est le cas le plus fréquent, en jouant sur des phonèmes proches ou *paires minimales* :

- « Quand je ferme les yeux, c'est pour mieux ouvrir les cieux » (M20.3) : [z/c] ;
- « une vie de poèmes » (M20.7) : [p/b], « bohème » étant présent dans le cotexte ;
- « la cerise sur le ghetto »⁴⁶⁷ (M20.13) pour « sur le gâteau » : [a/E] ;
- « Enfant de la ville » (EV10) pour « enfant de la balle » où la substitution porte sur une syllabe entière [ba]→ [vi].

⁴⁶³ A l'écoute, le syntagme peut être interprété comme une simple apocope de *aristocrates*, suivie de l'adjectif.

⁴⁶⁴ Le cotexte amont favorise l'interprétation à l'aide d'une paronomase : « un auteur comptant pour rien ».

⁴⁶⁵ Notons qu'une autre hypothèse d'interprétation consiste à voir dans *aristocrasseux* l'insertion de l'adjectif « crasseux » par substitution paronymique au sein du lexème « aristocratie ». Le pluriel nous a cependant amenée à privilégier la première hypothèse : aristo(crates) + crasseux.

⁴⁶⁶ Nous pouvons cependant émettre l'hypothèse d'une orthographe « fantaisiste ».

⁴⁶⁷ *La Cerise Sur Le Ghetto* est le titre du premier album du collectif Mafia K'1 Fry (2003, Small/Hostile).

La **suppression d'un phonème** par rapport au sous-énoncé rend compte d'une occurrence : « établissement solaire » (TT2) pour « solaire ».

Enfin la dérivation peut engendrer un détournement :

« Bien sûr qu'il est croyant, il est musulman pratiquement » pour « pratiquant » (TT9).

Quelques exemples de substitution sans filiation phonique ont été relevés :

- « chercheur de phases » (M20. 8) pour « chercheur d'or » présent dans le cotexte ;
- « J'attends que l'inspiration vienne frapper à ma feuille » (TT5) pour « à ma porte » ;
- « si tu sais lire entre les rimes » (TT5) pour « entre les lignes »⁴⁶⁸ ;
- « se dégourdir le cœur » (M20.11) pour « se dégourdir les jambes ».

Notons l'importance des palimpsestes *in praesentia*, le terme ayant fait l'objet d'une substitution figurant dans le contexte, ce qui facilite le repérage du sous-énoncé. Enfin, nous avons repéré un cas de *collocation* obtenue par imbrication et développée par une métaphore filée (nous soulignons) :

« Au milieu des tours, y'a trop de pions dans le jeu d'échec scolaire »⁴⁶⁹ (TT4)
 = jeu d'échecs
 + échec scolaire

10.1.2. Palimpsestes

Les palimpsestes portant sur des lexies phrastiques sont obtenus par des procédés similaires :

- **substitution paronymique simple :**
 - « Dans l'obscurité, j'avance au clair de ma plume » (M20.4) pour « au clair de la lune » (titre chanson) ;
 - « Dans la musique, je suis venu, j'ai vu, j'ai du cul » (TT1) pour « je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu » (citation traduite du latin, Jules César) ;
 - « Car l'amour a ses saisons que la raison ignore » (TT3) pour « l'amour a ses raisons que la raison ignore » (citation Pascal)
 - « Car la mort a ses raisons que la raison ignore » (TT12) où le sous-énoncé est identique au précédent mais la substitution opérée sur un autre lexème (voir *infra*).
- **substitution sans filiation phonique :**
 - « J'espère, donc je suis » (M20.13) pour « Je pense, donc je suis » (citation traduite du latin, Descartes)
 - « A la recherche du présent » (EV6) en référence au titre de Proust ;
 - « je remets à aujourd'hui ce que j'ai envie de faire demain » (TT5) où l'on devine l'expression « remettre à demain ce qu'on peut faire aujourd'hui ».
 - « Les voyages en train finissent mal en général » (M20.11) pour « Les histoires d'amour finissent mal en général », la substitution étant ici d'ordre métaphorique.

⁴⁶⁸ On note cependant la conservation du [i].

⁴⁶⁹ Notons qu'un palimpseste similaire figure chez SD : « les parties d'échec scolaire » (SDα7).

- **double substitution :**

- « Le monde appartient à ceux qui rêvent trop » (M20.14) pour « l'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt » (proverbe) ;
- « La nuit, tous les stylos sont pris » (EV11) pour « La nuit, tous les chats sont gris » (proverbe). La première substitution est opérée sans filiation phonique (chats → stylos), la seconde par paronymie (gris→ pris) ;
- « 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 horizons que les poisons ignorent » (TT3) : la citation de Pascal faisant ici l'objet de trois détournements successifs sur lesquels nous reviendrons ;
- « Je pense donc je suis et tu es donc j'apprends... » (TT6) où la citation de Descartes est rappelée avant d'être détournée (palimpseste *in praesentia*) ;
- « un dernier vers pour la déroute » (TT9) pour « un dernier verre pour la route » où l'expression – dont on relève deux occurrences dans ce même texte – repose sur une double substitution, la première homonymique, la seconde paronymique ;
- « Si vous prenez la vie, naissez plutôt au nord » (TT10) où la collocation « prendre la route » est déconstruite, le détournement d'appliquant aussi à la seconde proposition « naissez plutôt au nord » pour « passez plutôt... ».

- **déstructuration syntaxique :**

- « La vie n'est pas un long fleuve tranquille » (EV1) pour « La vie est un long fleuve... » (déstructuration minimale) ;
- « J'ai oublié d'être fort comme Achille et son talon » (M20, 12) qui peut être interprété en lien avec deux sous-énoncés (le « talon d'Achille » et Achille Talon, le personnage de Bande Dessinée) ;
- « après la nuit il va faire jour » (TT13), paraphrasé en ces termes « Après l'orage, les éclaircies, aucun ciel ne reste encombré » et pouvant résulter d'un amalgame de ces deux proverbes que sont « Après la pluie, le beau temps » et « Demain, il fera jour » ;
- « sachant que la mort est à nos trousses », en référence au film d'Hitchcock (TT12).

Dans certains cas, ces énoncés sont insérés de façon explicite, de sorte que le slameur nous met sur la voie du sous-énoncé, qu'il s'agisse :

- d'une citation : « Je t'ai déjà dit que tout ce qui ne nous tue pas nous rend plus forts » (M20.3) renvoie à la citation de Nietzsche.
- d'un slogan : « Je ne crois pas tout le temps qu'avec la SNCF c'est possible » (M20.11) reprend ironiquement le slogan de la SNCF.
- d'un titre de chanson : « Il paraît que les voyages en train finissent mal en général » (M20.11) est une variante du titre des Rita Mitsouko ;
- d'un titre de nouvelle : « La vie c'est Mister Hyde, pas seulement Docteur Jekyll » fait référence à la nouvelle de R.L. Stevenson (1886) ;
- d'un titre de film : « J'ai vu le film depuis longtemps, la vie n'est pas un long fleuve tranquille » (EV1) reprend en le niant le titre du film d'Etienne Chatiliez (1988).
- d'un proverbe : « A ce qui paraît, la nuit tous les stylos sont pris » (EV11)

Notons que l'insertion du discours ou fragment de discours permet la focalisation du palimpseste, aide à son décryptage, tout en fonctionnant comme une marque de distanciation par rapport aux éléments cités. En atteste cet exemple où l'énoncé

initial est nié syntaxiquement : « *La vie n'est pas un long fleuve tranquille* ». D'une manière générale, on observe que tous les moyens sont mis en œuvre pour faciliter une connivence qui passe en premier lieu par l'identification du sous-énoncé. En outre, les palimpsestes « en chaîne » - parfois au sein d'un même texte intégrés au refrain - sont relativement fréquents, comme pour cette pensée de Pascal (XXVIII) qui a aussi été revisitée par le slameur grenoblois Mots Paumés. « *Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point...* » est fondée sur une antanaclase⁴⁷⁰ et a été détournée par l'un et l'autre des deux slameurs selon des modalités différentes mais avec une visée commune : celle de baliser la progression du texte à travers le refrain. Le schéma ci-dessous rend compte de ces détournements *slamologiques* du sous-énoncé pascalien :

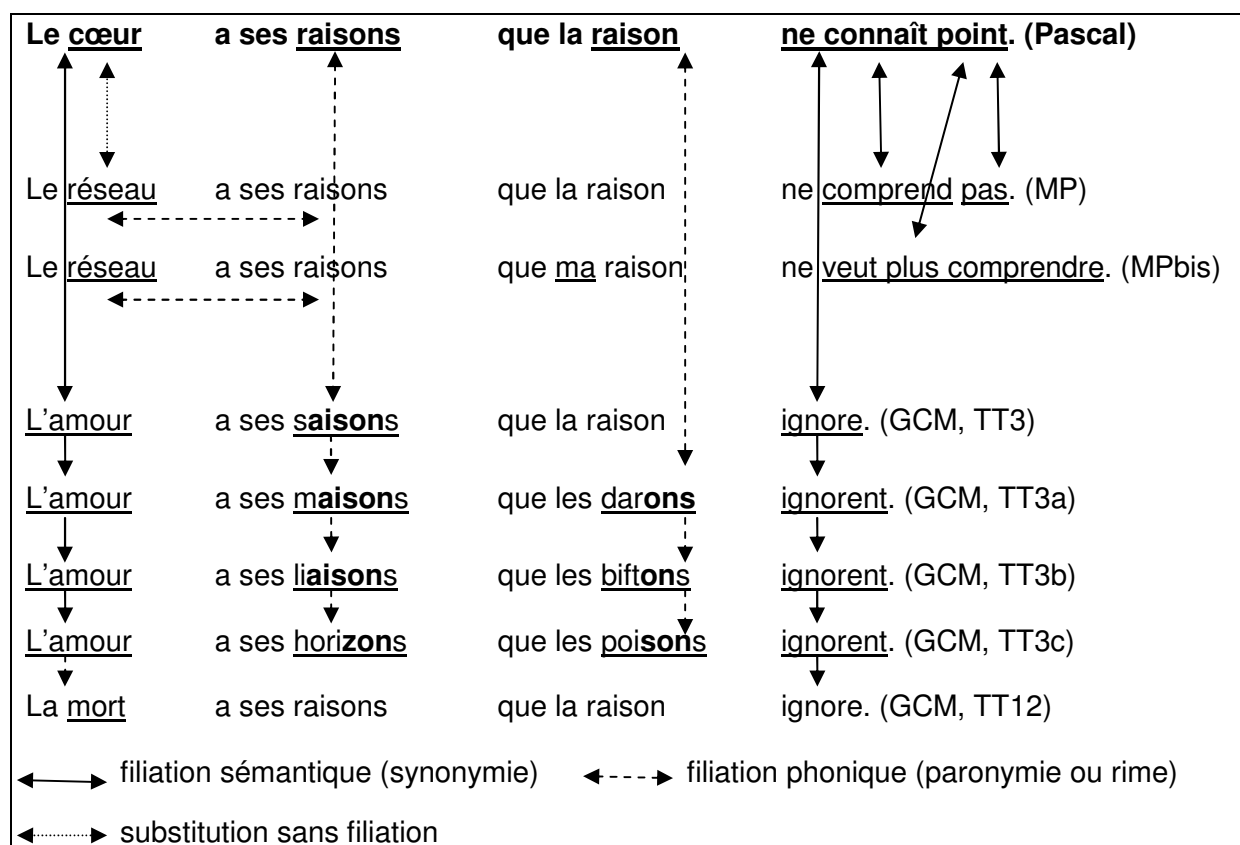


Figure 23 : Palimpsestes en chaîne (corpus GCM + MP)

C'est essentiellement au profit de « Roméo et Juliette » que GCM détourne la pensée de Pascal : à une première substitution paronymique simple (raisons → saison) succède une double substitution avec filiation phonique autour de la syllabe

⁴⁷⁰ Du grec *anti* ("contre") et *anaklasis* ("répercussion"), il s'agit d'une figure de style qui consiste en une répétition d'un mot ou d'une expression en lui donnant une autre signification. Pour Dupriez (1980 : 50), elle prend place dans un dialogue, voire une plaidoirie : « Il s'agit de reprendre les mots de l'interlocuteur (ou de la partie adverse) en leur donnant une signification autre, dont on pourra tirer avantage. »

[zo~] puis du phonème [o~]. Ce sur-énoncé fera à son tour l'objet d'un détournement au sein du texte « Nos absents », la substitution paronymique portant ici sur le premier terme - *l'amour* devenant *la mort* - ce qui évoque le *topos* d'*eros et thanatos*.

10.1.3. Une culture plurielle et métissée

Si l'on observe la répartition des palimpsestes en fonction du type de sous-énoncé, on ne peut que conclure avec Michel De Certeau à une *culture au pluriel* ou *métissée* (Galisson) dont le slam se fait le reflet :

« La culture croisée (ou métissée) peut aussi bien relever de l'école que de la société, dans la mesure où celle-ci, (la famille et les médias en particulier) joue aussi le rôle d'école parallèle, donc de substitut, ou de relais ». (Galisson, 1995 : 53)

De fait, nous avons relevé, sur un total de 36 palimpsestes et locutions composites :

- 17 locutions ou collocations ;
- 10 citations ;
- 6 titres (dont 2 chansons, 2 roman/nouvelle et 2 films) ;
- 3 proverbes.

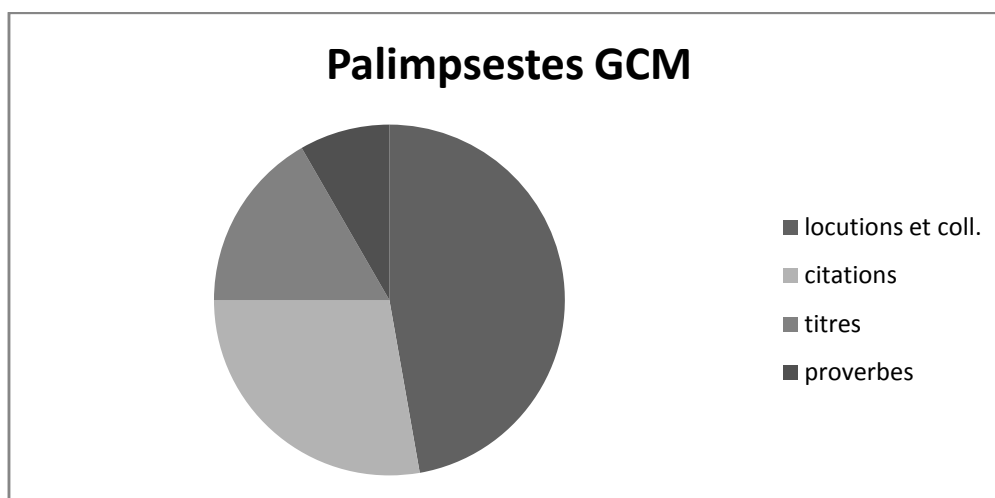


Figure 24 : Répartition des palimpsestes en fonction du type de sous-énoncé (GCM)

Au vu de cette répartition, on remarque que les citations détournées sont plus nombreuses que chez Souleymane Diamanka où la déconstruction opère essentiellement sur des sous-énoncés discursifs de type *phrasèmes lexicaux*⁴⁷¹. Variées, les références renvoient à une culture tantôt télévisuelle (« Les mots sont nos alliés, on les aime comme maître Capello », M20.10) tantôt cinématographique

⁴⁷¹ Nous utilisons ici ce terme au sens générique d' « énoncé multi-lexémique non libre » (Melc'uk, 2011).

(« On passe du côté obscur de la terre »⁴⁷², EV11). La Bande Dessinée, dont Marti (2006 : 146) a remarqué qu'« elle occupe une place d'honneur dans l'imaginaire du rap », est évoquée à travers l'allusion à « Achille et son talon » qui renvoie simultanément à une référence mythologique. En outre, quelques personnages littéraires sont mobilisés, comme dans cet extrait qui nous semble faire écho, à travers une allégorie, au personnage de *Phèdre* :

« *La poésie dans les bars a rendez-vous avec la vie
Je l'ai vu et tu le vis, je l'avoue je l'ai suivie* » (EV9)

On note enfin une certaine distanciation par rapport aux proverbes qui sont parfois tournés en dérision :

« *Et on m'a dit qu'en avril,
faut pas se découvrir d'un fil
Mais moi j'ai peur de rien
alors malgré les dictons vieillots
J'ai enlevé une de mes deux vestes...* » (EV4)⁴⁷³

De la même façon, dans « La nuit » (EV), deux proverbes sont cités comme tels : « *Si t'as peur du lendemain tu penses aux proverbes un peu balourds / « La nuit porte conseil » ou bien « Demain il fera jour »* », le troisième faisant l'objet d'un détournement : « *La nuit, tous les stylos sont pris* ».

10.2. Métissage inter et intra-lingual

Le slam intitulé « Du côté chance » (EV16) est l'occasion pour GCM de revenir sur sa tournée, sur la chronique de son succès :

« *On a d'abord slamé dans des bars, c'était nos tours de Babel
L'histoire est devenue aventure et l'aventure est devenue belle* » (EV16)

Or cette allusion à la Tour de Babel évoque non seulement l'idée d'une ambition et d'une ascension, mais aussi celle d'un projet collectif conforté par le possessif « nos ». A travers sa portée étiologique sur l'origine des langues, le mythe évoque l'altérité, la diversité et cet aspect nous paraît révélateur du slam comme lieu de rencontres et d'ouverture à l'autre. De fait, les textes de GCM reflètent un éclectisme qui se traduit par des alternances codiques, mais aussi des variations diatopiques, diastratiques et diaphasiques. Du rap au slam, la continuité réside dans un métissage langagier que Marti a décrit en ces termes :

⁴⁷² On note ici une double référence au film *Star Wars* et au titre d'IAM « L'Empire du côté obscur » in *L'école du micro d'argent* (1997).

⁴⁷³ La référence aux « dictons vieillots » se double ici d'une mobilisation, en filigrane, des expressions « prendre une veste » et « retourner sa veste ».

« A cette appropriation de la langue à travers l'argot, il faut ajouter le métissage des mots avec des parlers étrangers : les productions de rap sont bien souvent des « auberges espagnoles » linguistiques, des souks de mots, où se mêlent français, anglais, arabe, créole... A l'image du métissage ethnique et culturel de la génération rap » (2006 : 55)

On retrouve ce métissage linguistique dans les textes de slam qui traduisent le métissage langagier et ethnique des participants aux ateliers :

« Le slam apparaît surtout comme une langue travaillant au corps la parole d'aujourd'hui : langue des cités, langue des banlieues, verlan, sabir incluant des mots arabes, portugais, africains... (selon les origines ethniques des habitants d'une cité par exemple) C'est cet aspect du phénomène qui interroge le plus la poésie contemporaine. »⁴⁷⁴

A la veille du XXI^{ème} siècle et dans un numéro de Lidil consacré aux *Parlers urbains*⁴⁷⁵, Jacqueline Billiez insistait déjà sur l'importance d'une *mise en scène* de ces pratiques langagières urbaines, notamment à travers l'expression artistique : « Ces pratiques de métissage linguistique à des fins identitaires se laissent aussi voir et entendre, sur la scène publique cette fois, au sein de mouvement hip-hop » (1999 : 8). Dans son article intitulé « Le rap français ou la différence mise en langue », Cyril Trimaille a aussi analysé cette mosaïque, ce réseau de mélanges intégrant des éléments endogènes et exogènes (1999 : 88). A l'instar du rap mais avec une légitimité qui semble avoir été déniée à ce dernier, le slam – poésie dite *urbaine* – reflète-t-il ces *parlers urbains*, dont le métissage est emblématique ?

10.2.1. Le slam, auberge espagnole linguistique ?

« Saint-Denis » (M20) est le premier slam de GCM porteur d'un métissage langagier valorisé et *mis en scène* en tant que tel, à travers emprunts et alternances codiques. Outre la personnification quasi allégorique - Saint-Denis étant décrite comme *une grande dame*⁴⁷⁶-, le texte s'élabore en un voyage au cœur de la « cité-mère » :

« Prends la ligne 13 du métro et va bouffer au Mac Do ou dans les bistrotts d'une ville pleine de bonnes gos et de gros clandos/ Si t'aimes voyager, prends le tramway et va au marché. »

⁴⁷⁴ Voir en sitographie le blog du collectif rémois « Slam tribu ».

⁴⁷⁵ en référence à Calvet (*Les Voix de la ville*, 1994 : 13).

⁴⁷⁶ « J'voudrais faire un slam pour une grande dame que j'connais depuis tout petit (...) »
J'voudrais faire un slam pour une vieille femme dans laquelle j'ai grandi » (2006)

Comme s'il semblait induit par le contexte, l'argot surgit alors, sous la forme de lexèmes d'origine exogène – *go*⁴⁷⁷, originaire du bambara –, de mots issus du vieil argot (*bistrot*⁴⁷⁸) ou encore d'origine onomatopéique (*bouffer*⁴⁷⁹). Dès lors, l'auditeur, porté par une musique des noms qui se superpose aux bruits urbains, est conduit à travers des lieux qui offrent un condensé du monde :

« *En une heure, tu traverseras Alger et Tanger
Tu verras des Yougos et des Roms, et puis j't'emmènerai à Lisbonne
Et à deux pas de New-Deli et de Karashi (t'as vu j'ai révisé ma géographie),
j't'emmènerai bouffer du Mafé à Bamako et à Yamoussoukro* »

Notons que l'apocope, outre sa valeur argotique – assure ici une fonction phonologique, renforçant la musique des noms - *Yougos* rejoignant par là-même *Bamako* et *Yamoussoukro* – et contribuant à la scansion du vers par des échos sonores internes : « *de bonnes gos et de gros clandos*⁴⁸⁰ ». Après un détour par la Bretagne et le Finistère, marqué par une rime en [ER] (« *Et si tu préfères, on ira juste derrière manger une crêpe là où ça sent Quimper et où ça a un petit air de Finistère* »), le voyage en slam amène l'auditeur aux Antilles qui se voient incarnées à travers une alternance codique en créole (nous soulignons) :

« *Et puis en repassant par Tizi-Ouzou, on finira aux Antilles, là où il y a des grosses renoi qui font « Pchit, toi aussi kaou ka fé la ma fille ! »*⁴⁸¹

Au cœur de « la grande métisserie » (Rey, 2007), le verlan se mêle aux variations interlinguales, ce qui se confirme dans la suite du texte :

« *Au marché de Saint-Denis, faut que tu sois siquephy
Si t'aimes pas être bousculé tu devras rester zen
Mais sûr que tu prendras des accents plein les tympans et des odeurs plein le zen
Après le marché on ira chémar rue de la République, le sanctuaire des magasins pas chers / La rue préférée des petites rebeus bien sapées(...)* » (nous soulignons)

On voit ici comment le slameur tire profit de la verlanisation pour produire des effets phonologiques : rime interne (Saint-Denis/siquephy), verlan graphique *zen* pour

⁴⁷⁷ Goudaillier (1997 : 107) l'interprète soit comme apocope de *gorette* (du wolof), soit, en argot bambara, comme déformation phonétique de l'anglais *girl* : « ce terme s'entend dans une zone géographique allant de Dakar (Sénégal) à Bamako (Mali). » Le récent *Lexik des cités* » (2007 : 169) préfacé par Alain Rey le confirme.

⁴⁷⁸ D'origine discutée (Rey, 2007 : 408), ce terme (*bistro*, 1884, puis *bistrot*, 1892) peut être issu du russe *bystro* « vite » ou rattaché au poitevin *bistraud* « petit domestique » ou encore à *bistingo* « cabaret » (1845).

⁴⁷⁹ D'après Alain Rey (2007 : 461) : « formation expressive (1160-1170) se rattachant au radical onomatopéique °*buff-*, qui évoque le gonflement et suggère plus particulièrement l'action de lâcher l'air après avoir gardé la bouche close et gonflée. »

⁴⁸⁰ Le lexème *clandos* étant issu d'une apocope suivie d'une resuffixation de *clandestin* (Goudaillier, 1997 : 73). Ce terme est ici prononcé [kla~do], et non [kla~dOs] comme indiqué dans le dictionnaire cité, pour les besoins de la rime.

⁴⁸¹ Alternance codique en créole qui peut se traduire par : "Mais enfin, que fais-tu ici ma fille ?". Il y a là une approximation : « pchit » pour « tchip ». Le *Lexik des cités* (2007 : 327) décrit l'interjection *tchip* comme « aspiration latérale proche du sifflement, accompagnée d'un regard en coin. Décrit le mépris ou l'agacement. »

« nez » mis en balancement avec l'adjectif *zen* issu du japonais⁴⁸², chaîne jouant sur la paronymie (*marché/marcher*) et la reprise par homophonie partielle (*cher*). Au fil de ce voyage, le slameur se fait guide, sans oublier d'être pédagogue (« *Après géographie, petite leçon d'histoire...* »), métissant son slam pour mieux décrire cette ville métisse « *aux cent mille visages* ». En intégrant la parole de l'autre au cœur même de son texte, le slameur met en scène et en voix ce métissage langagier et le sublime par des effets poétiques.

Dans « Vu de ma fenêtre », il introduit une micro-alternance dialogale qui fait rimer *salam* (apocope de *Salamaleikoum* !) et *slam*⁴⁸³ :

« Quand je vois ces deux hommes qui boivent un coup ensemble en riant, alors qu'ils sont soi-disant différents, parce que l'un dit « Shalom » et l'autre dit « Salam » mais putain ils se serrent la main, c'est ça l'âme de mon slam »

Rencontre symbolique et emblématique d'un slam qui aspire à rassembler, en dépit des différences et des divergences. Dans « Je viens de là » (EV), GCM choisira même de donner la parole symboliquement aux habitants de Saint-Denis, par un effet de *play-back* qui caractérise le clip⁴⁸⁴. Par là-même, il rejoint l'enjeu de démocratisation – celui de donner la parole à ceux qui en sont privés du fait de leurs origines – et l'enjeu *intégrateur* propre au slam tel qu'il se définit à l'origine :

*« Je viens de là où on échange, je viens de là où on se mélange
Moi c'est l'absence de bruit et d'odeur qui me dérange
Je viens de là où l'arc-en-ciel n'a pas 6 couleurs mais 18
Je viens de là où la France est un pays cosmopolite »*

Dans « Underground » (EV14), le slameur développe, à la suite d'un insert où ses amis se moquent de sa notoriété, une sorte de parodie d'*ego-trip* qui tourne au pastiche par l'abus de termes et autres procédés « branchés »⁴⁸⁵ tels que :

- la métonymie : « *J'ai des jeans en peau de serpent et des Stan Smith en lézard* » (pour « baskets » ou « tennis », du nom d'un joueur de tennis).
- l'aphérèse ou l'emprunt : « *Rassurez-vous je reste underground, parc'qu'underground c'est dans la tête / J'ai pas changé de numéro de phone⁴⁸⁶, mais je réponds pas, j'ai pas le temps...* ».
- l'emprunt du terme *Underground* qui renvoie à un univers musico-artistique.

⁴⁸² Mot japonais du chinois *chan*, du sanskrit *dyana* « méditation ». (PR)

⁴⁸³ « Salamaleikoum », qui traduit ce métissage, est une formule devenue rituelle issue du nom des soirées animées par GCM et ami Karim au café culturel de Saint-Denis. (voir notre glossaire)

⁴⁸⁴ Voir en sitographie l'adresse du clip.

⁴⁸⁵ Par exemple la métonymie consistant à désigner un objet par sa marque : « J'ai des jeans en peau de serpent et des Stan Smith en lézard » (pour « baskets » ou « tennis », du nom d'un joueur de tennis).

⁴⁸⁶ Ce lexème peut-être interprété comme un emprunt à l'anglais ou comme aphérèse du mot français.

Hormis quelques emprunts à l'anglais relevant du technolecte du rap (*lyrics*, M20.3), le texte « L'Heure d'été » (TT) - interprété en duo avec Elise Oudin-Gilles » - est le seul qui comprenne une alternance codique dans cette langue, localisée dans le refrain et portée par la voix de l'artiste/chanteuse. Enfin, le slam « Montréal » (2010) se caractérise par des variations diatopiques en québécois, introduites en tant que telles : « *Mis à part quelques mots désuets ils parlent le même langage que nous* ». Par la suite, ces termes sont repérés typographiquement sur le livret, mis en relief par un accent d'insistance et par une parenthèse discursive :

« *Dans les lumières de l'après-midi, j'ai 'chillé' sur Sainte Catherine
Et là j'ai 'magasinné', pas question de faire du shopping* » (nous soulignons)

Et le slameur de Saint-Denis de conclure :

« *Mon petit hommage sur cette ville où je me suis senti adopté
Sur ses habitants tellement ouverts qui parlent un drôle de patois
Et qui m'ont offert leur écoute à 6 mille bornes de chez moi
Je reviendrai à Montréal car j'ai eu 'ben du Fun'
Cette ville où les 'chums' ont des 'blondes' et où les 'blondes' ont des 'chums' »⁴⁸⁷*

10.2.2. Le slam, porteur de thématiques *verlanogènes* ?

Parmi les formes endogènes, le slameur de Saint-Denis use et abuse du verlan, procédé repéré comme étant essentiellement parisien (Goudaillier, 1997b). Une analyse de la répartition de ces formes nous amènera à repérer des thématiques potentiellement *verlanogènes*⁴⁸⁸.

Etude quantitative : répartition des occurrences de verlan dans l'ensemble du corpus

Notons d'emblée la différence quantitative de lexèmes verlanisés d'un album à l'autre : de 37 occurrences en 2006 à 12 en 2008 et seulement 2 en 2010.

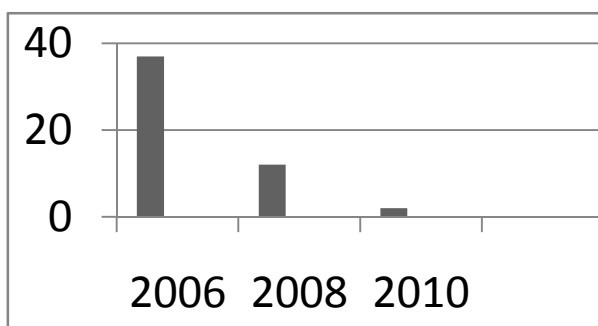


Figure 25 : Evolution quantitative du verlan dans les trois albums de GCM

⁴⁸⁷ Gageons que le terme de *patois* a été choisi pour sa proximité avec « adopté » et la rime avec « chez moi ».

⁴⁸⁸ Terme formé par analogie avec *argotogène* et *néologène* : voir notre chapitre 7.

Si l'on considère l'ensemble des trois albums, on observe une répartition très inégale et nettement décroissante – en diachronie – de ces formes verlanisées. Dans le premier album (2006), 28 sur 36 (soit près de 80%) des occurrences de verlan ont été relevées dans cinq textes traitant de la ville ou de l'amitié, de l'adolescence.

Textes	Thèmes	Nombre de termes verlanisés	Termes
« Saint Denis »	La cité	6	re-noi, « noir » siquephy, « physique » caillera, « racaille » zen, « nez » rebeu, « beur » chémar, « marcher »
« Midi 20 »	L'adolescence	4	Chelou, « louche » Tebê, « bête » Meufs, « femmes » Thomy, « mytho »
« Ça peut chémar »	L'amitié	11	Ouf, « fou » chémar (9) bébar, « barber »
« Attentat verbal »	Le slam	3	chelou (2) geon-pi, « pigeon »
« Vu de ma fenêtre »	La cité	4	rebeus meuf (2) keufs, « flics »

Tableau 22 : Répartition des occurrences de verlan par textes dans *Midi 20* (2006)

Outre ces occurrences localisées dans les textes énoncés, nous avons repéré dans ce premier album des formes isolées : *Ris-Pas* (« Paris »), *chelou* (« louche », 2 occurrences : M20.7, M20.15), *pécho* (« choper »⁴⁸⁹, 3 occurrences : M20.8, M20.15), *meufs* (« femmes », M20.12) et *relou* (« lourd », M20.14). Au vu de cette répartition, nous pouvons émettre l'hypothèse de thématiques verlanogènes qui agissent comme catalyseur, favorisant le surgissement de cette forme de créativité. De fait, dans le deuxième album (2008), le seul texte « Rétroviseur » se distingue par le nombre de formes verlanisées : ayant trait à la nostalgie de l'enfance et de l'adolescence, à l'amitié en général, il comprend 5 sur 12 des occurrences de verlan relevées dans l'ensemble de l'album. Cette thématique semblerait donc *verlanogène*, comme le suggère l'observation du texte « ça peut chémar » issu du premier album. En d'autres termes, la langue se fait ici le reflet de pratiques langagières sociolectales traduisant la recherche de connivence au sein du groupe. Notons

⁴⁸⁹ Notons que le sens le plus fréquent est celui de « conclure avec quelqu'un » d'après le *Lexik des cités* (2007 : 251), hormis une occurrence qui s'inscrit dans le champ de l'écriture : « pécho de l'inspiration » (M20.8).

cependant que le slam « Avec eux » ne confirme pas cette hypothèse, puisqu'il ne comporte qu'une occurrence de verlan. Au sein de ce dernier texte, la verlanisation n'est qu'une forme de stylisation parmi d'autres telles que l'emprunt à la langue arabe (*walou*⁴⁹⁰), l'apocope doublée d'une double allitération (*potes à perpet*) et les variantes argotiques (« *glander*, c'est *taffer*⁴⁹¹ »).

Lexème	Textes	Nombre d'occurrences/lexème	Nombre d'occurrences/textes
Chémar (marcher)	« Mental »	1	
Rebeu (beur)	« Je viens de là »	1	
Du-per (perdu)	« Pères et mères »	1	Total « Pères et Mères » = 2
Reu-mères (mères)	<i>Idem</i>	1	
Relou (lourd)	« Rétrovisseur », « Enfant de la ville »	1 + 1	Total « Rétrovisseur » = 5
Pain-co (copain)	« Rétrovisseur »	1	
Rés-soi (soirée)	<i>Idem</i>	1	
Teuf (fête)	<i>Idem</i>	1	
Meuf (femme)	<i>idem</i>	1	
Charclos (clochards)	« La nuit », « Avec eux »	2	

Tableau 23 : Répartition des lexèmes verlanisés dans *Enfant de la ville* (2008)

Dans le dernier album, on retrouve « chémar » (TT1) et on découvre « véner » (TT3) qui cumule verlanisation et contraction : énérvé → vééner → véner⁴⁹².

Distribution par lexèmes

Si l'on observe la répartition par lexèmes dans l'ensemble des trois albums, on aboutit à un total de 50 occurrences pour 24 lemmes différents, ainsi distribués :

⁴⁹⁰ Rien : « Y'a walou en c'moment au ciné ! » *étym.* De l'arabe (maghrébin) *walou* (rien). D'après le *Dictionnaire de la zone* consulté en ligne (voir notre sitographie).

⁴⁹¹ Verbe formé à partir du substantif argotique *taf*, « prix, travail » (Goudaillier, 1997 : 165).

⁴⁹² d'après le *Lexik des cités* (2007 : 343).

Lexème verlanisé	Lexème initial	Localisation	Total occurrences
bébar	barber	M20.5	1
caillera	racaille	M20.2	1
charclos	clochard	EV11, EV13	1 + 1 = 2
chelou(s)	louche	M20.4, M20.7, M20.10, M20.15	1 + 1 + 2 + 1 = 5
chémar	marcher	M20.2, M20.5, EV1, TT1	1 + 9 + 1 + 1 = 12
du-per	perdu	EV5	1
geon-pi	pigeon	M20.10	1
keuf	flic	M20.13	1
meuf	femme	M20.13, EV8	1 + 1 = 2
meufs	femmes	M20.4, M20.12, M20.13	1 + 1 + 1 = 3
ouf	fou	M20.5	1
pain-co	copains	EV8	1
pécho	choper	M20.8, M20.15	2 + 1 = 3
rebeu	beur	EV2	1
rebeus	beurs	M20.2, M20.13	1 + 1 = 2
relou	lourd	M20.14, EV8, EV10	1 + 1 + 1 = 3
renoi	noir(s)	M20.2	1
ré-soi	soirées	EV8	1
reu-mères	mères	EV5	1
Ris-Pas	Paris	M20.7	1
siquephy	physique	M20.2	1
tebê	bête	M20.4	1
teuf	fête	EV8	1
thomy	mytho(mane)	M20.4	1
véner	énervé	TT3	1
zen	nez	M20.2	1
26 (24)			50

Tableau 24 : Répartition du verlan par lexèmes (corpus GCM)

Analyse du cotexte pour « chelou » (étude de cas)

Hormis le verbe *chémar* dont la répétition est surtout localisée dans le texte intitulé « ça peut chémar » - formule qui apparaît comme un *leitmotiv* dans ce slam⁴⁹³-, c'est l'adjectif *chelou* qui se distingue avec 5 occurrences, réparties dans 4 textes. Or si l'on s'intéresse au cotexte, on observe une grande diversité de co-occurents et de valeurs sémantiques pour ce lexème issu d'un adjectif qualificatif :

*« Je suis né tôt ce matin, entouré de plein de gens bien
Qui me regardent un peu chelou et qui m'appellent Fabien » (M20.4)*

Dans cet exemple, le lexème est employé avec une valeur adverbiale (« d'un air louche »), résultant d'une combinaison bi-matricielle, des matrices morphosémantique (verlanisation) et syntacticosémantique (conversion), cette

⁴⁹³ Notons que ce verbe semble figé dans sa forme infinitive, n'étant pas fléchi le cas échéant (« pour que ça chémar », nous soulignons EV1).

dernière étant un procédé potentiellement caractéristique de la « langue des jeunes des cités »⁴⁹⁴.

*« Moi j'ai choisi une voie chelou, on dirait presque une vie de bohème
Mais je suis sûr que ça vaut le coup, moi j'ai choisi une vie de poèmes » (M20.7)*

Ici, le lexème est utilisé comme adjectif appliqué à un inanimé, pour « bizarre, originale ». Notons sa mise en relief à la césure, celle-là étant marquée par une rime brisée (chelou/coup), un rythme binaire régulier (8/8) et un parallélisme. Dans cette occurrence au pluriel, on retrouve le sens de « bizarre, louche », l'adjectif étant appliqué à un animé au sein de la même configuration (8/8) :

« C'est quoi, c'est qui, ces mecs chelous qui viennent pour raconter leur vie »⁴⁹⁵

Enfin, cette dernière occurrence relève d'un emploi adjectival associé à un inanimé :

*« Que les demoiselles nous excusent si on fait des trucs chelous
Si un jour on est des agneaux et qu'le lendemain on est des loups »*

Là-encore le terme verlanisé est mis en valeur par sa position à la rime.

Analyse morpho-phonologique et typologie

Ces deux dernières occurrences de « chelous » nous amènent à observer que la forme verlanisée est ici porteuse du morphème de nombre « -s » de même que « charclos ». Nous avons pourtant relevé un contre-exemple qui témoigne de la non-systématisation de l'accord : « *de grosses renoi* » (M20.2). Pour les lexèmes dissyllabiques dont les deux syllabes sont séparées par un tiret, l'absence de marque du pluriel est fréquente comme pour « ré-soi » et « pain-co ». A l'inverse, la forme « reu-mères » est accordée, ce qui peut s'expliquer par l'attestation du lexème *mère* en tant que tel, à la différence des morphèmes « soi » et « co ». Notons d'ailleurs que cette forme vise un effet stylistique et prosodique – en balancement avec le paronyme *repères* – car la forme verlanisée *attestée* pour « mère » est le monosyllabique « reum » (Goudaillier, 1997 : 152). Le sociolinguiste a noté la multiplicité de formes possibles pour un même lexème, d'où un potentiel *néostylistique* dont témoigne notre corpus : « Dans de nombreux cas, un même mot peut être le point de départ de plusieurs formes verlanesques. » (1997 : 25) Dans ces conditions, le choix de telle ou telle forme répond à une recherche d'effets

⁴⁹⁴ Pour Marc Sourdot, il s'agit d'une « caractéristique de la langue des jeunes des cités, trait que l'on relevait déjà dans les parlures argotiques traditionnelles » (2009 : 498). Voir par exemple l'adjectif « grave » employé comme adverbe.

⁴⁹⁵ Double occurrence avec reprise de cette phrase en fin de texte : « *Maintenant tu sais qui c'est, ces mecs chelous qui viennent pour raconter leur vie* »

stylistico-prosodiques. Quant à l'utilisation du tiret pour certaines occurrences dissyllabiques, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'elle est indicative de nouveauté, par opposition à des termes lexicalisés ou en passe de l'être comme *relou*. *Renoi* et *résoi* – ce dernier étant orthographié avec un tiret chez GCM – sont pareillement attestés dans le *Dictionnaire de la zone* et le *Lexik des cités* (1997 : 284), à la différence de « pain-co », « geon-pi » et « Ris-Pa ». Quant à « du-per », la présence du tiret permet de le distinguer de son homonyme, le verbe « duper », mais cette graphie n'est pas proposée par GCM puisque ce dernier a refusé symboliquement de transcrire le texte⁴⁹⁶. Une autre interprétation consiste à voir dans l'utilisation du tiret une marque prosodique de syllabation, hypothèse confirmée par la forme « reu-mères » (EV5) dont la graphie attire l'attention sur la fermeture du [2] : [R2/mER] s'opposant à [R9m].

Jean-Pierre Goudaillier s'est livré à une première analyse morphologique des procédés de verlanisation à l'occasion de la parution de son dictionnaire (1997). Il a d'abord observé les diverses configurations du verlan dit « monosyllabique » :

- Avec passage par un mot de type dissyllabique : *reum*, de « mère » ;
- Permutation simple entre voyelle et consonne : *ouf* de « fou » ;
- Verlan basé sur la graphie⁴⁹⁷ : *zen* pour « nez ».

La première configuration mérite qu'on s'y attarde : « Lorsque l'on transforme un mot monosyllabique en son correspondant verlanisé, a-t-il expliqué, le passage d'une structure de type C(C)V(C)C à sa forme verlanisée nécessite un passage obligé par un mot de type dissyllabique avant même que ce mot ne devienne à nouveau du fait d'une troncation (apocope) un monosyllabe, toujours de type C(C)V(C)C. » (1997 : 24). Si l'on analyse les exemples de *meuf* et de *keuf*, présents dans notre corpus, le schéma suivant rend compte de ces transformations :

⁴⁹⁶ « Si vous voulez les détails de ce texte, personne ne va vous mâcher le travail » peut-on lire sur le livret. Les graphies commentées sont donc celles adoptées sur la toile et approuvées par l'auteur (émission de radio citée), en l'absence de transcription sur le livret.

⁴⁹⁷ Nous le désignerons comme « verlan graphique ». Goudaillier (2003 : 60) parle de verlan « orthographique ».

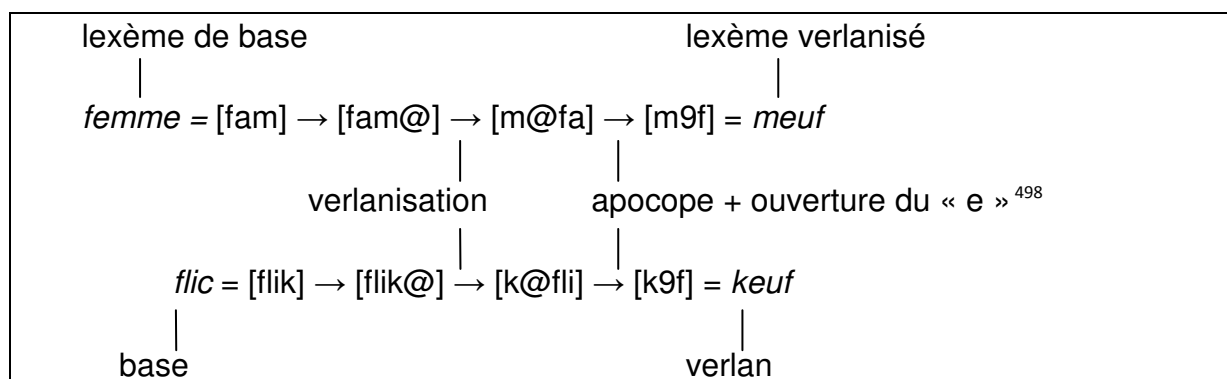


Figure 26 : Verlanisation suivie d'une apocope (d'après Goudaillier, 1997 : 24)

Nous pouvons constater, à la suite de Jean-Pierre Goudaillier, que la structure syllabique du lexème de base demeure inchangée : seul l'ordre des consonnes est modifié. Quant à la voyelle centrale : « quel qu'en soit le timbre, elle est remplacée par [œ] » remarque-t-il. Au sein de notre corpus, l'exemple de *teuf* confirme cette analyse. Le deuxième type de verlanisation monosyllabique consiste en une simple permutation, la structure syllabique du mot verlanisé étant le « miroir » du lexème initial : CV → VC (*fou* → *ouf*). Enfin, Jean-Pierre Goudaillier observe une « nouvelle tendance dans le processus de verlanisation », qui s'est confirmée depuis, basée sur la graphie des lexèmes de base, et non sur leur phonie. Dans notre corpus, le lexème « zen » relève de cette dernière catégorie que nous qualifierons de *verlan graphique* et dont nous avons déjà observé l'efficacité pour un blase de rappeur/slameur (Ysae ← easy).

Dans la lignée de ces analyses, nous avons confronté notre propre corpus de slams de GCM à cette typologie et distingué quatre principaux types de verlanisation en fonction de la structure syllabique – en nous basant sur les syllabes orales – du lexème initial et du lexème obtenu par verlanisation, comme synthétisé dans le tableau ci-après.

⁴⁹⁸Utilisant les caractères Sampa, nous avons utilisé les signes [@] et [9] pour marquer l'ouverture progressive du « e », d'abord en position finale puis interconsonantique.

Types	Schéma	Lexèmes	Remarques phonétiques	Attestation ⁴⁹⁹
1. Monosyllabiques → monosyllabiques	CV → VC	ouf		CTT, LC, DZ, PR
	CVC ⁵⁰⁰ → CVC = verlan graphique	zen	La finale muette est sonorisée, d'où l'ajout d'un phonème et l'ouverture du « e » interconsonantique. [ne] → [zEn]	CTT, DZ
	C(C)VC → CVC	keuf	apocope + voyelle → [9] [flik] → [flik@] → [k@fli] → [k9f]	CTT, LC, DZ, PR
	CVC → CVC	meuf teuf	Voyelle → [9] Voyelle → [9]	CTT, LC, DZ, PR CTT, DZ, PR
2. Monosyllabiques → dissyllabiques	CVC → CVCV	chelou	[luS] → [luS@] → [S2lu]	CTT, LC, DZ
		rebeu	[b9R] → [b9R@] → [R2b2]	CTT (<i>reubeu</i>), LC (<i>rebeu</i>), DZ (<i>rebeu</i> ou <i>reubeu</i>), PR
		relou	[luR] → [luR@] → [R2lu]	CTT, DZ, PR
		renoi	[nwaR] → [nwaR@] → [R2nwa]	LC, DZ
		reu- mères	[mER] → [mER@] → [R2mER]	CTT (<i>reum</i>), DZ (<i>reum</i>)
		teubê	[bEt] → [bEt@] → [t2be]	CTT (<i>teubé</i>)
3. Dissyllabiques → dissyllabiques	CVCV	geon-pi	tiret	
		pain-co	tiret	
		pécho	modification orthographique (er → é)	CTT, LC, DZ
		ré-soi	tiret	LC (<i>résoi</i>), DZ (<i>résoi</i>)
		Ris-Pa	tiret	CTT (Ripa), R (Ripa)
		thomy	verlanisation à partir du lexème apocopé [mitoman] → [mito]	
	CVCCV → CVCVC	bébar		CTT, LC, DZ
		chémar		
		du-per	tiret	
	C(C)VCVC → CVCC(C)V	caillera		CTT, DZ (<i>caillera</i> ou <i>kaïra</i>)
charclos			CTT, DZ	
siquephy				
4. Trisyllabiques → dissyllabiques		vènèr		CTT (<i>vènèr</i>), LC (<i>vènèr</i>), DZ (<i>vènère</i>), PR (<i>vènère</i>)

Tableau 25 : Classement morphophonologique des formes de verlan (corpus GCM)

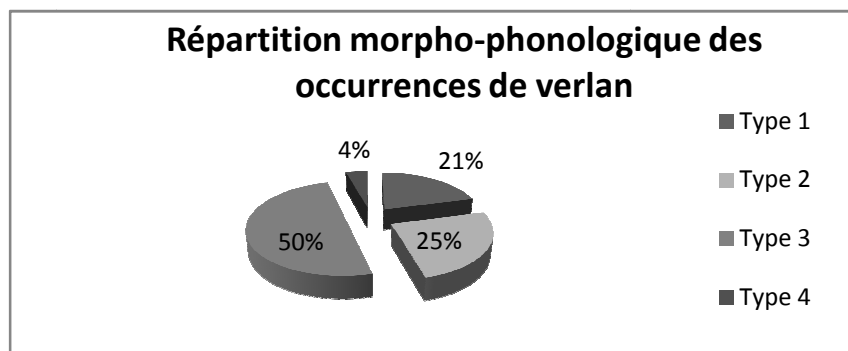
Sur le plan morpho-phonologique, nous avons distingué 4 principaux types de formes verlanisées, le premier générant des lexèmes monosyllabiques tandis que les 3 autres produisent des dissyllabiques. D'où la répartition suivante :

⁴⁹⁹ Voir *infra* pour un développement sur ce point, les initiales indiquant les dictionnaires consultés.

⁵⁰⁰ Nous utilisons ici la minuscule pour indiquer une consonne finale qui n'a pas une valeur consonantique le cas échéant (dite « muette »), comme dans « nezz ».

Figure 27 :

Répartition morpho-phonologique du verlan



On remarque que le type 3 est le plus productif au sein de notre corpus : il s'agit du plus simple si l'on se place du point de vue de la production et du moins crypté du point de vue de la réception. Les mots de trois syllabes et plus sont rarement verlanisés, et le verlan graphique, appliqué à des textes de slam dont la diffusion est principalement orale, semble peu adéquat. Notons enfin que les types 1, 2 et 4 génèrent une mise en valeur des schèmes consonantiques, ce qui n'est pas étranger aux aspects prosodiques inhérents au slam. En effet, Jean-Pierre Goudaillier a remarqué que le verlan de type monosyllabique contribuait au fonctionnement « en miroir » des variétés langagières des cités (1997 : 25) : CV → VC. Selon lui, cette hypothèse est corroborée par des phénomènes tels que l'émergence de l'aphérèse au détriment de l'apocope (*phone* pour *téléphone*), un déplacement accentuel vers la première syllabe, et surtout, pour les monosyllabiques verlanisés avec phase dissyllabique (type 1) – qu'il souligne étant comme « le procédé le plus fréquent » – une neutralisation des timbres vocaliques au profit de la voyelle [oe]/ [2] (*flic* → *keuf*), d'où une mise en valeur des schèmes consonantiques. De fait, si l'on observe la chaîne *keuf*, *teuf*, *meuf*, c'est bien la consonne initiale qui constitue le trait distinctif ; à l'inverse, c'est la consonne finale qui distingue *keum* et *keuf*. Appliqué à notre corpus, ce constat nous apparaît significatif d'une recherche d'expressivité sonore qui peut se traduire, s'agissant de faire *claquer* les mots, par un grand nombre de lexèmes monosyllabiques et par la mise en relief des schèmes consonantiques⁵⁰¹. Cette dernière résulte non seulement du choix de ces formes verlanisées mais aussi de la configuration du vers et leur position au sein de celui-ci. Ainsi le verlan prend-il corps et sens, poétiquement parlant, au sein de slams qui s'élaborent comme *écriture orale*. En outre, l'idée d'un fonctionnement « en miroir » nous amène à poser la question de la représentativité de cette langue portée par le slam de GCM en tant

⁵⁰¹ En outre, ce sont généralement les schèmes consonantiques qui permettent de distinguer les paronymes comme « reu-mères » et « repères ».

que *reflet* de parlars urbains métissés : d'une langue « en miroir » à une « langue miroir », il n'y a pas si loin. Force est de constater que la plupart des formes verlanisées identifiées dans notre corpus s'inscrivent dans ce que Goudaillier a pu qualifier de FCC pour *Français Contemporain des Cités* :

« Les formes lexicales du *F.C.C.* sont puisées d'une part dans le vieux français et ses variétés régionales, d'autre part dans le vieil argot⁵⁰² mais aussi dans les multiples langues des communications liées à l'immigration (...). Par ailleurs, le *F.C.C.* comporte aussi un nombre important de créations lexicales spécifiques, qui ne sont pas uniquement du verlan... » (2003 : 56)

Attestation : formes lexicalisées et lexèmes néologiques ou hapax

En ce qui concerne l'attestation des formes relevées, nous nous sommes référées à quatre dictionnaires et lexiques que nous désignons (voir le tableau *supra*) par les initiales de leurs titres⁵⁰³ :

- Le dictionnaire de « Français Contemporain des Cités » (Goudaillier, 1997) : *Comment tu tchatches?* (noté CTT) ;
- Le *Lexik des cités* (2007), ouvrage collectif d'un groupe de jeunes d'Evry « approche empirique d'un univers insoupçonné nommé linguistique (...) conçu comme un outil ludique et didactique », préfacé par A. Rey (noté LC).
- *Le dictionnaire de la zone : tout l'argot des banlieues* (consultable en ligne) comme outil contemporain et interactif (noté DZ) ;
- *Le Petit Robert*, édition 2010, afin de valider ou d'invalider l'attestation de ces lexèmes dans un dictionnaire général de langue et de référence (noté PR).

Au vu du tableau (voir *supra*), on peut observer d'une part que 7/24 – soit un peu plus d'1/4 – de ces formes sont indexées dans l'édition 2010 du PR⁵⁰⁴ ; d'autre part que 6/24 formes relevées dans notre corpus – soit 1/4 – ne sont citées dans aucun des outils consultés. Il s'agit donc de créations inédites, que d'aucuns pourraient considérer comme des *hapax* si l'on ne tenait compte du succès des albums de GCM comme vecteur important de diffusion. L'exemple le plus significatif nous semble être le lexème *chémar* que nous n'avons trouvé dans aucun dictionnaire et que GCM a pourtant choisi comme emblème de son premier album et de sa première tournée, et

⁵⁰² On trouve par exemple chez GCM le terme *daron* (4 occurrences) pour « père ».

⁵⁰³ Tout en ayant conscience du caractère hétérogène de ces *dictionnaires*, il nous semblait incontournable de nous référer non seulement à un dictionnaire de référence (PR) mais aussi à des dictionnaires d'argot, dans la lignée du *Français Contemporain des Cités* de J.P.Goudaillier. Dans un souci de contemporanéité, nous avons eu recours au dictionnaire en ligne appelé « Dictionnaire de la zone » (voir notre sitographie).

⁵⁰⁴ Par exemple pour *meuf* (« Fam. » ou « arg. fam »).

donc de son succès. Dans l'introduction au *Lexik des cités*, Alain Rey (2007 : 17) nous rappelle que les deux premières expressions de verlan intégrées au dictionnaire ont été « laisse béton » (à cause de la chanson) et « les ripoux » (à cause du film). Dès lors, ne peut-on pas avancer que le verbe *chémar*, ainsi diffusé, réunit toutes les conditions pour dépasser le statut d'hapax et accéder ainsi à la *félicité lexicale* (Sourdou, 1998) ? A cet égard, le réemploi de ce verbe dans le dernier album de GCM n'est-il pas significatif d'un terme en voie de lexicalisation ? Employée dès le premier texte de cet album, la formule fait écho à celle de 2006 : « *alors tu sais ça peut chémar* » (TT1, spn). Nous pouvons alors confirmer ce que présentait ce journaliste du *Point* : « Déluge de rimes et d'assonances, argot métissé, souffle vital de la scansion, émotion qui jaillit sans prévenir des mots les plus triviaux (...) certaines de ses trouvailles pourraient bien devenir des mots de passe »⁵⁰⁵. Le « *ça peut chémar* » du premier album, qui s'est confirmé lors de la deuxième tournée, sonne désormais comme un *mot de passe* ou cri de ralliement autour du slameur.⁵⁰⁶

Analyse fonctionnelle

Au niveau fonctionnel, Jean-Pierre Goudaillier a d'abord repéré une évolution des argots de métiers aux argots sociologiques et au verlan, ainsi schématisée⁵⁰⁷ :

argots de métiers	argots sociologiques	verlan (<i>slam</i>)
1. fonction cryptique	fonction identitaire	<i>fonction ludique</i> } <i>colludique</i>
2. fonction ludique	fonction cryptique } (stylistique)	<i>fonction identitaire</i> }
3. fonction identitaire	fonction ludique }	<i>fonction cryptique</i>

Figure 28 : De l'argot au verlan, importance des fonctions exercées (d'après Goudaillier, 1997 : 14)

Par la suite, le sociolinguiste a regroupé les fonctions cryptiques et ludiques au sein d'une fonction dite *crypto-ludique* (2003 : 57). De même, nous proposons de réunir les fonctions ludique et identitaire à travers la notion de fonction *colludique* qui intègre la dimension *conniventielle* et les aspects stylistiques. La ludicité et la

⁵⁰⁵ *Le Point* du 02/03/2006.

⁵⁰⁶ « *ça peut chémar* » est le nom d'un collectif créé par GCM, mêlant au sein d'un même spectacle différentes disciplines telles que slam, rap, *stand-up*, *street football*, *human beat-box* et improvisation. Voir aussi les T-shirts et autres produits commerciaux reprenant cette phrase qui s'apparente dès lors un *slogan publicitaire*.

⁵⁰⁷ Les deux premières colonnes du tableau correspondent à la schématisation proposée par Goudaillier. Nous y ajoutons la colonne de droite, qui s'applique aux fonctions du verlan identifiées dans notre corpus.

connivence nous semblent en effet principalement recherchées dans le slam, la visée cryptique étant exceptionnelle à l'échelle d'un slam (voir par exemple Lyor). Nous avons observé qu'elle pouvait être cependant mise en œuvre localement à travers le *blase*, comme la réminiscence d'un passé de graffeur ou de tagueur.

10.2.3. Le slam ou la poésie du métissage : « Rétroviseur », du vers au verlan

Porteur d'une langue qui fonctionne non seulement *en miroir* d'un point de vue linguistique mais aussi *comme un miroir* sous un angle sociolinguistique - en tant que reflet de parlars urbains contemporains -, le slam peut ainsi être analysé comme révélateur de ce métissage fondamental. La question se pose alors en ces termes : comment le slameur parvient-il à styliser voire à poétiser ces parlars urbains hétéroclites ? Comme l'a souligné Marc Sourdou dans son analyse du Français Contemporain des Cités tel qu'il se manifeste dans *Kiffe kiffe demain*, roman de Faïza Guène, « ce vocabulaire ne peut être isolé de l'ensemble dans lequel il prend corps », ensemble ou style qui sont *en phase* avec la vie et la langue de l'héroïne (2009 : 497). Aussi commenterons-nous ce métissage stylistique à la lumière du texte « Rétroviseur » dont nous avons observé la densité en matière de verlan.

Ce slam est composé de 15 quatrains dont 3 s'apparentent à un refrain : le premier ouvre le texte, le deuxième se trouve en position centrale et le troisième en finale. Ces trois refrains balisent donc la progression textuelle, l'insertion « c'est vrai que » - à valeur emphatique - s'ajoutant au refrain initial dans le suivant et se trouvant réduite à « c'est que » dans le dernier (nous soulignons) :

*« J'ai le souvenir tenace, et la mémoire tonique
De ces temps pas si lointains de cette époque magique
J'sais pas si c'est normal, on peut trouver ça tragique
Mais putain j'ai pas 30 ans et je suis déjà nostalgique (...)*

*C'est vrai que j'ai le souvenir tenace et la mémoire tonique
De ces temps pas si lointains de cette époque magique (...)*

C'est que j'ai le souvenir tenace et la mémoire tonique (...) »

Le texte est ainsi structuré par ces trois refrains qui le scindent en deux parties égales constituées de six couplets en forme de quatrains. Or si l'on s'intéresse à l'insertion des occurrences de verlan dans ce slam, on remarque qu'elles sont toutes localisées dans le même passage – à savoir la première partie (quatrains 3, 5 et 6) –

et qu'elles sont mises en exergue de par leur position dans le vers. Conformément à son habitude, Grand Corps Malade *tourne autour* de l'alexandrin, ce qui fonctionne assez bien dans le refrain : « *J'ai le souvenir tenace / et la mémoire tonique* » (6/6). Dans les quatrains ou *couplets*, les vers comprennent souvent 15 ou 16 syllabes, réparties autour de la césure en 7/8, 8/8 ou 7/9 :

« *Nostalgique de cette enfance, un même casse-cou pas trop casse-couilles* (7/8)
Nostalgique de cette innocence, un début de vie sans grosse embrouille (8/8)
A l'école j'avais de bonnes notes, mais on peut pas dire que j'étais très sage » (7/9)

Dans cette configuration, les formes verlanisées (nous les avons soulignées) sont systématiquement placées avant la césure, soit en fin de groupe de souffle :

« *C'est vrai que je devais être relou, mon attention était réduite* » (7/8)
La joie des premières ré-soi, l'émotion des premiers rendez-vous (7/9)
D'ailleurs ça me rappelle cette meuf, j crois qu'elle s'appelait Gaëlle (7/6)
C'était en rentrant d'une teuf, je lui dois mon premier roulage de pelle » (7/9)

Notons que cette dernière rime est *brisée* (Aquien & Molinié, 2002 : 648), puisque les vers se font écho non seulement par la fin mais aussi par la césure. Cela contribue à une impression de *zapping* (Sourdou, 2009 : 496), traduisant le rythme effréné propre à l'adolescence. D'une manière générale, on observe dans ces vers que le terme verlanisé est mis en relief par une accentuation prosodique, due à une position en fin d'hémistiche ou de groupe de souffle :

« *Et ça y'est je me revois déjà dans le bus qui part en colo* (7/7)
Avec tous mes pain-co, avec des petites gos et avec mon gros sac à dos » (6/5/8)

Cette dernière occurrence est soulignée par l'assonance en [o] qui produit une rime interne. Il s'agit là d'une rime *batelée* (Aquien & Molinié, 2002 : 648), le mot *pain-co* placé à la césure faisant écho à la fin du vers précédent. Créée pour les besoins de la rime, cette forme néologique se trouve ici doublement mise en valeur par le tiret et par sa position dans le vers renforcée par l'assonance. A la différence de Faïza Guène, GCM utilise le verlan non seulement comme moyen de stylisation des traits d'oralité mais aussi comme procédé lexicogénique, soit comme activité de production lexicale (Sourdou, 2009 : 500) : la fonction ludique ou *colludique* semble alors prendre le pas sur la fonction identitaire. Pour le slameur de Saint Denis, l'emploi du verlan est porteur d'une connotation nostalgique, ce lexème étant d'ailleurs répété et souligné par une anaphore : il est essentiellement associé à une période de sa vie – l'adolescence – ce qui explique son absence de la deuxième partie du texte. Au verlan s'ajoutent d'autres procédés relevant du *F.C.C.* : les emprunts (*go* emprunté à

l'argot *bambara* et *beat* qui relève du technolecte du rap), l'apocope (*mythos*), et la métaphore : « *J'ai des souvenirs par packs de douze (...)* ». En outre, GCM use de la chaîne paronomastique que nous avons identifiée comme prégnante dans de nombreux slams : « *Putain, j'envie cette vie ravie que je revis d'temps en temps » ». Il réactive enfin la fonction phatique par de nombreux connecteurs, embrayeurs et autres *phatèmes* traduisant la recherche d'une connivence avec l'auditeur :*

« *Mais t'inquiète, j'suis pas là pour pleurer, juste revivre avec vous...* »

« *Et les jours de grève, croyez moi, ça aussi c'était du sport...* »

En balisant ainsi la progression de son texte, le slameur s'efforce de ménager un certain suspens, le slam se définissant aussi comme *art de la chute* :

« *Mais y'a quelque chose que je dois avouer, que j'suis obligé de vous dire...* »

En l'occurrence, la chute est attendue puisqu'il s'agit d'une reprise du refrain, mais dans d'autres slams, elle est un lieu de mouvance et fait l'objet d'une préparation spécifique qui se déroule au fil du texte⁵⁰⁸.

10.3. Tissage intratextuel et rhétorique

Les slams de GCM se caractérisent par un tissage intrinsèque au texte mais qui se trouve ici mis en évidence par des commentaires métatextuels : le slameur tisse et métisse sa toile, au fil de ses textes. Il manifeste des qualités *d'élocution*, de *disposition* et *d'invention* dignes d'un grand rhétoricien. Nous étudierons donc trois de ses textes en tant que manifestations d'une *éloquence* dont les cinq parties fondamentales sont, conformément aux traités de rhétorique : l'invention, l'élocution, la disposition, la mémoire et l'action. Si ces deux derniers aspects ne sauraient être dissociés de la performance orale, les trois autres sont analysables au cœur même des slams.

10.3.1. « Chercheur de phases » ou l'art de l'*inventio*

L'invention est la première des cinq grandes parties de la rhétorique et « fondamentalement, c'est le choix de la matière à traiter dans le discours » (Aquié & Molinié, 2002 : 209). Dans « Chercheur de phases » (M20.8), le slameur décrit sa quête poétique à travers une allégorie (voir *infra*), 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* »

⁵⁰⁸ Voir *infra* notre commentaire du texte « J'ai oublié ».

*Il soulève chaque caillou pour voir ce qu'il y a en dessous
Il lui arrive même de chercher jusqu'à s'en rendre saoul
Il ausculte tous les grains de sable pour dénicher la pépite
Il sait prendre son temps, ne jamais aller trop vite »*

Du chercheur d'or au « chercheur de phases », 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
Il m'arrive même de chercher jusqu'à m'en rendre saoul
J'ausculte tous les mots pour dénicher la bonne terminaison
Je sais prendre mon temps, la patience guide ma raison » (nous soulignons)*

Grand Corps Malade utilise un parfait parallélisme entre les deux couplets : il se contente de substituer au champ lexical de l'orpailleur celui de la langue poétique. Et le « chercheur de phases » de nous décrire sa recherche d'inspiration :

*« Même quand je sors de chez moi, je profite de la moindre occaz
Pour pécho de l'inspiration, j'suis un chercheur de phases »*

Quant à la nature de ces *phases*, il en explique aussi la teneur :

*« Et puis trouver le bon mot et le mettre à la bonne place
C'est peut-être ça le plus kiffant, la bonne rime efficace »*

A la lumière de ces quelques vers, la *phase* représenterait « le bon mot à la bonne place », soit « la bonne rime efficace », ou encore, selon la formule de Souleymane Diamanka : « *Que chaque mot trouve sa phrase et que chaque phrase trouve sa rime* »⁵⁰⁹. Notons cependant que *phase* se distingue de *phrase* et qu'il s'agit là, nous semble-t-il, d'un emploi néologique du substantif⁵¹⁰. Si la *phase* se rapproche ici de la *punch-line* relevant du technolècte du hip-hop⁵¹¹, nous pouvons émettre l'hypothèse que la valeur sémantique de ce terme se construit à la confluence de ses diverses acceptions attestées :

- « ASTRON. : chacun des aspects que présente la Lune et les planètes à un observateur terrestre, selon leur éclairage par le soleil. → Apparence ;
- PHYS. : constante angulaire caractéristique d'un mouvement périodique (d'où la locution *être en phase* pour *être en accord, en harmonie*) ;
- CHIM. : dans un système chimique, chacune des différentes parties homogènes, mais physiquement distinctes, qui ont leur situation propre dans l'espace et sont limitées par des surfaces de séparation ;
- COUR. : chacun des états successifs d'une chose en évolution. » (PR : 2010)

Nous avons souligné les sèmes qui nous paraissent pertinents appliqués à la quête poétique : la recherche d'un équilibre, d'une *harmonie* voire d'une *homogénéité*,

⁵⁰⁹ « Moment d'humanité », *L'Hiver Peul*, 2007.

⁵¹⁰ Voir le « Petit dictionnaire de slam improvisé » d'Héloïse Guay de B. : « Phase : nom féminin. Du dionysien : « trouver la rime ». Terme employé principalement pour la poésie slam. On dit : « trouver la bonne phase. » (2009 : 174) Voir aussi notre glossaire pour un développement sur le sens attribué à ce lexème.

⁵¹¹ « Punch line : image, combinaison de mots ou vers percutant qui interpellent immédiatement l'auditoire, également appelé « phase » dans le vocabulaire hip-hop. » (Collectif 129H, *Ecrire et dire*, sd : 77).

entre différents éléments ou *parties* qui font système et dont l'aspect peut *évoluer* au fil de l'inspiration et de la création. Nous rejoignons là Héloïse Guay de Bellissen :

« La phase, c'est la rime qui fait mal, c'est-à-dire le bon mot à la bonne place qui va faire un enchaînement « mortel » (...) Rappelons que « phase » est aussi employée en sciences physiques. Elle est un milieu dans lequel les paramètres varient de manière continue, cela inclut notamment la composition chimique et la densité. » (2009 : 174)

Ami Karim, slameur et auteur de la préface de cet ouvrage, évoque quant à lui une quête « de la rime philosophale, qui changerait l'ordinaire, le banal, en quelque chose de rare et précieux » (GdB., 2009 : 19). En d'autres termes, il s'agit 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 » (nous soulignons)⁵¹²

A travers cette rime brisée et équivoquée, on voit bien ici comment le slameur joue de l'ambiguïté entre *phrase* – et son dérivé *phrasé* – et *phase* – et son dérivé *déphasé*. Si les deux premiers relèvent d'un champ lexical attendu dans ce contexte, les deux suivants 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 et les enjeux qu'il expose. Il estime avoir atteint son but en 2008 où il décrit le chemin parcouru en modifiant le verbe associé, la formule « chercheur de phases » s'apparentant désormais à une collocation :

« Notre dur labeur paye, on voit les portes qui s'entrouvrent
Dorénavant, les phases, on les cherche plus, on les trouve » (nous soulignons)

10.3.2. « J'ai oublié » ou l'art de la *dispositio*

La *dispositio* peut être entendue comme « une utile distribution des choses ou des parties, assignant à chacune la place et le rang qu'elle doit avoir » (Aquien & Molinié, 2002 : 138). Si l'on considère le slam « J'ai oublié » (M20.12), on constate qu'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 donc à un exorde, préparant *l'action* à laquelle le slameur semble faire allusion et qui correspond d'un point de vue rhétorique à « ce qu'on désignerait aujourd'hui sous le nom d'interprétation ou, en

⁵¹² Les flèches pleines indiquent le lien étymologique (dérivation), les pointillés correspondant aux rimes.

linguistique, de performance » (Aquier & Molinié, 2002 : 40). Il s'ensuit un texte particulièrement riche en matière de *métatextualité*, GCM commentant son discours au fur et à mesure de sa performance et se gardant de *l'egotrip* : « *Dans ces vers, j'ai oublié d'arrêter de parler de moi* ». Il s'agit d'exprimer la recherche d'une *écriture décentrée* (Laronde, 1996 : 7) en un texte qui se décentre effectivement à travers une pluralité de voix. Quant à la chute, il l'annonce en tant que telle par un procédé qui s'apparente là aussi à de l'antiphrase puisqu'il déplore l'absence de chute alors même qu'il la prépare :

« *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* » (nous soulignons)⁵¹³

En effet, cette fin – qui n'en est pas une – joue sur une double homonymie (chute/chut, fin/faïm) afin de différer la véritable *péroraison*⁵¹⁴ 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 sec.* »⁵¹⁵

10.3.3. « Pères et mères » ou l'art de l'*elocutio*

L'élocution est la partie de l'éloquence « qui préside à la fois à la sélection et l'arrangement des mots dans le discours. » (Aquier & Molinié, 2002 : 147) Or le slam « Pères et mères » nous apparaît aussi éloquent que bien *disposé*. En effet, la structure de ce texte est marquée par la récurrence d'un refrain avec des variantes. En l'occurrence, le refrain initial - « *Moi, mon père et ma mère sont carrément hors pair/ Et au début de ce récit / Je prends quelques secondes, je tempère / Pour dire à ma mère et à mon père « Merci ! »* - devient « *Moi, mon père et ma mère sont carrément hors pair/ Et au milieu de ce récit (...)* » dès le deuxième refrain. Par ailleurs, la répétition - fondatrice de la poésie orale (Hagège, 1987) - prend des formes diverses, dont l'homonymie et la paronymie, ainsi que l'anaphore. Dans le texte cité, nous avons inventorié les répétitions suivantes :

⁵¹³ Notons ici le décrochage typographique, les points de suspension marquant une pause à l'oral.

⁵¹⁴ « Moment ultime, qui est le dernier feu de l'orateur, et doit de ce fait produire l'impression décisive pour emporter la conviction des auditeurs. » (Aquier & Molinié, 2002 : 311).

⁵¹⁵ On trouve chez Rouda (2007) 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*, 2007).

Types de répétitions	Pères	Mères
a. Répétitions à l'identique (lexèmes ⁵¹⁶)	39	39 + reu-mères
b. Homonymie	4 (pair)	3 (mer)
c. Homophonie syllabique	44 [pER] + 3 [peR] = 47	16 [mER]
d. Syllabes (a+b+c)	[pER] = 90	[meR] = 59
e. Allitérations	[p] = 119	[m] = 111
	[R] = 223	

Tableau 26 : Les différentes formes de répétitions dans « Pères et mères » (EV5)

En ce qui concerne le lexème « père », on remarque que sa répétition à l'identique est moins importante quantitativement que sa reprise par homophonie partielle. Certes, les occurrences du lexème « mère » sont moins nombreuses, mais les choses s'équilibrent lorsqu'on considère la structure phonologique – et notamment consonantique – du texte. En d'autres termes, la répétition se trouve renforcée phonétiquement dans un slam où la trame phonologique est tout aussi travaillée que la trame sémantique. En outre, la répétition de ces deux lexèmes 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 paronymie représente une matrice privilégiée, si bien que l'on peut parler, là encore, d'*écriture paronomastique* (Frontier, 1992 : 266). La prosodie joue un rôle important, comme en témoigne la forme « reu-mères » préférée à « reum » pour les raisons précédemment évoquées. De fait, « la qualité essentielle de l'élocution est la clarté ; c'est l'élocution qui doit recevoir les ornements du discours. Elle est le support de l'emphase et le lieu de manifestation des sentences. Enfin, l'élocution accepte naturellement les figures. » (Aquièn & Molinié, 2002 : 147)

S'ils illustrent certaines des règles inhérentes à l'éloquence et au discours rhétorique, les slams de GCM ne s'inscrivent pas pour autant dans un registre judiciaire. Souleymane Diamanka va plus loin en prêtant sa voix à un serial killer qui développe une sorte de plaidoirie dont la *narration* ne nous épargne aucun détail sordide : « *Je ne suis pas un assassin mais j'ai des crises de démence monstrueuses / Un jour j'ai massé une fillette avec une tronçonneuse* » (SDα8). Quant à la péroraison, elle est tout aussi éloquente et dramatisée en tant que telle :

« *Maintenant je vais me taire votre honneur mais sachez
Que vous ne me ferez jamais plus de mal que je m'en suis déjà fait
Et pour la dernière fois je le répète / C'est à cause des voix qui parlent dans ma tête* »⁵¹⁷

⁵¹⁶ Dont mots composés (pères-fictions). Nous n'avons pas compté les mots du titre.

⁵¹⁷ « Les voix dans ma tête », *L'Hiver Peul*, 2007.

Sans aller jusqu'à faire parler « les voix dans (sa) tête », c'est bien une forme de polyphonie que nous avons observé dans l'écriture de GCM qui se rapproche en ce sens de celle de Faïza Guène. Dans les deux cas, on observe une « complicité que l'auteur a su établir avec ses lecteurs à travers ce métissage linguistique qui mêle à la langue des jeunes une grande pluralité de voix (Sourdou, 2009 : 502).

10.4. Tissage interdiscursif et intertextuel, allégorie et poéticité

Au tissage rhétorique interne s'ajoutent des liens tissés avec d'autres textes et discours que nous avons analysés en termes d'intertextualité et d'intervocalité (Zumthor, 1987 : 161).

10.4.1. Du *featuring* à l'intervocalité, de la dédicace à l'interdiscursivité

Dans le slam, l'intervocalité s'inscrit dans la lignée de la tradition rapologique du *featuring* : « On parle de *featuring* lorsqu'un artiste en invite un autre à collaborer » précise Julien Barret (2008 : 179). Sur les trois albums cumulés de GCM, nous avons relevé cinq slams qui se distinguent comme lieu d'intervocalité :

- « Parole du bout du monde » (2006) avec le slameur Rouda ;
- « ça peut chémar » (2006) avec le slameur John Pucc' ;
- « A la recherche » (2008) avec les rappeurs Kery James et Oxmo Puccino ;
- « Tu es donc j'apprends » (2010) avec le chanteur Charles Aznavour ;
- « L'heure d'été » (2010) avec l'artiste Elise Oudin-Gilles.

Le slam apparaît ainsi comme un lieu de rencontre des artistes et au-delà, de leurs arts. C'est aussi à travers le phénomène d'interdiscursivité⁵¹⁸ que les slameurs interagissent entre eux. Même en dehors de la présence de l'autre, Grand Corps Malade parvient à l'intégrer dans ses textes, voire dans ses mots, qui se révèlent porteurs d'une adresse (« *Oxmose* » dans le *featuring* avec le rappeur Oxmo Puccino) ou d'un enjeu identitaire et solidaire (« ça peut *chémar* » sonnante comme un *cri de ralliement*). Le slam « Mental » (2008) - qui constitue l'ouverture du deuxième album et traite de la ressource de l'amitié pour affronter les épreuves de la vie -, ne cumule pas moins de quatre interpellations successives :

- « *Personne n'y échappe, Rouda c'est pas toi qui vas me contredire* »
- « *Jacky, tu m'as dit que l'ascenseur social était bloqué* »
- « *Y'a pas de chemin facile, Brahim t'as rien demandé à personne* »
- « *Toi Sami t'es notre moteur parce que tu sais depuis longtemps* » (GCM, 2008)

⁵¹⁸ Voir notre chapitre 5 pour un développement sur ce concept.

Intertextualité interne à l'œuvre de GCM

Par intertextualité interne, nous entendons les échos au sein de l'œuvre de GCM, les fils tissés d'un album à l'autre, dont nous avons relevé les sept exemples suivants :

- De « Vu de ma fenêtre » (2006) à « Je dors sur mes deux oreilles » (2006) :
*« Vu de ma fenêtre, y a qu'des bâtiments
 Si j'te disais que j'vois de la verdure, tu saurais que je mens »*
 → « *Moi quand j'regarde par ma fenêtre, j'vois que le béton est en fleurs »*
- Des « Voyages en train » (2006) à « Comme une évidence » (2008) :
*« J'crois que les histoires d'amour c'est comme les voyages en train
 Et quand je vois tous ces voyageurs parfois j'aimerais en être un
 Pourquoi tu crois que tant de gens attendent sur le quai de la gare »*
 → « *J'ai quitté le quai pour un train spécial, un TGV-Palace
 On roule à 1000 kilomètres-heure au dessus de la mer en première classe »*
- De « Rencontres » (2006) à « Du côté chance » (2008) :
*« J'suis pas au bout d'mes surprises, là-dessus y'a aucun doute
 Et tous les jours je continue d'apprendre les codes de ma route »*
 → « *Les codes de ma route ont soudain été très surprenants
 Nouvelle signalisation, nouveaux panneaux, nouveaux tournants »*
- De « Midi 20 » (2006) à « Du côté chance » (2008) :
 → « *Et si je reprends l'horloge de mon unique journée
 Il est Midi 40 quand s'achève la tournée »*
- De « Chercheur de phases » (2006) à « Avec eux » (2008) :
 → « *Dorénavant, les phases, on les cherche plus, on les trouve »*
- De « J'connaissais pas Paris le matin » (2006) à « Rachid Taxi » (2010) :
 → « *Il connaît bien Paris le matin et démarre souvent avant le soleil »*
- De « Enfant de la ville » (2008) à Montréal (2010) :
 → « *J'me sens bien dans ces différences, j'suis un enfant de toutes les villes »*

Autant de liens établis – au sein d'un même album comme à quatre années d'intervalle – qui relèvent de métaphores et autres allégories *filées*, traduisant par là-même la profonde cohérence propre à l'œuvre du slameur.

Allégories et autres métaphores

Dans *La langue littéraire à l'aube du XXI^{ème} siècle* (2010), Florence Mercier-Leca a étudié l'allégorie comme « héritage poétique inattendu » dans le slam de Grand Corps Malade. Elle est partie du postulat que le slam, à travers ce que nous avons qualifié de *langue-miroir*, devait fournir « un bon instantané d'une forme de langue artistique du XXI^{ème} siècle où l'écart entre la langue littéraire et la langue parlée serait amoindri, puisque s'adressant à un public populaire et n'exigeant pas de lui des connaissances académiques. » (2010 : 96). Elle a observé que la rhétorique ostentatoire dont nous avons pu analyser l'empreinte est dominée par l'emploi de l'allégorie. D'où la « fusion harmonieuse et surprenante d'un lexique et d'une syntaxe empruntés à l'oral et à l'argot des cités (éléments qui figurent pleinement dans l'horizon d'attente de l'auditeur de slam) et d'un type de figure désuet, inattendu en tout cas dans ce contexte. » (96-97). Si nous ne cautionnons pas l'idée d'un horizon d'attente – que nous appelons du reste *horizon d'écoute* – tourné vers l'argot des cités, ce qui nous semble un peu schématique et contraire à l'esprit de mixité propre au slam, nous pouvons en effet observer l'alliance d'une langue empreinte d'oralité et de modernité et de figures de style remontant à l'époque des Grands Rhétoriciens, soit au tout début de la Renaissance. Force est de constater que Grand Corps Malade renoue ainsi avec une forme de classicisme, par exemple à travers ces quelques vers désignant les slameurs : « *le souffle et l'enthousiasme d'une brigade de poètes sortis tout droit de l'obscurité* » (M20.1)⁵²¹

Très proche du symbole, l'allégorie – du grec *allegorein*, « parler autrement »⁵²² – se manifeste sous des formes variées, notamment dans le premier album de GCM. On en distingue deux formes principales, toutes deux actualisées dans notre corpus : d'une part, l'allégorie comme « suite de métaphores (...) continuées, dont le comparant (...) désigne des êtres animés » (Aquié & Molinié, 2002 : 48) - soit comme un cas particulier de la personnification qui consiste à représenter sous des traits humains un concept ou une idée abstraite -; d'autre part, au sens générique, l'allégorie comme *mode de lecture* ou phénomène d'interprétation⁵²³. De fait, un

⁵²¹ En effet, on peut y voir une référence aux poètes de la Pléiade (la « Brigade ») dans un texte où il est précisément question de renaissance poétique.

⁵²² De ἄλλον / *állon*, « autre chose », et ἀγορεύειν / *agoreúein*, « parler en public ».

⁵²³ « une image qui se développe dans un contexte narratif de portée symbolique, selon une isotopie concrète entièrement cohérente, et qui renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale, etc. » (Aquié & Molinié, 2002 : 446).

certain nombre des textes de GCM se prêtent à une lecture allégorique, à travers des topoï et autres symboles qui parcourent l'œuvre du slameur. Dans la lignée d'Ulysse, le voyage représente une odyssée poétique (« Chercheur de phases »), ou une quête amoureuse (« Les Voyages en train »). Quant à la fenêtre (« Vu de ma fenêtre »), elle symbolise la réceptivité d'après le dictionnaire de symboles (Chevalier & Gheerbrant, 1997 : 1027), d'où la réflexivité et la conscience poétique du slameur, sa capacité à sublimer le réel : « *Moi quand j'regarde par la fenêtre, j'vois que le béton est en fleurs* ». (M20.13). Enfin, l'isotopie de la route est omniprésente et déclinée à travers des métonymies modernes telles que les codes de la route ou encore le « Rétroviseur »⁵²⁴, version modernisée du chemin de la vie : « *La route est sinieuse, je veux être l'acteur de ses tournants* » (M20.7). Si l'on considère le relevé effectué par Florence Mercier-Leca (2010 : 102), on constate que cette isotopie – sous-tendue par la métaphore du chemin de la vie – est présente dans 11 textes sur 32, soit plus d'un tiers des slams issus des deux premiers albums de GCM.

L'allégorie entendue comme personnification est aussi une ressource dont le slameur use à l'envi. La présence d'une majuscule, « leur conférant ainsi le statut de nom propre » (Aquien et Molinié, 2002 : 446) en favorise le repérage : « *Je l'ai écrit avec une copine : elle s'appelle Sérénité* » (M20.3)⁵²⁵. Outre cette occurrence, nous avons relevé celles-ci qui concernent :

- Des villes : « Saint-Denis » (« *J'voudrais faire un slam pour une grande dame que j'connais depuis tout petit* » M20.2) et « Montréal » (« *Montréal est la petite sœur de New York (...) Montréal est la cousine de Paris* » TT11) ;
- Un pays « Mère Patrie » (« *Un hymne à Mère Patrie qui brise le talent et passe son cri sous silence* » M20.5) ;
- Un personnage mythologique : « Morphée » (« *J'ai mis Morphée à l'amende en plus dehors y'a un pur temps* » M20.7)⁵²⁶ ;
- Des faits de société : « Progrès et Dérive » (« *Quand Progrès et Dérive s'accordent et nous enfoncent* » TT10).

D'autres occurrences relèvent de personnifications sans que l'emploi de la majuscule ne permette d'identifier clairement une allégorie :

⁵²⁴ Notons ici le lien avec les auteurs de la *Beat Generation*, à commencer par le roman fondateur *On the road* (Kerouac, 1957).

⁵²⁵ L'allégorie rejoint ici la figure de style appelée *antonomase*, consistant à prendre un nom commun pour un nom propre ou inversement (Dupriez, 1980 : 58).

⁵²⁶ S'agissant d'un Dieu, la majuscule est requise ici, mais l'emploi nous paraît allégorique en tant qu'il renvoie au sommeil, *via* l'expression « dans les bras de Morphée ».

- De la réalité : « *C'est ce moment là, hors du temps, que la réalité a choisi / Pour montrer qu'elle décide et que si elle veut elle nous malmène* (M20.6) ;
- Des parties du corps comme lieux d'émotions contradictoires : « *La tête, le cœur, les couilles discutent mais ils sont jamais d'accords* » (M20.15) ;
- Des saisons : « *le printemps allait emménager* », « *l'automne était déterminé* » (EV4) ;
- Du bitume comme métonymie et miroir de la cité : « *Quand on le regarde dans les yeux, on voit bien que s'y reflètent nos vies* » (EV10)
- De la nuit comme source d'inspiration : « *Comment exprimer ce que la nuit m'inspire / Ce qu'elle nous suggère et ce qu'elle respire...* » (EV11)
- De la poésie : « *La poésie dans les bars a rendez-vous avec la vie / Je l'ai vu et tu le vis, je l'avoue je l'ai suivie (...)/ Elle t'enlace et une fois qu'elle te tient elle prend son temps* » (EV9)

Cette dernière personnification s'apparente d'autant plus à une allégorie qu'elle est reprise en tant que telle dans d'autres slams, à commencer par « Rencontres » dont les personnages sont explicitement présentés comme allégoriques : « *Ces personnages que j'ai croisés c'est pas vraiment des êtres humains / Tu peux parler avec eux mais jamais leur serrer la main* » (M20.14). Le slameur nous donne ici des clés de lecture ou *d'auditure* (Bobillot) en nous invitant à une interprétation allégorique. De fait, l'innocence, le sport, la poésie, la détresse, l'amour (et « sa demi-sœur, la haine »), la tendresse, la nostalgie, l'amitié, l'avenir sont autant de « sacrées rencontres » qui se sont révélées décisives dans son parcours. Notons que ces « personnes » - ou « éléments » - se répartissent entre masculin et féminin en fonction du genre du substantif : à titre d'exemple, le sport est décrit comme « un mec physique un peu grande gueule » alors que l'amitié est désignée comme « meilleure copine ». En outre, l'allégorie confine à la prosopopée⁵²⁷ :

« *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* » (nous soulignons)

On voit là comment le slameur d'une part introduit la *prosopopée* – par l'insertion explicite du discours – et d'autre part joue des expressions figées ou semi-figées – en l'occurrence « mots d'amour » – en les resémantisant. On s'attendrait à lire ici, dans la logique de l'allégorie : « C'était les derniers mots d'Amour ».

⁵²⁷ Figure macrostructurale qui « consiste à faire parler les morts, les absents, les animaux, les inanimés ou les abstractions » (Aquié & Molinié, 2002 : 325).

Si l'on s'intéresse aux fonctions de l'allégorie qui représente une forme de créativité dans ce contexte, on observe qu'elle s'inscrit essentiellement dans le prolongement de métaphores filées qui tissent à la fois la cohérence de l'œuvre et la complicité avec l'auditeur. Il en résulte une poésie vivante et incarnée, dialoguée (*via* la prosopopée) et porteuse d'un enjeu *colludique* doublé d'une réflexion méta-poétique. Celle-là va en s'affinant au fil des albums : « *Fini de faire l'intéressant avec mes voyages en train* » (EV3). Notons que le slameur nous met généralement sur la voie de l'interprétation allégorique en attirant l'attention sur la portée métaphorique :

« *Le jour se lève (...) et quand je dis ça, c'est pas juste une métaphore* » (M20.1)

« *Son grand Ouest, c'est mon petit bureau, t'as vu le parallèle, frérot ?* » (M20.8)

« *Y'a des soleils et des orages, et j'te parle pas qu'de météo* » (EV1)

On peut donc conclure, avec Florence Mercier-Leca (2010 : 106), que Grand Corps Malade, soucieux d'afficher ses positions esthétiques et d'affirmer sa *défense et illustration de la langue des banlieues* dit « non à la poésie poussiéreuse, au vocabulaire suranné connoté « romantique », non aux associations clichés livrées telles quelles (...), mais oui au cliché détourné (...), oui à la récupération de matériaux ancestraux incorporés à la langue de la tribu, oui donc à la poésie allégorisée, si elle parle comme une petite « rebeu bien sapée ».

10.4.3. « J'ai rencontré la poésie » : slam et engagement par rapport à l'école

Au fil de ses albums, le slameur précise son positionnement par rapport à l'école. En 2006, il s'inscrit encore dans la lignée des rappers et autres slameurs⁵²⁸ qui se présentent traditionnellement comme « mauvais élèves » : « *Nous ne sommes pas bons élèves mais l'envie nous enivre...* » (GCM, M20.1). De même, en 2008, « *Rétroviseur* » le ramène à ses souvenirs d'élève hésitant entre rage et sagesse :

« *A l'école j'avais de bonnes notes, mais on peut pas dire que j'étais très sage
Insolent avec les profs, le corps enseignant avait la rage
C'est vrai que je devais être relou, mon attention était réduite
Et j'osais pas rentrer chez moi, les jours d'avertissement de conduite* (EV8)

⁵²⁸ Nous avons cité Oxmo Puccino, Souleymane Diamanka et Damien Noury : « *Nous sommes le cancre au fond d'la classe / Echappé du poème de Prévert, mais nous avons grandi...* » (Martinez, 2007 : 107).

Dans ce contexte, sa rencontre avec la poésie est présentée comme salvatrice même si elle semble peu attrayante au premier abord :

*« 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 »*

A mots couverts, c'est ensuite sa rencontre avec le slam qui est décrite :

*« Mais la poésie a insisté et m'a rattrapé sous d'autres formes
J'ai compris qu'elle était cool et qu'on pouvait braver ses normes
J'lui ai demandé tu penses qu'on peut vivre ensemble ? J'crois qu'j'suis accro
Elle m'a dit t'inquiète le monde appartient à ceux qui rêvent trop »* (nous soulignons)

Le slam se résumerait donc à une « autre forme » de poésie, plus « cool » car moins enfermée dans des « normes »⁵²⁹. A travers le palimpseste qui conclut cette rencontre poétique, on perçoit une forme de subversion ou de renouvellement, l'idée de *faire du neuf avec de l'ancien* : telle est bien l'impression produite par le métissage entre les figures plus ou moins désuètes précédemment décrites et l'emploi d'un lexique relevant d'une langue moderne *hors-normes* (*accro*).

Dans « L'école de la vie » (TT), on relève pléthore de métaphores filées, les sentiments se substituant aux disciplines scolaires : se succèdent les cours d'insouciance, de curiosité, de faiblesse, de grosses galères et d'histoires d'amour, de prise de recul et d'adaptation, de naïveté – avec les filières mensonge ou vérité –, de solitude et de bordel, d'humanité, de liberté, d'égalité et de fraternité, d'enfance en ville et de bonheur. Dans la lignée du « Blues de l'instituteur » (2008), le slameur réaffirme alors son engagement contre un enseignement « à deux vitesses » :

*« Au cours de liberté, y'avait beaucoup d'élèves en transe
Le cours d'égalité était payant, bravo la France
Pour la fraternité, y'avait aucun cours officiel
Y'avait que les cours du soir, loin des voies institutionnelles »* (TT3)

Dans « Education Nationale » (2010), il va plus loin en abordant la question des budgets alloués aux écoles classées REP, plaidoyer porté par la voix d'un élève :

*« Je m'appelle Moussa, j'ai 10 ans, je suis en CM2 à Epinay
Ville du 93 où j'ai grandi et où je suis né
Mon école elle est mignonne même si les murs sont pas tout neufs
Dans chaque salle, y'a plein de bruits, moi dans ma classe on est 29 »* (TT5)

Le slam se fait alors cri d'alarme en filant une nouvelle métaphore partir d'une formule que nous avons analysée comme *collocation* (nous soulignons) :

*« Au milieu des tours, y'a trop de pions dans le jeu d'échec scolaire
Ne laissons pas nos rois devenir fous dans des défaites spectaculaires »*

⁵²⁹ Voir l'illustration sonore de ce chapitre (extrait de l'entretien).

Il rejoint là Souleymane Diamanka dans « Le Chagrin des anges » :

*« Les anges se sont perdus entre silence et colère
Après avoir gagné les parties d'échec scolaire
Chacun tourne le dos à son avenir
Comme s'il avait une mauvaise réputation à tenir
Je caresse l'espoir que les choses changent
Mais les punitions soignent-t-elles le chagrin des anges? »*

Conclusion partielle

A l'issue de ce chapitre, il nous apparaît que cette « écriture orale » faite de tissages et de métissages, dont le slameur de Saint-Denis s'est fait le *porte-parole*, révèle des caractéristiques plus générales. Outre les traits d'une poétique qui lui est propre telle la prosopopée concrétisant une poésie vivante et adressée, nous avons identifié, en croisant les néostyles de trois slameurs, des points de convergence :

- la recherche d'expressivité et de densité qui peut se traduire par la présence de mots et locutions composites, constitués de plusieurs strates ;
- la dialectique du même et de l'autre, qui renvoie à la création en général et à la création lexicale en particulier, que nous avons aussi abordée en termes de palimpsestes, de mouvance et de réécritures ;
- la mise en abyme d'un parler sinon « urbain », du moins « métissé » qui dit la mixité inhérente au slam, son ouverture à une langue évolutive et créative ;
- la fonction colludique qui sous-tend la plupart de ces manifestations de créativité, dont le repérage implique la complicité d'un lecteur-auditeur : ce dernier se voit activement impliqué dans la réception, alors même que semble se profiler un nouveau positionnement d'auteur/orateur/animateur.

D'une écriture décentrée à une écriture engagée, d'une langue du je à la langue du jeu, le slam poursuit sa route, « *Des patelins aux grandes villes, des petites salles aux festivals/ De mes envies à mon réel, de Saint-Denis à Montréal* » (GCM, 2008). Ainsi la portée et l'universalité des mots d'un Grand Corps Malade ouvrent-elles la voie à un potentiel didactique inhérent au slam, chemin qu'il nous appartient d'explorer dans la troisième partie de cette étude.

TROISIÈME PARTIE

UN POTENTIEL DIDACTIQUE

*« Nous serons les meilleurs élèves de l'école fraternelle »
(SD, 2007)*

Chapitre 11

Exploration du champ didactique, état des lieux et premières expérimentations

11.1. Articles et pistes de réflexion
didactique

11.2. Ressources et propositions
pédagogiques

11.3. Le slam dans les manuels

11.4. Premières expérimentations

Illustration : scène finale à la Chaufferie
avec Boutchou (le 5/06/08)

Photo 1 : Atelier slam en CLIN avec Boutchou



« Bien sûr on y croyait mais personne ne pensait
 Qu'y aurait des textes de slam au programme du bac français (...)
 Merci Renaud et Gaétan et merci à Timothée
 J'ai compris dans vos yeux d'enfants que mes mots avaient de l'utilité »¹

Après avoir analysé la richesse et la dynamique lexicale à l'œuvre dans le slam, il nous reste à en approfondir la portée didactique, en termes de renouvellement des pratiques et d'impulsion créative. « ça va chémar en classe de langue » a titré une didacticienne du FLE (Urbano, 2007) : à quelles conditions cela peut-il marcher ? Force est de constater que la didactisation du slam est en marche et que la plupart des slameurs, à l'instar d'un Grand Corps Malade, y sont favorables. Quels sont ses enjeux ? Quelle peut être son *utilité* ? A la jonction de l'action culturelle et de l'expression artistique, à la croisée des genres et des didactiques (du FLE et du FLM), cette nouvelle forme a fait une apparition timide - mais néanmoins précoce - dans les programmes de français², les sujets du bac³, les manuels scolaires, et une entrée massive dans les établissements, de l'école primaire à l'université⁴. Au-delà du paradoxe entre le peu d'articles de recherche publiés sur le sujet et le nombre d'expériences menées sur le terrain, nous tenterons d'aborder ces pratiques multiples et plus ou moins exploratoires en les confrontant à notre propre réflexion. Autant de tentatives d'approche de « textes qui constituent cette « culture urbaine » ou *underground* dans laquelle baignent les élèves, mais que les manuels scolaires reflètent encore trop peu. » (Lamarche, 2011 : 17) et qui nous amèneront au questionnement suivant : Quels sont les modalités et objectifs adéquats aux différents publics touchés par les ateliers ? Comment didactiser le slam sans pour autant le dénaturer ou l'instrumentaliser ? En vue d'alimenter une réflexion didactique préalable à l'exposition de notre démarche, nous ferons état d'éléments de réflexion parus dans des revues et ouvrages, ainsi que de l'intégration du slam aux manuels scolaires (en FLE et FLM), puis nous présenterons nos premières expérimentations.

¹ Grand Corps Malade, « Du côté chance », *Enfant de la ville*, 2008.

² « Surtout, 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 que bouscule les catégories établies. » (Programmes de Terminale, 2002 : 30, nous soulignons)

³ Notamment dans les listes de textes présentés aux oraux, ce que nous a confirmé GCM (entretien du 21/07/11, voir en annexe III.17).

⁴ Par exemple l'université de Lausanne (voir notre enquête écrite en annexe III.10 bis)

11.1. Quelques articles et pistes de réflexion didactique

11.1.1. La parole aux slameurs

« Les mots à la bouche »

Tel est le titre choisi par le slameur Frédéric Nevchehirlian - ex professeur de lettres, musicien et chanteur du groupe « Vibrion » - pour son article précurseur paru dans *Lecture jeunes* (2005). Au delà de l'enjeu social du mouvement - le slam rendant possible « à l'occasion de la déclamation d'un poème, la reconstitution d'un tissu social aujourd'hui mis à mal par tout ce que notre monde fabrique d'inégalités, de violence et d'incompréhension » - il le décrit comme « lieu d'expression poétique, d'ouverture, de tolérance » (Nevchehirlian, 2005 : 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 la présente recherche : la didactisation du slam ne risque-t-elle pas de tendre vers son instrumentalisation ? De fait, certains - acteurs sociaux ou enseignants - y voyaient déjà, en 2005, 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. » (2005 : 21)

Nouveau vecteur pour la poésie et outil de démocratisation – s'agissant de « donner la parole poétique à tous » –, il vise en outre à « faire se rejoindre toutes les poésies bien loin des cloisonnements intellectuels » et permet de « 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... » (2005 : 21)

N'y a-t-il pas là un enjeu essentiel de renouvellement des pratiques poétiques, en inscrivant l'écriture dans « une pratique éclectique et décloisonnée » ? Soulignant que « l'écriture reste première », le poète d'origine arménienne insiste sur la nécessité 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 personnelle. » (2005 : 21)

En d'autres termes, et pour reprendre le titre de l'article de Serge Martin qui précède celui de Vibrion, les ateliers d'écriture slam visent à concilier – ou réconcilier – « les

rimes et la vie pour trouver sa voix »⁵. Dès lors, le slam apparaît comme une voie médiane, s'il en est, entre tradition et modernité, culture *cultivée* et culture *culturelle* ou *expérientielle* pour reprendre les termes de Galisson (1995 : 53) : « Scolairement, la tradition met la poésie au programme et, médiatiquement, le contemporain met la poésie dans la chanson. » (Martin, 2005 : 8). De fait, il s'agit d'une expérience corporelle, qui répond à « la nécessité physique de s'emparer des mots, de se réapproprier notre langue » (Nevchehirlian , 2005 : 22)⁶. La confiance en soi est également impliquée, d'où l'importance d'une valorisation du travail fourni. Lyor, membre du collectif « 129h », décrit l'enjeu des ateliers slam comme « d'utiliser l'écriture comme moyen d'expression poétique efficace, et surtout de façon ludique, loin de l'univers scolaire » (Lyor, 2005 : 23) : le slam est bien conçu comme un outil à vocation pédagogique mais dissocié du scolaire. Lyor souligne la nécessité de démystifier ces mots qui effraient, à savoir « poésie », « art », « création » : « Faire du slam semble plus facile » précise-t-il. Et le slameur d'ajouter que les ateliers offrent au poète l'occasion de « s'entraîner » : « Nous faisons les exercices au même titre que les participants » (2005 : 25), dit-il de cette expérience d'écriture *partagée*.

Aux passeurs de poèmes

Passeurs de mots, de poèmes et plus généralement, de culture⁷, les slameurs se montrent particulièrement conscients des enjeux éducatifs de la *discipline* qu'ils transmettent. Gérard Mendy a apporté une contribution intitulée « Le slam comme outil pédagogique » à l'ouvrage *Aux passeurs de poèmes* (2008) : « Le slam, explique-t-il, célèbre la poésie et l'art oratoire ». Partant de ce constat, l'atelier slam tel qu'il le conçoit et l'anime consiste, outre le « travail ludique d'écriture », à approcher la rhétorique, l'éloquence, la gestuelle au travers d'exercices variés relevant de l'articulation, la scansion, la diction, le regard et la gestuelle, la gestion de l'espace, du volume de sa voix et du débit du texte (Mendy, 2008 : 127). En outre, le slameur suggère la mise en relation avec des ateliers complémentaires : théâtre, musique, danse, photographie, vidéo ou multimédia. Citant Piaget et « la fin du professeur conférencier », le slameur préconise un renouvellement des pratiques et des représentations, le slam pouvant *ressusciter* un intérêt pour les textes poétiques

⁵ Formule qui fait écho au titre de Meschonnic : *La Rime et la vie* (1990).

⁶ Voir à ce sujet le chapitre 13 qui résulte de notre expérimentation dans un contexte d'enseignement du FLE.

⁷ Voir notre projet « Passeurs de mots : slam au musée », présenté au chapitre 14, page 608.

« classiques » et les auteurs « poussiéreux » (Mendy, 2008 : 129) en ouvrant aux élèves les portes d'une écriture devenue accessible, d'une poésie rendue vivante :

« Les slameurs dans leur interprétation savent mettre les mots en jeu. La rencontre est immédiate, dans la façon que le slameur a de présenter son travail, dans l'élaboration de textes, dans la mise en bouche des mots. » (Mendy, 2008 : 129)

11.1.2. La parole aux didacticiens et aux professeurs

Le texte « Saint-Denis » est à ce point propre à un usage didactique, que dès décembre 2006 - soit quelques mois après la sortie du premier album de GCM - un article était publié sur le site, bien connu des professeurs de FLE, *Franc-parler*⁸. Geneviève Barona y expose sa vision d'un slam nouvellement apparu dans le paysage culturel et médiatique français :

« Dire à voix haute le monde d'aujourd'hui, c'est ce à quoi s'emploient les slameurs, dans une langue contemporaine, sur le mode créatif, en improvisant. »

Elle le définit comme « poésie urbaine » ou encore, citant Pilote le Hot, comme « un sport collectif fondé sur le rassemblement de gens différents », et y voit surtout « un moyen ludique de raccrocher les élèves à la langue française. » Dans la lignée d'un Prévert, les slameurs, nous dit-elle, ont un rôle à jouer dans la transmission de cette langue contemporaine appelée « argot du XXI^{ème} siècle » que Goudaillier nommait Français Contemporain des Cités :

« Ayant acquis, par son passage par l'école, ses droits à l'exportation, à travers la didactique de l'oral, les textes slam, tout comme les chansons, peuvent servir de supports à l'apprentissage de la langue-culture pour l'apprenant étranger. »

Suite à cette entrée en matière, Geneviève Barona aborde l'exemple de Grand Corps Malade et propose une exploitation – sous forme de fiche pédagogique – du texte « Saint-Denis », utilisant notamment le support du clip⁹.

Cette autre didacticienne du FLE qu'est Brigitte Urbano s'est intéressée au *slam* de Grand Corps Malade : « ça va chémar en classe de langues » augure-t-elle, reprenant en guise de titre pour son article (2007) la célèbre formule du slameur. D'une manière générale, le slam se distingue à ses yeux non seulement comme un « outil de performance poétique », mais aussi comme « nouveau genre, plus audible que les chansons traditionnelles » et par là-même riche de potentialités didactiques : « il s'avère, observe-t-elle, un formidable outil pour l'écoute, la récitation, le débit, la

⁸ On y trouve aussi un dossier consacré aux ateliers d'écriture (voir en sitographie).

⁹ Le manuel de FLE *Alors ?* (2009) proposera une exploitation du même type à partir du clip (voir *infra*).

lecture à haute voix et la création ». (2007 : 84) Le slameur de Saint-Denis y est décrit comme un « poète de l'actualité » qui « scande et cisèle soigneusement les paroles de ses textes », d'où une audibilité accrue. Cette modalité appelée « récitée ou chantée parlée »¹⁰ a déjà été explorée par des chanteurs français, comme nous le rappelle Brigitte Urbano, alors que le thème de la banlieue et l'emploi du verlan évoquent un Renaud (« Laisse béton »). Dans la classe de FLE, le slam pourra alors jouer le rôle de passerelle vers des œuvres plus *classiques*. Un premier article propose une exploitation du slam « Saint-Denis » (2006) comme document authentique permettant un entraînement à la lecture à haute voix et un approfondissement mené à travers une démarche multiculturelle et interdisciplinaire. En effet, ce texte se présente comme un carrefour de cultures et met en valeur une réalité culturelle plurielle. En référence au *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues* (2001), les objectifs visés seront à la fois linguistiques sociolinguistiques et pragmatiques. D'où des activités portant sur le repérage des marques d'oralité (« les mots qui transcrivent la langue parlée ») et du « français familier des jeunes », ainsi qu'une analyse des formes verlanisées suivie d'une production écrite consistant à « inventer quelques mots en verlan ». Dans le cadre d'une approche interdisciplinaire, des savoirs géographiques sont aussi en jeu, avec l'identification des mots correspondant à des lieux et leur repérage géographique :

« *Et à deux pas de New-Deli et de Karashi (t'as vu j'ai révisé ma géographie), j't'emmènerai bouffer du Mafé à Bamako et à Yamoussoukro...* » (nous soulignons)

En histoire, les élèves pourront alors se livrer à des recherches auxquelles Grand Corps Malade invite explicitement, en fin pédagogue :

« *La rue de la République mène à la Basilique où sont enterrés tous les rois de France, tu dois le savoir ! Après géographie, petite leçon d'histoire...* » (nous soulignons)

A travers ces deux exemples, on voit comment le slameur use des parenthèses discursives pour baliser son slam et le présenter comme un texte édifiant : Brigitte Urbano a donc *saisi la perche* tendue par le slameur. Après quelques activités visant à développer la compétence interculturelle en étudiant par exemple le vocabulaire de la gastronomie à travers les spécialités culinaires – françaises ou autres comme le *mafé* – citées, les apprenants se voient proposer une production écrite consistant à écrire un slam d'une dizaine de lignes, en binômes, afin « d'exercer leur créativité et de découvrir l'utilisation poétique de la langue » (88). Cette activité pourra être

¹⁰ Proche, semble-t-il, du récitatif scandé ou psalmodié d'un Zumthor (1983) ou du *sprechgesang* allemand.

étayée grâce à l'élaboration d'un glossaire thématique qui fournira une base lexicale pour des apprenants de niveaux A1-A2. Notons enfin l'idée intéressante de « donner des couleurs » à ce slam afin d'en structurer le lexique. L'article publié en espagnol (2009) développe cette piste. En effet, « Saint Denis » y est transcrit et annoté à l'aide d'indices qui permettent un repérage lexical :

- 1) *lengua hablada y francés familiar(a) ; verlan(b) → [langue parlée et français familier]*
- 2) *geografía(c) ; historia(d) → [géographie ; histoire]*
- 3) *nacionalidades(e); cultura(f): vida cotidiana(g) y gastronomía(h) → [nationalités, culture, vie quotidienne et gastronomie]* (2009 : 150)

Dans ce second article, le slam est explicitement assimilé à un genre et même à une « technique poétique » dont l'origine et les règles sont exposées (2009 : 148)¹¹. Les activités y sont détaillées, à commencer par cet exercice de reconnaissance des bruits de fond intégrés à la bande-son qui pourra donner lieu à une activité d'expression orale, à la manière des devinettes sonores¹². Au-delà du succès obtenu et de l'enthousiasme soulevé¹³, le bilan de cette double expérimentation – dans le cadre d'un cours de civilisation française destiné à des étudiants de première année, futurs professeurs de FLE¹⁴ – s'avère mitigé :

« Le langage poétique qui pouvait, à un premier moment, leur poser quelques difficultés pour appréhender le sens, en revanche les aida pour la récitation. Quant à la répétition de sons, ce fut une grande aide pour la production écrite. Cependant, les jeux de mots et le verlan ont gêné leur compréhension. » (2007 : 89)

L'accès à la compréhension a, semble-t-il, été entravé par une langue particulièrement inventive qui a servi *a contrario* de support privilégié pour l'oralisation¹⁵ - l'entraînement à la *fluence*¹⁶- et la production écrite. En outre, les étudiants ont pu assister, dans le prolongement de ce cours, à des scènes *in vivo* si bien que l'intérêt suscité par le slam a dépassé les frontières scolaires¹⁷.

¹¹ “El género al que pertenece este documento es el “slam”. (...) El “slam” es, entre otras cosas, una técnica poética en lengua oral.” (2009 : 147-148)

¹² Un autre slam pourra donner lieu à un exercice similaire : il s'agit de « Paumé dans Paname » de Bissao (compilation *Tout feu tout slam*, 2007).

¹³ “Está teniendo un gran éxito en las clases de FLE porque toca muy de cerca el corazón de los jóvenes por su lenguaje, sus temas y su estilo.(...) es capaz de suscitar una gran participación y entusiasmo.” (2009 : 156) « Il a connu un grand succès dans les classes de FLE parce qu'il touche de près le cœur des jeunes, de par son langage, ses thèmes et son style. (...) Le slam est capable de susciter participation et enthousiasme. »

¹⁴ Diplomatura de Maestro de Lengua extranjera (Francés) de la Universidad de Granada, curso : « Aspects socioculturels de la langue française » (2009 : 151).

¹⁵ « la producción del flujo adecuado para la lectura en voz alta » (2009 : 157) : la production du flux adéquat pour la lecture à voix haute.

¹⁶ Voir nos prochains chapitres pour les notions de fluence et de fluidité verbale, le glossaire pour celle de *flow*.

¹⁷ “Este gusto por el “slam” traspaso el contexto de la aula, asistiendo a varias “soirées slam” organizadas por la “Maison de France” en Granada.” La première soirée a été inaugurée par Frédéric Nevchehirlian.

Un dernier article de Brigitte Urbano aborde le slam « Sixième sens » (2010) dans la perspective de sensibiliser les futurs enseignants aux questions de tolérance, de respect, d'intégration et de différences¹⁸. En d'autres termes, il s'agit de développer, en formation initiale, la sixième des dix compétences professionnelles établies par le ministère français de l'Éducation Nationale, à savoir « prendre en compte la diversité des élèves. »¹⁹ Ainsi le texte choisi fera-t-il l'objet d'une série d'activités communicatives (langagières) et de réflexions personnelles sur le handicap (2010 : 5). L'étude du slam de GCM s'inscrit ici au cœur d'un dispositif de formation, avec un enjeu de savoir-être et de prise de conscience, préalable poétique à un approfondissement multidisciplinaire (2010 : 5). Sur un plan lexicologique, nous avons observé que le lexème *slam* est ici utilisé entre guillemets, et ce en 2010 comme en 2007, ce qui nous conforte dans l'idée d'une intégration moins avancée de ce mot dans le lexique espagnol. Brigitte Urbano a néanmoins recours, dès 2007, à l'emploi métonymique en italique : un *slam* pour « un texte de slam ». Dans l'article en espagnol, la didacticienne emprunte au français le binominal « Soirées slam » (2009 : 158) et va jusqu'à justifier en note de bas de page sa création du verbe *slamear* : « Este verbo es nuestro. Lo hemos formado siguiendo la regla de rapero/rapear »²⁰ (2009 : 154).

Du côté du FLM, un article publié en janvier 2011 dans la *Nouvelle Revue Pédagogique* pour le collège, sous le titre « Nouveaux poètes, nouvelles poésies et nouvelles pratiques », a retenu notre attention ; il est accompagné d'une interview de Grand Corps Malade sur le site de la revue²¹. L'article cité a été rédigé par Léo Lamarche, professeur de lettres, qui propose en outre un exemple de séquence destinée à des élèves de cinquième. A ses yeux, le slam est emblématique d'« une pédagogie fondée sur l'appropriation subjective des textes, l'ouverture d'un espace de liberté et de créativité offert à chacun par les mots et leurs résonances. » (2011 : 16). En lien avec les instructions officielles, l'objectif principal est de créer un environnement adéquat à une libre circulation des textes poétiques, classiques ou modernes, dans l'espace et le quotidien de la classe. D'où l'idée d'introduire « des textes qui leur parlent et leur donnent envie de prendre à leur tour la parole pour dire,

¹⁸ Cet article fait suite au Congrès International de Didactique 2010 (CiDd). Voir en bibliographie.

¹⁹ D'après l'arrêté du 19-12-2006.

²⁰ « Ce verbe est le nôtre. Nous l'avons formé par analogie avec *rapero* (rappeur)/ *rapear* (rapper). »

²¹ Voir en sitographie et notre chapitre 14 pour un développement sur cette interview.

chuchoter, murmurer, crier, slamer (...) Des textes engagés (...), des mots qui engagent à son tour le lecteur, ne serait-ce qu'à force de l'interpeller. » (2011 : 17) En témoignent les mots d'un Grand Corps Malade : « *ça nous ferait tellement plaisir qu'après ce texte tu t'enflammes* » (2006). Léo Lamarche déplore que ces textes directement en prise avec « la vie comme elle va » et avec une culture urbaine dans laquelle baignent les élèves soient encore si peu représentés dans les manuels scolaires. Se référant à l'ouvrage co-écrit par Pilote Le Hot (voir *infra*), le professeur suggère : « Organiser des tournois de slam en classe, et pourquoi pas ? » En laissant affleurer le plaisir des textes et des mots, organiser une « slam session » permet que chacun ait *voix au chapitre* et puisse être évalué autrement. Ainsi, « les productions ne seront pas jugées comme les autres travaux, mais évaluées par tous en fonction de l'émotion ressentie et offerte » (2011 : 19). Léo Lamarche prône une évaluation *via* « un groupe d'élèves tirés au sort, à l'applaudimètre », ou encore « au cours d'échanges avec d'autres classes », cela afin de « (re)donner à ces nouvelles poésies leur dimension oratoire » (2011 : 20). Cette question demeure cependant problématique et l'on entrevoit les dérives de pratiques comme celles de l'applaudimètre, transférées dans un contexte scolaire. Et le professeur de souligner l'efficacité d'un tel dispositif qui pourra donner lieu à des projets interdisciplinaires :

« Disloquer l'alexandrin (...), inventer des néologismes et des mots-valises, convoquer les sons et les résonances, en un mot transgresser les lois du langage s'avèrent plus formateur que les discours et analyses... » (2011 : 19).

Nous avons synthétisé la séquence qui fait suite à l'article dans le tableau présenté en annexe IX. Visant à « permettre à chacun de découvrir le plaisir de créer, sans préjugés ni esprit d'évaluation », elle est essentiellement basée sur des activités ludiques, et sur l'enjeu de mémoriser les textes en vue d'une *performance*, consistant à « dire de façon expressive les textes produits, à les slamer pour faire de la diction et de la gestuelle une performance » (2011 : 21). Un « espace de jeu » est d'ailleurs aménagé à cet effet. Léo Lamarche distingue les phases « de création proprement dite » des phases dites « d'écriture créative à partir d'inducteurs ». Il souhaite favoriser la circulation des feuilles, des idées et des mots : cette idée de circulation apparaît bien inhérente à l'esprit du slam. Si les trois premiers ateliers sont menés sans textes de référence, les trois suivants font appel à des textes, classiques ou modernes. Seuls deux slams sont intégrés, en fin de séquence, mais on ne précise pas à quelle fin et à quel usage. On regrettera d'une part que des documents audio ou vidéo ne soient pas prévus comme inducteurs, et d'autre part, que certaines

activités ou jeux d'écriture classiques n'aient pas été renouvelées par des apports originaux : à titre d'exemple, l'exercice des « prénoms acrostiches » aurait pu donner lieu à une activité inventive de recherche d'un *blase* ou pseudonyme²². On ignore d'ailleurs si l'atelier est animé par un(e) artiste. Notons enfin cette remarque que nous confronterons à nos propres expérimentations : « l'activité sera menée avec profit au CDI. » (2011 : 22)

Parmi les nombreux articles collectés en ligne, tous ne sont pas également intéressants dans la perspective qui est la nôtre²³. Une question récurrente a cependant retenu notre intérêt : en quoi le slam est-il un outil particulièrement adéquat pour des élèves dits *en difficulté* ?

11.1.3. Le slam comme réponse aux difficultés ?

Dans l'article de la *NRP*, Léo Lamarche (2011) souligne à quel point l'expérience du slam peut se révéler « salutaire » pour des élèves sinon en difficulté ou « en délicatesse avec le système scolaire », auxquels il peut permettre de *trouver leur voix* dans l'univers des mots et des images (2011 : 17). Nous avons repéré deux articles qui témoignent de projets visant une réconciliation avec la langue, voire avec l'école : « Comment rétablir, chez des élèves de Segpa, un rapport à l'écrit valorisant et désangoissé ? » interroge Fabien Piquemal (2011 : 47), qui relate, dans un numéro récent des *Cahiers Pédagogiques*, « un projet où l'écriture slam est un chemin qui contribue à leur réconciliation avec un travail sur la langue. » Il s'agit là, à travers un projet de classe mettant en jeu les notions de coopération et d'engagement, de dédramatiser l'accès à l'écriture, soit de restaurer le lien entre les élèves et la langue de l'école, par la médiation du slam. L'écoute servant à « créer une forme d'émotion nouvelle préalable à tout engagement dans le projet », l'atelier d'écriture était étayé par des activités de conscience phonologique et de renforcement lexical, à travers la constitution de corpus de mots. Les élèves ont pu ainsi accéder aux codes de l'écriture poétique, tout en travaillant la langue dans son ensemble. Cependant :

²² Nos autres commentaires et suggestions figurent dans la colonne de droite du tableau, en vis-à-vis des activités proposées. (annexe IX.2)

²³ Voir par exemple en sitographie le dossier publié sur le site du « café pédagogique ».

« le slam ne peut être résumé à la conduite d'ateliers d'écriture traditionnels, il fait de la poésie un spectacle total dans lequel chaque acteur du projet apprend à se mettre en jeu pour lui, mais surtout pour et avec le groupe. » (nous soulignons)

Par là-même, Fabien Piquemal souligne, outre la dimension collective inhérente au slam, la nécessité de prendre en compte la spécificité de l'objet pour ne pas l'instrumentaliser et l'originalité d'un dispositif qu'il résume en trois mots : projet, jeu, groupe. Il a noté l'émergence de « débats de création » (2011 : 48), soit des moments où les élèves se donnaient des mots « qui faisaient mieux » : pratique témoignant de l'accès à une posture *méta* que nous avons pu observer lors de nos entretiens avec des slameurs confirmés²⁴. De la *communauté d'appartenance* de Françoise Chébaux (2006)²⁵ à la *communauté d'apprentissage* (Lafférière, 2005), il n'y a qu'un pas, qui nous amènera à réfléchir aux pratiques d'*écriture partagée*²⁶.

Un autre article des *Cahiers pédagogiques* (2010) rend compte d'une expérience menée en microlycée²⁷. Les auteures de cet article partent du constat d'un blocage dans le rapport à l'écrit : « Nous, professeurs de français, connaissons bien le rapport douloureux de nos élèves à l'écrit » (2010 : 61). A leurs yeux, ce blocage s'explique en partie par la représentation, largement partagée, « qu'un texte doit être parfait... ou ne pas être ! ». Or écrire un slam, « c'est devenir auteur, se confronter à la création et à ses aléas ». C'est entrer dans *la petite fabrique de littérature* pour paraphraser le titre d'un ouvrage (Duchesne & Leguay, 1986), comme nous y invitent les instructions officielles pour la classe de seconde : « l'analyse des rapports entre sources, projets, brouillons, texte et variantes, permet de montrer que la production d'un texte est un processus singulier. »²⁸ Les professeures et auteures de l'article mettent en garde comme une forme de démagogie et d'instrumentalisation du slam :

« La pratique de cette poésie urbaine ne répond pas à un simple effet de connivence qui serait contreproductif. Il permet d'aborder des objets d'étude. » (nous soulignons)

Quant à l'animatrice de l'atelier, elle expose sa façon d'aborder la formation « sous l'angle du jeu pour démystifier l'acte d'écriture, en prouvant à chacun qu'il est à sa portée, petit à petit, l'air de rien. » Elle suggère aux apprenants de se choisir *un*

²⁴ Lyor donnant par exemple des néologismes à Rouda (voir l'entretien du 27/10/08 en annexe III.2.)

²⁵ citée par Piquemal (2011 : 48).

²⁶ Voir notre chapitre 14 pour un développement de ce concept.

²⁷ « Un microlycée est une structure expérimentale publique de petite taille destinée à accueillir des jeunes déscolarisés » nous explique-t-on (2010 : 61). Florence L'Homme, professeure de français ; Cécile Di Rollo, CPE et professeure de français, et Anne Cheneau, directrice culturelle de l'association « Slam & Cie » sont les auteures de l'article.

²⁸ BO Hors-Série du 31/08/11 pour la rentrée 2011. Toutefois, le terme de « production » ne nous semble pas adéquat à rendre compte de cette singularité.

blase, un « nom de sioux » : « une nouvelle identité, ça peut aider », précise-t-elle, rejoignant en cela nos propres expérimentations. Les progrès manifestés par certains élèves semblent à la hauteur de l'investissement, tel Simon qui, « comme auteur de slam, s'est questionné sur le mot, sa place dans le texte, son sens, l'effet qu'il produit. » même si, à l'écrit, il peine encore « à passer par l'étape salutaire du brouillon » (2010 : 62) De belles victoires qui ne doivent pas nous faire croire à une « solution miracle ». Il serait d'ailleurs réducteur de considérer le slam comme une pure remédiation : « il serait dangereux de croire que le slam ne s'adresse qu'à des couches de population dites en difficulté... » met en garde le collectif 129H (sd : 33). De même, Bastien Mots Paumés, dans le document d'accompagnement aux ateliers slam qu'il anime, précise que le slam ne saurait être « un remède miracle aux difficultés sociales ou aux difficultés personnelles », ni « une pratique qui s'adresse exclusivement à des jeunes, ou à des personnes issues de milieux défavorisés » : « Le slam n'a pas lieu d'être ghettoïsé. Le slam n'est pas un ersatz de poésie... » conclut-il avec lucidité²⁹.

11.2. Ressources et propositions pédagogiques

11.2.1. Du côté du FLE

A ce stade de notre réflexion, la question se pose en ces termes : l'approche du slam en classe de FLE peut-elle être respectueuse de la richesse du mouvement, de la littérarité des textes qui en sont issus, et ce, quel que soit le niveau des apprenants ? Cette approche a-t-elle évolué ces cinq dernières années ?

Entrée en matière : les fiches pédagogiques du *Français dans le monde*

Surfant sur « La vague du slam » - titre d'un article publié dans un numéro antérieur de la revue (n°345, 2006 : 27) -, *Le Français dans le monde* a présenté plusieurs fiches pédagogiques relatives à cette pratique : nous en avons retenu trois³⁰, les deux premières ayant été publiées en 2007 et 2008, la troisième étant parue plus récemment (2011), afin de mesurer une éventuelle évolution dans la façon de traiter et d'exploiter cet objet. Les deux premières fiches proposent successivement une découverte du slam en tant que « poésie urbaine » aboutissant

²⁹ Voir le blog du slameur.

³⁰ Voir en annexe IX.2

à un atelier d'écriture, puis un approfondissement à travers l'étude du « poème chanté Midi 20 », titre éponyme du premier album de Grand Corps Malade. Dans le premier cas (n° 352, 2007), la démarche est axée sur l'expression écrite, après une brève entrée en matière : la définition de *Wikipédia* vise à situer les slameurs/rappeurs cités (GCM et AAM) dans le mouvement, tout en précisant les règles d'une scène slam ; un exemple de slam - dont la source n'est pas précisée, ce qui semble indiquer que l'auteur n'est pas reconnu comme tel - fait ensuite l'objet d'une analyse « poético-linguistique », axée sur la versification et l'utilisation de l'impératif. Il s'agit donc de faire jouer l'interaction lecture-écriture pour amener les apprenants à produire leur propre texte. Dans cette perspective, on leur propose des « réservoirs » de mots relevant d'un champ lexical donné, et de rimes, autour de trois thèmes, au choix : « slam social » (sur le thème des « Sans Domicile Fixe »), « slam intimiste » (à partir de leurs expériences personnelles), ou encore « slam linguistique » (autour de la disparition des langues régionales). Si l'idée d'une progression « du mot à la phrase au texte » semble sous-jacente, *quid* de la mise en texte ? Les contraintes imposées relèvent essentiellement des domaines lexical et grammatical, notamment syntaxique - « Leur slam devra comporter différents temps (...), des phrases négatives et des adverbes de quantité/d'intensité et/ou de fréquence. » - si bien que les contraintes poétiques semblent reléguées au second plan : « Il fera au moins quatorze lignes (ayant, si possible, le même nombre de syllabes) et il devra rimer ! » Quant à l'interprétation, elle est présentée comme une simple lecture à haute voix, avec ou sans fond musical. Dans ces conditions, on entrevoit le risque du « texte-prétexte » à des apprentissages linguistiques, conformément à l'un des objectifs cités (« Réviser différents points de grammaire et le vocabulaire spécifique à certains thèmes. »), quitte à brider la créativité des apprenants et à leur imposer une vision réductrice du slam.

La seconde fiche (n° 358, 2008) est aussi basée sur l'exploitation de « Midi 20 », et présente une démarche aboutissant à l'écriture d'un texte poétique, en passant par la découverte du langage familier, voire argotique, et du verlan. Notons au passage que ces variations sont présentées comme « la langue des jeunes Français » (nous soulignons), ce qui ne manque pas de nous interroger. A une phase de prélecture – ou préaudition – qui consiste en un « remue-méninges » sur le slam, suivie de la formulation d'hypothèses à partir du nom de scène de l'artiste et du

titre, succèdent une approche globale de la « chanson », puis une lecture approfondie et fractionnée du texte distribué aux élèves. Celle-ci permettra notamment l'explicitation de la métaphore filée de l'horloge, utilisée à des fins d'écriture autobiographique, ainsi que la compréhension des différentes étapes du texte, de sa progression thématique. L'étude de la biographie du slameur est d'ailleurs posée comme préalable à la compréhension du texte, grâce à une recherche sur la toile. Le passage de la compréhension à l'interprétation est finalisé par un débat sur le thème de l'écriture, qui permet d'assurer la transition vers l'activité d'expression écrite proprement dite. On regrettera la brièveté du paragraphe consacré à cette dernière activité (« A vos plumes ! ») dont l'objectif est formulé en des termes très évasifs³¹.

Plus récemment, la revue le *Français dans le Monde* a publié une nouvelle fiche – accessible en ligne – sur le texte « Attentat verbal » (GCM, 2006). Dans la rubrique « Interludes » de la version papier, le slam est ainsi décrit :

« Pas la poésie ésotérique ni celle des recherches formelles de certains, mais des textes directs, spontanés qui n'ont pas d'autres règles que de susciter pendant quelques minutes une rencontre, une émotion partagée... » (n°373, 2011 : 17)

Au vu de ces quelques mots, il semble que la représentation du slam comme poésie libre et quasi-improvisée persiste, en dépit des commentaires épitextuels du slameur de Saint-Denis qui n'a de cesse de répéter que ses textes sont travaillés, écrits et réécrits³². Si l'entrée en slam n'a guère varié – à travers l'entrée *slam* de *Wikipédia* –, la démarche présentée a le mérite de souligner la spécificité de l'objet qui n'est plus assimilé à une chanson comme il l'était en 2008 : « Peut-on parler d'une chanson ? » interroge-t-on³³. Dès lors, le slam est appréhendé comme un objet poétique et étudié en tant que tel, l'activité de compréhension faisant l'objet d'un relevé des syntagmes associés aux deux isotopies du jour et de la nuit. Il s'ensuit une étape dite de conceptualisation portant notamment sur la métaphore, sans oublier les multiples allitérations et assonances. On évoque alors « la possibilité de travail sur l'intonation et la prosodie en soulignant les syllabes accentuées. » Enfin, une activité de production consiste en l'écriture d'un slam « à la façon de Grand Corps Malade », à partir d'une matrice issue du texte original, en substituant aux poètes de la banlieue

³¹ S'agissant d'« écrire un texte représentatif de ce qu'ils sont, de leurs états d'âme, de leur vie quotidienne, en reprenant les caractéristiques principales des textes de slam (rimes, verlan ou expressions familières). »

³² Voir par exemple l'entretien précédemment cité, publié sur le site de la NRP collègue (voir *supra*).

³³ Voir la fiche pédagogique reproduite en annexe IX.2

« une équipe de foot » ou encore « des boulangers ». Tandis qu'une partie du groupe oralise les textes produits, l'autre se voit confier une « consigne d'écoute », s'agissant de deviner de qui il est question. On précise en outre que l'enregistrement pourra occasionner un « retraitement de la prosodie ». D'une manière générale, l'exploitation de ce slam nous semble refléter une évolution de positionnement didactique par rapport à cet objet nouveau devenu plus familier. Les arguments didactiques avancés insistent d'ailleurs sur la nécessité d'apporter « un point de vue positif sur la banlieue », sur la compréhension de textes « longs et exigeants », chargés *d'implicite*, sans oublier la compétence dite « de médiation » qui permet l'appropriation d'un contenu en vue de sa transmission et le passage de la réception à la production orales, et la compétence phonologique (place de l'accent phrastique)³⁴.

Approfondissement avec le coffret « Slamophonie » et le dossier TV5 monde

Dans le numéro 29 de la revue *Respect* (avril-juin 2011), le slam trouve sa place dans le cadre d'un dossier consacré à l'éducation. Le titre « Urgence innovation » attire notre attention sur le potentiel non seulement intégrateur mais aussi innovateur du « Slam au programme ». Outre la valorisation d'expérimentations comme celle de Fabien Piquemal, enseignant en SEGPA (voir *supra*), le projet « Slamophonie » est évoqué comme « la rencontre du slam, poésie des temps modernes, et de la francophonie ». Ce mot composite est « né de l'imagination fertile du styliste-designer Mike Sylla »³⁵ qui résume les enjeux du projet en ces termes :

« Donner aux jeunes un outil éducatif, didactique, pour leur apprendre la langue française via le slam. Et surtout, libérer la parole. » (article cité, 2011 : 51)

Projet qu'il a concrétisé à travers un livre-CD, conçu comme un moyen ludique d'appropriation de la langue française – langue *vivante* appréhendée à travers une poésie *vivante* – et de confrontation avec « l'argot du quotidien ». D'après Jean-René Bourrel, membre de l'Organisation Internationale de la Francophonie et auteur de la préface, le projet vise à renouveler l'approche de l'enseignement du français « en laissant d'abord la liberté de parole et de création verbale aux élèves avant de les amener à mesurer d'eux-mêmes l'écart par rapport au français standard » (2009 : 3). Il s'agit donc de mettre en œuvre une « pédagogie de la parole libérée », soit « une

³⁴ Ces compétences font référence au niveau C1 du CECR : « comprendre une grande gamme de textes longs et exigeants, ainsi que saisir des significations implicites ».

³⁵ Styliste-designer, initiateur du projet et créateur de plusieurs *Slam opéras*, autour des textes de Senghor (2007) et René Char (2008) notamment. (voir en sitographie)

pédagogie qui prend acte des français parlés ». En tant que telle, cette approche se veut « profondément innovante », s'agissant de faire écrire et réciter des textes de slam et de « jouer ainsi de l'écart par rapport aux normes de la langue et amener à la compréhension de celles-ci par la perception des limites de celui-là. » Selon cette approche, le slam est envisagé comme une médiation mais aussi comme un objet à part entière : comme *parole rythmée*, il fait s'entrechoquer les mots et tire ses effets mélodiques du phrasé ; comme *parole partagée*, il se conçoit et s'écrit pour être dit, pour circuler dans l'espace public et pour impulser d'autres prises de parole. Il se prête ainsi à une « création libre et spontanée qui fait appel à tous sans discrimination aucune », *a fortiori* en vue de la réappropriation par des jeunes en grande difficulté d'une parole qui s'est « dérobée » à eux (2009 : 4). Ainsi le slam peut-il permettre une redécouverte de la langue, de la joie de la création et le plaisir du texte : « celui que l'on invente et celui qu'on lit comme on ne l'avait jamais lu auparavant ». Parole libérée et libératrice par laquelle les élèves trouveront ou retrouveront « le goût de parler français, d'inventer en français, d'oser "se dire" en français. »

L'aventure de *Slamophonie* consacre ainsi la rencontre du slam – « art poétique populaire qui trouve son inspiration dans le monde urbain et sa réalisation ultime de l'écriture dans la diction, la performance orale en public » (2009 : 7) – et de la classe de FLE dont l'enjeu est de développer les compétences des apprenants en compréhension et expression orales et écrites, tout en entretenant le désir d'apprendre. Grâce à la collaboration du CAVILAM de Vichy³⁶, le livret accompagné d'un CD propose un « scénario pédagogique » à partir de vingt slams émanant de dix auteurs différents, auxquels s'ajoute GCM qui ouvre, avec « Attentat verbal », et clôt, avec « Saint-Denis », le parcours. Le livret aborde cinq thèmes successifs que sont "La vie dans les banlieues", "Les villages et campagnes", "Les autres et moi", "Modernité et tradition" et "Chansons et fables" à travers des textes illustrés en vis-à-vis et suivis de fiches pédagogiques. Chacune de ces fiches présente une exploitation en quatre étapes : la mise en route, l'oral, l'écrit et la production. Le souci de varier les modalités de travail est omniprésent comme en atteste l'exemple reproduit en annexe IX.2. « L'arbre à parl'arbre » est un slam de Laurent Lesceve qui s'inscrit dans la thématique « Villages et campagnes » et donne lieu à des activités

³⁶ Conception pédagogique : Michel Boiron et Fabrice Darrigrand (Centre d'Approches Vivantes de Langues et des Médias).

lexicales de « mise en route », suivies d'exercices de discrimination auditive et visuelle du son [o~] et de repérage de la graphie « tion ». Le travail oral est complété par une lecture à voix haute, en s'entraînant à suivre le *flow* du texte, soit du slameur. Sous la rubrique « Ecrit », trois activités sont proposées successivement, individuellement et en binômes, progressant de la liste au texte en passant par l'élaboration de phrases injonctives. En guise de production, les apprenants doivent ensuite écrire un poème-réponse au vieil arbre, puis le mettre en scène. La référence au « Sac à trouvaillles » renvoie à des fiches jeux qui se trouvent en fin de livret. En l'occurrence, le jeu intitulé « La maison des mots » occasionne une approche à la fois lexicale et phonologique, avec une recherche de paronymes : au néologisme titulaire « pal'arbre » (mot composite issu de « palabre + arbre ») s'ajoutent les paronomases *détritus* et *détruis tout*, *cheminées* et *chemins minés*³⁷. Les élèves sont libres de procéder à des regroupements divers. La paronomase semble donc avoir été implicitement identifiée comme la figure reine du slam. D'autres jeux comme « La fabrique des mots » invitent à la création lexicale et à l'élaboration de définitions imaginaires dans la lignée des Surréalistes, ou encore à la conception de poèmes-affiches (« le dessin slamé ») à partir des mots du slam. Un certain nombre d'activités s'avèrent plus classiques, à l'instar du jeu « Jakadi », du « Ni oui ni non », des « Acrostiches » ou du « Cadavre exquis ». Dans l'ensemble, ce parcours apparaît riche et cohérent : il tire pleinement profit des textes qui sont explorés en vue d'une appropriation et d'une production écrite, en passant par une étape de *mise en bouche*, *mise en voix* et/ou *mise en scène*. Le livret pédagogique nous semble à la hauteur des enjeux annoncés.

Sur *TV5 Monde*, un dossier pédagogique a été élaboré par le même CAVILAM sous la rubrique « L'émission du mois » autour du documentaire de Pascal Tessaud *Slam, ce qui nous brûle* (2007)³⁸. Cette approche a le mérite de montrer le slam dans son éclectisme à travers divers témoignages et extraits vidéo : il vise à « capter l'essence du slam » en représentant les différentes facettes de cet art urbain trop souvent assimilé au seul GCM. Dans la perspective d'une exploitation en FLE/FLS/FLM pour des collégiens, lycéens ou apprenants de niveaux A2 à B2, le film est entièrement séquencé et fait l'objet d'un accompagnement didactique

³⁷ Ces exemples ne sont pas tirés du texte qui en recèle d'autres : passer/trépasser, grapiller/gaspiller...

³⁸ Voir en annexe les différentes étapes de l'unité didactique proposée ainsi qu'un exemple de fiche pédagogique conçue par Fabrice Darrigrand, du CAVILAM de Vichy.

intéressant. Les séquences sont généralement utilisées comme point de départ pour l'analyse d'un texte. En témoigne l'exemple de la fiche reproduite en annexe IX où la poésie de Souleymane Diamanka est d'abord découverte *via* le documentaire : sa déclamation d'un extrait de « Muse amoureuse » donne lieu à une question préalable (« Quelles sont les couleurs de ce poème ? ») à son étude plus précise, à partir de la transcription. Les apprenants peuvent ainsi accéder à l'émotion avant d'élucider les codes et techniques poétiques et de les réinvestir avec leurs propres mots. Cette approche nous apparaît d'autant plus riche qu'elle s'appuie sur des textes variés – à l'image du documentaire lui-même –, amenant les apprenants à découvrir un atelier d'écriture et une soirée slam, ce qui peut introduire un futur projet autour du slam. Une grille d'évaluation est même esquissée, destinée à un jury composé de 3 apprenants qui attribuera aux participants une note sur 10 en fonction des six critères suivants : la durée (moins de 3 minutes) ; le péri-texte (titre et pseudonyme)³⁹ ; les techniques poétiques ; la qualité de l'interprétation ; l'originalité.

Vers une exploitation lexicale

Dans *Le vocabulaire en classe de langue* (Cavalla, *et al.*, 2009), deux fiches ont retenu notre attention dans la perspective de la présente recherche : l'une portant sur la *charge culturelle partagée* - en référence à Galisson - proposant le repérage et le décodage des palimpsestes verbaux collectés au sein de différents médias⁴⁰ (2009 : 217) ; l'autre consistant dans l'exploitation du texte « Pères et Mères » (GCM, 2008) en vue d'une analyse lexicale. Cette dernière activité est destinée à des apprenants de niveaux C1 et C2 dont on souhaite « éveiller l'esprit de recherche sur la langue par un travail où les unités lexicales « père » et « mère » seront étudiées hors contexte, pour elles mêmes et dans leurs rapports avec le système de la langue » à travers des regroupements morphologiques et sémantiques (2009 : 203). Outre une approche culturelle du slam qui se voit qualifié de « chanson », il s'agit de mettre en évidence les « symétries et dissymétries morphologiques et sémantiques débouchant sur les différences de statut accordé au père et à la mère dans la langue et la société », soit d'amener les apprenants à percevoir, là encore la culture dans les mots à travers une démarche lexicoculturelle résolument galissonienne. Le slam intervient ici en prolongement d'une recherche dans le dictionnaire des lexèmes

³⁹ Ce critère nous semble intéressant, au vu de l'importance du péri-texte soulignée par notre étude.

⁴⁰ Notre corpus de palimpsestes issus de slams pourrait tout autant se prêter à ce type d'exercice, comme nous le verrons lors de nos expérimentations présentées dans les prochains chapitres.

pères et *mères* - visant à faire émerger les dérivés, mots-composés, collocations et représentations sous-jacentes -, suivie d'un débat. Le texte est transcrit, même si les auteures soulignent que Grand Corps Malade s'y est refusé et qu'« il faut d'abord écouter, écouter, écouter encore pour goûter le jeu des sonorités » afin de saisir la virtuosité des paroles de ce texte qui « saute aux oreilles » (2009 : 206). Il s'ensuit un exercice de discrimination des séquences [pER] et [mER], puis un repérage des qualificatifs, des couples d'antonymes et de synonymes utilisés pour l'un et l'autre. Enfin, les apprenants sont invités à « trouver les mots en verlan » : *du-per* et *reu-mères*⁴¹ sont présents dans le texte et méritent des commentaires. Le premier nous semble un jeu sur l'ambiguïté sémantique – levée dans la transcription par l'usage du tiret – avec le lexème *duper* qui fait sens ici : ces deux strates sont à prendre en compte, de notre point de vue, car l'ensemble du texte est construit sur des jeux de ce type. Quant à la seconde forme verlanisée, elle est mise en balancement avec *repères* qui peut être orthographié *reup-pères* comme le suggèrent les auteures de l'ouvrage, pour mettre en valeur le verlan *reup* contenu dans ce lexème par homophonie partielle, même si l'ouverture du [2]/[9] est susceptible de varier. D'une manière générale, cette approche nous semble intéressante en vue d'une analyse métalexicale et métatextuelle : nous nous proposons de la transférer au slam de Souleymane Diamanka « Je t'aime, Ndeysaan » qui pourra permettre de travailler les combinaisons lexicales multiples autour des lexèmes *femme*, *mère*, *sœur* et *fille*⁴².

11.2.2. Du côté du FLM

20 ateliers de slam poésie ou le slam compétitif

L'ouvrage intitulé *20 ateliers de slam poésie* et sous-titré « De l'écriture poétique à la performance » (Duval *et al.*, 2008) ambitionne de mettre le slam à la portée de tous, et notamment d'enfants et d'adolescents scolarisés en cycle 3 ou en 6^{ème} :

⁴¹ En l'absence de transcription par l'auteur, nous transcrivons *reu-mères* en fonction de la prosodie, le slameur différenciant bien les deux syllabes par une micro-pause et prononçant un [2] fermé, par opposition au [9] ouvert de [R9m]. Les auteures ont néanmoins choisi une transcription qui fait apparaître la forme verlanisée classique *reum-mères* : il s'agit donc d'une analyse différente de ce néologisme comme une forme composée associant le lexème verlanisé au lexème originel, alors que nous l'avons interprété comme une forme verlanisée originale (voir notre précédent chapitre).

⁴² Voir notre exploitation de ce poème présentée au chapitre 14 (page 588 et suivantes).

« Il vise à permettre à chacun, y compris aux enfants en difficulté scolaire, de s'approprier la poésie : en écouter, en écrire et en dire, sous la forme de performances « sportives » et ludiques. »⁴³

L'intérêt de cette démarche qui se veut « simple, concrète et efficace » est de 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 diverses⁴⁴ :

« Ce sont ces élèves que la pratique active de la poésie libère en leur donnant une place, leur place, dans cette langue-à-l'école dont ils pouvaient se sentir exclus. » (2008 : 7)

En d'autres termes, les auteurs – dont les slameurs Pilote le Hot et Catherine Duval – introduisent cette démarche comme une aide à l'appropriation de la langue, en offrant aux élèves « la liberté et la capacité d'entrer en poésie pour y trouver sa (leur) voix. » Il n'en demeure pas moins que le choix de l'adjectif « sportives » associé au terme de « performances », s'il renvoie aux origines du slam, reflète une dérive possible, que nous qualifierons de compétitive ou *sportiviste* :

« Les scènes slam peuvent prendre la forme d'une rencontre sportive et bon enfant, impliquant une participation du public, un jury populaire étant désigné dans l'audience. » (2008 : 27)

Ainsi les auteurs prétendent-ils transférer le principe des scènes compétitives dans le cadre scolaire, formalisant à cet effet une « Charte des ateliers de slam poésie » ainsi qu'un « Mode d'emploi » destiné aux élèves. Ces derniers alternent donc les rôles de slameurs et de membres d'un jury qui se voit confier une « Feuille de notation » à remplir⁴⁵. Si cette démarche présente l'intérêt de prévoir une modalité d'évaluation impliquant les élèves eux-mêmes (co-évaluation), elle peut paraître un peu rigide et excessivement codifiée. On regrettera en outre que le déroulement de ces ateliers de « slam poésie », détaillé sous forme de fiches, n'intègre aucun texte de slam au groupement thématique, soit à l'analyse poétique proprement dite. S'agissant du thème du voyage, on aurait pu inclure dans le corpus des textes de Souleymane Diamanka (« Je te salue vieux Sahara »), de Grand Corps Malade (« Les voyages en train », « Parole du bout du monde »), ou encore de Pilote le Hot cité en bibliographie et co-auteur de l'ouvrage. En réalité, on ne retient du mouvement slam que la scène finale, comme aboutissement du travail d'écriture, « véritable partage artistique, culturel et social où chacun peut trouver sa place. » (19). Autant dire que la littérarité du slam n'est aucunement mise en valeur, celui-ci

⁴³ Quatrième de couverture de l'ouvrage cité. Voir les extraits en annexe IX.2.

⁴⁴ Vertu « de réconciliation » que Catherine Tauveron attribue à la littérature en général (2002).

⁴⁵ Voir en annexe IX.2.

étant essentiellement envisagé sous l'angle utilitaire et pragmatique de la scène, du spectacle ou tournoi de poésie qui permet de finaliser et de socialiser les productions écrites. Une telle démarche semble s'inscrire dans la lignée du « slam américain » qui se distingue du « slam français » comme nous le rappelle le slameur 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 avec des scènes ouvertes où l'expression est libre, dans l'esprit des caves poésies. » (2005 : 24)

***Ecrire et Dire* ou l'élaboration d'une démarche méthodologique**

Ecrire et dire se présente comme un « Petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers slam » élaboré par le collectif 129H (sd). Accessible sur la toile, cet outil nous a été commenté par ses auteurs et membres du collectif⁴⁶. Pionniers dans l'histoire du slam français, ils ont été les premiers – outre l'ouvrage cité (Duval *et al.*, 2008) – à tenter de formaliser leur démarche méthodologique. La préface de Nicolas Roméas⁴⁷ *annonce la couleur* et surtout la *valeur* poético-culturelle du slam en tant qu'art vivant relevant de cette source orale dont Homère est la figure emblématique : « 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. » (sd : 5) Tels des rhapsodes ou des aèdes modernes, les slameurs se sentent concernés par ce « mouvement de transmission et d'invention », d'échange, de partage et 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. Conscients de la richesse d'une oralité qui représente « l'une des matrices de notre culture », ils détiennent ainsi :

« la capacité à créer une collectivité humaine ouverte, généreuse, portée par une langue. Le pouvoir de rendre leur efficacité aux valeurs et aux symboles véhiculés par cette langue. » (sd : 6)

La préface est suivie d'un préambule qui précise les enjeux du guide, issu de « témoignages d'expériences approfondies » et « du croisement de pratiques déjà éprouvées » qui relèvent du théâtre, de l'improvisation ou d'ateliers d'écriture oulipiens. Les auteurs font état du flottement sémantique autour du mot *slam* et proposent alors, en réponse à cette méconnaissance, d'établir quelques repères

⁴⁶ Entretien du 27/10/08.

⁴⁷ Fondateur et directeur de la revue *Cassandra/Horschamp*, revue Européenne qui interroge les pratiques de l'art et de la culture dans la société.

historiques et d'apporter des éléments de définition, avant d'en arriver à la méthodologie proprement dite, ainsi résumée :

« 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 : 27)

Le cadre méthodologique est ensuite exposé au travers de principes comme « la familiarisation à la discipline », « le recours systématique au jeu », « l'aller-retour entre l'écrit et l'oral » et une attention particulière portée à l'expression personnelle. Il est entendu que le lexique disponible sera ouvert à des formes telles que l'argot et le verlan et que l'orthographe ne saurait être « un facteur pénalisant ». En effet :

« Le slam se joue à l'oral, et ce type d'obstacle ne doit pas dévaloriser le potentiel de chaque participant. » (sd : 27)

Quant à l'esprit des ateliers, il est décrit à travers ces injonctions :

« Montrer que l'écriture n'est pas une contrainte, qu'elle peut être un terrain de jeu et de création. Créer, s'exprimer et échanger au sein du groupe.
Acquérir de façon ludique des outils et des techniques d'écriture.
S'exposer au regard des autres et se mettre en scène.
Développer l'écoute, le style littéraire, la créativité, l'imagination et la présence scénique de chaque participant. »

Si certains enjeux relèvent à l'évidence d'une pratique théâtrale (nous les avons soulignés), l'importance des échanges au sein du groupe nous semble pouvoir donner lieu à des pratiques originales et collectives d'écriture. L'enjeu de dédramatisation⁴⁸ et de démocratisation des pratiques d'écriture apparaît donc primordial, s'agissant de « révéler le potentiel de chacun à la création » à travers « une forme renouvelée de l'expression écrite » (sd : 41). La créativité est encouragée, *via* « l'approche positive des mots, du langage comme outil d'expression poétique, libérée des contraintes purement scolaires. » Est-ce à dire que l'atelier slam s'élabore à rebours de la langue scolaire ? Question que nous confronterons à nos propres expérimentations. Quant aux fiches proposées, elles pourront être exploitées dans le cadre de cycles courts (de 1 à 5 séances) ou longs (sur une année) et se répartissent en quatre catégories :

- les fiches dites *pédagogiques* qui apparaissent comme des fiches-outils en réponse à des questions (la place de l'animateur-slameur), blocages et éventuelles difficultés ou étapes de la démarche (La banque de mots, la réécriture) ;
- les fiches présentant des *jeux d'écriture*, des plus classiques (Portrait chinois) aux plus originaux (la parodie)⁴⁹ ;

⁴⁸ Celle-là passant pouvant paradoxalement passer par une forme de « dramatisation » à travers le recours à des activités théâtrales.

⁴⁹ Ce dernier jeu peut être mis en relation avec un texte comme « Les Blancs ne savent pas rapper » de Rouda, qui tend au pastiche (chapitre 5). Voir des exemples de fiches en annexe IX.2.

- les fiches donnant lieu à des *jeux d'oralité*, inspirés de pratiques théâtrales (le crayon dans la bouche) ou autres (la Mélodie des mots / le Flow) ;
- les fiches traitant de *jeux scéniques* pouvant toucher à l'improvisation (Le chapeau) ou à la préparation au micro, accessoire incontournable de la *phono-technè* (Bobillot, 2011).

Si certains de ces jeux font explicitement référence à des pratiques surréalistes (celui des *cadavres exquis* étant transposé sous le titre d'« exquis amorces »⁵⁰), d'autres abordent plus spécifiquement la métrique autour de la notion de *flow*⁵¹, ou encore la recherche de *phases* ou de *punch-lines*, selon le technolècte du hip-hop. Sur scène comme lors d'un atelier, le slam se conçoit donc à la croisée des genres et des gens, des influences littéraires et des flux musicaux, de l'écriture et de l'oralité. Mais cette forme hybride a-t-elle sa place dans les manuels scolaires ?

11.3. Le slam dans les manuels

En vue d'établir une sorte d'état des lieux des tentatives de didactisation du slam, nous nous sommes livrée à un repérage au sein des manuels scolaires. Dans la double perspective de notre expérimentation, nous avons exploré des manuels destinés aux collégiens de troisième et lycéens francophones (FLM) ainsi que des ouvrages conçus pour des apprenants adultes ou grands adolescents (FLE), tout en essayant de réfléchir aux apports mutuels de ces deux didactiques⁵². Les dix manuels au sein desquels nous avons identifié une séquence/unité consacrée au slam – ou une *entrée en matière* – se répartissent ainsi :

- 5 manuels de FLM, dont 2 manuels destinés à des élèves de troisième ; 1 manuel qui s'adresse à des élèves de première (bac général) et 2 manuels destinés à des élèves de seconde et première professionnelle ;
- 5 manuels de FLE/FLS qui s'adressent à des apprenants – adultes et grands adolescents – de niveaux A2, B1 et B2.

⁵⁰ Il s'agit d'intégrer à cette écriture collective les contraintes du schéma narratif par des amorces (de type connecteurs) induisant les différentes étapes du récit. (sd : 69)

⁵¹ Définie dans notre glossaire et dans le lexique comme « terme anglais désignant la mise en oralité du texte, en fonction du rythme, du choix des mots et de leur syntaxe. Il existe des scansionnements lents ou rapides, saccadés ou fluides... » (sd : 77)

⁵² Pour ce faire, nous avons pris le parti d'analyser conjointement démarches de FLE et de FLM, afin de faire émerger les points communs et différences.

Nous avons exclu les manuels qui n'intégraient pas de texte de slam mais se contentaient d'inclure des documents péricertextuels⁵³. La grille qui figure en annexe synthétise le détail de nos analyses, ici résumées.

11.3.1. Présentation des manuels et objectifs visés d'après les IO

Du côté du FLM, un premier manuel de *Français 3^{ème}* (Nathan, 2008) intègre à sa séquence consacrée à la poésie lyrique la découverte d'un « poème lyrique actuel » à travers le slam « Les voyages en train » (GCM, 2006)⁵⁴. Un autre manuel de troisième (Hachette, 2008) exploite ce même slam de Grand Corps Malade qualifié de « conteur des temps modernes » en amont d'un article de presse placé en vis-à-vis du texte. Là encore, les élèves se voient engagés dans la découverte d'« une forme de lyrisme moderne : le slam⁵⁵ ». Parmi les manuels de lycée général, nous avons repéré un livre de première publié chez Nathan (2011), collection « Calliopée », adéquat aux nouveaux programmes dont voici les finalités :

- « - 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 formation du jugement et de l'esprit critique ;
- le développement d'une attitude autonome et responsable, notamment en matière de recherche d'information et de documentation. »⁵⁶

La séquence élaborée, intitulée « Poésie et présent », s'inscrit donc dans le cadre du sujet d'étude « Ecriture poétique et quête du sens, du Moyen-âge à nos jours », s'agissant en l'occurrence d'aborder les « Ecritures contemporaines, de Michel Deguy aux slameurs ». Elle est suivie d'une double page qui situe le mouvement

⁵³ Côté FLE, *Le Nouveau Taxi 1* (2008) qui propose une leçon intitulée « Enfant de la ville » avec pour point de départ l'interview d'un fan de GCM (pp.88-89), *Latitudes 3* (2010) qui soumet les apprenants (B1) à une compréhension orale à partir d'une interview d'AAM (p.11). Dans *Scénario 1* (niveaux A1-A2, 2008 : 152-153), un article sur GCM sert de support à une compréhension écrite suivie d'une double production écrite et orale, sans lien réel avec le slam. C'est du personnage et non du slam comme objet poétique qu'il est ici question, même si une définition en est esquissée en légende de la photo. De même du côté du FLM, le manuel de Français 2^{ème} professionnelle publié chez Magnard intègre un article de presse sur AAM (2009 : 74). Un manuel de troisième publié sous le titre *A suivre* (Belin, 2008) propose un « Arrêt sur *Le slam, poésie urbaine* », soit la présentation de l'anthologie parue chez Mango (2006), assortie d'un « Petit guide de lecture » qui ponctue la séquence consacrée à « La poésie, lyrisme et engagement »

⁵⁴ Voir en annexe IX page 322.

⁵⁵ Le BO n°5 du 30 janvier 1997 précise, quant à *l'approche des genres* : « Poésie : on met l'accent notamment sur la poésie lyrique et la poésie engagée y compris la chanson. »

⁵⁶ Consultation sur les nouveaux programmes (voir notre sitographie). Nous soulignons.

dans l'« Histoire littéraire » (2011 : 122) conformément aux Instructions officielles⁵⁷. Entre autres ouvrages destinés aux élèves de bac professionnel, le nouveau manuel publié aux éditions Delagrave pour les classes de Seconde (2009) propose un groupement de textes intitulé « A nouvelle génération, nouvelle forme d'expression artistique ». Comme le précédent, ce groupement s'étend sur deux doubles pages et correspond à l'objet d'étude « Des goûts et des couleurs, discutons en »⁵⁸, qui renvoie aux nouvelles orientations officielles :

« L'enseignement du français dans les classes préparatoires au baccalauréat professionnel vise l'acquisition de quatre compétences :

- entrer dans l'échange oral : écouter, réagir, s'exprimer ;
- entrer dans l'échange écrit : lire, analyser, écrire ;
- devenir un lecteur compétent et critique ;
- confronter des savoirs et des valeurs pour construire son identité culturelle.

En lien avec les enseignements d'histoire, de géographie, d'éducation à la citoyenneté, de langues vivantes, d'arts appliqués, d'histoire des arts, l'enseignement du français participe à l'enrichissement de la culture commune par la connaissance de mouvements et d'œuvres, par la fréquentation de productions artistiques variées, par la pratique d'activités culturelles. » (nous soulignons)

Notons ici l'importance de l'échange oral⁵⁹ et de la construction d'une identité culturelle qui pourra s'appuyer non seulement sur la connaissance des mouvements mais aussi sur la fréquentation d'œuvres et la mise en pratique de démarches culturelles⁶⁰. Quant au manuel publié chez Foucher en 2010 destiné aux élèves de première (bac professionnel), il utilise le slam de Grand Corps Malade « L'appartement » comme support d'une fiche d'évaluation⁶¹.

Du côté des manuels de FLE, *Alter ego 2* (niveau A2, 2008) comporte dans la rubrique « Carnet de voyage » un dossier intitulé « Slam alors ! » autour de *Midi 20*. Un bref encadré aborde, dans *Echo 1* (2008 : 83), la poésie de GCM à travers un

⁵⁷ Voir les extraits reproduits en annexe IX. 1 page 323-324.

⁵⁸ « Les goûts varient d'une génération à l'autre. Ceux d'aujourd'hui sont-ils « meilleurs » que ceux des générations précédentes ? Comment faire partager ses goûts dans une démarche de dialogue et de respect ? En quoi la connaissance d'une œuvre et de sa réception aide-t-elle à former ses goûts et/ou à s'ouvrir aux goûts des autres ? » (Bulletin Officiel spécial n°2 du 19 février 2009 sur Education.gouv). Voir en annexe, p.325.

⁵⁹ « Les objets d'étude permettent la pratique de l'expression orale sous forme de productions orales individuelles et collectives, spontanées et préparées, telles que l'exposé, l'entretien, l'interview ou le débat. »

⁶⁰ Notons que pour les deux années suivantes, le slam pourra être étudié en lien avec les objets suivants : « Du côté de l'imaginaire » (Comment l'imaginaire joue-t-il avec les moyens du langage, à l'opposé de sa fonction utilitaire ou référentielle ?) en classe de première ; « La parole en spectacle » en terminale (Dans le dialogue, utilisons-nous seulement des mots ? Comment la mise en spectacle de la parole fait-elle naître des émotions (jusqu'à la manipulation) ? Qu'apporte à l'homme, d'hier et d'aujourd'hui, la dimension collective de la mise en spectacle de la parole ?)

⁶¹ Voir en annexe IX.1. page 325.

extrait de « Vu de ma fenêtre »⁶², tandis que « Gibraltar » d'AAM est *survolé* dans *Echo 3* (2009 : 83). Le manuel *Alors ?* (niveau B1, 2009) va plus loin en proposant l'étude du clip vidéo « Saint Denis » de GCM⁶³. Enfin, dans l'édition récente du *Nouvel Edito* (2010) destiné à des apprenants de niveau B2, c'est le slam « Avec eux », traitant de l'amitié, qui est choisi comme support⁶⁴. Outre « l'utilisation ludique, esthétique ou poétique de la langue » (CECR, 2001 : 47), le slam mérite d'être traité en tant que texte. « Jusqu'à quel point les apprenants doivent-ils *traiter* des textes mais également en *produire* ? » : interrogent les auteurs du Cadre (2001 : 112), question qui nous paraît essentielle et que nous reprendrons à notre compte.

Au vu de cet aperçu des manuels analysés, on observe une différence quantitative significative entre les dix documents didactiques cités – d'un tiers de page à une double page et demie –⁶⁵, qui reflète différents statuts, parmi lesquels :

- un élément de séquence didactique en FLM (FLM1, FLM2, FLM3, FLM4) ;
- un élément d'unité didactique en FLE (FLE4, FLE5) ;
- des rubriques annexes : dossier « Carnet de voyage » (FLE1), rubrique « Evasion » (FLE2 &3) ;
- Une fiche d'évaluation (FLM5).

Dans ces conditions, on peut supposer que le slam ne sera pas abordé sous le même angle : tantôt assimilé à un sujet d'actualité et appréhendé à travers le prisme des médias, tantôt envisagé comme un objet d'étude ou un outil d'apprentissage visant des objectifs linguistiques et sociolinguistiques, voire interculturels.

11.3.2. Approches du slam : définitions et ancrage culturel, littéraire, générique

L'ancrage culturel est commun à tous les manuels de FLM avec une esquisse de définition du slam comme forme poétique contemporaine, même si la définition se réduit parfois à deux lignes (FLM5). En revanche, dans les manuels de FLE, le slam est rarement traité comme un objet spécifique, mais plutôt abordé par le biais de ses représentants prototypiques (FLE2&3) ou assimilé à une chanson et traité, en tant que tel, comme un outil d'apprentissage parmi d'autres. Hormis ces deux manuels qui éludent la définition (FLE2&3), nous avons relevé les définitions suivantes et

⁶² Voir en annexe IX.1, page 326.

⁶³ Voir en annexe IX.1, page 327.

⁶⁴ Voir p. 328 et notre chapitre 13 pour une analyse plus précise des activités proposées dans le *Nouvel Edito*.

⁶⁵ Voir notre tableau de synthèse page 329.

souligné les sèmes récurrents en vue d'une analyse sémique du mot slam tel qu'il est ici présenté :

Manuels	Définitions principales	Définitions complémentaires
FLM1	Le slam est un outil de <u>démocratisation</u> de la poésie, un moyen de la rendre <u>vivante</u> et accessible à tous. Il s'inscrit dans la <u>tradition</u> poétique en traitant les thèmes <u>lyriques</u> habituels (amours, temps, vie...). Il est aussi une <u>performance*</u> poétique, qui ramène aux <u>origines</u> orales de la poésie. On trouve donc dans cette forme d'expression des marques <u>d'oralité</u> (langage courant, voire familier, culture des jeunes...).	
FLM2	Né à Chicago dans les <u>années 80</u> , le slam a connu un rapide succès aux <u>Etats-Unis</u> avant d'arriver en France 10 ans plus tard. En anglais, <i>slam</i> signifie « <u>claquement</u> », ce qui correspond à la façon dont ces textes sont <u>scandés</u> et à la façon dont ils doivent secouer l'auditoire. »	Article de presse sur GCM « Le slam dans la peau » (<i>Le Monde des ados</i> n°163, avril 2007) : « J'ai tout de suite adoré l'ambiance, les textes <i>a capella</i> , les artistes qui partagent une scène... »
FLM3	« poésie de rue ou de scène », « poésie textuelle » Dimension <u>compétitive</u> (p.123). Au-delà des caractéristiques formelles énoncées (rimes ou assonances, rythmes et cadences), le slam apparaît comme « un exercice ouvert à tous les thèmes et à toutes les inspirations ». Pour autant, le slam n'est pas un exercice d'improvisation. Il est soumis à un <u>code de la performance poétique</u> dont les règles sont exposées.	Définition GCM : « Le slam, c'est avant tout une bouche qui donne... » (p.121)
FLM4	Le slam, expression musicale issue du mouvement culturel <u>hip-hop</u> , est considéré par beaucoup comme une des formes les plus <u>vivantes</u> de la poésie contemporaine, un <u>mouvement</u> d'expression <u>populaire</u> , initialement <u>en marge des circuits artistiques traditionnels</u> . C'est un <u>art du spectacle</u> , oral et scénique, fondé sur le verbe et l' <u>expression spontanée</u> avec une grande économie de moyens = définition <i>Wikipedia</i>	Définition GCM (p.53)
FLM5	Le slam est une <u>poésie sonore</u> , <u>populaire</u> qui se caractérise par sa <u>liberté d'expression</u> . Le texte est dit, <u>lu</u> , <u>scandé</u> , <u>chanté</u> , <u>sans accompagnement sonore</u> devant un <u>public</u> .	
FLE1	Dans les <u>rues</u> , les librairies, les boulangeries, les cafés... les slameurs déclament leurs vers à qui veut les entendre. Le <u>mouvement</u> est apparu dans les bars de l'Est parisien, selon le principe « un poème dit, un verre offert ».	
FLE4	Le slam est un <u>art d'expression populaire</u> , c'est de la <u>poésie déclamée</u> .	
FLE5	Poésie <u>sonore</u> , <u>mouvement</u> d'expression <u>populaire</u> , <u>art du spectacle</u> , oral et scénique, <u>expression brute</u> avec une grande économie de moyens, lien entre écriture et <u>performance</u>	Définition <i>Wikipedia</i>

Tableau 1 : Définitions du slam dans les manuels scolaires (2008-2011)

Au vu de ce tableau, notons d'emblée que dans deux cas sur huit, on s'appuie sur la définition *prototypique* de GCM (FLM3, FLM4) ; de même, un quart des définitions s'inspirent de *Wikipedia*, l'une explicitement (FLE5), l'autre implicitement

(FLM4). Parmi les incluants, le sémantème *mouvement* n'est présent que dans la moitié des définitions, de même qu' « art » ou « artistique ». Seul le sème « poésie orale » et/ou « sonore » est présent dans une majorité de définitions (6/8). Vient ensuite le sème « déclamation publique » (5/8), et celui d'expression « populaire » (4/8) avec un glissement de l'expression libre vers l'expression spontanée ou « brute » (3) : l'idée d'improvisation est ici sous-jacente ; elle n'est réfutée que dans une définition (FLM3) qui range le slam du côté de la poésie dite « textuelle ». Si le sème de poésie scénique ou de performance est souvent représenté, l'allusion aux origines américaines du slam demeure rarissime (1/8) de même que l'enjeu originel de démocratisation de la poésie (FLM1). Quant à la référence aux origines et traditions orale, voire à la poésie lyrique, elle n'est présente que dans les manuels de FLM, à l'exception de ceux qui préparent au bac pro. Notons que l'un de ces derniers (FLM4) catégorise le slam comme expression musicale, issue du hip-hop, cette pseudo-filiation étant suggérée dans d'autres manuels qui insèrent des photos de graffitis (FLE5).

La mise en perspective littéraire ou artistique – en lien avec l'histoire des arts – est circonscrite aux manuels de FLM. Les deux premiers (FLM1, FL2) inscrivent l'étude du slam dans un cadre plus général qui est celui de la poésie lyrique, en invitant les élèves à repérer images, registres et procédés lyriques, à analyser l'expression des sentiments et à comparer ce texte contemporain à des poèmes dits « traditionnels ». Le troisième (FLM3) destinés aux élèves de première, décrit sous l'intitulé « Poésie, chanson et musique » l'histoire littéraire 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 rap⁶⁶. Le slam est alors envisagé comme un objet contemporain dont l'histoire est certes très courte, mais dérive de traditions ancestrales ancrées dans notre culture. On retrouve ici une perspective d'analyse comparée par rapport aux autres poèmes de la séquence, qui relève plus généralement d'une approche générique, dans la lignée des manuels de 3^{ème} où les élèves sont déjà invités à s'interroger sur le renouvellement de la poésie lyrique.

⁶⁶ De la distinction entre chanson - où les mots du texte ont « besoin de la voix du poète pour exister » – et poème écrit – où les mots sont « absolument premiers » – on passe à l'opposition entre rap – « davantage du côté de la musique et de la gestuelle » - et slam qui se situe « du côté de la poésie textuelle » et apparaît comme « un phénomène social et culturel » (2011 : 123). Voir en annexe IX.1

11.3.3. Choix des textes et modalités de présentation

Dans la majorité des manuels, les slams sont tronqués, ce qui peut s'expliquer par des contraintes éditoriales. En effet, en dépit de la règle des 3 minutes, nombreux sont les *slams-fleuves*, portés par un *flow* dense et rapide. Seuls les manuels de FLM et destinés à des élèves de séries générales présentent des textes intégraux (FLM1, 2 &3). Les manuels de FLE procèdent généralement en deux temps : un extrait est intégré à l'unité, la version intégrale étant consultable en fin de manuel (FLE4&5). Quant au choix des textes, on remarque la prégnance de slams de GCM (9/11), surtout issus de son premier album (6/11), suivi d'AAM (2/11). Le manque de recul par rapport aux albums récents peut expliquer ce choix : « L'appartement », « J'écris à l'oral » et « Avec eux » (2008) sont pourtant convoqués dans des manuels très récents (FLM5, FLM4, FLE5). De même que « Les voyages en train », le slam « Toucher l'instant » fait l'objet de deux études (FLE1, FLM3), présenté en version tronquée dans le premier cas, intégrale dans le second. Ce slam s'avère particulièrement intéressant du fait de sa dimension réflexive, relative à l'écriture et à l'expérience poétique de *l'encre devenant vivante*.

En ce qui concerne les modalités de présentation de ces textes, notons le peu d'importance attribuée aux titres des slams, qui sont parfois relégués derrière le titre de l'album dont ils sont extraits : ainsi « Toucher l'instant » disparaît-il au profit de *Midi 20* dont la jaquette est reproduite (FLE1). Certains titres sont pourtant particulièrement significatifs, à l'instar de « J'écris à l'oral » de GCM (FLM4) dont le « nom de sioux » n'est jamais commenté. Quant aux documents iconographiques et péri-textuels, il s'agit essentiellement de représentations et autres interviews du slameur de Saint-Denis, auxquelles s'ajoutent quelques photos à visée illustrative pouvant interagir avec le texte commenté (FLM1, FLE4). A cet égard, les documents iconographiques composant la première page du manuel *Alors ?* (FLE4) nous semblent anticiper utilement sur les images animées du clip. Elles peuvent alors servir de déclencheur à une activité d'expression orale visant l'émergence des représentations, et constituer un appui à la compréhension. Aussi *l'Objet Poétique Non Identifié* pourra-t-il prendre forme et se préciser à travers les différentes modalités qui lui sont inhérentes : non seulement comme texte à lire, mais aussi comme voix à entendre et performance scénique à voir.

11.3.4. Analyse de la langue, activités orales et écrites

L'analyse de la langue est mise au service de l'analyse littéraire dans les manuels de FLM destinés aux élèves de séries générales auxquels on demande par exemple de réfléchir aux « choix (lexique, énonciation) répondant à une intention intellectuelle ou esthétique » (FLM3)⁶⁷. Ce faisant, les élèves sont invités à repérer les originalités (FLM1) ou particularités (FLM5), soit les caractéristiques de cette *forme d'écriture*. S'ils sont susceptibles de répondre en termes de procédés poétiques, ils peuvent tout autant relever des termes d'argot traduisant l'ouverture de cette forme poétique au registre familier. Dans les manuels de FLE, les analyses sont souvent schématiques, le slam étant assimilé soit à une chanson (FLE5), soit à de l'expression orale « brute et sans détours », ce qui nous semble discutable dans les deux cas. Qu'il s'agisse d'un texte oral ou écrit, la notion de tissage est exclusivement prise en compte dans les manuels de FLM : l'idée de réseau lexical – proche du concept d'isotopie – pourra alors induire une analyse de la cohérence textuelle, en lien avec le titre (FLM4). Certes, l'analyse de la macrostructure est souvent compromise par la troncation des textes, mais on observe néanmoins une tentative d'étude de la progression thématique de la description (FLM5). Si les livres destinés à des filières bac pro sont centrés sur les contenus et l'explicitation du sens (FLM4), les auteurs des manuels de FLE privilégient les activités lexicales centrées sur les registres familier et argotique (FLE2&5), le verlan (FLE 4&5) et les marques syntaxiques d'oralité (FLE3). Dans *Alors ?* (FLE4), un questionnement original du slam « Saint-Denis », dans l'esprit de l'article cité (Urbano : 2007), conduit les élèves à exercer leurs compétences sociolinguistiques et interculturelles.

La moitié des manuels fait interagir l'écoute avec une activité d'oralisation et/ou d'écriture, ce qui signifie qu'un manuel sur deux présente le slam dans sa seule dimension écrite. Seuls les manuels de troisième invitent les élèves à s'appropriier le slam de GCM en le récitant « de manière expressive et personnelle », tout en les amenant à une réflexion sur le phrasé propre au slameur (FLM1, FLM2). Or cette étape de mise en voix nous semble un passage obligé vers l'appropriation d'un texte en particulier et vers une appréhension du slam en général comme *poésie vivante*⁶⁸.

⁶⁷ Dans le manuel FLM1, on observe des renvois hypertextuels aux « outils de la langue » suivants : figure de style, procédés de reprise, versification.

⁶⁸ Un manuel récent de 4^{ème} (Magnard « Jardin des lettres », 2011) suggère aux élèves de s'entraîner à *faire claquer les mots du slam* et d'oraliser certains vers pour mieux percevoir les figures de sons.

En référence au mot *slam*, le manuel FLM2 invite les élèves à lire le texte en scandant les mots de manière à « secouer l'auditoire », avant de se livrer à une récitation collective et rythmée, tout en veillant à l'enchaînement des strophes. Un manuel de FLE (FLE4) propose une mémorisation du début du texte suivi d'une autodictée, ce qui constitue un exercice original. Le débat est l'activité orale la plus fréquente, qu'il s'agisse de manuels de FLE (FLE4&5) ou de FLM (FLM4) : « Connaissez-vous le slam ? Qu'en pensez-vous ? », sonde-t-on, *a priori*, les utilisateurs du *Nouvel Edito*. Quant aux activités d'expression écrite, loin d'être systématiques (absentes des manuels de troisième et du manuel FLM4), elles sont souvent déconnectées de l'objet slam, s'agissant de rédiger une description (FLM5, FLE2)⁶⁹ ou encore une sorte d'apologie (« un texte de chanson en hommage à quelqu'un », FLE3). Notons que dans le manuel de première générale, le sujet proposé initialement (2011 : 121) se prolonge par une étude de corpus : le slam de GCM s'insère dans un groupement de trois poèmes à partir desquels les élèves devront dissenter⁷⁰. En outre, il sera à nouveau abordé dans la rubrique « Regards croisés », *via* la présentation du documentaire de Pascal Tessaud. On voit là une profonde cohérence à l'œuvre qui traduit une réelle intégration du slam, non seulement en tant que phénomène perçu à travers la médiatisation de GCM, mais surtout en tant que *mouvement* et *objet* poétique. Dans le manuel FLE1, le dossier sur *Midi 20* donne lieu à un atelier consistant en une interprétation théâtralisée (lire et mimer) réalisée par binômes. Il s'ensuit une ouverture vers d'autres formes poético-ludiques (chansons, berceuses, virelangues...) qui pourront être partagées en classe et permettre une valorisation des langues d'origine des apprenants⁷¹. Dans ces conditions, le slam apparaît comme le déclencheur d'un moment de partage poétique ritualisé ; il se prolonge par un travail autour de la créativité lexicale, sous le titre « Poète en herbe », s'agissant de comprendre un texte écrit à la manière du « Prince de Motordu », puis de créer des « expressions bizarres » avec substitution paronymique (« château à voile »). Certains slams auraient pu alimenter cet exercice, telle l'expression « au clair de ma plume » (GCM, 2006). A travers ces

⁶⁹ « Décrivez en une vingtaine de vers un lieu particulier », demande-t-on, en guise d'évaluation (FLM5).

⁷⁰ Les deux autres poèmes sont de Fourcade (« En laisse ») et d'Ancet (« Lumières des jours ») et la question posée en ces termes : « Quels rapports au monde les poèmes de ce corpus établissent-ils ? Mettez en évidence les points communs et les différences entre les textes. » (p.131)

⁷¹ Voir notre séquence présentée dans le chapitre 13.

deux derniers exemples, on entrevoit comment le slam peut être pleinement intégré à un manuel et impliqué dans une démarche de projet.

11.3.5. Un exemple d'exploitation dans le manuel *Nouvel Edito* (FLE5)⁷²

Le *Nouvel Edito* intègre le slam « Avec eux » (GCM, 2008) à sa septième unité didactique intitulée « Je l'aime, un peu, beaucoup... », dont le premier objectif est formulé en ces termes : « Parler du sentiment amoureux et amical » (2008 : 117). Dans le tableau des contenus, on observe les micro-objectifs suivants qui font référence à l'étude du slam : d'une part, « comprendre un slam parlant de l'amitié » (CO) ; d'autre part « donner sa conception de l'amitié » (EO). « Avec eux » est présenté au début de l'unité, à la suite d'un répertoire de vocabulaire ayant trait aux « Sentiments et émotions » (2008 : 120). Un extrait du texte – environ la moitié – figure dans cette unité, alors que l'intégralité est reproduite en fin de manuel afin que les élèves puissent éventuellement s'y reporter lors de l'écoute du document sonore. Voici l'exploitation de ce slam telle qu'elle est proposée dans le manuel :

Types d'activités	Etapes	Contenus mobilisés
Compréhension orale	Entrée en matière	Définition <i>Wikipedia</i> → <i>brainstorming</i>
	1 ^{ère} écoute : 2 questions	Compréhension globale : identification thème + interprétation titre
	2 ^{ème} écoute : 4 questions	Compréhension locale et littérale
Vocabulaire	3 questions	Synonymie Registre : recherche (standard → argot) Registre : reformulation (argot → standard)
Production orale		Débat sur la conception de l'amitié

Tableau 2 : Exploitation du slam de GCM dans le Manuel *Le Nouvel Edito* (B2, 2008)

Si l'entrée par *Wikipédia* ne nous semble pas des plus riches, on peut aussi regretter que ce slam ne fasse pas l'objet, dans l'exploitation proposée⁷³, d'un exercice d'oralisation valorisé en tant que tel et qui aurait permis de rendre compte de ses caractéristiques en termes de phrasé, soit d'entraîner les apprenants sur un plan phonétique et prosodique. En outre, le travail sur le vocabulaire, visant à affiner la compétence sociolinguistique, aurait mérité un dépassement de la dichotomie

⁷² Nous avons choisi d'approfondir l'analyse de cette exploitation en vue de notre expérimentation présentée au chapitre 13, qui inclut l'utilisation de ce manuel.

⁷³ Le guide pédagogique (2010 : 11) précise « prise de notes individuelle puis mise en commun en sous-groupes (avec possibilité de lire le texte) » : autant dire que ce qui est relégué entre parenthèses et présenté comme une simple possibilité paraît secondaire. (nous soulignons)

argot/standard par le repérage de termes relevant d'une langue plus soutenue⁷⁴. Quant à l'activité de production, elle se limite à une expression d'opinion sous la forme d'un débat qui n'est pas sans rappeler l'objet d'étude « Des goûts et des couleurs, discutons-en » du bac professionnel, mais qui ne tient aucunement compte de la spécificité de l'objet slam. Dans ces conditions, il est à craindre que ce dernier ne soit instrumentalisé, traité exclusivement en tant qu'outil. En ce qui concerne l'intégration à l'unité didactique, notons que sur la même double page figure, en vis-à-vis du slam de GCM, un texte de Françoise Mallet-Joris (« Lettre à moi-même ») qui donne lieu à une activité de production écrite. Le terme *d'auteur* apparaît ici, alors qu'il était absent de l'exploitation du slam, au profit de constructions impersonnelles⁷⁵. De là à conclure à une dichotomie entre *écrivain* et *écrivain* (Barthes)⁷⁶, il n'y pas si loin.

11.3.6. Premières conclusions

Ce parcours oscillant entre unités et séquences didactiques nous a éclairée quant aux positionnements respectifs des didactiques du FLE et du FLM sur un même objet, et sur la façon dont le slam commence à être intégré et exploité – trop souvent *exploité* à défaut d'être réellement *intégré* – dans les manuels. Au-delà de l'aspect médiatique dont certains ont tiré parti en citant des documents issus de la presse, il est principalement appréhendé à travers des exemples supposés *prototypiques*. Or AAM ne se définit pas comme slameur, mais plutôt comme rappeur ou chanteur : constat qui nous semble significatif du fait que le slam est bien souvent approché comme un genre musical et situé par rapport au *hip-hop*. D'une manière générale, l'entrée par *unité didactique* privilégiée en FLE implique une approche thématique – le slam étant assimilé à une poésie urbaine traitant de Paris et de sa banlieue⁷⁷ – ; l'entrée par *séquence didactique*⁷⁸ induit une approche générique : le slam est alors envisagé comme objet poétique contemporain dans la lignée de traditions orales. Or cette mise en perspective nous semble nécessaire à une prise

⁷⁴ Voir la séance correspondante et le TBi5 (page 547)

⁷⁵ Il est d'ailleurs édifiant de constater que l'encart biographique figurant pour les *auteurs* reconnus comme tels dans le guide pédagogique est ici absent (2010 : 112).

⁷⁶ Voir notre chapitre 13.

⁷⁷ A titre d'exemple, la double page consacrée à l'étude du slam dans *Alors ?* (FLE4) relève de l'unité 7 intitulée « Paris, banlieue », ce qui contribue à ancrer le slam dans un cadre urbain.

⁷⁸ Voir cette distinction développée *infra*.

en compte de la spécificité de l'objet et à un déploiement de ses potentialités didactiques originales et spécifiques. L'ancrage littéraire peut permettre d'éviter l'instrumentalisation du slam comme un outil didactique parmi d'autres. En outre, il permet de soulever la question de l'appartenance générique d'une forme souvent assimilée à la chanson : « Qu'est-ce qui vous surprend dans cette forme poétique ? », demande-t-on aux élèves invités à « écouter la voix du poète »⁷⁹. En revanche, les manuels de FLE intègrent un travail sur l'oral et une dimension interactive qui nous semblent particulièrement adéquate à rendre compte du slam dans ses trois dimensions. En matière de diversification des supports et d'approche *multimédiale*⁸⁰, ils se révèlent plus convaincants : 3/5 comportent un CD ou un DVD. Un manuel (FLE4) va jusqu'à proposer une analyse précise du clip de « Saint-Denis ». Les manuels de FLM se contentent de faire référence à des documents accessibles sur la toile, que ce soit en vue d'une recherche documentaire (FLM3) ou pour écouter le slam déclamé par son auteur avant de s'y essayer.

Quant aux outils spécifiques et périphériques sur le slam, nous retenons la nécessaire articulation entre l'écrire et le lire, le dire et l'écouter. Pour autant, un guide comme *Ecrire et dire*, aussi riche soit-il, ne présente pas à proprement parler de séquence ou d'unité didactique, mais des activités essentiellement ludiques qui rendent compte du slam comme outil (pour travailler l'oral, pour faire écrire les élèves...). Pour être décontextualisées de l'univers et des exigences scolaires, ces activités n'en sont pas moins susceptibles d'être intégrées à une démarche cohérente. Il nous reste donc à trouver l'équilibre entre ces *recettes* ou méthodes de slameurs et les *séquences/unités didactiques* qui tendent à faire abstraction de ces mêmes slameurs au profit du seul GCM, à occulter ou à stéréotyper l'objet slam. Force est de constater que « le slam remplit de plus en plus les fonctions d'outil pédagogique » (129H, sd : 33) et qu'il est, en tant que tel, soumis au risque d'une instrumentalisation. En conséquence, « l'engouement actuel brouille parfois la compréhension de cette expression poétique, qui englobe autant les fonctions d'un art à part entière que celle d'un outil pédagogique. » (129H, sd : 9). D'où la nécessité de l'intégrer dans les manuels non seulement comme un outil émergent mais aussi

⁷⁹ Manuel de 4^{ème} cité (Magnard, 2011)

⁸⁰ Nous proposons cet adjectif pour rendre compte d'une multiplicité de supports et d'entrées possibles, reflétant les différentes formes d'enregistrement et transcription (audio, vidéo, texte) d'une performance.

comme objet d'étude⁸¹ : objet linguistique et textuel, objet discursif dont la littérarité, l'ancrage culturel et générique restent à interroger. En ce sens, la dialectique entre *unité*⁸² et *séquence didactique* (Dolz & Schneuvly, 1998) nous ouvre des pistes intéressantes : la séquence, dont les documents sont choisis comme exemples illustratifs d'un genre et les activités conçues comme des ateliers ou mises en situation, ne pourrait-elle pas permettre de réintroduire une approche générique dans la didactique du FLE ? Si elle se caractérise par sa modularité et son adaptabilité à une diversité de situations⁸³, nous nous proposons de transférer notre séquence initialement conçue pour des élèves à profil FLM ou FLS à un contexte d'enseignement du FLE, jusqu'à aboutir à une trame modélisée, non linéaire et transposable à d'autres situations d'enseignement/apprentissage : c'est à la confluence des didactiques et méthodologies du FLM et du FLE, à la frontière entre scolaire et périscolaire, que nous pourrions alors élaborer notre propre parcours⁸⁴.

11.4. Premières expérimentations (en CLIN et en LP)

Ce parcours commence, en amont des deux expérimentations qui feront l'objet de nos prochains chapitres, avec deux expériences préalables, menées dans une perspective exploratoire lors de notre année de Master 2. Le point commun entre ces deux expérimentations réside dans un contexte d'enseignement du FLE/FLS, s'agissant, dans le premier cas de notre propre classe d'élèves allophones lors de l'année scolaire 2007-2008, et dans le second d'un groupe de lycéens bénéficiant d'un cours de soutien en FLE/FLS analogue à un dispositif de type CIPPA FLE⁸⁵. Dans les deux cas, nous avons proposé un projet autour du slam : l'un se résume à une séance insérée dans une simulation globale ; l'autre s'étend à une séquence complète, pour laquelle la classe a bénéficié de l'intervention d'une artiste slameuse.

⁸¹ « Le slam peut être considéré comme un outil (pédagogique, éducatif, scolaire), mais il est surtout et avant tout une pratique artistique et donc une fin en soi » explique MP (voir son blog, « Descriptif des ateliers »).

⁸² Définie comme « fil conducteur qui propose l'enchaînement des activités suivant une logique communicative et cognitive, allant des activités de compréhension aux activités d'expression en passant par un travail sur la langue (...), le tout formant un parcours visant l'appropriation d'une langue étrangère (...). Les contenus et activités sont sélectionnés en fonction des thèmes ou des situations choisies... » (Laurens, 2003 : 72)

⁸³ Conçue comme « un système modulaire qui permet des ajouts et des suppressions en fonction de la diversité des situations de communication et des classes. » (Dolz & Schneuvly, 1998 : 91)

⁸⁴ Voir le livret de parcours présenté dans notre chapitre 14.

⁸⁵ Cycle d'Insertion Pré-professionnelle Par Alternance.

Enfin, l'entrée thématique choisie constitue un autre lieu de convergence puisque le thème de la ville a été retenu pour ces deux projets.

11.4.1. Séquence en CLIN

Mise en œuvre en CLasse d'INitiation au français⁸⁶, ce premier exemple répond à un désir d'ouverture - de l'école à son environnement, et au delà, à la culture contemporaine - si l'on tient compte du contexte dans lequel le projet a été conçu⁸⁷. Les divers partenariats et interventions - à celle de Katia/Boutchou, l'artiste-slameuse s'ajoute la collaboration active de S., intervenante musicale, et celle de P., bibliothécaire - ont contribué à une diversité de lieux et de partenaires conforme à l'esprit du mouvement slam : certaines séances se sont déroulées à la bibliothèque, d'autres en salle de musique de l'école, avant d'en arriver à la salle de spectacle pour la présentation finale⁸⁸. L'essentiel du projet – les cinq premières séances – était planifié sur le premier semestre, mais la nécessité s'est imposée de « réactiver » l'atelier en fin d'année en vue de préparer la scène finale.

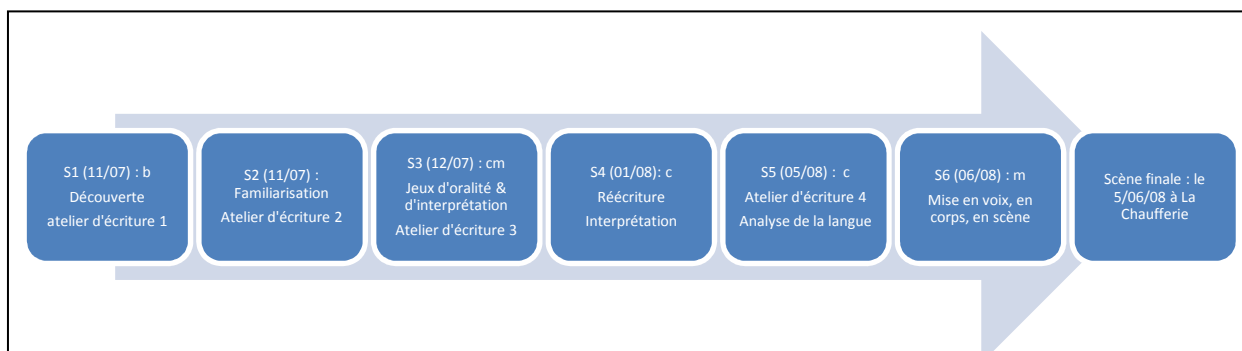


Figure 1 : Chronologie de la séquence menée en CLIN

Les documents joints en annexe IX.3 rendent compte de l'ensemble de la séquence :

- le tableau synoptique reflète ses objectifs ;
- le plan de séquence résume sa planification ;
- le synopsis d'observation, ajouté à la transcription de l'interaction entre deux élèves, permettent d'approfondir le déroulement de l'une d'entre elles.

⁸⁶ Classe accueillant 15 élèves dits « ENA » (Elèves Nouvellement Arrivés) âgés de 6 à 12 ans et originaires de pays divers (Algérie, Allemagne, Angola, Arménie, Espagne, Iran, Macédoine, Maroc, Portugal).

⁸⁷ Mis en place dans le cadre d'un Grand Projet de Ville associant les villes de Grenoble et de Saint-Martin-d'Hères par l'intermédiaire de leurs réseaux de bibliothèques municipales. Les financements correspondants ont permis d'obtenir l'intervention de Katia, slameuse, pour un cycle d'ateliers ainsi que pour la présentation finale de la scène slam à « La Chaufferie ». Voir la vidéo illustrative de ce chapitre.

⁸⁸ Dans la frise chronologique ci-dessous, nous avons utilisé les initiales suivantes : b pour « bibliothèque », c pour « salle de classe », m pour « salle de musique ».

Si l'on considère les objectifs du projet en lien avec les programmes officiels⁸⁹, on constate que la poésie apparaît comme le lieu privilégié d'une expérimentation ludique des possibles de la langue, et ce, aux différents niveaux de l'école primaire. La démarche de projet contribue à donner sens et cohérence à des activités d'écriture et pourra occasionner de véritables rencontres avec des œuvres ou des auteurs. S'agissant du slam, soit d'un objet contemporain, la rencontre est incarnée par l'artiste slameur qui transmet ainsi une poésie vivante. En l'occurrence, la finalisation, *via* la socialisation du projet, est induite par la démarche même qui consiste en une déclamation publique. La présence d'un auditoire permet non seulement d'expérimenter la voix et ses effets, mais aussi d'ajuster son texte à cet enjeu : comme nous avons pu le montrer, certains slameurs soumettent leurs textes à des réécritures successives en fonction du *feed-back* de l'auditoire. Dans le cas d'Elèves Nouvellement Arrivés en France, soit « nouvellement francophones », il s'agit enfin d'explorer et d'éprouver la langue dans sa matérialité sonore afin de mieux se l'approprier, de « trouver sa voix » dans une nouvelle langue⁹⁰.

Le déroulement du projet traduit l'importance des activités ludiques, qu'il s'agisse de jeux d'oralité ou de rythme (le jeu des claques⁹¹) ou de jeux d'écriture (avec les lettres du prénom lors de S1 par exemple). Tout au long de la séquence, les interactions ont été favorisées : entre l'écouter et le dire, entre l'écouter et l'écrire, entre le lire et l'écrire, mais surtout entre l'écrire et le dire, et aussi entre les élèves par l'exploration de modalités de travail diversifiées. Outre les slams proposés à l'écoute (« L'Hiver Peul » de SD, « Soleil Jaune » de SD & JB, « Paris Canaille » et « Merci maman » de R) ou déclamés par Katia (« Capitaine », « Petit »), les clips et extraits vidéo (« Saint-Denis » de GCM⁹², extrait du film *Slam*), nous avons utilisé des entrées diversifiées tels que des documents iconographiques (les illustrations de l'album *Le slam poésie urbaine*) et autres supports plus ou moins « ordinaires » : à titre d'exemple, un plan du réseau des transports en commun de la ville de Grenoble a été fourni aux élèves comme déclencheur d'une activité d'écriture *géopoétique* (S2)

⁸⁹ Voir en annexe IX.3

⁹⁰ Nous avons pu observer que de nombreux slameurs ont une langue maternelle autre, d'où un rapport différent au français (langue seconde) : l'intervention de Katia Bouchoueva, d'origine russe, est ici décisive.

⁹¹ Ce jeu consiste, en référence au sens original du mot *slam*, à claquer des mains en diffusant le son le plus vite possible ou en reproduisant un rythme donné, les élèves étant disposés en cercle.

⁹² Dont nous avons repéré les bruits urbains comme autant d'appuis pour la compréhension.

qui s'est révélée particulièrement créative⁹³. En effet, la présence d'un support visuel a mis en confiance des élèves habitués à se déplacer en bus ou en tram pour venir à l'école, si bien que les noms des arrêts s'avéraient plus ou moins familiers à l'écoute : d'où une sensibilité accrue à la musicalité de ces mots parfois dénués de sens pour eux. A l'image de cette production d'écrits qui a été réalisée en binômes, les interactions entre les élèves ont été encouragées tout au long de la séquence, notamment en vue d'une différenciation dont rend compte le synopsis d'observation de la séance 3⁹⁴.

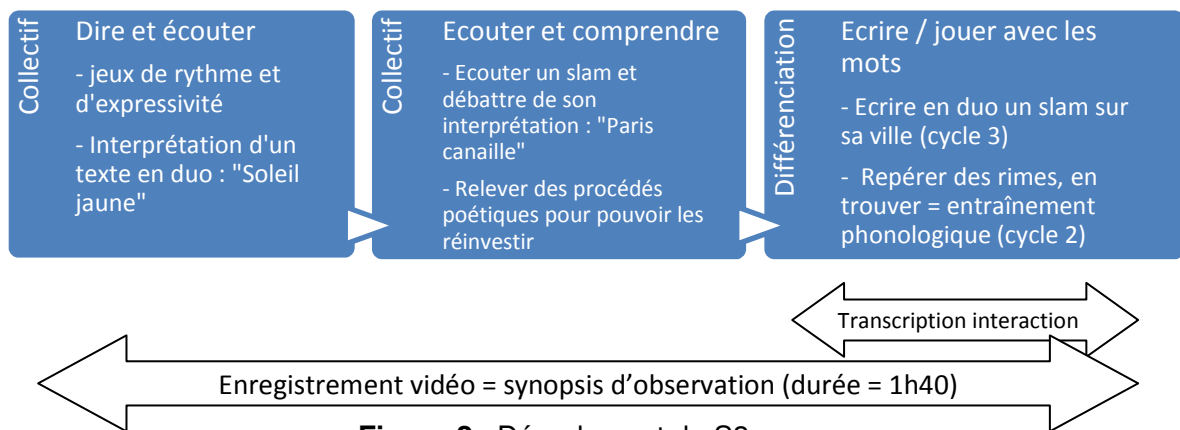


Figure 2 : Déroulement de S3

Le recours au **synopsis d'observation** de classe⁹⁵ a permis d'affiner l'analyse du dispositif, mais aussi de la progression de la séance, de sa dynamique, par une mise en valeur de sa structure hiérarchique, ainsi que des interactions mises en jeu selon les formes sociales de travail proposées. La longueur de celui-ci traduit la complexité d'une séance durant laquelle plusieurs étapes se succèdent, marquées par des changements de lieu ou interruptions telles que la récréation⁹⁶. Notons d'emblée que le fait de taper dans les mains pour produire un rythme fait écho au « jeu des claques » proposé lors de la première séance. En outre, cet exercice rythmique aide les élèves à être ensemble, à être *en phase* : recherche d'une *cadence* commune qui peut favoriser, en tant qu'*acte social* (Meschonnic, 1982 :

⁹³ La consigne impliquait de choisir un itinéraire, de relever les arrêts correspondants et de s'en servir de trame pour écrire les textes en binômes, à la manière de « Saint-Denis » ou de « Paris canaille » qui évoque des arrêts de métro. Si le choix de ce support était induit, en l'occurrence, par celui de la thématique urbaine, Gérard Vermeersch (1996 : 45) propose dans sa *Petite fabrique d'écriture* une activité nommée « Géopoétique » consistant à intégrer dans un poème la liste des communes de Loire-Atlantique.

⁹⁴ La CLIN se caractérisant par une grande hétérogénéité des âges et niveaux (de A1 à B1), la différenciation entre les cycles (*a minima*) apparaît comme une nécessité et une pratique quotidienne.

⁹⁵ Inspiré du cours de Sandra Trevisi, cet outil méthodologique a été conçu par l'équipe GRAFE dans le cadre d'un projet de recherche.

⁹⁶ Nous proposons une analyse détaillée de cette séance à partir du synopsis et de la transcription figurant en annexe IX. Les élèves dont l'échange a été enregistré sont désignés par les initiales (N & M) de leurs prénoms.

650), l'identification de l'élève comme membre du groupe-classe⁹⁷. L'entrée par la musique - d'où le choix du lieu - permet une activité commune, accessible à tous quel que soit leur niveau de langue, et donc *intégratrice*. Elle vise à préparer un travail sur l'oralisation et l'interprétation des textes qui constitue l'essence du slam, en tant que poésie orale. Lors d'une séance ultérieure de préparation à la scène finale, nous ferons intervenir le professeur de musique afin de travailler à l'accompagnement musical des textes, mais l'objectif principal de cette première séance axée sur l'interprétation est de sentir et d'accentuer le rythme de la langue et la rythmique propre à chaque texte⁹⁸, selon l'effet visé. Si le slam se construit à la croisée des arts, la première activité proposée (jeu de rythme ou mise en bouche) suggère une référence à la chanson. Celle-ci est bien perçue par les élèves puisque l'un d'entre eux reprend le rythme d'une chanson traditionnelle ; N. va plus loin en précisant qu'il faut transformer son texte en chanson pour pouvoir le dire avec un rythme particulier. Lorsqu'il sera amené à oraliser son propre texte, c'est d'ailleurs avec une voix chantante qu'il se livrera à cet exercice. La seconde activité (jeu d'interprétation ou mise en voix) s'inscrit davantage dans une perspective de théâtralisation, car le slam emprunte aussi à cet art. Enfin, la troisième (l'atelier d'écriture ou mise en mots) relève à la fois du conte et de la poésie, les élèves se montrant hésitants quant à la forme à adopter : la consigne d'écriture se voulait ouverte (« Ecrire un slam sur sa ville en la comparant à un animal ») et induite par le slam support (« Paris ma ville aux yeux de loup »⁹⁹), pour leur permettre de se construire leur définition du slam, à partir de leur double expérience d'auditeur et d'auteur. Au fil de l'atelier, des compétences transversales ont été mobilisées, à commencer par un travail sur l'écoute, la prise de parole, la coopération dans l'écriture et l'interprétation. Les élèves ont dû apprendre à interpréter un texte en duo et à collaborer en vue d'une activité d'écriture : la transcription de l'échange au sein d'une dyade (voir *infra*) traduit la difficulté inhérente à cette tâche. Notons enfin que la référence intertextuelle à une poésie apprise en classe illustre la mise en place de

⁹⁷ Enjeu de taille en l'occurrence, s'agissant d'Elèves Nouvellement Arrivés en France et pour certains Non Scolarisés Antérieurement. Voir nos prochains chapitres pour un développement de ce travail sur le rythme.

⁹⁸ Nous distinguons ici rythme et rythmique à la suite de Meschonnic qui définit une rythmique comme « la configuration du rythme propre à un texte (2005 : 41) soulignant qu'elle constitue par là-même « la matière première de l'effet de sens » (175).

⁹⁹ « Paris canaille » de Rouda (2007).

« réseaux » : la découverte de nouveaux textes – en l’occurrence de slams – fait écho à d’autres textes littéraires, notamment poétiques.

La transcription rend compte de l’interaction orale entre les élèves N et M en situation de coproduction écrite lors de la séance 3. Nous avons privilégié l’écriture en dyade qui « stimule l’invention, l’autonomie et la vigilance métalinguistique » (Fabre-Cols, 2002 : 176). En l’occurrence, les deux élèves ont bien perçu la dimension ludique inhérente au slam. Comme l’indique leur titre (« Normat »)¹⁰⁰, ils ont joué sur la matière visuelle (les lettres) et sonore de leurs prénoms. C’est à une dimension *colludique* (de *colludere*, « jouer ensemble »¹⁰¹) qu’ils accèdent alors : enjeu essentiel dans les ateliers slam, s’agissant de jouer ensemble avec les mots. L’échange métalinguistique qui s’ensuit traduit néanmoins des désaccords portant sur la mise en mots (syntaxe) et la mise en forme (ponctuation) du texte. M. manifeste des inquiétudes quant au transcodage que représente le passage à l’écrit : il s’agit d’un élève lusophone, en difficulté à l’écrit. Pour cet élève, la prégnance du contrat didactique ralentit considérablement le processus d’écriture. 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 ». De fait, cet échange apparaît révélateur d’un travail possible sur le défigement des expressions figées comme déclencheur de créativité lexicale et d’un investissement affectif pour ces élèves « nomades ».

Les **productions écrites** issues de ces séances attestent d’une grande hétérogénéité. Lors de la première séance, des élèves de niveau CP ont produit une phrase à partir des lettres de leur prénom (« Eric écrit sans un cri. »), tandis que d’autres (cycle 3) ont rédigé un texte élaboré :

Le nid d’or se situe dans le Nord. L’oiseau Nordine dort. L’oiseau dort, Nordine va dans le nord et trouve dans un nid des œufs d’or. Les deux petits enfants dorment, dans leurs rêves vont dans le Nord et trouvent des morts... C’est le Nord qui m’amène au grand livre d’histoire. Mon rêve se construit avec de l’or et voilà je me rendors.

Document 1 : Production de Nordin, 10 ans (S1)

Lors de la deuxième séance, le travail en binômes a permis de compenser l’hétérogénéité des âges et des niveaux. A titre d’exemple, le binôme dont la production figure ci-dessous était constitué d’un élève âgé de 6 ans, non lecteur, et d’un autre âgé de 9 ans, de niveau avancé :

¹⁰⁰ Il s’agit d’un mot-valise résultant de leurs deux prénoms apocopés : Nor(din) + Mat(hieu) = Normat

¹⁰¹ Notons qu’en anglais, le verbe *to collude* signifie « conspirer » (d’où « collusion »), d’après le *Longman*.

Nous sommes allés à Saint-Bruno
 En marchant dans l'herbe à Malherbe.
 A MC2, nous nous sommes retrouvés tous les deux.
 A Mounier, on a vu entrer des araignées.
 Elles se sont assises sur les sièges.
 A l'arrêt Albert 1^{er} de Belgique, nous avons rencontré une jolie Belge.

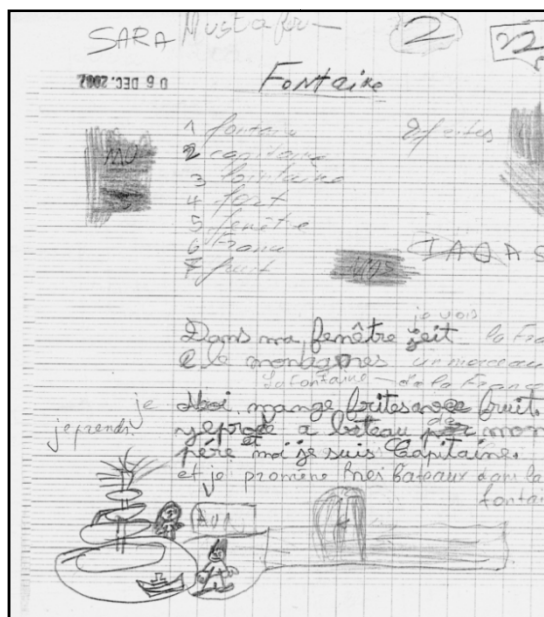
Document 2 : Production d'Eric et Michel, 5 et 9 ans (S2)

Outre la production de N et M reproduite en annexe, le texte ci-dessous, intitulé « Les grands-mères de Grenoble », est le fruit du travail de deux autres élèves lors de cette même séance et témoigne de leur prise en compte de la principale consigne – comparer sa ville à un animal – ainsi que des contraintes poétiques telles que la paronomase (Grenoble/grenouille, gris/crie) :

Quand il pleut à Grenoble
 Les grand-mères ont froid
 Et nous on va acheter des caramels
 Pour qu'elles soient belles
 Grenoble gris
 Grenoble crie
 Comme une grenouille
 Et nous on écrit !

Document 3 : Production de Liana et Ava (S3)

Enfin, la production de Sara et Mustafa a fait l'objet d'une réécriture dont atteste le brouillon reproduit ci-contre. « Lieu où sont conservées toutes les traces du débat interne à celui qui lit-écrit » (Oriol-Boyer, 2002 : 7)¹⁰², ce dernier illustre le recours au dessin visant à s'approprier le jeu de mots (polysémie) - et met en relief les quelques termes (« fontaine, capitaine, lointaine ») qui serviront de trame au texte à construire. Notons d'ailleurs que le terme de *capitaine* fait écho à l'un des textes slamés par Katia lors d'une précédente séance. Le passage du brouillon à la production finale témoigne de l'aide apportée par l'adulte, notamment pour les verbes (« je prends ») et l'utilisation des pronoms personnels atones et toniques (« Moi, je... »). Outre l'aide syntaxique et orthographique, la mise en forme - disposition en vers - du texte permet de mettre en valeur la rime riche (capitaine/fontaine), ainsi que la structure du texte produit, sa progression.



Document 4 : Brouillon de Sara et Mustafa

¹⁰² Préface à l'ouvrage de Claudine Fabre (1990).

De ma fenêtre, je vois les montagnes,
 Et Fontaine : un morceau de la France.
 Moi je mange des fruits avec bruit.
 Je prends le bateau de mon père.
 Je suis capitaine, et je promène
 Mes bateaux dans la fontaine

Document 5 : Production de Sara et Mustafa (S4 : réécriture)

Lors de la représentation finale, des duos sur les prénoms (S1) ont permis de mettre en scène une forme de joute oratoire conforme aux origines du mouvement. Quant aux transitions musicales et autres jeux de voix accompagnant l'interprétation de certains textes (« Soleil Jaune »), ils visaient à renforcer le caractère collectif de cette présentation, tout en accentuant les aspects interculturels par la présence d'instruments africains. Là encore, le plaisir était au rendez-vous, à la hauteur du plaisir éprouvé lors des ateliers d'écriture : « Le slam, c'est une chose qui rime, qui nous fait plaisir (...). Il y a beaucoup de choses dans le slam : des fois, c'est rigolo, d'autres fois, c'est triste... », dirait Sara en guise de bilan à cet atelier, tandis que Nordin conclurait : « Le slam, c'est des jeux de mots, c'est des cliques et des clagues »¹⁰³. La principale difficulté posée par la scène finale était liée à l'utilisation du micro qui aurait dû faire l'objet d'une activité de préparation, de même que l'occupation de l'espace scénique. En revanche, les exercices préalables de diction, comme celui du « Porte-voix », ont porté leurs fruits et favorisé l'audibilité des textes pour des enfants initialement non francophones. La qualité d'écoute était d'autant plus remarquable que les élèves, mêmes spectateurs, étaient toujours actifs dans l'accompagnement sonore ou musical. Enfin, l'enjeu culturel semble avoir été atteint dans la mesure où certains élèves ont participé à une scène slam « tous publics » animée à la bibliothèque de quartier par le slameur grenoblois Mots Paumés¹⁰⁴.



Photo 2 : From the page... to the stage



Photo 3 : Scène à la bibliothèque avec MP

¹⁰³ Entretien mené le 17/06/08 à l'école Malherbe

¹⁰⁴ Voir les photos reproduites en annexe IX.3et qui reflètent le paradoxe entre le caractère intime de la phase d'écriture – l'élève s'isole derrière un livre – et la phase de socialisation où l'élève monte sur une chaise, à défaut de scène, pour interpréter son texte...

11.4.2. Séance en LP

Nous avons également conçu, mené et analysé une séance d'activités autour du slam dans une classe de FLE/FLS ou plutôt de FLSco (« Français Langue de Scolarisation ») accueillant des Elèves Nouvellement Arrivés en France (ENA) scolarisés en lycée professionnel. Cette activité de découverte du slam, suivie d'un atelier d'écriture, s'inscrivait dans un projet de plus grande ampleur, consistant dans la mise en place d'une simulation globale, « L'immeuble », par les deux intervenantes : en une douzaine de séances, les élèves avaient commencé à poser les jalons de cet univers fictif qu'implique la simulation globale, à se familiariser avec le fonctionnement de cette démarche. A ce stade de la progression, l'intervention de l'atelier slam répondait au besoin de faire vivre l'immeuble, de l'animer, et à la volonté d'introduire d'autres supports – plus littéraires – que les documents authentiques utilisés jusqu'alors. Dans cette perspective, les élèves ont été conviés à « Découvrir le slam avec Grand Corps Malade », par un courrier visant à susciter leur curiosité – à faire naître un « horizon d'attente » tout en induisant un « effet de réel ». La fiche de préparation présentée en annexe expose les objectifs et le déroulement détaillé d'une séance qui a fait interagir deux slams de GCM (« Vu de ma fenêtre » et le clip « Saint-Denis »), en vue d'une production écrite, et qui a donné lieu à des développements *métalexicaux* intéressants. Une discussion sur les registres de langue à partir de termes comme « blindé » a induit des digressions sur les usages de ce registre familier, voire argotique.

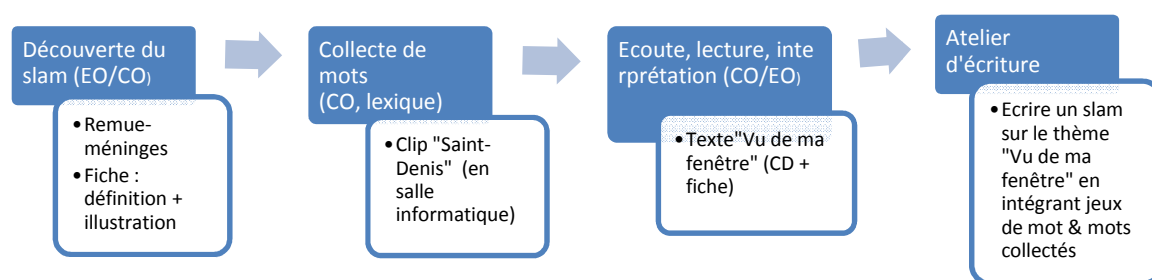


Figure 3 : Déroulement de la séance « Vu de ma fenêtre » (lycée Prévert, le 30/01/08)

Le « remue-méninges » proposé en guise d'entrée en matière s'est nourri de toute la richesse de l'illustration extraite de l'album *Le slam, poésie urbaine* (2007), que nous avons choisi de placer en vis-à-vis du texte sur la fiche élève¹⁰⁵. Cette image donne à voir l'essence du slam comme *poésie urbaine* ou *du quotidien*, ce que GCM

¹⁰⁵ Voir la fiche de préparation et la fiche élève reproduites en annexe IX.3.

résume ainsi : « *Moi, quand je regarde par la fenêtre, je vois que le béton est en fleurs.* » Ainsi le « slam-poésie » naît-il au détour d'une rue, dans un décor urbain et banal dont il fait surgir, à travers le regard du poète, des images poétiques : la forme de l'oiseau dessinée par la juxtaposition des photos de bâtiments, illustre la déconstruction-reconstruction que nous avons analysée comme inhérente au slam. Enfin, le détour par les images animées du clip de « Saint-Denis » a permis aux élèves de se constituer leur propre réservoir de mots, au sein duquel puiser l'inspiration et les ressources lexicales pour écrire. Certes, le passage à l'écrit a été laborieux pour un certain nombre d'entre eux, et aurait mérité que l'on prolonge la séance par une étape de réécriture, mais quelques élèves se sont néanmoins risqués à une oralisation de leur texte, bien qu'inachevé. Le contexte dans lequel s'ancrait cette séance a assurément favorisé la créativité d'élèves qui se trouvaient d'ores et déjà plongés dans un univers fictif, la simulation globale fonctionnant comme un véritable catalyseur de l'activité¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Voir le dossier : « Une simulation globale en classe d'accueil pour élèves primo-arrivants comme outil d'intégration et d'éducation à la citoyenneté » (sur site Franc Parler, voir en sitographie).

Conclusion partielle

En passe d'être reconnu dans les programmes et manuels scolaires comme un objet d'étude à part entière et non seulement comme un outil ou un sujet « en vogue », le slam révèle pleinement son potentiel didactique lorsqu'il est intégré à un projet dont le sens se construit à la croisée des arts : non seulement des arts du langage en relation avec le théâtre, mais aussi des arts en général tels que la musique et les arts visuels¹⁰⁷. Aussi nos premières expérimentations ont-elles confirmé ce potentiel, non seulement rythmo-ludique et en tant que tel socialisant, mais aussi artistique et linguistique, en vue d'une appropriation du Français comme Langue Seconde : la langue française, devenant à l'instar du slam lui-même « une maison qu'on aménage sans cesse avec les sensibilités de chacun » selon l'image d'Ami Karim (GdB, 2009 : 14), une maison commune où chacun doit se sentir chez soi. Tel est l'enjeu du parcours d'intégration des élèves nouvellement arrivés en France : « Lui permettre d'être chez lui dans la langue française, c'est faire le pari généreux de son devenir citoyen »¹⁰⁸. Or cela passe nécessairement, selon l'image chère à Wioland (1991, 2000 : 14), par une familiarisation avec « le système phonologique du français comme une société dans laquelle vivent les phonèmes dont les habitudes de vie sont comme dans toute société arbitraires, certes, mais bien établies et hiérarchisées ». Nous postulons que l'intégration de ces « habitudes culturelles » permettra de mieux généraliser le fonctionnement de l'expression orale au-delà des diversités individuelles (phonostylistiques) et que l'expérience du slam peut contribuer à cette acculturation.

¹⁰⁷ Dans la lignée de l'album cité (Mango, 2007), le thème de la ville peut donner lieu à des activités intéressantes.

¹⁰⁸ « La scolarisation des élèves nouvellement arrivés en France », Actes des journées nationales d'étude et de réflexion organisées par la DESCO, Discours d'ouverture de Jack Lang, octobre 2001.

Chapitre 12

Expérimentations en FLM/FLS

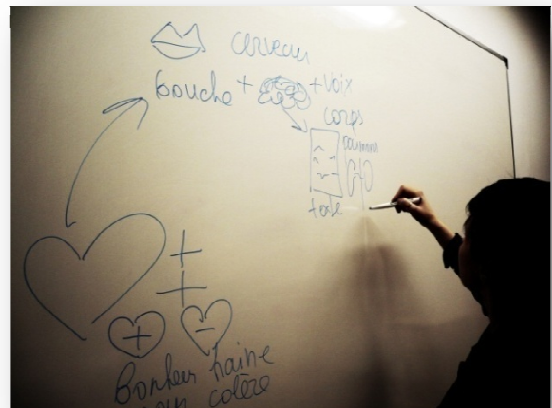
12.1. Contextualisation et objectifs
de la séquence

12.2. Corpus didactique, analyse des
supports et du déroulement

12.3. Analyse des productions et de
l'évolution des représentations

Illustration : extrait du
documentaire *Traits portraits* (2009)

Photo 4 : Entrée en slam avec Katia
Bouchoueva/Boutchou (lycée Prévert, janvier 2011)



« *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* »¹⁰⁹

Néopoètes, les slameurs tendent à s'échapper du poème de Prévert pour s'engager sur des chemins buissonniers. A l'opposé du *flow* régulier d'un Grand Corps Malade, certains s'attachent à déconstruire voire à parodier l'exercice traditionnel de la récitation, tel Frédéric Nevchehirlian déclamant sur un ton et un rythme lancinants ce poème de Prévert¹¹⁰. Or ces cancre évadés des salles de classe ou anciens professeurs devenus slameurs par *vocation* tendent à y revenir pour assumer pleinement un rôle de médiateurs qu'ils conçoivent comme une mission¹¹¹. Le slam apparaît alors comme une passerelle, un lieu possible de renouvellement des pratiques autour de la poésie, de réconciliation ou d'appropriation de l'écriture. Relatant sa rencontre avec la poésie à l'école, Grand Corps Malade lui trouve d'abord « un air bien prétentieux », puis « vraiment relou », tandis que 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* » (2006)

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* et un levier potentiel d'action pédagogique : « *Nous ne sommes pas bons élèves mais l'envie nous enivre.* » (GCM)

Comment l'intervention d'un slameur, en tant que poète vivant 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 à libérer l'expression en influant positivement sur le rapport à la langue et à la poésie ? En quoi se distingue-t-il d'un atelier d'écriture « traditionnel » ? Telles sont les principales questions que nous confronterons à notre double expérimentation d'un atelier slam mené dans deux classes de lycées professionnels, avec des élèves qui *a priori* ne sont pas acquis à la cause poétique, ce dont témoignent nos enquêtes. Après avoir contextualisé cette séquence et exposé ses objectifs en lien avec les instructions officielles, nous nous intéresserons plus précisément aux supports et à la

¹⁰⁹ Damien Noury, « Erythèmes impudiques » in *Slam entre les mots* (2007 : 107).

¹¹⁰ Le slameur marseillais a intégré ce poème à son projet autour des textes de Prévert : *Le soleil brille pour tout le monde* (à paraître).

¹¹¹ Voir notre chapitre 3.

démarche mise en œuvre, puis nous analyserons les productions d'élèves et les questionnaires soumis à ces lycéens.

12.1. Contextualisation et objectifs de la séquence

12.1.1. Contextes d'expérimentation

Dans la lignée des recherches de Patricia Lambert et Cyril Trimaille (2004), et des premières expérimentations menées dans un contexte de FLE/FLS¹¹² qui nous ont ouvert des perspectives intéressantes, nous avons choisi d'expérimenter notre séquence didactique dans deux classes de lycée professionnel : public dont le rapport à la langue – écrite en particulier – peut s'avérer complexe voire conflictuel, la littérarité des textes risquant alors d'être appréhendée comme un obstacle potentiel. D'où l'enjeu d'une réconciliation *via* la langue et l'expérience poétique. Pour ces deux terrains d'expérimentation, nous avons co-animé l'atelier slam avec la slameuse Katia Bouchoueva en présence des enseignantes ; la même trame de séquence a donc été appliquée à ces deux contextes, avec quelques modifications visant à l'adapter à un public sensiblement différent.

Pour la première classe (B)¹¹³, il s'agissait d'élèves préparant un bac professionnel EDPI (13 élèves) et TU¹¹⁴ (7 élèves). La majorité de ces 20 élèves était masculine (2 filles), âgée de 17 à 19 ans. Le contexte de ce lycée vironnais peut être qualifié de périurbain¹¹⁵, de même que celui du lycée Prévert à Fontaine, situé dans la banlieue grenobloise. La deuxième classe (P) comportait 21 élèves de première préparant un bac professionnel de secrétariat (9 élèves) et comptabilité (12 élèves). Parmi les 6 garçons et 15 filles âgés de 16 à 18 ans, 6 élèves étaient repérés par l'enseignante comme « à profil FLS » : 1 élève nouvellement arrivée du Congo, 2 élèves originaires d'Algérie et de Tunisie, 3 élèves d'origine turque dont les difficultés en français persistent bien qu'ils soient nés en France. L'enseignante de la classe B n'a pas ciblé de difficultés particulières. Le tableau suivant vise à caractériser le profil des deux classes concernées :

¹¹² Voir la séance présentée en fin de chapitre précédent et menée au lycée Jacques Prévert de Fontaine.

¹¹³ Nous nous situons ici dans la chronologie de nos expérimentations et utilisons les initiales des deux lycées pour désigner les classes correspondantes, soit B pour « Buisson », P pour « Prévert ».

¹¹⁴ Pour « Etude et Définition de Produits Industriels et « Techniciens d'Usinage ».

¹¹⁵ Nous pouvons émettre l'hypothèse que ces élèves manifesteront une moins grande familiarité vis-à-vis de l'objet slam que des élèves scolarisés en milieu urbain (enquête citée menée au lycée Argouges de Grenoble).

Intitulé de la classe (première bac pro)	Classe B	Classe P
Localisation	Lycée Buisson (Voiron, 38)	Lycée Prévert (Fontaine, 38)
Type de bac pro préparé (sections)	EDPI (13 élèves) TU (7 élèves)	Secrétariat (9 élèves) Comptabilité (12 élèves)
Répartition filles/garçons	18 garçons / 2 filles	15 filles / 6 garçons
Nombre d'heures de français hebdomadaires	2 heures	3 heures

Tableau 3 : Les deux contextes d'expérimentation en Lycée Professionnel¹¹⁶ (LP)

Les différences entre ces deux contextes ont donc *a priori* partie liée aux profils des deux classes, l'une étant majoritairement masculine (B), l'autre à dominante féminine avec des difficultés en français identifiées et annoncées en tant que telles (P). Les élèves de la classe B bénéficiaient de 2 heures de français hebdomadaires, ceux de la classe P de 3 heures, et dans les deux cas, le premier trimestre a été consacré à l'objet d'étude « Du côté de l'imaginaire » (voir *infra*), envisagé notamment à travers le Surréalisme. Notre séquence s'inscrit donc dans le prolongement de ce travail.

12.1.2. Objectifs de la séquence et articulation avec les instructions officielles

Les Instructions Officielles : texte de cadrage

Les nouveaux programmes de français pour la préparation au bac professionnel sont régis par le Bulletin officiel spécial n°2 du 19 février 2009 qui rappelle que « l'enseignement du français participe à l'enrichissement de la culture commune par la connaissance de mouvements et d'œuvres, par la fréquentation de productions artistiques variées, par la pratique d'activités culturelles. » Dans cette perspective, les textes littéraires sont le lieu d'une confrontation avec les idées, les valeurs, les sentiments qui ont marqué l'histoire de la pensée humaine :

« La médiation de la littérature permet une approche du monde et de soi essentielle dans un parcours de formation. »

Si la pratique de l'oral est encouragée sous toutes ses formes (productions orales individuelles et collectives, spontanées et préparées), la lecture et l'étude des mouvements littéraires demeurent ouvertes aux réalités contemporaines¹¹⁷. Quant à l'écriture, elle donne lieu à des pratiques variées (écrit de travail et de mémorisation, écriture personnelle, écriture à partir de contraintes et de déclencheurs, écriture de

¹¹⁶ Nous utiliserons désormais les initiales LP pour désigner le lycée professionnel en général.

¹¹⁷ « Ces références ne constituent pas un cadre de lectures et d'activités exclusif qui interdirait la lecture de textes et l'étude d'œuvres appartenant à d'autres périodes ou à d'autres mouvements littéraires. » (BO cité).

commentaire, écriture d'argumentation) et gagnera à être mise en relation avec l'analyse de la langue, la maîtrise progressive des codes oraux et écrits étant constamment recherchée en vue d'une amélioration de l'expression. Enfin, l'enseignement du français pourra être croisé avec celui de l'histoire des arts, s'agissant notamment des arts du langage et du spectacle vivant. Des parcours seront élaborés afin que « la fréquentation régulière d'œuvres artistiques permet(te) aussi à l'élève d'exprimer des émotions, d'émettre un jugement personnel et critique » et d'approfondir ainsi « sa connaissance du monde et de soi. » Des objets d'études sont exposés comme celui-ci, intitulé « Du côté de l'imaginaire » : « Comment l'imaginaire joue-t-il avec les moyens du langage, à l'opposé de sa fonction utilitaire ou référentielle? » (BO cité) Le tableau suivant rend compte de cet objet et des capacités, connaissances, attitudes qu'il met en jeu :

Capacités	Connaissances	Attitudes
<p>Interpréter le discours tenu sur le réel à travers le discours de l'imaginaire (en particulier romanesque et poétique).</p> <p>Réaliser une production faisant appel à l'imaginaire.</p> <p>Contextualiser et mettre en relation des œuvres traitant, par l'imaginaire, un même aspect du réel à des époques différentes.</p>	<p><i>Champ littéraire :</i> Période : le surréalisme. Le registre fantastique.</p> <p><i>Champ linguistique :</i> Lexique : imagination/imaginaire, peur/étrange. Lexique des émotions. Types de phrases, ponctuation. Point de vue, modalisation du doute. Comparaison, métaphore.</p> <p><i>Histoire des arts :</i> Domaine artistique : « Arts du langage » Thématique : « Arts, réalités, imaginaires »</p>	<p>Goûter la puissance des mots et des ressources du langage.</p> <p>Être curieux des représentations variées de la réalité.</p>

Tableau 4 : Objet d'étude « Du côté de l'imaginaire » (d'après les programmes de LP)

Analyse critique des nouveaux programmes

Marie-Cécile Guernier, dans un numéro de *Lire au lycée professionnel* (2009), a lu entre les lignes de ces nouveaux programmes. Au-delà du constat d'une place importante accordée à la littérature, de nombreuses questions subsistent quant à la conception du littéraire qui apparaît en filigrane dans ces programmes et à sa fonction dans la construction d'une « identité culturelle » énoncée au singulier. Dans

la mesure où les programmes s'arrêtent « à l'aube du XX^{ème} siècle »¹¹⁸, on ne peut que regretter que la littérature contemporaine et les « nouvelles formes de poésie » soient reléguées en marge d'une conception somme toute « assez académique ». Par ailleurs, on constate que si la lecture se pratique essentiellement à partir d'un corpus littéraire, les activités d'écriture sont plus explicitement tournées vers le non-littéraire, ce que confirme notre analyse des manuels scolaires destinés aux élèves de LP. La didacticienne observe enfin que « la pratique de l'oral aussi peut être l'occasion de travailler l'expression littéraire », en quoi le slam offre des pistes intéressantes. Examinant de plus près la conception de la poésie et de son enseignement dans les programmes de Bac pro, elle part du constat – que nous confronterons à nos propres enquêtes – d'une poésie « appréciée des élèves de lycée professionnel », à condition d'être conçue comme jeu sur le langage, voire « expression de la subversion » : les élèves y voient alors « une occasion de se libérer du carcan des écritures académiques et scolaires » (Guernier, 2010). D'où l'intérêt didactique des formes poétiques récentes que sont le rap et le slam permettant à l'apprenti-poète de « travailler la langue de manière personnelle, voire originale, et certaines fois, provocatrice. » En découvrant le lyrisme et ses « vertus expressives », les élèves « en rupture avec la langue, ou du moins avec une approche scolaire de la langue » pourront ainsi la redécouvrir et se l'approprier. C'est la question de la norme et la fonction de médiation du rap ou du slam qui se trouvent ici posées (Trimaille, 2004). Aussi Marie-Cécile Guernier déplore-t-elle que les langages poétiques contemporains, « ceux par lesquels les élèves pourraient le mieux mesurer la spécificité de cette parole », ne soient pas explicitement proposés à la découverte. Nous pouvons nuancer ce propos par le constat de l'apparition du rap et du slam dans les manuels récents. En revanche, force est de constater que l'activité d'expression poétique comme « lieu de renouvellement du langage » demeure limitée, même si le « pouvoir transformateur de la parole poétique » peut être éprouvé à travers l'étude du surréalisme.

Ancrage de notre séquence par rapport à ces orientations officielles

Notre séquence de slam s'inscrit plus précisément dans le prolongement de l'objet d'étude cité : « Du côté de l'imaginaire ». En termes de capacités, la

¹¹⁸ S'agissant du XXI^{ème} siècle, les programmes incluent surtout des textes issus des médias ou de type documentaire.

découverte du slam a permis d'approfondir l'interprétation d'un texte poétique. En outre, cette rencontre est intervenue de façon complémentaire à l'approche du surréalisme, dont nous avons pu observer qu'elle était souvent mise en relation dans les manuels avec cet objet contemporain qu'est le graffiti¹¹⁹. Dans le champ linguistique, le lexique des émotions, les comparaisons et métaphores ont été mobilisés afin que les élèves puissent « goûter la puissance des mots et des ressources du langage » sur le plan des attitudes. Plus généralement, amener ces lycéens à rencontrer le slam visait à impulser une démarche culturelle active de fréquentation d'œuvres artistiques. Aussi le projet a-t-il été finalisé par la participation à une *slam session* en tant que lieu de poésie vivante et interactive, le slam devenant poésie scénique ou « parole en spectacle »¹²⁰. De fait, « en reliant ainsi les études littéraires aux expériences culturelles des élèves, on en montrera la pérennité et on fournira aux élèves des éléments pour mieux comprendre les œuvres et les productions culturelles et artistiques qu'ils fréquentent. » (Guernier, 2010). Le tableau synoptique intégré au livret pédagogique 1 (en annexe X) fait état des objectifs visés à travers la séquence, soit :

- En matière de lecture : lire, analyser des textes mais aussi des documents faisant interagir les mots et les images (flyers/affiches, clips vidéo...) ;
- En matière d'écriture : entrer dans l'échange écrit, produire des mots, phrases, textes selon différentes modalités et en réinvestissant des procédés identifiés dans le slam ;
- En matière d'analyse de la langue : mettre en relation des codes écrit et oral, maîtriser les registres, mettre en œuvre des stratégies d'analyse métalexicale ;
- En matière de pratique de la langue orale : entrer dans l'échange oral, s'écouter, réagir, s'exprimer par le slam ;
- En matière d'histoire littéraire et d'histoire des arts : exprimer ses émotions, émettre un jugement personnel et critique, faire le lien avec le Surréalisme (entre autres), s'initier aux arts du langage et au spectacle vivant.

¹¹⁹ Deux pochoirs de Miss.Tic sont reproduits, aux côtés d'un calligramme d'Apollinaire - connu pour être l'inventeur du terme *surréalisme* (premier emploi du mot dans sa lettre à Paul Dermée, mars 1917) - dans le manuel *Bac pro première* (Abensour, 2010) : « Quand les poètes jouent avec les mots », p.37. Cet encart est mis en relation avec l'objet d'étude « Du côté de l'imaginaire », l'attitude visée étant formulée en ces termes : « Etre curieux des représentations variées de la réalité. »

¹²⁰ « La parole en spectacle » est un objet d'étude destiné aux classes de Terminale bac pro, au sein duquel le slam peut aussi trouver sa place, s'agissant notamment de « comprendre comment la mise en scène de la parole contribue à son efficacité » (Capacités), d'étudier « les procédés de l'éloquence » (Connaissances) et d'« être conscient des codes culturels et des usages sociaux du langage » (Attitudes). D'après le BO cité.

12.1.3. Pistes de réflexion didactique et état des lieux des représentations

Outre l'éclairage des instructions officielles par Marie-Claire Guernier, les pistes de réflexion didactique subséquentes, issues de la revue *Lire au lycée professionnel*, visent à ancrer notre atelier slam dans les réalités d'un terrain spécifique, tout en problématisant sa conception et sa mise en œuvre.

La venue d'un artiste dans la classe : de l'écrivain au slameur

Dans un numéro remontant au printemps 2004 – soit aux prémices du slam français –, Vincent Massart-Laluc s'interroge sur l'intervention d'un écrivain dans une classe : « comment la venue d'un écrivain et sa proposition d'écriture entrent-elles en cohérence avec les objectifs didactiques auxquels est soumis l'enseignant ? » (2004 : 2). De fait, l'intervention d'un artiste influe non seulement sur la dynamique du groupe-classe, mais sur la relation pédagogique et la médiation culturelle interroge la nature même de l'activité scolaire. D'où la nécessité de bien définir la nature du projet didactique : quels sont les apprentissages visés ? Comment se répartissent les rôles ? En ce qui concerne notre séquence, notons que ma présence en tant que co-animatrice de l'atelier, mais aussi doctorante et à ce titre observatrice, n'a pas été sans effets sur le déroulement de l'atelier. Quant aux deux enseignantes des classes qui se sont soumises à nos expérimentations, elles ont manifesté des attitudes très différentes : l'une (classe B) se positionnant volontairement en retrait lors des séances¹²¹, l'autre (classe P) s'impliquant plus activement dans leur déroulement. La co-animation – dans la continuité d'une co-conception de la séquence avec l'artiste – pose aussi question : quel est le rôle dévolu à l'une et à l'autre ? Les élèves se retrouvent-ils dans cette triade constituée de l'artiste, de l'enseignante et d'une *observatrice participante* ? Il nous semble donc essentiel d'envisager ces modifications apportées au contexte et au contrat didactiques d'une situation de classe ordinaire. Le lieu de l'intervention a été choisi soit en concertation avec l'enseignante et la documentaliste, impliquée dans le projet B, soit avec la seule enseignante (classe P), si bien que la première séquence s'est déroulée dans une salle annexe du Centre de Documentation, tandis que la seconde a eu lieu dans la classe attribuée pour le cours de français : aménagement qui n'a pas été sans incidences sur l'investissement des élèves et les productions obtenues. Quant au statut de l'intervenant, il nous apparaît que le terme *d'écrivain* induit des

¹²¹ Ce que l'enseignante a justifié par le constat qu'il y avait « trop d'adultes dans la classe. »

représentations très différentes de celui de *slameur*. En effet, ce dernier se définit avant tout à travers une pratique sociale qui fait référence à un univers contemporain, *a priori* plus familier pour les élèves¹²². Le mot slam induit des représentations que le mot poésie ne connote pas : « La poésie est ce que l'on apprend par cœur à l'école » avance de manière provocatrice le slameur Nevchehirlan (2005 : 21)¹²³.

La lecture à haute voix : *quid* de la déclamation *slamée* et de la *fluence* ?

Dans un autre numéro de la revue *Lire au lycée professionnel* (été 2004), Françoise Montloi propose de « revisiter l'acte de lire à voix haute, pour le plaisir de l'écoute » (2004 : 2). Partant du constat que les élèves scolarisés en lycée professionnel connaissent souvent des difficultés ou des réticences par rapport à l'écrit – la lecture étant appréhendée comme une contrainte scolaire –, elle souligne l'intérêt de la lecture à haute voix qui permet « à des jeunes de culture orale d'entendre une écriture et de prendre plaisir à l'écouter » : « Car la voix donne du sens, fait vivre un texte et favorise la compréhension. » conclut-elle. (2004 : 2) Or le slam se définit précisément comme une écriture destinée à l'écoute et de ce fait, se prête tout particulièrement à ces pratiques de mise en voix, s'agissant de transmettre et de communiquer à l'auditoire le plaisir des mots. Cette *communication poétique* implique un travail sur la diction – plus généralement sur la voix, mais aussi le corps et les gestes¹²⁴ – qui passe par le « repérage des mots inducteurs de rythme ». Notons que dans le slam, cet aspect est souligné par la scansion, le *flow* du slameur qui pourra faire l'objet d'un travail spécifique en atelier. Dans cette même revue, Catherine Thomas (2004 : 7) s'interroge sur la nature de l'acte (« Qu'est-ce que lire à voix haute ? ») et nous met en garde contre les stéréotypes, la lecture oralisée étant souvent conçue comme un outil de vérification de la compréhension ou comme un préalable à une analyse littéraire. *A contrario*, il lui apparaît important – et nous la rejoignons sur ce point – d'« accepter d'en faire un projet d'apprentissage en soi et au-delà le support d'une expérience esthétique » (2004 : 7). En outre, les élèves se sont vus asséner tout au long de leur scolarité cette exigence de « mettre le ton » :

¹²² Nos enquêtes (voir *infra*) témoignent cependant d'une familiarité moins affirmée avec le slam que pour les classes du lycée Argouges.

¹²³ Voir notre prochain chapitre pour une réflexion sur le rôle de l'artiste-slameur.

¹²⁴ D'après Meschonnic (1982 : 161), « on a du corps plein la bouche ».

mais de quel *ton* parle-t-on ?¹²⁵ « Mettre le ton, précise-t-elle, c'est jouer les mots du texte c'est-à-dire créer un effet de redondance entre le texte et la façon dont il est lu ». Quand elle suggère de « déplacer l'énergie du texte vers la relation avec l'auditoire » (2004 : 8), nous pouvons remarquer qu'il s'agit là de l'un des enjeux essentiels du slam qui se construit précisément dans l'interaction avec l'auditoire.

Tout se passe donc comme si ces orientations didactiques prônaient du *slam avant l'heure* ou plutôt avant sa didactisation officielle¹²⁶. Catherine Nicolas insiste sur la nécessité d'« un désapprentissage et d'une libération par rapport à des codes spécifiquement scolaires pour échapper à des modèles induits ». Force est de constater qu'une lecture *en mettant le ton* tend à l'uniformisation, pour ne pas dire à la *monotonie*. La pratique et l'écoute du slam, à travers la diversité des *flows* des slameurs, nous invitent à un renouvellement par rapport aux pratiques traditionnelles de la récitation¹²⁷ ou d'une lecture dite expressive « en mettant le ton ». Du *flow* - ou flux de mots - à la *fluence*¹²⁸ ou de la fluence au *flow*, il n'y a qu'un pas, et c'est aussi l'un des objectifs visés à travers l'atelier slam que de favoriser une lecture oralisée aisée qui amène à l'interprétation et par là-même à l'appropriation du texte littéraire. Notons cependant que la question se pose différemment si la déclamation porte sur un texte dont *l'animateur* – en l'occurrence l'élève – est aussi l'auteur, ce qui est généralement la règle dans le slam. Aussi le statut d'apprenti-slameur induit-il une posture différente par rapport à celle de simple lecteur ou interprète d'un texte d'auteur qui lui est foncièrement autre voire étranger¹²⁹.

L'enseignement de la poésie : quelles représentations et quelles difficultés ?

Dans un article intitulé « De la difficulté à enseigner et évaluer la poésie » (2010)¹³⁰, Vincent Massart-Laluc évoque un « malentendu à analyser » et se

¹²⁵ Est-il question de tonalité ? d'intonation ? d'inflexions ? Le terme fait référence, de manière générique, à la qualité de la voix humaine, en hauteur, en timbre et en intensité.

¹²⁶ Des ateliers étaient déjà mis en place à cette période, comme en atteste l'article précurseur publié dans la revue *Lecture Jeunes* (2005) : voir notre précédent chapitre.

¹²⁷ C'est précisément à cette déconstruction du mode « récitation » que le slameur Nevchehirlian s'attache dans son adaptation du poème de Prévert « Le cancre », recherchant le décalage.

¹²⁸ Du latin *fluentia*, « écoulement », la fluence se définit comme la capacité à lire avec aisance, rapidement, sans erreurs et avec une intonation adaptée. Les auteurs de langue anglaise Wolf et Katzir-Cohen (2001) définissent une lecture fluente comme : « Précise, assez rapide, réalisée sans effort et avec une prosodie adaptée qui permet de centrer son attention sur la compréhension. »

¹²⁹ Ce passage de l'interprète à l'auteur-interprète de ses propres textes a été décisif dans le parcours de plusieurs slameurs/slameuses interrogé(e)s, issu(e)s de la chanson ou du théâtre. (voir notre chapitre 3).

¹³⁰ Notons que les articles parus dans ce numéro de la revue *Lire au lycée professionnel* ne sont pas paginés car ils ne sont désormais plus accessibles que sur Internet.

propose de commenter des productions de futurs enseignants sur leurs propres conceptions¹³¹, ayant demandé à des enseignants en formation à l'IUFM de définir ce qu'est la poésie. Or les réponses lui sont apparues symptomatiques d'une relation « périphérique » ou « non assumée » à la parole poétique, d'un rapport « peu nourri » à la poésie en général puisque la moitié des enseignants interrogés n'ont pas répondu à son enquête : « S'y dit la conviction de l'importance de la poésie mais une conviction qui peine à sortir des clichés scolaires »¹³². Vincent Massart-Laluc souligne qu'il est difficile, dans ces conditions, d'attendre de ces mêmes enseignants une approche du texte poétique qui aille au-delà des études de textes convenues :

« C'est avoir oublié que le premier rôle de la poésie c'est de porter – ou d'apporter – l'être au langage. C'est peut-être aussi la conséquence de l'absence d'outils méthodologiques et conceptuels pour appréhender le fait poétique et de recul pour analyser sa propre expérience poétique... »

D'où la nécessité de faire intervenir des poètes dans les classes et d'intégrer des pratiques du type ateliers slam ou ateliers d'écriture dans la formation.

En ce qui concerne les représentations des élèves, deux enseignantes – Khadija Ben Brahim, professeure de lettres, et Carine Miletto, professeure-documentaliste – du lycée Argouges se sont livrées à une enquête générale sur la poésie que nous comparerons à nos propres enquêtes, plus spécifiquement axées sur l'objet slam. Elles ont restitué les résultats et conclusions de cette enquête dans un article de la revue citée (2010), intitulé « Vous avez dit poésie en lycée professionnel : des réponses encourageantes de nos élèves ». Il s'agissait de faire émerger les représentations et attentes des élèves vis-à-vis de la poésie classique et contemporaine :

« Comment la poésie étudiée en classe est-elle perçue par nos élèves ? (...) Vibrent-ils en entendant les vers de Baudelaire, de Rimbaud ou préfèrent-ils des auteurs contemporains comme Bastien Maupomé, Grand Corps Malade et autres virtuoses du slam ? »

Le questionnaire conçu par les deux auteures de l'article a été distribué en classe en décembre 2009, dans la continuité d'une séquence sur la poésie, à 40 élèves âgés de 15 à 20 ans et issus de trois classes différentes¹³³. Les quinze questions étaient

¹³¹ Conceptions qui sous-tendent leur manière d'évaluer ou même d'annoter des productions d'élèves qui peuvent prendre la forme d'avant-textes, ce qui pose le problème du contrat didactique : « Est-ce un essai d'écriture poétique avec la prise de risque afférente ou bien attend-on un texte formaté comme dans les manuels ? » interroge-t-il.

¹³² Ce qu'il développe en ces termes : « son rapport à la parole poétique est si peu nourri qu'il est dans l'incapacité d'en repérer l'émergence. »

¹³³ Sections CAP prêt à porter, 1^{ère} année bac pro comptabilité et 2^{ème} année BEP métiers de la mode.

réparties autour des trois axes suivants : définition de la poésie et connaissance des élèves, lecture et écriture poétique, et poésie actuelle : le slam. Concernant le premier point, les réponses montrent que, si les élèves côtoient la poésie dès leur plus jeune âge, ils ne retiennent de cet enseignement que des traits généraux et schématiques, à savoir : *un poème est écrit en vers, un poème contient des rimes*. Les auteures et professeures se sont alors interrogées sur « le pourquoi de cette vision caricaturale et réductrice » :

« La poésie moderne et contemporaine, plus libre dans sa forme et apparemment plus difficile d'accès, est peut-être moins étudiée et moins mise en valeur. Ou bien est-ce simplement parce que rimes et versification imposent un rythme, une musique, dont les élèves se souviennent d'autant plus qu'ils ont souvent appris ces poèmes par cœur à l'école primaire. »

Si les poètes connus et cités révèlent une connaissance classique, les termes associés à la poésie par les élèves (« beau », « doux », « mignon », ou encore « romantique ») reflètent « une vision parcellaire et caricaturale de ce genre littéraire. » Du deuxième point, il ressort pourtant que la poésie est souvent en adéquation avec leurs préoccupations d'adolescents si bien que 40% d'entre eux déclarent lire de la poésie. Il apparaît d'ailleurs que les poèmes lus traitent du sentiment amoureux, d'un point de vue thématique, et qu'ils sont issus de blogs ou de manuels scolaires, d'un point de vue médiologique : « le support scolaire les rassure » précisent les auteures de l'article¹³⁴. En tout état de cause, il semble que les élèves différencient clairement la poésie de la sphère scolaire de celle qui relève de leur intimité. Le thème de prédilection des poèmes lus se retrouve dans les poèmes écrits puisque « 20% des élèves interrogés écrivent des poèmes et le thème de l'amour est prépondérant. ». En revanche, la moitié des élèves qui déclarent se livrer à des activités poétiques ne les oralisent pas et « seulement 10% des adolescents interrogés font lire leur production à des membres de leur entourage proche », ce qui ne signifie pas pour autant, nous semble-t-il, qu'ils renoncent à tout type de diffusion¹³⁵. Enfin, les quatre questions finales portant sur le slam ont révélé que si 25 % des élèves interrogés ne connaissent pas le slam, 25 % ont déjà assisté à une scène ouverte et 10 % y ont participé : pourcentages non négligeables que nous confronterons à nos propres enquêtes (voir *infra*). En outre, 45 % des adolescents considèrent le slam comme de la poésie, mais les réponses sont

¹³⁴ A moins que ce constat ne soit imputable à un simple manque de *nourritures poétiques* autres que celles intégrées au manuel, dans le contexte familial, et d'un manque d'initiative d'en emprunter en bibliothèque.

¹³⁵ Voir les modes de diffusion actuels des écrits extrascolaires des jeunes, *via* les réseaux sociaux et blogs.

souvent nuancées voire réservées : ils le définissent comme étant « presque de la poésie », « pas vraiment de la poésie », « du même genre » que la poésie ou de la poésie « mélangée à quelque chose ». Slam et poésie semblent appartenir à des sphères différentes à leurs yeux : alors que la poésie, de par son « statut » et sa reconnaissance dans l'institution scolaire, bénéficie d'une « haute considération » et « vient ainsi naturellement se placer en haut d'une hiérarchie », le slam est encore catégorisé comme « extrascolaire » et appréhendé avec davantage de circonspection : « Souffre-t-il de son jeune âge ? Ses origines populaires le dévalorisent-ils aux yeux des adolescents ? » s'interrogent les auteures. En voie d'intégration dans le cursus scolaire à travers de multiples projets et manuels, il nous semble pourtant en passe d'être reconnu comme un objet poétique qui, pour être encore non identifié, n'en suscite pas moins d'intérêt.

Marie-Claude Penloup, suite à une enquête d'une tout autre ampleur, s'est intéressée à *L'écriture extrascolaire des collégiens* et a pu montrer que, contrairement à l'idée reçue selon laquelle les élèves n'écrivent pas, les adolescents écrivent, ce qui nous amène à « corriger l'image d'un adolescent absolument étranger ou hostile au monde de l'écrit » (1999 : 41), même si « ces pratiques déclinent avec l'entrée dans le monde adulte » (1999 : 45) et se répartissent de manière différenciée entre garçons et filles. Si elle a souligné l'absence de corrélation systématique entre le niveau de français et la fréquence des pratiques d'écriture (1999 : 16), il apparaît qu'une représentation-obstacle associe l'idée d'écrire à celle de produire un écrit littéraire. D'où une difficulté à répondre à la question posée dans l'enquête citée (2010) : comment les lycéens peuvent-ils identifier comme poèmes leurs propres écrits ?¹³⁶ C'est ici la question de la frontière entre *écriture ordinaire* et *écriture littéraire* qui est soulevée, remise en cause au profit d'un *continuum* entre ces deux pôles (Penloup, 1999 : 46), l'écriture *littéraire* étant sous-tendue par celle de *l'intention esthétique*. Or le slam vise précisément à brouiller ces frontières en désacralisant l'objet poétique et en démocratisant sa pratique. Il invite non seulement à l'écriture, mais au-delà à une *publication* – au sens premier de ce terme (« rendre public ») – *via* l'oralisation des écrits, soit à un moment de partage poétique. Il est un appel aux *vocations* poétiques : « *Le jour se lève et la joie se livre, la soif se lit sur nos lèvres, tu devrais nous suivre* » (GCM, 2006)

¹³⁶ Le slameur Bastien Mot Paumés (entretien du 02/04/09) parle d'*écriture hémorragique* à l'adolescence, tout en répugnant à désigner comme « poèmes » le fruit de cette écriture.

12.2. Présentation du corpus didactique, analyse des supports et déroulement

En vue d'élaborer notre séquence, la constitution du corpus didactique répondait à une triple exigence : s'inscrire dans le prolongement du programme des classes concernées et de l'objet d'étude précédemment défini, permettre la découverte d'un objet nouveau, potentiellement déclencheur de créativité, de curiosité artistique et culturelle, et favoriser – par la médiation et l'apport de cet objet – une évolution des représentations vis-à-vis de la poésie voire du *rapport à l'écriture*¹³⁷. En concertation avec les enseignantes, nous avons fait le choix de sélectionner des supports distincts de ceux proposés par les manuels, même si des liens pouvaient être tissés¹³⁸, afin de bien différencier le projet du déroulement ordinaire de la classe. De fait, ce projet d'atelier d'écriture slam se conçoit à travers la médiation de l'artiste comme :

« un espace-temps institutionnel, dans lequel un groupe d'individus, sous la conduite d'un « expert », produit des textes, en réfléchissant sur les pratiques et les théories qui organisent cette production, afin de développer les compétences scripturales et métascripturales de chacun de ses membres » (Reuter, 1989 : 75, nous soulignons)

Une fois posé ce cadre inhérent au dispositif d'atelier d'écriture – s'agissant de mettre un groupe en situation de produire des textes tout en développant des stratégies *méta* –, nous avons entrepris de concevoir des situations d'écriture diversifiées et plus ou moins distanciées, à partir de nombreux supports constituant une approche *multivariée* (Reuter, 2000 : 161)¹³⁹ et surtout *multimédiale*.

12.2.1. Elaboration d'un corpus multimédia

Un documentaire pour entrer en matière et interroger le rapport à l'écriture

Un premier support nous est apparu comme une entrée en matière intéressante, s'agissant notamment de réfléchir voire d'infléchir les représentations vis-à-vis de l'acte d'écriture et de la posture *d'écrivain*¹⁴⁰. Plus que *Slam ce qui nous brûle* (Pascal Tessaud, 2008) qui juxtapose des parcours de slameurs, le documentaire

¹³⁷ Christine Barré de Miniac (1995 : 4) l'entend comme « l'ensemble des relations à l'écriture, c'est-à-dire les images, représentations, conceptions, attentes et jugements que l'enfant se forge au contact de l'écriture elle-même et des adultes qui l'entourent, que ceux-ci en fassent un usage personnel ou se situent dans une perspective d'enseignement »

¹³⁸ Voir par exemple le poème « Cortège » de Prévert (Belin, 2010 : 33) et le slam « Saint-Denis » présent dans le manuel publié chez Nathan (2010 : 37-38), ce dernier étant utilisé dans la classe P.

¹³⁹ Nous reviendrons sur ce concept (voir notre chapitre 14). Reuter propose ici d'élaborer une « approche multivariée des lois de fonctionnement et d'élaboration textuels » en multipliant les entrées dans la littérature.

¹⁴⁰ Voir notre prochain chapitre pour une réflexion plus approfondie sur ce terme.

Traits portraits (Jérôme Thomas, 2009)¹⁴¹ offre une réflexion de fond sur l'écriture. Celle-là se voit envisagée depuis ses origines et ses fondements, à travers un générique éminemment didactique qui retrace l'histoire de l'écriture des tablettes d'argile en Mésopotamie jusqu'à ses manifestations les plus modernes. Les aspects techniques de l'écriture y sont envisagés, et peuvent être mis en perspective avec une poétique du médium ou *médiopoétique* (Bobillot, 2009). Si le slam se distingue du graff par le fait qu'il ne nécessite aucun appareillage technique¹⁴², la matérialité du *sémio-médium* linguistique n'en demeure pas moins essentielle :

« Dire encore 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 » (Reuter, 2000 : 65)

L'écriture se voit ainsi contextualisée, conceptualisée et désacralisée car appréhendée à travers ses manifestations les plus diverses et les plus concrètes. En outre, l'impact pédagogique de ce documentaire naît d'un pêle-mêle de témoignages plus ou moins édifiants : D. de Kabbal évoque les enseignements de l'un de ses professeurs de français qui lui affirmait que « l'intelligence, c'est le nombre de mots qu'on a à sa disposition » alors que le rappeur Konhdo était invité à « travailler son deuxième jet ». En écho à Alain Bentolila d'après lequel les meilleurs slameurs se distinguent par un vocabulaire extrêmement étendu, le slameur Lyor (collectif 129H) voit dans les ateliers slam qu'il anime un moyen d' « aider les jeunes à sortir du ghetto linguistique ». Quant à Souleymane Diamanka, il affirme que la diversité et l'écoute constituent des valeurs incontournables du slam, soit les « bons ingrédients d'une scène slam » : « des gens qui se réunissent autour d'une passion à peu près commune, qui partagent un temps de parole. » De la parole partagée à *l'écriture partagée*, il n'y a qu'un pas qui nous amènera à des pratiques d'écriture collective, à l'image de SD et JB se faisant écho dans le texte « Encre vivante », écrit à deux mains et dit à deux voix. De fait, l'encre est destinée à devenir vivante dans le slam, ce que reflètent les multiples extraits de scène et de textes – certains étant exploitables en tant que tels¹⁴³ – intégrés au film. *Traits portraits* se caractérise donc par sa polyphonie, par l'alternance de témoignages d'écrivains ou écrivains, de

¹⁴¹ Nous avons fait référence à ce documentaire dès notre deuxième chapitre mais le situons ici dans une perspective différente, en nous focalisant sur ses enjeux didactiques, et donc sur les séquences et aspects qui nous semblent intéressants de ce point de vue (voir les extraits que nous avons sélectionnés comme illustration de ce chapitre). Nous en proposons donc une relecture en vue de sa didactisation, qui se traduit d'ailleurs par le séquençage présenté en annexe XII (fin du livret de parcours).

¹⁴² La *phono-technè* (Bobillot, 2011) - le micro et le matériel nécessaire à l'enregistrement - étant contingente.

¹⁴³ Voir notre exploitation du texte du collectif 129H « Venez nous écouter » dans le prochain chapitre.

textes slamés, rappés ou lus, d'analyses à caractère sociolinguistique ou littéraire : l'écriture surréaliste y est décrite comme l'écriture du premier jet : « écriture sans ratures » d'après Roger Dubois, relayant une représentation largement partagée et susceptible de faire obstacle aux apprentissages car elle stigmatise la rature comme trace d'une incompétence (Penloup, 1999 : 21).¹⁴⁴ A rebours de cette conception d'une écriture *d'un seul trait*, les rappers et slameurs reconnaissent un processus parfois laborieux et souvent physique¹⁴⁵, véritable *artisanat de la rime*. (Barret, 2009).

Aussi ce documentaire nous apparaît-il particulièrement riche de potentialités didactiques, tant par les valeurs qu'il véhicule, la prise de recul par rapport aux représentations traditionnellement associées à l'écriture et les pistes qu'il suggère¹⁴⁶, que par la mise en valeur et en perspective de ces formes d'écriture moderne appréhendées à travers des entrées diverses. Nous l'avons séquencé afin d'en faciliter une exploitation visant à :

- Situer le slam et d'autres formes d'expression contemporaine (cultures dites *urbaines*) par rapport à l'histoire de l'écriture (idée d'un *continuum*) ;
- Faire percevoir sa spécificité (notamment par rapport au rap) à travers différents témoignages qui concourent à le présenter comme *écriture vivante* ;
- Faire prendre conscience des enjeux de l'écriture et saisir comment elle peut influencer sur le rapport à la langue ;
- Faire réfléchir à l'écriture en tant qu'outil et objet *désacralisé* ; infléchir ses représentations par rapport à cet objet ;
- Aborder certaines thématiques en vue d'activités comme la recherche de *blases* et certains extraits comme supports ou déclencheurs d'activités.

Du choix du thème à l'élaboration d'un corpus de textes

Le choix d'un thème a présidé au choix des textes, s'agissant de constituer un groupement autour de « la rencontre amoureuse ». Au vu du profil de la première classe¹⁴⁷ et en accord avec l'enseignante concernée, nous avons élargi cette thématique initiale à celle de la rencontre en général, qu'elle soit amicale ou

¹⁴⁴ Il appartient donc à l'enseignant de faire évoluer cette représentation : « celle qui associe l'expertise en écriture à une production en un seul jet, sans rature et voit, par conséquent, la rature comme un stigmate d'incompétence » (Penloup, 1999 : 21).

¹⁴⁵ « C'est une vraie gymnastique de trouver ses mots, un travail corps à corps » confie le rappeur Kesiah.

¹⁴⁶ La recherche du blase, les pratiques d'écriture collectives sont des activités possibles que nous avons intégrées à la séquence présentée ci-après.

¹⁴⁷ La présence de deux filles pour l'ensemble du groupe-classe nous a amenée à faire évoluer la thématique choisie initialement, afin d'éviter la mise à l'écart de ces deux élèves contre laquelle l'enseignante nous avait mises en garde.

fantastique, voire rencontre avec soi-même. En effet, nous prenions le risque, avec cette première proposition, d'aborder un thème délicat et supposé peu porteur dans une classe majoritairement constituée de garçons, d'où notre aménagement du thème initial dont témoigne le titre choisi pour cette séquence : « A la rencontre du slam ». Le thème de la rencontre reflète la conception du slam comme *rencontre poétique* qui se concrétise, à l'occasion de l'atelier, par la *rencontre* avec un artiste slameur, et au-delà comme lieu de rencontre ou de *confluence* artistique. En outre, cette thématique a favorisé une approche du texte de slam comme potentiellement polyphonique tout en occasionnant une réflexion sur la tolérance, la différence. Nous avons introduit le thème par le texte « Soleil jaune » dont un extrait figure dans le documentaire cité. Dans ce slam, la rencontre amicale se traduit par une écriture et une déclamation en duo du « Meilleur ami des mots » :

*« On s'connait non ? Paraît qu'on nous compare...
Certains disent qu'on est la même personne, Faut qu'on parle ! »* (JB/SD, 2007)

D'autres textes sont venus compléter cette approche thématique :

- le slam « D chiffres et D lettres de Rim » (Slam entre les mots, 2007 : 177) ayant trait à la séduction, aux rapports garçons/filles ;
- le texte « La Vénusienne » de Rouda dont le personnage éponyme est décrit en termes métaphoriques comme l'indique le néologisme titulaire et qui nous a amenés au registre fantastique impliqué dans l'objet d'étude précité « Du côté de l'imaginaire » ;
- le poème « Marchand de cendres » de Souleymane Diamanka (2007) dont le titre annonce là encore un contenu métaphorique voire onirique ;
- le slam de GCM (« Un verbe ») qui nous a permis de parachever l'orientation thématique tout en occasionnant un travail spécifique sur le rythme et la progression textuelle¹⁴⁸ et en tirant profit du « goût des listes » que partagent écrivains et élèves (Penloup, 2000b : 32).

Ces textes ont été livrés à l'écoute avant d'être découverts dans leur forme écrite, à l'exception de celui de Rim (« D chiffres et D lettres ») pour lequel l'exploitation proposée nécessitait une entrée écrite.

Du slam comme poésie vivante, appréhendée en acte, en vidéo et *in vivo*

Des clips vidéo se sont ajoutés à ces textes supports : nous avons considéré qu'ils pouvaient jouer un rôle rituel d'ouverture de la séance, voire de « mise en

¹⁴⁸ Notre choix de présenter les textes de GCM en fin de séquence devait permettre un dépassement des représentations et de favoriser l'ouverture à d'autres slameurs, d'autres styles et façons de slamer.

conditions » préalable aux activités proposées¹⁴⁹. En outre, il nous paraissait essentiel que le slam soit envisagé dans ses trois dimensions, qu'il soit vu, lu et écouté, tout en étant le déclencheur d'activités d'écriture et de jeux d'oralité. Le choix de supports diversifiés visait à rendre compte des différentes facettes du slam afin de permettre un dépassement des représentations initiales : de fait, la diversité qui s'y manifeste nous amène bien au-delà du « parler sur un piano » prototypique de GCM. Le tableau suivant synthétise les supports utilisés au cours de la séquence :

Type de support ¹⁵⁰	Titre (auteur)	Localisation / titre album ou recueil
Vidéo	<i>Trait portraits</i> (Jérôme Thomas)	Internet
	Clip « Hardcorps et âme » (Lee Harvey Asphalte)	<i>idem</i>
	Clip « L'écho ainsi danse » (JB)	<i>idem</i>
	Clip « Papillon en papier » (SD)	<i>idem</i>
Audio	« La vénusienne » (Rouda)	<i>Musique des lettres</i> (2007)
	« Marchand de cendres » (SD)	<i>L'Hiver Peul</i> (2007)
	« Un verbe » (GCM)	<i>Troisième temps</i> (2010)
	« Lettre à mon père » (AAM)	<i>Le face à face des cœurs</i> (2004)
	« Des chiffres et des lettres » (Kacem)	<i>Crache ton cœur</i> (sd)
Texte écrit (exclusivement)	« D chiffres et D lettres » (Rim)	<i>Slam entre les mots</i> (Martinez, 2007)
	« Inventaire » (Prévert)	<i>Paroles</i> (1991)
	« Rencontres » (GCM)	<i>Midi 20</i>

Tableau 5 : Supports utilisés pour la séquence « A la rencontre du slam »

L'efficacité d'un tel dispositif réside donc dans la succession d'approches différentes du texte/du fait poétique et dans l'idée que ce dernier soit aussi appréhendé *en acte* à travers Katia, la slameuse incarnant cette poésie vivante. Aussi l'artiste a-t-elle slamé ses propres textes tout au long de l'atelier, quand l'horizon d'écoute lui semblait favorable à la réception de ces *slams offerts*¹⁵¹.

¹⁴⁹ Soit l'ouverture d'un horizon d'écoute et d'écriture créative propice aux activités proposées.

¹⁵⁰ Les supports sont classés par type de médium privilégié lors de l'atelier (première présentation), l'entrée par l'écoute n'excluant pas la présentation du texte écrit en fin de séance (au sein du livret de parcours).

¹⁵¹ Nous différencions les *slams offerts* des *slams supports*, en nous inspirant pour cette formule de la *Poétique du texte offert* de J.-M. Maulpoix (1996). C'est une question importante que le choix « stratégique » du moment où texte support et texte offert sont présentés à la classe ou au groupe : voir notre chapitre 14 à ce sujet.

12.2.2. Analyse du déroulement

Une démarche de projet et un livret de parcours

La frise chronologique qui figure ci-après résume le déroulement de l'atelier slam dans les deux classes, réparti en 6 séances - notées S(n) - d'une durée variant de 1h à 1h45, réalisées tantôt en demi-classe tantôt en classe entière, sur une période de 4 à 6 mois¹⁵². Selon le principe de la socialisation inhérente à la pédagogie de projet, l'atelier était finalisé par l'invitation à une scène slam publique et commune aux deux classes :

« Le produit final est socialisé à l'extérieur de la classe et, si possible, de l'école, ce qui doit contribuer à fonctionnaliser et à finaliser les activités. » (Reuter, 2000 : 26)

De notre point de vue, il s'agit là d'une différence majeure avec un atelier d'écriture traditionnel dont le fonctionnement peut se caractériser par une certaine « autarcie », les textes produits ne faisant pas nécessairement l'objet d'une diffusion orale¹⁵³. A l'opposé du « règne du fragment » (Boniface, 1992 : 22) s'impose la nécessité d'une progression dans un contexte didactique :

« l'idée de progression (au sens pédagogique du terme) est souvent absente des ateliers. Chaque séance forme un tout et ce qui a été proposé avant aurait pu l'être après. » (Boniface, 1992 : 18)

Afin d'éviter le risque de dispersion né d'une multiplicité de supports, et de pallier une difficulté potentielle pour les élèves à se situer dans le déroulement de l'atelier mené en parallèle au travail de classe, nous avons élaboré un livret de parcours avec une fiche restituant chacune des séances menées. Ce livret répondait à la nécessité d'un fil conducteur et d'une trace écrite balisant chaque étape¹⁵⁴.

En amont de nos expérimentations, nous avons planifié une séance préliminaire (S0) visant à exposer la nature du projet - ses tenants, ses aboutissants et ses enjeux en termes d'apprentissages - à nous présenter afin de préciser la *distribution des rôles*, et à faire émerger les représentations vis-à-vis de l'objet central du projet. Les élèves se sont soumis à notre enquête préliminaire dont nous rendrons compte à la fin de ce chapitre, puis le titre de la séquence a été énoncé et noté au tableau, en vue de faire émerger un horizon d'attente vis-à-vis de cet objet nouveau et peu familier pour la plupart des élèves. A partir de là, la séquence s'est ainsi déroulée :

¹⁵² Entre S1 et la scène finale, se sont écoulés 6 mois pour la première classe (B) et 4 mois pour la seconde (P).

¹⁵³ Claire Boniface a noté un fonctionnement autarcique de certains ateliers : « Dans de nombreux ateliers, les textes qui y sont écrits n'existent que dans l'atelier » (1992 : 21)

¹⁵⁴ Des extraits de ce livret figurent en annexe X, nous désignerons les fiches correspondantes par « fiche é(n) » pour « fiche élève numéro n ».

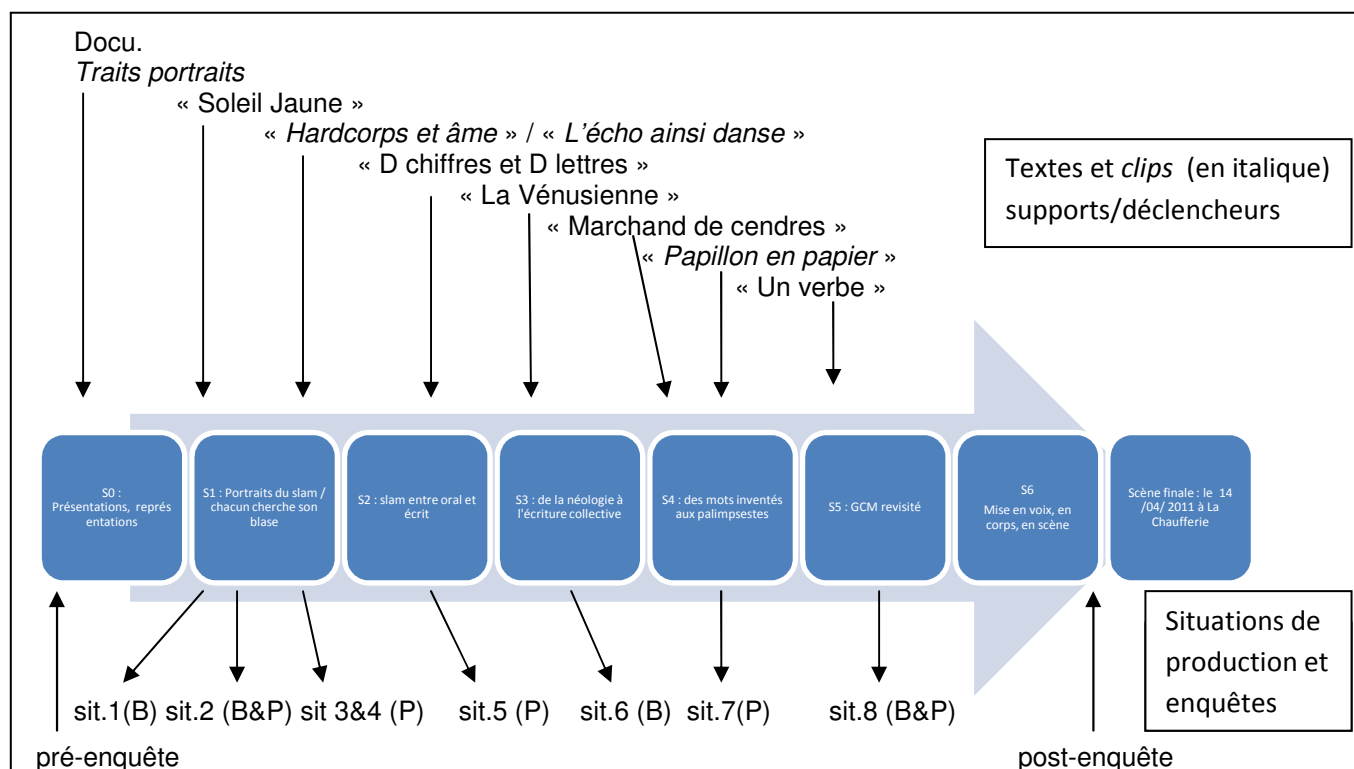


Figure 4 : frise chronologique de la séquence menée en LP

Une telle progression visait à doter les élèves, au fil des textes de slam *rencontrés*, d'outils d'analyse et d'écriture poétique autour des axes suivants :

- l'homophonie (jeu sur les frontières entre oral et écrit, les frontières entre les mots) ;
- les figures de sens et notamment la métaphore (jeu sur le signifié) ;
- les figures de sons (jeux sur le signifiant, rythmiques et phonologiques) ;
- le rythme et la structure (jeux rythmiques et composition) ;
- l'invention de mots et les détournements de type palimpseste.

A travers des situations d'écoute et d'écriture ludique, les procédés et figures associées (homonymie, paronymie/paronomase) seraient non seulement abordés mais *éprouvés* par les élèves. Outre la progression détaillée étape par étape en annexe X, nous présentons ci-après un tableau de synthèse visant à baliser les étapes de la séquence et à préciser les principaux objectifs de chaque séance. Si la trame était commune à ces deux expérimentations, des divergences ont pu apparaître dans la mise en œuvre, dans un souci d'adaptation au profil de la classe et aux attentes de l'enseignante, ou en raison d'impératifs divers¹⁵⁵ : les séances notées S(n)bis correspondent à des aménagements par rapport à la séance telle qu'elle avait été conçue et mise en œuvre lors de notre première expérimentation.

¹⁵⁵ Certaines séances ont été perturbées par des contrôles en cours de formation, grèves des transports en commun et autres chutes de neige. Les plannings étant soumis à des impératifs de stages, la planification de la séquence a dû être réaménagée en conséquence.

Etapes	Séances	Objectifs	Modalités ¹⁵⁶
Séance préliminaire	S0	Découvrir le projet, construire un horizon d'attente	C
Entrée en slam et en créativité	S1	Découvrir le slam <i>via</i> un documentaire Commencer à jouer avec les mots, à interpréter (écouter/entendre/dire) des slams	C I G
	S1bis	S'exprimer sur son rapport à l'écriture Ecrire en duo	I D, C
Slam entre oral et écrit	S2	Réfléchir à l'écriture texto et envisager son potentiel poétique (le slam comme <i>Musique des lettres</i>)	I C
	S2bis	Ecrire en respectant une contrainte + texte de Kacem (« slam offert »)	G C
Slam et mots inventés	S3	Participer à un jeu phonologique, à une création collective, analyser des mots composites	G C I
Des mots inventés aux palimpsestes	S4	Décrypter des détournements S'en inspirer pour écrire un texte	C I
	S4bis	Développer un champ associatif à partir d'une formule métaphorique, s'en inspirer pour écrire un texte	C I/D
Vers une écriture rythmée	S5	Saisir le rythme d'un slam, se l'approprier Créer un slam à partir d'une structure rythmique	C I
	S5 bis	Déconstruire le slam de GCM, le réécrire ¹⁵⁷	I, C
Préparation à la scène	S6	Améliorer sa fluence, son aisance à oraliser son texte Mettre en voix et en corps	G
	S6bis	Jouer avec les sons, les rythmes, les intonations	G
Scène finale	La Bobine	Participer à une scène ouverte	C

Tableau 6 : Déroulement de la séquence dans les 2 classes de LP

De la géographie de la classe et de son impact sur la dynamique créative

Nous avons pu observer la différence de lieux (CDI/salle de classe) pour l'une et l'autre de ces expérimentations. Notons d'ailleurs que dans un cas (classe B), l'organisation spatiale par îlots de tables a pu favoriser une dynamique de groupes, alors que pour l'autre classe (P), les bureaux doubles incitaient, *de facto*, à un travail en dyades. Outre les répercussions sur les formes sociales de travail, nous pouvons émettre l'hypothèse que la dynamique induite par le lieu même et par la géographie de ce lieu a pu influencer sur les manifestations de créativité, ainsi que sur la façon dont les élèves des deux classes ont investi l'atelier : d'un côté (B), le contexte apparaissait propice à un affranchissement de certaines règles inhérentes au contrat didactique – encouragé par le positionnement en retrait de l'enseignante –; de l'autre (P), il semblait moins décroché du déroulement traditionnel du cours.

¹⁵⁶Concernant les modalités/formes sociales de travail, nous utilisons les initiales « C » (collectif), « I » (individuel), « D » (en dyades) et « G » (en groupes), différentes formes pouvant alterner dans une même séance.

¹⁵⁷ Voir la fiche « Parodie » du livret *Ecrire et Dire* (en annexe IX).

Entrée en slam et en créativité

A l'orée de cet atelier, l'entrée en matière s'est faite d'une part à travers le documentaire cité – visionné en amont dans un cas (classe B) et en classe de façon fractionnée dans le second (classe P) –, d'autre part à travers une activité de recherche de *blases* introduite par une séquence du film, poursuivie par une réflexion sur le nom de scène « Boutchou »¹⁵⁸ et parachevée par un réinvestissement individuel. Si l'entrée par le film visait un double enjeu culturel et réflexif – commenté précédemment –, elle a pu donner lieu à analyse métalexicale du titre : derrière *Traits portraits* (noté au tableau), les lycéens ont peiné à identifier un jeu de mots consistant dans le défigement de l'expression *trait pour trait*, locution que peu d'entre eux connaissaient. Un élève a néanmoins observé la présence du pluriel, s'agissant de portraits croisés de rappeurs, slameurs, graffeurs, « liés par les mots » :

« *Toi et moi, c'est l'écriture qui nous lie* » (SD/JP, 2007)

A été aisément repérée la redondance d'un titre qui relève d'une *figura etymologica* (trait portrait) et qui a permis d'introduire l'homophonie, totale ou partielle, comme un procédé dont les slameurs et autres rappeurs usent à l'envi. Nous sommes aussi parties du documentaire pour introduire le texte « Soleil Jaune », dont le titre illustre cet autre procédé fécond qu'est la paronomase (pour Souley/John) et dont l'interprétation par ses deux auteurs est ici mise en scène. En vue d'une appropriation de ce slam – d'emblée repéré comme « poème en dialogue » au vu des indices typographiques –, nous avons proposé un exercice de mise en voix dont la préparation (en groupes) a donné lieu à des propositions intéressantes, dans la lignée de notre réflexion préalable sur le renouvellement des pratiques de lecture à haute voix : un groupe a émis et mis en œuvre l'idée de dire le texte à l'envers. Cette demande nous a offert l'occasion d'évoquer les palindromes, tout en attestant de la créativité dont ces élèves se montraient capables, une fois rassurés sur la question du contrat didactique¹⁵⁹. Le rythme du slam a ensuite été commenté à partir de l'indice du « désert de cinq pieds » qui donne la clé métrique du poème, le terme de *piéd* étant relevé comme appartenant au métalangage poétique. Plus généralement,

¹⁵⁸ Du patronyme russe « Bouchoueva » [buSueva] et du surnom « bout de chou » prononcé par assimilation [butSu]. Invités à décomposer ce patronyme en ses homonymes et paronymes, les élèves ont aussi cité « Eve »/ « rêve », « bouche »...

¹⁵⁹ On voit aussi comment l'intervention de personnes extérieures en présence de l'enseignante référente induit un questionnement des règles et usages implicites.

ce sont les échos sonores de tous types qui ont *attiré l'oreille* des élèves¹⁶⁰, notamment autour des structures consonantiques : « *Tam tam dans tes rimes* ». A travers ce poème et sa « mise en bouche », les élèves ont donc *goûté* au slam comme forme poétique vive et vivante, révélatrice d'une créativité sonore qui se déploie *via* une écriture paronomastique.

L'activité de recherche des blases visait plus spécifiquement à stimuler la créativité lexicale. La fonction du pseudonyme étant explicitée par plusieurs slameurs du film, nous avons soumis aux élèves un corpus à analyser (voir la fiche é2), que nous avons constitué en vue d'un double enjeu : comme représentatif de divers procédés de création lexicale qu'ils pourraient réinvestir dans leurs propres productions, et comme révélateur de valeurs ou traits définitoires du slam. Si de nombreux pseudonymes sont créés par homophonie ou paronymie, notons que le verlan peut être productif (ysae/mosde) et formé selon des procédés différents (graphique/syllabique) que les élèves n'avaient pas conscientisés. L'examen de ces blases et noms de collectifs a donc abouti à des développements intéressants :

- d'un point de vue **lexical et métalexical**, *Mosde*¹⁶¹, de « demos », occasionne une recherche de dérivés, alors que *les triporteurs de mots* donnent lieu à des commentaires sur le préfixe « tri » (indicateur d'un *trio*), sur le verbe paronyme « tripoter » – les mots étant traités comme matériau verbal – et « porter », mis en relation avec les saltimbanques ;
- d'un point de vue plus généralement **linguistique et métalinguistique**, des emprunts comme *Rouda* (de l'arabe, « brindille ») ou des graphies *phonétiques* comme *Rim* amènent à une réflexion sur la norme et les variations intra et interlinguales ;
- d'un point de vue **littéraire et métalittéraire**, des pseudonymes comme *Luciole*, *Tsunami* ou *Uppercut* permettent d'aborder la métaphore ;
- d'un point de vue **culturel**, des noms de collectifs comme *La Tribut du verbe*¹⁶², *les Slamtimbanques* ou encore *les Ouliposapiens*¹⁶³ font référence à l'histoire littéraire qui donne sens à une pratique contemporaine s'inscrivant dans la lignée de traditions fondatrices voire *matrices* de notre culture.

¹⁶⁰ La mise en voix présentait ici un intérêt certain pour permettre à ses élèves de percevoir ces échos sonores qui déterminent la progression du texte.

¹⁶¹ Nom d'un graffeur grenoblois.

¹⁶² Dans cet exemple, les homophones multiples sont repérés : la tribu est identifiée par un élève d'origine africaine en référence à un « village » ; l'attribut comme notion grammaticale ; les tribuns et la tribune sont introduits par moi-même, les invitant à se rendre sur la page Myspace de ce collectif dont les membres se posent en tribuns. Le mot « verbe » est resitué dans son acception générale de « parole » : « Au commencement était le verbe ».

¹⁶³ La référence à l'Oulipo permet de revenir sur un mouvement étudié en cours.

D'une part, cette activité s'est révélée inductrice de créativité lexicale : les élèves se sont essayés à réinvestir le verlan (*Rim* devenant *Mir vaisselle* !), ainsi qu'à resémantiser la formule « Am slam gram » : « Am comme Amsterdam, Slam comme Slam, Gram comme Grammaire » a suggéré un élève. D'autre part, elle a engagé une réflexion sur les traits définitoires du slam : *Chant d'encre* a été interprétée par décomposition homophonique (champ, ancre) avant d'être comprise comme délexicalisation de l'expression « (se faire un) sang d'encre »¹⁶⁴ ; le *Cercle des poètes sans instru* a illustré la troncation et le principe du slam comme texte déclamé *a capella*, tout en faisant écho au titre du film (1989). *Uppercut* constitue un bel exemple de métaphore qui a suscité des développements sur le flot de mots, la violence, la vague de rire, de pleurs, d'émotions ou l'idée de « faire des vagues ». Dans la lignée de cette analyse de noms de collectifs et afin de conjuguer entrée en slam et entrée en créativité, nous avons proposé une activité consistant en l'écriture d'acrostiches à partir du mot « slam », à la façon de la « Section lyonnaise des Amasseurs de Mots » (voir *infra* les productions, situation 1).

Enfin, une entrée par le *biomedium* a été imaginée par la slameuse et mise en œuvre dans la classe P, ajoutant un enjeu *médiopoétique* et expérientiel aux objectifs énoncés. A partir des questions « que faut-il pour écrire ? » (« le cœur, la tête, la main »), « pour dire ? » (« la bouche, la langue ») et « pour entendre/comprendre un texte ? » (« des oreilles, un cerveau, un cœur »), l'artiste a conçu un schéma au tableau et la conclusion – la définition première du slam comme dispositif poétique – s'est imposée : « un cœur qui parle à un autre cœur, en passant par un cerveau, une bouche, une main »¹⁶⁵, des oreilles ». C'est ainsi toute une *constellation médiologique* (Bobillot) qui est impliquée, au-delà du seul couple « bouche-oreilles » d'une vision prototypique du slam (GCM), le plaisir du texte slamé étant d'ordre musculaire autant que poétique¹⁶⁶.

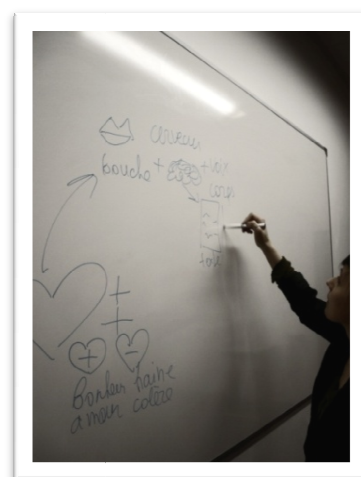


Photo 5 : Constellation médiologique (Boutchou, lycée Prévert, le 13/01/11)

¹⁶⁴ Cette métaphore décrit l'écriture comme effusion, expression possible d'angoisses et aussi moyen de s'ancrer, selon le jeu d'homonymie évoqué par un élève.

¹⁶⁵ La main correspond tout autant au geste scripteur qu'au geste accompagnant la déclamation (voir la photo en page de garde de ce chapitre).

¹⁶⁶ En référence au titre d'André Spire : *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (1986) cité par Bobillot (2011).

Slam entre oral et écrit : du clip vidéo à l'écriture texto

Les tentatives de définitions du slam par les slameurs eux-mêmes convergent sur l'idée d'un entre-deux : entre oral et écrit, entre *écriture orale* (GCM) et *oralité manuscrite* (SD)¹⁶⁷. Nous avons introduit des clips poétiques pour sensibiliser les élèves à cet aspect, potentiellement libérateur : dans le clip « Papillon en papier », l'écriture est mise en exergue dans ses aspects matériels (le papier, le bloc-notes) et la métaphore résonne paradoxalement comme un lointain écho au « Verba volant... » mais aussi au « Lector in fabula », invitant l'auditeur à s'appropriier le poème. Dans « L'écho ainsi danse », ce sont les lettres qui dansent et le phénomène d'homophonie - jeu sur les frontières contenu dans le titre - se trouve par là-même mis en scène, les mots se décomposant et se recomposant au fil du poème, du *flow* du slameur. Enfin, le clip « Hardcorps et âme » a permis de revenir sur des formes de créativité et autres formules définitoires que les élèves avaient pour tâche de relever¹⁶⁸ : les mots *aérosolfège* et *arythmétrique*¹⁶⁹ ont fait l'objet de commentaires et d'hypothèses morphosémantiques. Au fil de la séquence et selon le moment de la séance auquel nous les avons introduits, nous avons remarqué que ces clips jouaient un rôle dans l'émergence d'un horizon d'écoute en début de séance, d'un horizon d'attente vis-à-vis de la suite de l'atelier en fin de séance, et plus généralement dans l'émergence d'un *pacte colludique* au sein du groupe.

Pour sensibiliser les élèves à ce jeu sur les frontières entre oral et écrit, et les amener à une prise de conscience métalinguistique des écarts, nous avons aussi exploité des slams mettant en œuvre une forme d'« écriture texto ». Le texte de Rim a été présenté aux élèves dans sa forme écrite¹⁷⁰, d'abord à travers son titre « D chiffres et D lettres » qui a été recopié au tableau afin de susciter des commentaires. Si les élèves ont d'emblée reconnu « un jeu télévisé » - qui peut être mis en relation avec le jeu intitulé « Slam » - ils ont peiné à identifier l'écriture texto en tant que telle. Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'ainsi détachée de son support médiologique –

¹⁶⁷ Notons que ces deux slameurs ne disent pas exactement la même chose à travers la configuration de ces deux syntagmes, potentiellement révélatrice d'un primat accordé à l'écrit ou à l'oral, et surtout de la place de l'un et de l'autre dans la genèse des textes : la première formule suggère un « écrit oralisé » (GCM), là où la seconde fait référence à un oral mémorisé avant d'être transcrit (SD).

¹⁶⁸ Le travail sur les clips a été un fil rouge de la séquence, donnant lieu à un travail en autonomie (sur la toile). Il visait une finalisation par la réalisation d'un clip qui n'a pas été possible par manque de temps.

¹⁶⁹ Nous ne pouvons trancher pour l'orthographe de ce néologisme, en l'absence de version écrite de l'auteur.

¹⁷⁰ Ce slam a d'ailleurs fait l'objet d'une publication dans une anthologie, à la différence du texte de Kacem, dont la forme écrite n'est pas diffusée, son auteur revendiquant un texte exclusivement fixé dans sa mémoire.

à savoir le téléphone, le chat, les réseaux sociaux, blogs ou forums internet – cette graphie ne fait pas sens pour eux, à tel point qu'ils ne la repèrent pas. L'exercice proposé dans la perspective d'une analyse métalinguistique de cette façon d'encoder un message s'est donc avéré particulièrement utile, favorisant une prise de recul et une conscientisation de certaines limites et ambiguïtés propres à un tel encodage¹⁷¹. Lors de notre deuxième expérimentation, les élèves ont exprimé une conscience accrue de ces phénomènes : différence que nous pouvons imputer au fait qu'une partie de la classe P se destine à des métiers de secrétariat, d'où une familiarité avec des techniques de prise de notes. Avec cette classe, nous avons pu aller au-delà de la simple transcription – d'une écriture texto à une écriture orthographiquement normée – vers la production individuelle d'un texte bref, nourrie par une écoute complémentaire, un *slam offert* : le texte de Kacem intitulé « Des chiffres et des lettres »¹⁷² repose sur un jeu similaire avec les expressions¹⁷³. Nous avons donc imposé la contrainte du titre qui unit ces deux textes, tout en définissant l'orientation thématique à l'aide du proverbe qui sert de point de départ au slam de Rim : « Quand on M on n' compte pas » (*sic*). Cette formule étant écrite au tableau, nous l'avons explicitée collectivement en déployant la polysémie propre au verbe « compter »¹⁷⁴, puis nous avons annoncé la contrainte – choisir une lettre et un chiffre – avant de la resserrer pour aider certains élèves¹⁷⁵ (voir *infra* les productions correspondantes).

Au-delà des enjeux orthographiques, cette séance visait une approche poétique du slam comme *musique des lettres* : approche que ce type d'écriture, en matérialisant une contrainte précise, permet d'illustrer car elle met en valeur la trame sonore du poème. Dans le slam de Rim, les mots « cadeaux », « Casio », « quasi »,

¹⁷¹ Les ambiguïtés de certains signes, qu'il s'agisse de chiffres ou de lettres, sont relevées : le 2 peut signifier « de », « deux » ou encore « two »/ « to ». Les élèves observent qu'ils ont parfois recours à l'anglais, par exemple : U= you.

¹⁷² Compilation d'un collectif de slameurs drômois : *Crache ton cœur* (sd). Notons qu'à la différence de Rim, ce slameur a choisi d'orthographier son titre *en toutes lettres*.

¹⁷³ Le slameur intègre des expressions comme « Se mettre sur son 31 », « 1 homme averti en vaut 2 », « jamais 2 sans 3 », tout en jouant sur l'homophonie ou la paronymie « 7, 13 et 3, c'est très étroit ».

¹⁷⁴ Ce verbe est envisagé dans ses différentes acceptions/emplois transitifs direct et indirect : compter *sur* quelqu'un (« faire confiance » propose un é), compter *pour* quelqu'un (« être important »), compter quelque chose (« l'argent, le temps... »).

¹⁷⁵ Nous leur avons proposé de se focaliser sur le « t » (thé, t'es, tes, tais-toi !) et le 3 (trois, Troie, crois, croix, toit, roi, proie).

« Casa »¹⁷⁶ se rejoignent autour de la syllabe « ca », transcrite par la lettre « k ». Bien que les graphies soient différentes à l'écrit, l'écriture texto met en relief ces similitudes, et par là-même fait ressortir la trame sonore du poème. Au-delà de l'intérêt manifeste pour un type d'écriture qui leur est familier, nous avons observé des difficultés à isoler le sens d'une lettre (pour un mot) au sein d'une séquence¹⁷⁷. Ce travail a donc aidé les élèves à développer leur conscience épilinguistique et phonologique¹⁷⁸. Le slam slalomant non seulement *entre les mots* – selon le titre d'une anthologie citée (Martinez, 2007) – mais aussi entre oral et écrit, il nous paraissait essentiel d'introduire cette réflexion. En considérant qu'il se définit aussi, d'une certaine façon, comme écriture de l'instant, il nous semblait intéressant de le mettre en relation avec l'écriture électronique et la concision qui la caractérise, qui fait pendant à la brièveté inhérente au slam. De fait :

« l'écriture électronique, à condition d'en choisir des exemples instructifs faisant système, est d'une grande richesse du point de vue de la conceptualisation linguistique. Ses innovations les plus singulières sont même particulièrement stimulantes, quand on les envisage comme le prolongement de pratiques littéraires instituées » (Mourhlon-Dallies, 2010 : 110)

Des jeux d'écriture à l'écriture-jeu en passant par la joute

Des jeux d'écriture ont été proposés pour *délier les plumes*, à commencer par les acrostiches, à partir des lettres du mot « slam » dont témoignent les productions analysées ci-après. Notons que l'oralisation de ces acrostiches a donné lieu à une forme de joute traduisant une émulation naissante au sein du groupe et potentiellement favorable à la créativité : à une élève proposant « Situation légère avec un mec », un élève a répliqué « Situation légendaire avec une meuf », procédant à un détournement paronymique de la première proposition.

Nous avons en outre intégré à notre séquence des situations d'écriture ludique moins « classiques », plus en phase avec l'originalité du slam. Ainsi, le texte « Soleil Jaune » a été conçu, au dire de ses auteurs « comme une partie d'échec », soit comme un dialogue en se répondant « phrase pour phrase », *trait pour trait*. Nous

¹⁷⁶ Les élèves ont repéré une ambigüité inhérente à ce terme, qui désigne soit « la maison » par emprunt à l'espagnol, soit la ville de Casablanca, par apocope.

¹⁷⁷ Par exemple, ils utilisent la séquence JTM sans avoir conscience que le « M » est utilisé pour « aime ».

¹⁷⁸ A titre d'exemple, un élève ayant écrit « ad2 » pour « ado » ne comprenait pas que je puisse m'en étonner. Le constat de cette difficulté majeure a été étudié : Liliane Szadja-Boulanger (2003 : 59) qui a analysé les productions d'élèves de SEGPA est arrivée à la conclusion que « les élèves ne sont pas capables de faire une analyse de la chaîne sonore. L'identification d'un son parmi les autres sons n'est pas toujours possible »

avons alors proposé aux lycéens de se livrer à leur tout à une écriture en duo, à la manière de ce slam et à partir d'une phrase-amorce issue du documentaire « J'écris, donc... ». A l'oralisation de ces productions en duo a succédé le slam de Boutchou « Moyens de transport »¹⁷⁹ : la slameuse a précisé qu'elle l'avait aussi construit sur des oppositions, qu'il contenait plusieurs voix, un dialogue intrinsèque à son poème : polyphonie que nous avons identifiée comme un trait récurrent dans le slam. En outre, l'arrivée de ce texte en fin de séance, comme slam offert, a contribué à désacraliser l'écriture de l'artiste.

Cette démarche ludique ou colludique – le groupe jouant un rôle décisif dans la dynamique du jeu – repose sur l'articulation de différents types de jeux d'écriture et d'oralité qui ne visent pas les mêmes enjeux, comme schématisé ci-dessous :

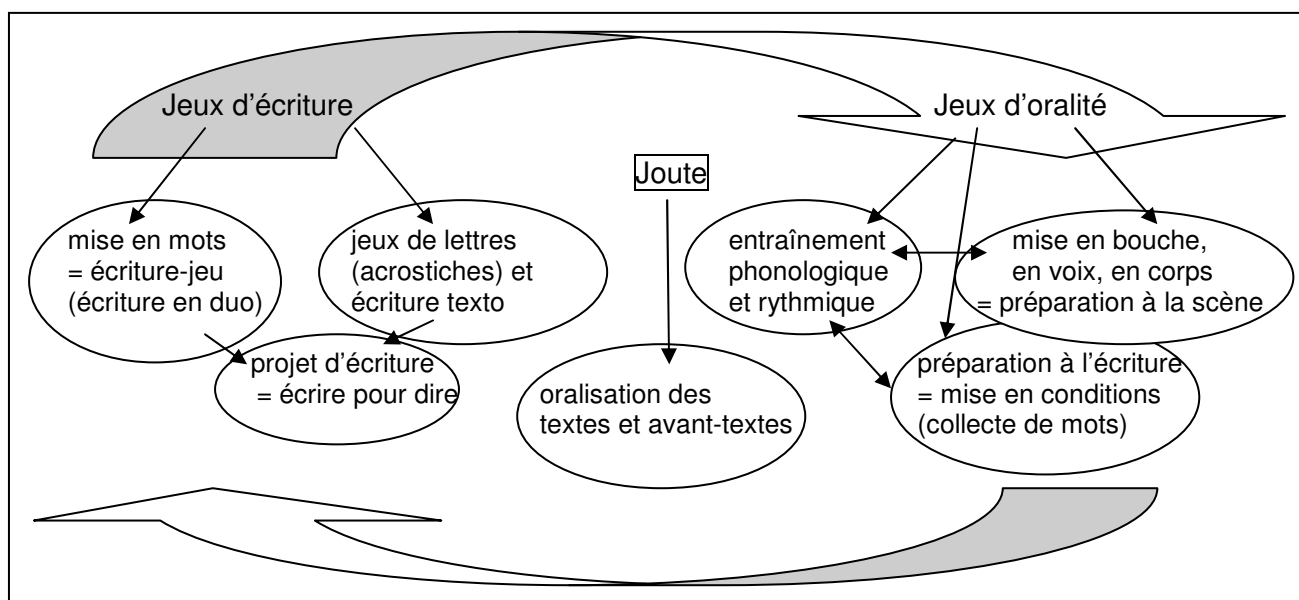


Figure 5 : Jeux d'oralité et d'écriture

On voit là l'articulation entre jeux dits d'oralité et jeux d'écriture, ces derniers pouvant aboutir à une écriture-jeu du fait du dispositif proposé, et interagir avec un projet d'écriture lié à la finalisation de l'atelier. L'oralisation des textes et avant-textes produits donne lieu à une forme de joute susceptible de se répercuter favorablement sur la créativité. Quant aux jeux dits *d'oralité*, ils peuvent aussi servir de préparation collective à l'activité d'écriture et en tant que tel jouer le rôle de catalyseurs.

¹⁷⁹ Voir à la fin de la séquence proposée comme illustration vidéo du prochain chapitre.

Des jeux d'oralité à l'interprétation et à la réécriture

La « bombe de rimes » (voir la fiche en annexe IX) est un exemple de jeu préparatoire à une activité d'écriture : il consiste en un échange rapide de rimes, le rebondissement des mots étant matérialisé par une balle ou une boule de papier lancée de mains en mains, illustrant d'ailleurs au sens propre cette formule palimpsestuelle de Rouda : « On marche mots dans la main ». Tout en visant un entraînement phonologique, ce jeu permet de tirer profit de la dynamique de groupe pour stimuler la créativité, de constituer un corpus de mots en vue d'une création. D'autres jeux ont contribué à *délier les langues*, s'agissant non seulement de jouer avec les sons, les rythmes, les intonations de sa voix, de s'entraîner à faire rebondir et claquer les mots conformément au sens originel du mot *slam* (« mise en bouche »), mais aussi d'améliorer sa fluence, son aisance à oraliser un texte ou son texte (« mise en voix »), et enfin d'être en confiance en vue d'une déclamation publique (« mise en corps »). Dans la perspective de la scène finale, un certain nombre d'exercices ont été menés par la slameuse, les participants - dont l'enseignante - étant placés en rond. Pour le premier jeu, les participants devaient faire passer un « courant électrique » en tapant dans leurs mains et en le diffusant à leur voisin¹⁸⁰. Il s'agissait de faire circuler une énergie, tout en travaillant l'attention et la réaction, la *claque* évoquant aussi le sens premier du verbe « to slam ». Un deuxième jeu, visant à travailler l'écoute et la polyphonie, a été présenté : le fait de compter collectivement, sans que les voix ne se télescopent impliquait d'être attentif aux autres pour ne pas couper la parole. Il a été ensuite réitéré avec des mots, par association d'idées, dans le prolongement de la dernière séance. Pour le troisième exercice, les textes écrits - corrigés et mis en page de façon neutre - par les élèves lors de la séance précédente devaient être lus simultanément par leurs auteurs et ce, de plus en plus fort, la slameuse passant et « éteignant » certains élèves par un signal ou augmentant l'intensité par un autre signal. La cacophonie obtenue renvoie à un contexte « défavorable » qui n'est pas sans rappeler les premières *slam sessions* dans les bars de Chicago : une telle « déstabilisation »¹⁸¹ incite à hausser la voix et à se concentrer sur son texte en s'isolant des autres. Boutchou a évoqué l'intérêt de connaître « par cœur » son texte, « ce qui l'arrache de la page où il est

¹⁸⁰ Le sens pouvait être détourné quand l'un d'entre eux le décidait, ce qui impliquait que chacun soit attentif afin de réagir le plus rapidement possible

¹⁸¹ Parmi les « jeux scéniques », une fiche intitulée « Déstabilisation » (129H, sd : 51) résume cet exercice.

enfermé » : « ça sort vraiment de nous, de nos tripes », a-t-elle précisé. Et la boucle (celle du *cœur qui parle au cœur*) était presque bouclée... Pour réaliser l'exercice suivant, les élèves devaient lire leur propre texte à deux voix le plus rapidement possible, tout en articulant pour qu'il reste audible. Le cinquième jeu portait sur le rythme, s'agissant de percevoir les mesures ou les groupes rythmiques d'un texte oralisé, et de découper son propre texte en groupes prosodiques dans une intention mélodique et expressive. A l'aide de *slashes*, les élèves ont alors annoté leur texte de façon à déconstruire le rythme et à reconstruire un *flow*¹⁸². Un dernier exercice a consisté dans l'expérimentation de différentes façons de mettre en relief un syntagme en jouant sur l'intensité, la longueur, l'intonation, l'écho et l'intervention de plusieurs voix. Ce jeu a abouti à une exploration de la voix chuchotée et - par contraste - de la voix *projetée*, la slameuse insistant sur l'idée de faire sonner les consonnes dites *explosives*. Elle est sortie en indiquant qu'elle devait entendre les mots depuis le couloir (« jeu du porte-voix »), d'où la nécessité d'augmenter l'intensité et de *projeter ses mots*, en quoi l'activité a rejoint l'essence originelle du slam : « Monter sur scène pour *projeter* des mots qui claquent » (129H, sd : 27).

Enfin, un jeu d'interprétation a été proposé, outre la déclamation initiale et collective de « Soleil Jaune », à partir du slam de GCM « Un verbe » : ce dernier se présente comme une énumération dont la poéticité réside dans le rythme et les échos sonores fondant la progression. Une mise en voix, d'abord en duo, puis collective, a concrétisé la lecture interprétative et l'appropriation de ce texte et permis d'aborder des aspects techniques de la lecture oralisée, comme la question de la reprise du souffle¹⁸³ ou des liaisons¹⁸⁴. Un travail sur les groupes de souffle a permis de mettre en évidence une *dispositio* faussement aléatoire. Le *flow* du slameur étant perçu comme « lent, monotone, régulier voire ennuyeux », nous avons suggéré de déconstruire le rythme de ce texte, d'introduire des ruptures et des accents pour en briser la monotonie¹⁸⁵. La notion d'accent prosodique ou expressif – mis en relief par

¹⁸² Cet exercice rejoint la fiche « La mélodie des mots » (129H, sd : 76).

¹⁸³ Un élève est confronté à la difficulté de reprendre son souffle, car il tend à lire le texte d'une seule traite « parce qu'il n'y a pas de point, c'est comme une cascade », a-t-il précisé. Le rôle de la ponctuation est alors explicité : ce texte s'apparente à une liste, avec une énumération de GN séparés par des virgules.

¹⁸⁴ Une élève a omis la liaison pour « un après » alors qu'elle l'a réalisée pour « un avenir » : la conversion (substantivation) l'a déconcertée, semble-t-il.

¹⁸⁵ A cet effet, ils ont utilisé des *slashes* pour marquer des pauses (voir le texte de Wafa en annexe X, sit. 8).

des jeux de voix et d'échos au sein du groupe¹⁸⁶ – a pu ainsi être approchée, ainsi que la recherche d'expressivité *via* une forme de mimétisme prosodique : « une seconde » étant dit très brièvement, tandis qu' « une heure » est allongé, afin de traduire l'attente. Une mise en espace¹⁸⁷ aurait permis de prolonger cet exercice de mise en voix expressive et potentiellement créative, la révision de l'interprétation conduisant à la réécriture. Dans la lignée de cette mise en voix visant à déconstruire et reconstruire le texte, il a été soumis à une réécriture ou transformation, consistant à l'annoter en intercalant ou en supprimant certains mots : « Réinventer le poème (récréation et création) c'est déjà Ecrire » observe Gérard Vermeersch (1996 : 10)¹⁸⁸. En partant du constat de l'homogénéité syntaxique et des formulations elliptiques¹⁸⁹ qui nous semblent emblématiques d'une concision propre au slam, nous avons conduit les lycéens à lire et écrire *entre les lignes* et *entre les mots* de ce slam. Il s'agissait donc de l'enrichir, en déployant des possibles sémantiques et en recourant à des procédés d'expansion du groupe nominal que nous avons rappelés à cette occasion en réactivant le métalangage grammatical adéquat¹⁹⁰. Les élèves, jugeant ce texte « trop naïf », ont pu ainsi le recolorer, l'habiller en ajoutant détails et nuances, « le tuner » selon la métaphore énoncée par un élève ! Les productions citées (voir *infra*) attestent là-encore de la créativité que les élèves ont manifestée en réinvestissant des procédés comme la conversion (« un *pourquoi*, un *comment* »).

Des mots aux amorces et phrases tremplins : vers la créativité et l'imaginaire

Yves Reuter distingue l'imaginaire « comme matériau culturel structuré et structurant » de la créativité appréhendée « comme mécanismes spécifiques de production (génération/transformation) de contenus. » (1996 : 26) Afin d'impulser la créativité, nous avons usé de mots et d'amorces, « caravanes de mots » (Galisson) et autres palimpsestes, la créativité permettant « de transformer et de recombinaire ce qui apparaissait comme figé » (1996 : 27). A titre d'exemple, le néologisme la

¹⁸⁶ De nombreuses propositions d'interprétation ont été formulées par les élèves, comme celle de répéter un mot « en chœur » après une pause plus longue.

¹⁸⁷ Dans cette perspective, des pistes ont été avancées au tableau, rejoignant des pratiques courantes sur la toile, telle la répétition de la finale pour marquer l'allongement d'un mot (Ex : une heureeeeeee), ou encore l'utilisation de caractères de tailles différentes. L'écriture électronique recèle ici un potentiel de poésie visuelle.

¹⁸⁸ Jeu oulipien : soulignons que le sous-titre de l'ouvrage *La littérature potentielle* paru en édition de poche (1973) était « Créations Re-créations Récréations ».

¹⁸⁹ « Un battement... de cœur? de cils? d'ailes? » ont interrogé les élèves, conscients de la pluralité d'interprétations possibles.

¹⁹⁰ Adjectifs, mais aussi groupes prépositionnels, propositions relatives ont été mobilisés. Des questions comme celle de la place de l'adjectif ont été également soulevées à travers cette activité.

Vénusienne a servi de déclencheur à une activité de « génération collective » (Reuter, 1996 : 35)¹⁹¹. Si le slam de Rouda n'a été présenté à la classe que dans un deuxième temps, c'est ce mot-titre que nous avons choisi de mettre en exergue (au tableau) afin de susciter réactions et hypothèses d'interprétation. Le lexème *Vénus* a été d'emblée identifié comme formant principal de ce néologisme, mais les élèves l'ont associé non seulement au nom de la déesse et de planète, mais à un produit commercialisé. Certains ont énoncé le paronyme « Vénitienne », la ville de Venise étant évoquée, ainsi que Sienna et la Seine. « Vendredi » a été cité par une élève, en référence à l'étymologie de ce mot, de *veneris dies*, « jour de Vénus », ce qui nous a permis de revenir, en vue d'une structuration du lexique, sur les planètes associées aux noms des jours¹⁹². Un autre élève a identifié la marque du féminin, alors que d'autres ont repéré la présence du possessif « sienne ». D'où l'idée que ce slameur a pu écrire « pour sa copine », s'agissant d'une femme « bizarre, marginale, venue d'ailleurs » : hypothèse interprétative formulée par un élève qui s'est vu traiter de « philosophe » par un camarade¹⁹³. Pour finir, l'analogie avec *Martien*, *martienne* a été suggérée par l'enseignante, car les élèves ne parvenaient pas à la formuler explicitement. Après un détour ludique par « la bombe de rimes » et sa variante « la bombe de paronymes », qui ont permis la constitution d'un corpus de mots, une amorce a été écrite au tableau : « C'est une vénusienne... ». Les élèves devaient émettre des propositions pour la compléter à la façon des cadavres exquis. Enfin, le texte de Rouda a été découvert : d'abord écouté, puis distribué et lu, il a fait l'objet d'une analyse plus précise de la versification. Les répétitions ont été d'emblée repérées, à commencer par celle du mot-titre, dont la trame phonologique est filée sur l'ensemble du poème. L'observation des échos sonores de type allitérations (en [s]), assonances, (en [E]) et procédés tels que la paronymie a permis le réinvestissement du métalangage lexico-poétique. Nous avons introduit les termes de rimes *suivies* et *féminines* à cet effet, les élèves étant invités à identifier les deux seules rimes masculines. Après une activité de type métalexical consistant dans

¹⁹¹ « La *génération collective* peut porter, très classiquement, soit sur l'activation des idées (*via le braintorming*) qui peut se pratiquer en grand groupe, soit sur la construction d'un texte – d'abord à l'oral et en allant le plus rapidement possible – chacun enchaînant une séquence après l'autre. »

¹⁹² Ce dont témoigne la prise de notes en amont de la production X. Les élèves sont invités à retrouver le nom de planète caché dans chaque jour. Pour « dimanche », le détour par l'anglais se révèle utile. Le morphème « di » est identifié comme venant du latin *dies* par un élève.

¹⁹³ Cette remarque d'un élève moqueur vis-à-vis de son camarade se prenant au jeu de ce parcours interprétatif né d'un mot *sibyllin* traduit à nos yeux et en acte le potentiel de créativité suscité par cet exercice.

l'analyse d'un corpus de mots-valises (fiche é4), la consigne d'écriture a été formulée en vue de la prochaine séance, s'agissant de « nommer et de décrire un personnage venu d'une autre planète » (voir les productions *infra*, situation 6). La slameuse a noté au tableau des mots inducteurs (La Grand Ourse, Mercure, Jupiter, Pluton, la Voie Lactée, un trou noir...), occasionnant un détour par la mythologie (Mars...), tout en incitant les élèves à proposer des mots « nouveaux » : « Quelqu'un qui vient du soleil, comment s'appelle-t-il ? » a-t-elle demandé. « C'est Soleil man, Souleymane ! » s'est écrié un élève, tout aussi « philosophe » que son camarade...

Nous avons aussi usé de palimpsestes - potentiellement déclencheurs d'une créativité filée sémantiquement sur l'ensemble d'un texte - pour susciter une écriture créative et métaphorique, à commencer par cette formule de SD : « Marchand de cendres ». Ce poème été soumis à l'analyse à partir de son titre et selon une double démarche, *onomasiologique* puis *sémasiologique*. La formule titulaire évoquait là-encore un personnage énigmatique, sur lequel les élèves ont émis des hypothèses interprétatives selon une démarche *onomasiologique*¹⁹⁴. C'est seulement lors de la découverte individuelle du texte qu'ils ont saisi la métaphore à travers le récit d'une rencontre. Nous les avons alors amenés à repérer comment cette image est filée, à identifier d'autres métaphores en les distinguant des comparaisons¹⁹⁵. Dans un deuxième temps, les élèves ont dû trouver d'autres images pour évoquer la cigarette, selon une démarche *sémasiologique*¹⁹⁶. Enfin et après un détour par une analyse – d'après l'écoute – de la structure métrique et prosodique de ce poème, c'est le clip « Papillon en papier » qui a constitué le déclencheur d'une dernière mise en activité. Les élèves ont observé que le papillon évoque la légèreté, le mouvement et l'« effet papillon », puis la slameuse a mis en relation cette métaphore avec le registre et la tonalité poétiques¹⁹⁷, d'où un détour par la poésie lyrique et sa lyre originelle. En guise de conclusion, la fiche é5 a été distribuée, s'agissant d'un exercice sur les proverbes et expressions détournées. Une fois les sous-énoncés reconnus, les

¹⁹⁴ S'ils ont fait référence à la légende du *marchand de sable*, restituant ainsi le sous-énoncé de ce palimpseste, ils ont associé les cendres à la crémation, au bûcher, à la mort, plus qu'à la cigarette.

¹⁹⁵ La phrase « C'était un beau combat Ali gagnait par KO à la douzième reprise » est interprétée comme potentiellement métaphorique de cette rencontre qui le laisse KO. Certains verbes métaphoriques sont ici relevés comme resémantisés (s'évaporer) à travers la métaphore filée de la fumée.

¹⁹⁶ Ont été cités *le passeur* (qui fait passer d'une rive à l'autre, d'un âge à l'autre...), *la faucheuse* (qui fauche parce qu'elle nous prend la vie et qui prend aussi beaucoup d'argent !), la *baguette de cendres*.

¹⁹⁷ L'image du papillon fait référence à une poésie lyrique alors qu'une formule « cafard en carton » suggère un poème dur, polémique, « qui clache » selon la formule proposée par un élève.

élèves ont dû répondre à la consigne suivante : « A la manière de Souleymane Diamanka qui choisit ses titres avant de déployer ses poèmes, trouvez un titre (sous la forme d'un proverbe ou expression détournée) et essayez de le développer en quelques mots, quelques phrases, quelques vers. » Un élève a énoncé « Jamais toi sans moi », un autre « A la vie à la mort(ue) »¹⁹⁸ ; un autre élève a développé « La nuit porte chance » par « On n'est jamais mieux servi que par la lune ». L'expression « effet papillon » – citée en référence à la chanson de Benabar – a été détournée en « effet cendrillon » et « effet oisillon ». « On ne jardine/chagrine pas avec l'amour », « Chacun cherche son chemin/ sa Schéhérazade », « Je donne ma langue au charme »¹⁹⁹ (utilisé par MP dans l'un de ses slams), « Quand on M on se DmN » (démène) sont des détournements créés par les élèves de la classe P, attestant de leur créativité et de leur capacité à réinvestir les procédés rencontrés. Les palimpsestes ont donc révélé leur valeur potentielle de tremplins vers la créativité et vers un imaginaire qui se déploie à partir des images induites par les énoncés. Ainsi la formule initiale « Marchand de cendre » a-t-elle donné lieu à des détournements²⁰⁰ formulés comme autant de titres et de pistes – avec le développement du champ sémantique afférent – vers une future production.

Comme nous l'avons pu observer, les *flyers* représentent un réservoir de palimpsestes et autres jeux de mots dont l'analyse a permis la réactivation de procédés identifiés dans un contexte poétique. Si le flyer de MP (voir en annexe I.5, flyer n°4) a permis de faire connaître une scène locale – le slam étant aussi poésie de proximité – où ils pourraient se confronter au slam *in situ*, il nous a amenés à revenir sur diverses formes de créativité lexicale abordées précédemment : les notions d'homonymie (vers/verre), de paronymie (Medhi 10/Midi 10) et de polysémie (composition) ont été réactivées *via* l'observation d'un document dont l'iconographie métaphorique représente une boîte de médicaments. La métaphore filée à travers mots et images²⁰¹, a pu être commentée ainsi que d'autres figures et procédés comme le mot-valise (*poésologie*²⁰²) ou encore l'apocope et l'équivoque qui en résulte (Labo Bine = La Bobine). Enfin, la formule palimpsestuelle issue du

¹⁹⁸ Cette proposition se rapproche du titre de Miss.Tic « A la vie à l'amor » (2010).

¹⁹⁹ Cet élève rejoint ici MP dans l'un de ses textes (MP28).

²⁰⁰ Marchand de neige, de pluie, de rêves, de mots, d'âme, de soleil, de bonheur, de peine, de haine...

²⁰¹ Le slam est comparé à un remède visant à dénoncer certains travers de notre société, et aussi, au niveau individuel, à exprimer des sentiments, émotions (fonction cathartique).

²⁰² Un élève repère dans ce mot le suffixe *-logie* qu'il réfère à « la parole », ce qui permet d'aborder la racine grecque. Les élèves citent d'autres lexèmes comme *démagogie*.

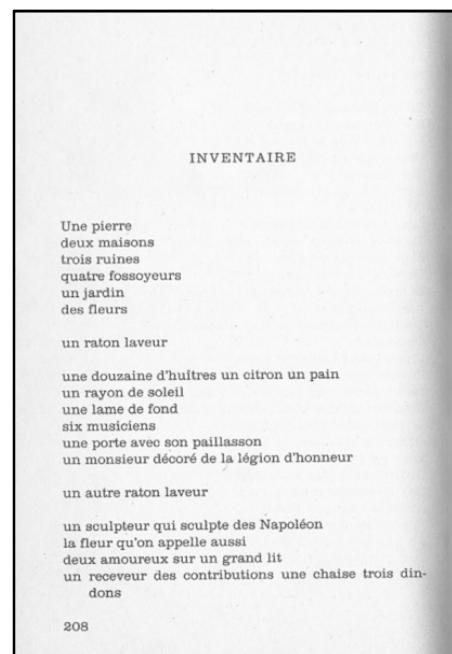
documentaire « J'écris donc je suis » – *cogito ergo sum* Kantien dont un autre détournement figure sur un *flyer* (« Je slam donc je suis ») – a amené les élèves à s'exprimer sur leur propre rapport à l'écriture, sous la forme d'un poème écrit en duo. De fait, la formule a donc été reprise comme amorce ou matrice pour un exercice de production orale en trois temps (voir les productions situation 3 en annexe X) :

- d'abord, par substitution du premier verbe (Je + verbe, donc je suis)
- ensuite, par substitution du second verbe (J'écris, donc je + verbe)
- enfin par ajout d'un épithète (J'écris, donc je suis + adjectif) sur le modèle de « J'écris, donc je suis libre » qui clôt la séquence.

L'exercice visait autant à faire réfléchir aux enjeux de l'écriture qu'à stimuler la créativité à partir d'une contrainte simple appliquée à une situation d'expression orale avant de passer à l'écrit. Cet avant-texte oral nous semblait être un élément facilitateur pour des élèves dont le français n'est pas la langue maternelle (classe P).

Du « verbe » à l'« Inventaire » à la Prévert : le slam passerelle

« Un verbe » de GCM a servi non seulement d'entrée en créativité, déclencheur d'une activité d'écriture, mais aussi de passerelle vers le poème de Prévert. En effet, ce slam est construit à la manière d'un inventaire, par association sémantique et/ou phonologique jusqu'au verbe annoncé à l'horizon du titre. Suite aux réécritures de ce texte et projets d'écriture à partir d'autres verbes, un prolongement a été proposé avec la découverte de l'« Inventaire » qui a permis l'ouverture à une culture plus « classique » ou académique²⁰³. Distribué aux élèves, ce poème a été commenté du point de vue de sa mise en page, les retours à la ligne étant identifiés comme autant d'indices pour une déclamation, là où le slam de GCM était présenté en un seul bloc²⁰⁴. En outre, un lien a pu être établi avec le Surréalisme à travers certaines associations incongrues qui renvoient à une forme de palimpseste (*un face-à-main*).



Document 6 : Page d'« Inventaire » (Prévert, 1991 : 208)

²⁰³ En lien avec les pré-acquis de ces élèves, le texte « Cortèges » figurant dans le manuel utilisé en classe.

²⁰⁴ Pour aller plus loin, nous aurions pu proposer une mise en espace de ce texte (Savelli, 2003 : 51), activité que nous avons initialement planifiée.

12.2.3. Premier bilan

Une première évaluation positive du projet s'est traduite par le fait que 25 élèves sur 41 ont assisté à la scène finale²⁰⁵ : s'ils ne sont pas montés sur scène pour interpréter leurs slams, ils y ont néanmoins fait l'expérience d'une poésie vivante et scénique comme aboutissement d'un *atelier* d'écriture - au sens artisanal de ce terme - susceptible d'influer sur leur rapport à l'écrit. Au fil de l'atelier, leur motivation à écrire ne s'est jamais démentie et a pu se traduire sous la forme facilitatrice d'une *écriture orale* revendiquée en tant que tel par ses auteurs et représentants²⁰⁶. Ainsi :

« Grâce à cette écriture entre l'oral et l'écrit, les élèves en difficulté s'autorisent à écrire sans posséder pleinement cette maîtrise de l'écrit jugée indispensable à l'école » (Szajda-Boulanger, 2003 : 70).

Il reste une difficulté à évaluer les productions, soulignée par Yves Reuter, qui préconise de « suspendre l'évaluation elle aussi, à certains moments, pour ne pas risquer d'enrayer les appels à l'imaginaire et la mise en œuvre des mécanismes de créativité » (1996 : 39). Au demeurant, le didacticien insiste sur la nécessité de sortir des critères et modalités traditionnelles d'évaluation afin de mettre en cohérence les principes de cette évaluation avec ceux d'une didactique de l'écriture, d'où des « évaluations portant non seulement sur les aspects locaux mais aussi sur la globalité du texte, son adéquation communicationnelle, ses effets (ce qui implique des renvois de *lecteur* et non simplement d'évaluateur scolaire) » (Reuter, 2000 : 167, nous soulignons). Reuter suggère que l'évaluation soit prise en charge par des évaluateurs diversifiés. En ce qui concerne le slam, les *auditeurs* – élèves et adultes – pourraient être co-impliqués dans une évaluation portant à la fois sur la prestation orale du point de vue des effets, soit l'expressivité et les manifestations de créativité intrinsèques aux textes slamés.

12.3. Analyses des productions et évolution des représentations

12.3.1. Analyses des productions

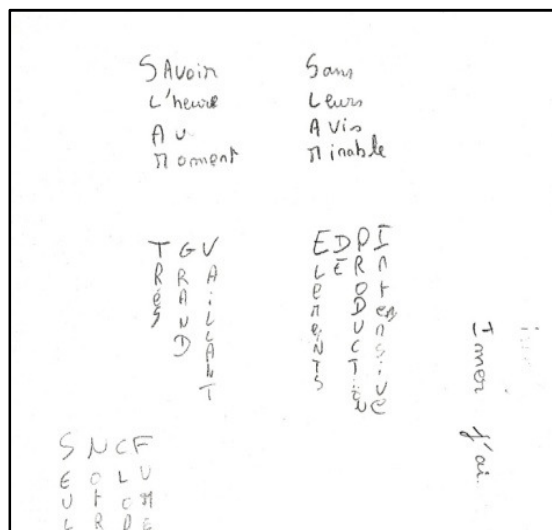
Outre un tableau de synthèse des situations d'écriture proposées qui figure en annexe X, nous avons analysé ci-après des exemples significatifs de productions d'élèves.

²⁰⁵ Cette proportion d'environ 61% nous a été commentée comme significative par les enseignantes des classes concernées : s'agissant d'une sortie facultative impliquant un déplacement nocturne (la scène ayant lieu à 20h30), de nombreux élèves mineurs n'y ont pas été autorisés par leurs parents.

²⁰⁶ GCM et SD mais aussi le collectif « La tribut du verbe » qui parle de « styloratoire » (voir leur blog).

Situation 1 : acrostiches et acronymes

La production reproduite ci-contre témoigne d'une évolution de la consigne initiale « produire un acrostiche à partir du mot *slam* » vers une activité de remotivation de sigles existants (TGV, SNCF, EDPI²⁰⁷). En outre, la ligne verticale procède de la recherche de blase, l'élève mobilisant à cet effet le verlan graphique (Remi → Imer) et l'homophonie (Imer → imer j'ai → imergé).



Document 7 : Acrostiches (situation 1, classe B)

Les autres productions – restituées oralement – rendent compte d'une dynamique lexicale confortée par l'émulation née de la situation, s'agissant d'écrire pour dire. D'où la dimension éventuellement polémique (« Sans leurs avis minables », ci-dessus), voire provocatrice (« Soirée Légèrement Arrosée mais Modérée ») de certaines propositions. Malgré la reprise de certains schémas syntagmatiques (« Situation Légèrement à risque Avec Maman », avance un élève, « Situation Légèrement Avantageuse pour M²⁰⁸ », réplique un autre), on note une réelle diversité dans la structure syntagmatique des vingt propositions relevées²⁰⁹ :

Composition syntagmatique	Configuration	Nombre d'occurrences
Noms + adjectifs	N + Adj + N + Adj ²¹⁰	2
	N + Adj + N + N	1
	N + Adj + Adj + N	1
	N + Adj + Adj + Adj	1
Noms + adjectifs + articles + prépositions & préfixe	Prép + Art + N + Adj	1
	N + Adj + Préf + N	1
	N + Adj + Préf + Adj	1
	N + Adj + Préf + N ²¹¹	3
	Adj + N + Préf + Adj	1
	N + N + Préf + Adj	1
Noms + adjectifs + adverbes	N + Adv + Adj + N ²¹²	2
	N + Adv + Adj + Adj	1
Nom + adjectifs + prépositions + pronoms + verbes	N + Adj + Préf + Vi	1
	V + Art + N + Adj	1
	V + Pron. + Préf + Pron	1

Tableau 7 : Classement selon la composition syntagmatique des productions (classe B, sit. 1)²¹³

²⁰⁷ Ce sigle correspond à la section de cet élève : « Etude et définition de produits industriels ».

²⁰⁸ L'élève cite ici le nom de l'un de leurs professeurs.

²⁰⁹ Corpus oral : il s'agit là des syntagmes énoncés par les élèves, pris en notes par nous-même (annexe X).

²¹⁰ Nous avons utilisé les initiales suivantes : *N* pour « noms », *Adj* « adjectifs », *Art* « articles », *Adv* « adverbes », *Prép* « prépositions », *Préf* « préfixes », *Vc* « verbe conjugué », *Vi* « infinitif ».

²¹¹ Dont une occurrence avec une forme néologique : « anti-mirovoyante ».

²¹² Dont une occurrence avec un groupe prépositionnel à valeur adjectivale : « Situation à risque »

Les élèves ont donc fait preuve de créativité dans la combinatoire, en explorant toutes les combinaisons possibles. Notons en outre l'apparition du mot-valise *mirovoyante*, commenté par son auteur comme la contraction de *mirobolante* et de *voyante*, création *oxymorique* si l'on considère le lexème *miro* (ou *miraud* de « mirer », *via* le moyen français *mirauder*) comme premier formant. On peut cependant regretter que les productions soient, pour la plupart, sans lien avec l'objet poétique, ce que nous pouvons imputer à une consigne trop peu explicite à cet égard²¹⁴. Une dernière formule témoigne pourtant d'une recherche poétique : « Sensation laiteuse des Amours Monotones ». On observe ici le double pôle défini par Yves Reuter (2000 : 36) : « un pôle *idéel* (celui du sens, du signifié) et un pôle *matériel* (celui du signifiant – graphique et phonique – des formes, des rythmes...). Le texte « intéressant », ajoute Reuter²¹⁵, est celui qui a tissé « le maximum de relation entre ces deux pôles. » Notons d'ailleurs la récurrence du préfixe « anti » qui renvoie à une dimension polémique inhérente au slam, notamment américain²¹⁶.

Situations 2 et 3 : du mot à la phrase

Les situations 2 et 3 ont donné lieu à des *avant-textes* dont le classement figure en annexe X : les phrases énoncées résultant d'une recherche à la fois lexicale et phonologique, un certain nombre de propositions émergeant par glissement sémantique (« J'écris, donc je pleure » → « J'écris, donc je ris ») ou paronymique (« J'écris, donc je ris » → « J'écris, donc je crie »). Ainsi les élèves ont-ils joué autant sur le signifiant que sur le signifié (« J'écris, donc j'ai plus d'encre ! ») et la dynamique de groupe a-t-elle bien fonctionné. Ils ont aussi profité de cette occasion qui leur était fournie de parler d'eux à *mots couverts* : « Je danse, donc je suis », « Je rime, donc je suis » sont autant de propositions qui expriment des goûts personnels. Si l'on observe la répartition des réponses par matrice, on note que les réponses adjectivales (matrice 3) semblent plus pauvres²¹⁷.

²¹³ Nous avons tenu compte pour notre classification des lexèmes dont les initiales sont accentuées à l'oral (en majuscules à l'écrit), correspondant aux lettres du mot slam, ce qui peut induire une ambiguïté lorsque des mots charnières ont été intercalés : « Situation Légèrement A risque avec Maman ».

²¹⁴ Lors que nous proposerons cette même situation aux étudiants de FLE, en fin de séquence, les productions seront plus en phase avec cet enjeu définitoire du slam.

²¹⁵ Il se réfère ici à des didacticiens comme Claudette Oriol-Boyer.

²¹⁶ Voir notre prochain chapitre, les étudiants américains ayant une représentation du slam comme « anti-politique ».

²¹⁷ D'où l'hypothèse que les élèves disposent de plus de verbes que d'adjectifs qui nous a amenée à redéfinir l'enrichissement lexical ciblé sur les adjectifs comme l'un des objectifs de l'atelier.

Situation 4 : écriture en duo

La production ci-contre résulte la situation 4 : il s'agit d'une écriture *en duo*, conçue comme une partie d'échecs²¹⁸ et comme le réinvestissement des deux situations précédentes. On voit là aussi que l'un des deux élèves a néologisé en convertissant son blase d'origine onomatopéique (*Few*) en verbe par l'ajout d'une désinence verbale (*Few* → *fewe*), tandis que sa camarade a converti le sien (créé par lien sémantique à partir du patronyme « Marce ») sans marque de flexion.

Document 8 : écriture en duo (situation 4, P)

Situation 6²¹⁹ : écriture individuelle

Cette autre production (document 9) fait état d'un apport préalable lexical sur l'origine des noms des jours (voir *supra*). L'élève a intégré la consigne d'évoquer un personnage *venu d'une autre planète*, à la manière de la « Vénusienne » de Rouda. Il a cependant omis de le nommer, ce qui était induit par la consigne et pouvait se traduire par un titre. Son slam se distingue par l'adresse à ce personnage imaginaire, d'où la prégnance du « tu », et le réinvestissement de procédés comme l'homonymie (Fou/fous), la paronymie (fous/nous), la présence d'une rime étymologique (vie/envie) et d'une structure anaphorique. Un autre élève (Hamza, classe B) a réinvesti dans cette situation la contrainte de l'acrostiche (voir en annexe).

Document 9 : Brouillon Thibault (situation 6, B)

²¹⁸ La croix en vis-à-vis de certains vers rend compte de cette écriture en dyade.

²¹⁹ La situation 5 n'a fait l'objet que d'une production collective qui figure dans le tableau (voir en annexe X).

leurs représentations *a priori* vis-à-vis de cet objet, leurs attentes et leur positionnement plus général par rapport à l'écrit. Nous avons donc conçu un questionnaire progressant en 3 temps : 7 (pré-enquête) puis 6 (post-enquête)²²² questions portant sur les connaissances et expériences éventuelles (du slam en général, des slameurs en particulier et des sujets qu'il aborde), suivies de 4 questions visant l'expression d'un positionnement personnel - par rapport au slam et à l'écriture en général -, puis 1 ou 2 questions traitant des attentes (pré-enquête) et du bilan (post-enquête). Nous avons en effet procédé en deux temps (en amont de la séquence et en aval), afin de mesurer l'évolution des représentations suite à l'expérience de l'atelier. Si l'on considère les réponses apportées initialement (pré-enquête), on observe une nette différence par rapport aux élèves du lycée Argouges (enquête citée)²²³ : on peut émettre l'hypothèse que le contexte urbain a favorisé les expériences de *slam session*²²⁴. Au total, sur 38 élèves interrogés dans les deux classes P et B, seuls 4 élèves (soit 10,5%) avaient déjà assisté à une scène, aucun d'entre eux n'ayant participé à un atelier. Ces élèves manifestent donc peu d'expériences préalables liées au slam et des connaissances très vagues : si 71 % avaient déjà « entendu parler » de GCM, tous n'étaient pas pour autant capables de citer de titre précis²²⁵. De même, pour les 42 % qui déclaraient connaître AAM. Au-delà d'une définition générique – comme texte, poésie ou chanson (B) ou encore « art de la parole rimée » (P) – témoignant d'un manque de familiarité avec cet objet, les élèves ont exprimé un *a priori* plutôt favorable, surtout dans la classe P. Le rapport à l'écriture (Barré de Miniac, 1995) semble plus conflictuel et c'est d'ailleurs sur ce point que l'évolution des représentations s'avère la plus significative : de 10/38 à 22/37 élèves déclarant aimer écrire, soit de 26 à 59%, la proportion a plus que doublé à l'issue de l'atelier, comme illustré ci-dessous, ce qui nous semble indiquer un changement de posture vis-à-vis de l'acte d'écrire. En revanche, les réponses du post-test témoignent d'une réticence persistante à oraliser ses textes, même si le bilan reste positif dans l'ensemble, surtout pour les élèves de la classe P.

²²² La question portant sur la connaissance du terrain (as-tu déjà assisté à une scène/atelier slam) n'a pas été reprise, car la réponse en était induite par l'atelier même, lors de la post-enquête.

²²³ Nous rappelons que selon les résultats de l'enquête citée précédemment : seulement 25 % des élèves interrogés ne connaissent pas le slam ; 25 % ont déjà assisté à une scène ouverte* et 10 % y ont participé

²²⁴ Cette différence s'explique aussi par la mise en place, depuis plusieurs années, d'ateliers slam au sein du lycée Argouges, ce dispositif étant plus récent (2009) au lycée Buisson et absent du lycée Prévert, si l'on excepte la séance de découverte que nous avons proposée en 2008.

²²⁵ Notons que sur les 6 titres cités (pré-enquête), 2 relèvent de duos avec le rappeur Kery James (« Je m'écris ») et le chanteur Calogero (« De l'ombre ou de la lumière »), d'où un relais médiatique important.

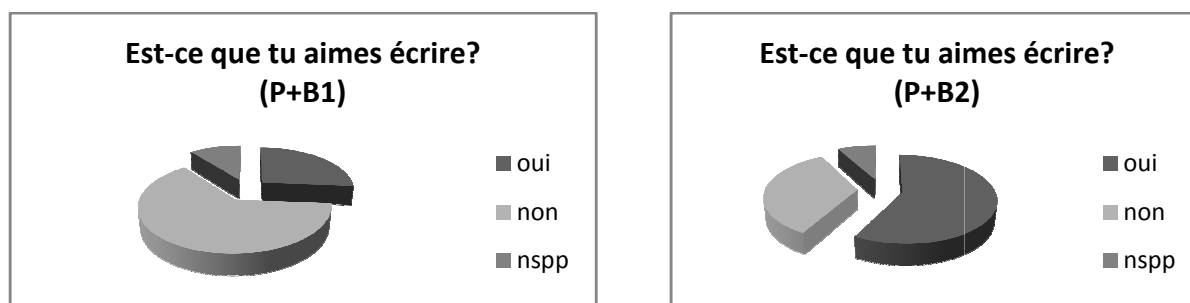


Figure 6 : Evolution des représentations sur l'acte d'écrire, du pré-test au post-test²²⁶

Quant à la définition du slam, elle a évolué dans le sens du travail sur les mots, les jeux de mots, ce qui résulte de l'orientation délibérément lexicale d'une séquence axée sur la créativité. Des items comme « écriture », « expression », « libération », « plaisir » émergent dans le post-test. En outre, l'appréhension du slam apparaît davantage centrée sur *l'acte* poétique : un élève évoque un « passage à l'acte » ; un autre cite le « verbe », sans que l'on ne puisse déterminer s'il s'agit là du titre de GCM ou d'une réflexion sur le sens de ce mot. D'une manière générale, le travail sur l'expression – écrite et orale – répond à un besoin réel : « *Le verbe est une clé indispensable / Dehors on nous demande des mots de passe partout* » (SD, 2007). Si l'on se réfère aux parties de la rhétorique, notons que *l'inventio* a été largement sollicitée mais que la *dispositio* aurait mérité un travail plus approfondi²²⁷, limite que Claire Boniface évoque pour les ateliers d'écriture en général : « l'atelier donne l'occasion de faire des gammes, de jouer des morceaux, improviser, mais pas de composer » observe-t-elle (1992 : 22). Enfin, un travail sur la mémorisation – la mémoire étant d'ailleurs considérée comme l'une des parties de la rhétorique – aurait permis une approche plus aboutie de *l'actio*. D'où une réflexion à mener tant sur la *distribution des rôles* au sein de l'atelier slam que sur l'espace-temps consacré à un tel projet. En effet, les deux contextes de nos expérimentations se distinguaient, outre le profil des classes, par le lieu et le positionnement des enseignantes, l'une accordant plus de liberté créative à ses élèves dans un lieu significativement plus ouvert sur l'extérieur et propice aux interactions. Quant au temps consacré au projet, il nous a manqué pour mettre en place un travail sur la macrostructure, la composition proprement dite, qui aurait nécessité des réécritures successives.

²²⁶ Nous présentons ici des résultats globalisés afin de rendre compte d'une évolution globale de représentation et de posture vis-à-vis de l'acte d'écrire à l'issue de l'atelier.

²²⁷ Par exemple à travers un travail possible (en prolongement de la séance sur « Un verbe ») de mise en espace des textes dans la perspective d'une mise en voix. Nous avons prévu ce type d'activités, mais nous n'avons disposé du temps nécessaire à sa mise en œuvre.

Conclusion partielle

L'atelier d'écriture slam a donc confirmé son efficacité en influant favorablement sur le rapport à l'écriture de ces élèves scolarisés en lycée professionnel :

« 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. » (Penloup, 2000b : 33)

Gageons qu'il puisse se répercuter sur leur rapport à la Littérature en tissant des liens entre la poésie d'un Prévert (dont leur établissement porte le nom) souvent découverte *via* la pratique de la récitation et celle d'un Grand Corps Malade qu'ils ont pu s'approprier par la réécriture en évoluant de la répétition à la re-création, de l'assimilation à l'appropriation, du « Cancre » classique au « Verbe » contemporain. Des ateliers d'écriture « traditionnels », le slam se distingue par l'apport d'une démarche *colludique* qui tire pleinement profit de la dynamique de groupe, en vue d'impulser la créativité tout en suscitant le développement de capacités d'analyse métalexical, métatextuelle et métadiscursive. De fait, la finalité d'oraliser son texte pour le *publier*, le passage du je au jeu *via* la joute ont un effet libérateur sur la créativité. Le travail sur les palimpsestes occasionne un détour par l'imaginaire qui pose cependant le problème des pré-acquis des élèves en matière lexiculturelle : pour décrypter un palimpseste, encore faut-il en (re)connaître le sous-énoncé. A cet égard, les étudiants étrangers nous ont étonnée...

Chapitre 13

Expérimentation en FLE (CUEF)

13.1. Contextualisation et objectifs de la séquence

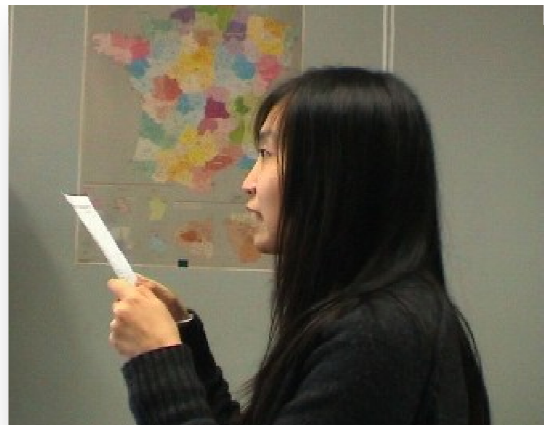
13.2. Analyse des supports, aménagement et déroulement

13.3. Analyse des productions, bilans et témoignage d'étudiants

13.4. Réflexion sur le rôle du slameur, fondements et statut des ateliers slam

Illustration: Slam au CUEF (jeux d'oralité et rencontre avec Katia)

Photo 6 : Etudiante du CUEF (février 2011)



« A 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 »²²⁸

Si les slameurs ont l'art et la manière de *réinventer* les mots et les modèles en donnant vie à leur poésie, en l'*animant* non seulement sur scène mais aussi dans les classes, en marchant *mots dans la main*, on peut alors s'interroger sur les fondements et les modalités de cette approche de l'écriture à la fois ludique et artisanale. De la *Petite fabrique d'écriture* (1996) à la *Petite fabrique de slam* en passant par la *Petite fabrique de Littérature* (1999), les slameurs n'inventent pas *ex-nihilo* mais s'appuient sur des techniques et méthodes éprouvées : ils sont d'ailleurs les premiers à reconnaître cette pédagogie de l'emprunt – dont témoignent nos entretiens –, même si certains outils demeurent originaux. Dans quelle mesure et à quelles conditions nous amènent-ils à reconsidérer certaines questions et frontières, à infléchir favorablement les représentations ou les *rappports* à l'écriture des apprenants et peut-être au-delà – ou en-deçà – des enseignants ? L'image d'une langue *mise à nu* et la formule palimpsestuelle de la citation mise en exergue - « A la recherche de l'argot perdu »²²⁹ - nous invitent à nous interroger sur la place dévolue à l'argot et autres variations diastratiques ou diaphasiques dans l'enseignement du Français Langue Etrangère. Dans un article joliment intitulé « Le livre, le caméléon ou le singe savant », Françoise Gadet (2008), attire notre attention sur la nécessité de réfléchir à cette question de l'apprentissage du *style*²³⁰ aux non-natifs. *Quid* de leur confrontation aux *néostyles* des slameurs et du rôle de la créativité – fil d'Ariane de notre étude et des ateliers slam que nous avons co-animés – dans l'apprentissage, l'appropriation d'une langue étrangère ? Questions que nous confronterons à l'expérimentation ici présentée, menée au Centre Universitaire d'Etudes Françaises de Grenoble, avec des apprenants de niveau avancé (B2) qui, en ayant atteint ce niveau de compétences, se rapprochent d'élèves *natifs*. C'est précisément cette zone de confluence qui a rendu possible notre adaptation d'une même trame de séquence à des publics, besoins et objectifs divers.

²²⁸ Rouda, « Je parle votre langue », *Musique des lettres* (2007).

²²⁹ Sur-énoncé qui renvoie à un double sous-énoncé, l'un relevant d'une culture cinématographique, l'autre d'une culture littéraire : « Les aventuriers de l'arche perdue », « A la recherche du temps perdu ».

²³⁰ Dans la lignée de ses écrits antérieurs, Françoise Gadet entend ici (2008 : 17) par style « la souplesse linguistique dont sont capables les locuteurs, selon l'analyse qu'ils font de la situation au sens large » et regrette « la part modeste accordée au style dans les méthodes » ou qu'il soit abordé « comme cerise sur le gâteau. » (31).

13.1. Contextualisation et objectifs de la séquence

13.1.1. Les objectifs et le CECR

Si l'on se réfère au Cadre Commun de Référence pour les Langues (CECR, 2001), l'atelier slam que nous avons mené au CUEF s'inscrit d'abord dans la perspective d'une « utilisation ludique » et poétique de la langue. De fait, les auteurs du cadre soulignent que « l'utilisation de la langue pour le jeu ou la créativité joue souvent un rôle important dans l'apprentissage et le perfectionnement » (2001 :47) et citent l'exemple des jeux de mots (calembours, etc.) issus de la publicité, des titres de journaux, des graffitis. Or nous avons pu constater que le slam représente aussi un haut-lieu de créativité, à cette différence près qu'il offre un cotexte susceptible d'étayer la compréhension et l'interprétation des jeux de mots. Quant à « l'utilisation poétique de la langue » - formule qui interroge -, les auteurs nous en rappellent l'importance « non seulement au plan éducatif mais aussi en tant que telle ». Ainsi :

« Les activités esthétiques peuvent relever de la production, de la réception, de l'interaction ou de la médiation et être orales ou écrites. Elles comprennent des activités comme le chant, la réécriture, l'audition, la lecture, l'écriture ou le récit oral de textes d'imagination (bouts rimés, etc.), le théâtre, la production, la réception et la représentation de textes littéraires... » (2001 : 47)

Qu'elles soient à vocation esthétique ou à dominante ludique, « pour le rêve ou pour le plaisir », les activités de ce type ont donc leur place dans une démarche d'appropriation de la langue étrangère : « j'avais l'ambition de devenir française par la langue » nous a confié Katia Bouchoueva²³¹.

Sur le plan des apprentissages lexicaux, notre séquence visait l'approfondissement de compétences sémantiques et sociolinguistiques, ainsi que de capacités d'analyse métalexicaux. D'un point de vue sémantique (2001 : 91), il s'agissait d'étudier à la fois la relation du mot au contexte et les relations interlexicales, tout en mobilisant le métalangage associé. D'un point de vue sociolinguistique, le cadre fait référence à des expressions de la sagesse populaire (proverbes, expressions idiomatiques et familières...) que nous avons pu aborder par le biais des détournements et autres palimpsestes. Quant aux registres, nous les avons introduits à travers un slam de GCM, d'abord en réception : les auteurs du CECR suggèrent en effet de travailler les registres plus formels ou plus familiers « dans un premier temps en réception, peut-être par la lecture de textes de types

²³¹ Entretien du 7/11/07, voir en annexe III.

différents », tout en insistant sur la prudence de rigueur « car leur usage inapproprié risque de provoquer des malentendus ou le ridicule » (2001 : 94). Nous voilà donc à nouveau devant l'alternative du *singe savant* ou du *caméléon* évoquée par Françoise Gadet :

« On pourrait résumer le rapport au style chez les non-natifs à travers les deux extrêmes (...) : "parler comme un livre" ou "faire le caméléon" » (2008 : 19-20)

Sur le plan communicationnel, nous visions à améliorer l'aisance requise pour le niveau B2 (2001 : 61)²³² ainsi que la communication non verbale :

« Le comportement paralinguistique comprend le langage du corps, l'utilisation d'onomatopées, l'utilisation de traits prosodiques » (2001 : 73)

Dans cette perspective, les éléments prosodiques ont pu être appréhendés à partir de l'expérience du slam en tant que lieu d'expressivité multimodale : « La combinaison de la qualité de la voix, du ton, du volume et de la durée permet de produire de nombreux effets. » Outre les aptitudes phonétiques (2001 : 85), nous avons mis en place des activités visant un travail sur la conscience phonologique, à commencer par la capacité à segmenter la chaîne parlée en éléments significatifs²³³.

Nous avons en outre défini des objectifs périphériques et non spécifiques, tels l'entraînement à la compréhension orale d'émission de radio (2001 : 56)²³⁴, à la prise de notes (77)²³⁵, ou encore à la préparation et la réalisation d'une interview (68)²³⁶. Par ailleurs, le CECR interroge la place des textes, qu'ils soient authentiques ou didactisés (112) : Quel rôle doivent-ils jouer ? Jusqu'à quel point les apprenants doivent-ils non seulement « traiter des textes » mais également en « produire » ? Si le slam relève plutôt des genres de textes oraux, s'inscrivant en tant que poésie scénique dans la lignée des spectacles et aux côtés du théâtre, des lectures publiques et chansons (76), il pourra faire l'objet d'un double *traitement* soit d'activités orales *et* écrites. A l'oral, sont suggérés « des textes écrits lus à haute voix, la récitation de textes appris par cœur, des exercices à deux et en groupes » -

²³² Cette aisance peut être déclinée en termes de fluidité verbale (voir *infra* et glossaire, entrée « flow »). Il est précisé qu'un apprenant de niveau B2 « Peut utiliser la langue avec aisance, correction et efficacité dans une dans une gamme étendue de sujets d'ordre général. »

²³³ « La capacité, comme auditeur, de retrouver dans la chaîne parlée, la structure significative des éléments phonologiques (c'est-à-dire de la diviser en éléments distincts et significatifs). » (2001 : 85)

²³⁴ « Peut comprendre les enregistrements en langue standard (...) et reconnaître le point de vue et l'attitude du locuteur ainsi que le contenu informatif »

²³⁵ « Peut comprendre un exposé bien structuré sur un sujet familier et peut prendre en note les points qui lui paraissent importants même s'il (ou elle) s'attache aux mots eux-mêmes au risque de perdre de l'information »

²³⁶ « Peut conduire un entretien avec efficacité et aisance, en s'écartant spontanément des questions préparées et en exploitant et en relançant les questions intéressantes »

autant d'activités auxquelles le slam se prête fort bien -, tandis qu'à l'écrit il est question de « rédactions » (113). Ce dernier terme soulève la question du sens et de la finalisation de l'activité rédactionnelle : n'y a-t-il pas un risque d'artificialité inhérent à ce concept de rédaction ou à la formulation de certains sujets ? Yves Reuter attire notre attention sur ce point :

« Il s'agit de s'adresser au professeur en feignant de ne pas lui écrire ou d'écrire à quelqu'un d'autre. » (2000 : 16)

A cet égard, le slam résout une partie du problème en induisant une finalité pragmatique contenue dans son fondement même, à savoir celui d'une scène ou d'un moment de partage poétique.

Se pose enfin la question des difficultés induites par les slams proposés à l'analyse, soit des caractéristiques formelles, lexicales, syntaxiques et discursives de ces textes que nous explorerons à travers l'étude préalable du support choisi dans *Le Nouvel Edito* intégré à notre séquence didactique. La complexité linguistique, le type de texte, la structure du discours, les conditions matérielles, la longueur du texte et l'intérêt qu'il présente pour l'apprenant (2001 : 126) sont autant de caractéristiques qu'il nous a fallu envisager avant d'en proposer l'exploitation (p.539). Notons que la place dévolue aux slams étudiés dans la progression de la séance influe sur cette question de la difficulté d'un texte : un « slam offert » pourra être résistant et même *proliférant* (Tauveron, 2002²³⁷), là où un texte faisant l'objet d'une analyse axée sur la compréhension littérale et détaillée devra offrir une *réticence*²³⁸ moindre.

13.1.2. Contextualisation

Le groupe et le cadre de l'expérimentation

Le groupe d'apprenants avec lequel nous avons mis en œuvre l'atelier était constitué de 16 étudiants de niveau B2, soit 8 filles et 8 garçons. Ils étaient originaires de pays divers – la Chine, la Corée, les Etats-Unis, l'Allemagne, l'Espagne, la Lybie – et destinés à séjourner en France pour une période variant d'un mois à une année universitaire voire plus, selon la poursuite d'études ou de contrat

²³⁷ « Est " proliférant " un texte qui se laisse déployer de manière plurielle, parce que ses mots, ses phrases en plein, ses non-dits, ses ambiguïtés, ses contradictions sont susceptibles d'une lecture conjecturale sinon polysémique. » (article consulté sur Eduscol, voir notre sitographie)

²³⁸ « Est " réticent " tout ce qui concourt délibérément à créer des énigmes : silences, gommage des relations de cause à effet, brouillage ou contradictions des voix... » (article cité)

le cas échéant. Scolarisés au CUEF de Grenoble, ils bénéficiaient d'un enseignement intensif en français (20 heures hebdomadaires) assuré par deux enseignantes en binôme. Nous avons proposé cette séquence en co-animation avec l'une de ces professeures, Christelle Bagnard. Les séances avaient lieu l'après-midi, tantôt en salle de classe (15 heures), tantôt en laboratoire (5 heures) : d'où la conception d'activités spécifiques (notamment en phonétique) et complémentaires à celles proposées en classe, en adéquation avec ce dispositif.

Le projet : planification et finalisation

Le projet a été planifié sur un mois – à raison d'une ou deux séance(s) hebdomadaire(s) – et doublement finalisé par une scène animée par Boutchou et par la réalisation d'un blog visant à prolonger la rencontre. Nous avons donc proposé à ces apprenants un parcours « A la rencontre du slam » échelonné sur 6 séances d'une heure et demie en février 2011 :

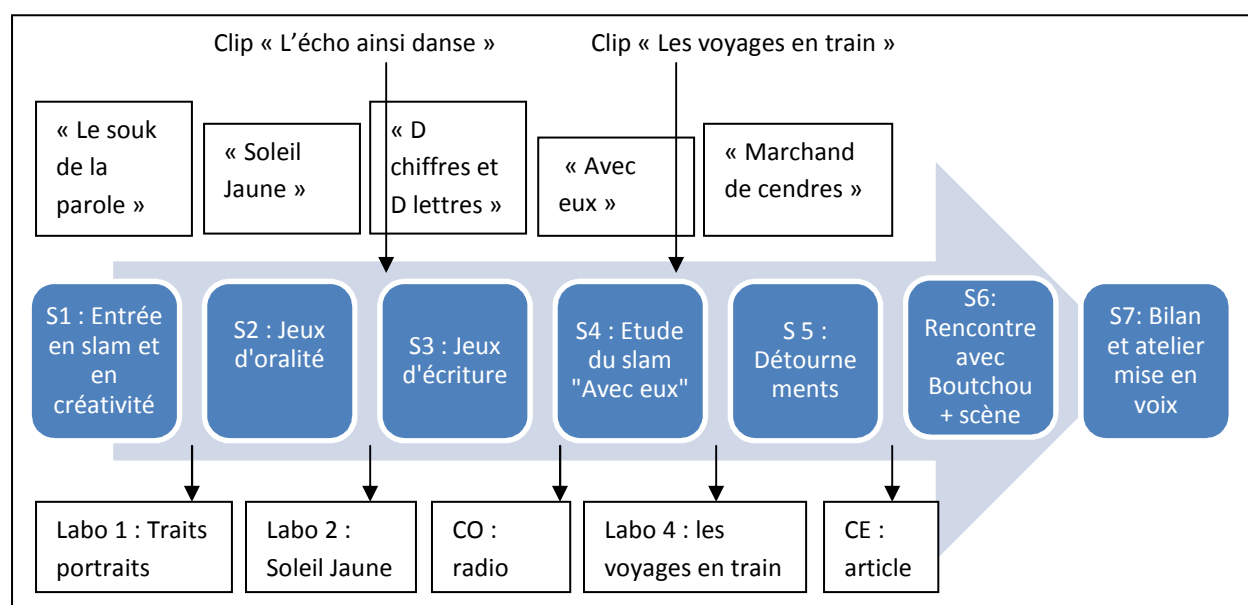


Figure 7 : Déroulement chronologique de la séquence au CUEF

Aux six séances constituant la trame initialement prévue de cet atelier s'est ajoutée une séance complémentaire visant à retravailler la mise en voix et la mise en corps, suite à la scène proposée lors de la séance 6. En effet, ce travail s'est imposé comme une nécessité au fil des séances de l'atelier, certains élèves manifestant non seulement des difficultés d'ordre phonétique, mais un blocage à l'idée de prendre la parole devant un public qui n'était autre que le groupe d'apprenants. En outre, des séances réalisées en laboratoire sont venues compléter, en matière de phonétique et de compréhension orale, le travail réalisé en atelier.

13.1.3. Variations par rapport aux expérimentations précédentes

Si l'on observe les divergences par rapport à notre contexte expérimental précédent, on ne peut que constater une différence majeure de profils d'apprenants : dans ce second cas, il s'agit d'étudiants plus âgés pour lesquels le français est langue étrangère ou une langue seconde²³⁹. Aussi les élèves du CUEF suivent-ils un enseignement intensif en français, sur une période très brève, alors que notre séquence en lycée professionnel s'étendait sur plusieurs mois. En revanche, ces apprenants n'ont pas bénéficié de l'intervention filée de la slameuse sur l'atelier. A défaut, ils ont pu profiter d'une rencontre avec « Boutchou » venue se présenter – les étudiants ayant préparé une trame d'interview – slammer et animer la scène lors de la sixième séance. En conséquence, nous avons dû réaménager la trame de séquence telle qu'elle était conçue initialement, afin de l'adapter aux objectifs et besoins propres à ce groupe d'apprenants. Nous avons donc augmenté la part dévolue aux jeux d'oralité et intégré des documents périphériques ayant trait au slam mais tendant à le traiter à la fois comme *objet* d'étude et comme *outil* d'apprentissage. Dans cette perspective, nous avons mis l'accent sur les compétences métalexicales et sociolinguistiques qui ont été sollicitées à travers la découverte d'un registre familier voire argotique. En outre, nous avons bénéficié pour ce second contexte de moyens techniques favorisant le recours à des supports disponibles sur la toile, tout en nous permettant de garder une mémoire collective des séances grâce au Tableau Blanc Interactif. En termes de données recueillies, nous disposons donc, outre les productions individuelles ou en dyades, d'enregistrements des tableaux tels qu'ils ont été construits et complétés lors des séances de l'atelier.

13.2. Analyse des supports, aménagements et déroulement

13.2.1. Nouveaux supports et aménagements

Nous avons réinvesti le support du documentaire *Traits* portraits dans la lignée de notre précédente exploitation, en le séquençant de la manière suivante :

- Séquence 1 : Histoire de l'écriture
- Séquence 2 : Le slam et ses définitions
- Séquence 3 : Les slameurs et leurs pseudonymes
- Séquence 4 : « Soleil jaune » en duo (JB/SD)

²³⁹ Un étudiant a évolué dans un contexte familial bilingue.

A la différence de la séquence en LP, nous en avons extrait deux textes afin de les *traiter* plus précisément : d'une part, le prologue retraçant l'histoire de l'écriture a fait l'objet d'un entraînement phonétique portant sur les groupes consonantiques complexes (cr, pr, tr, fr, gr...) ²⁴⁰ ; d'autre part, nous avons retenu le slam du collectif 129H, interprété collectivement par ses auteurs, « Le souk de la parole », en vue d'un premier entraînement à la mise en voix (lecture oralisée) d'un texte, et d'exercices de correction phonétique ²⁴¹.

Outre les textes de slam, nous avons sélectionné des documents périphériques ou épitextuels traitant de cet objet et de ses représentants à travers la presse : à l'émission de radio qui a réuni GCM et Alain Rey s'ajoute l'article du *Nouvel Observateur* sur Souleymane Diamanka qualifié de « Diamant noir », article que nous avons retenu dans notre corpus issu de la presse. Si l'émission a fait l'objet d'une compréhension orale réalisée en classe, l'article a servi de support à une compréhension écrite donnée en prolongement de la séance 5. L'émission « Café découvertes » de Michel Field sur Europe 1 a confronté GCM et Alain Rey : nous en avons séquencé, après la présentation des invités par l'animateur, un court passage consistant en un portrait de GCM entrecoupé d'extraits de ses slams : il s'agit donc d'un récit de type biographique au contenu informatif d'autant plus aisément repérable que le débit du journaliste est très lent. De même, l'article cité (voir la fiche é7) apporte des informations biographiques sur SD ainsi que des éléments définitoires du slam. En effet, il se caractérise par un certain nombre de procédés qui témoignent d'une créativité à l'image de celle que l'on a pu étudier dans des slams (homonymie, paronymie, métaphore filée, palimpsestes ²⁴²...). Notons que ces deux supports médiatiques ont aussi contribué à préparer la rencontre avec la slameuse Boutchou (S6). L'ajout de ces documents authentiques à la séquence « A la

²⁴⁰ Voir en annexe XI la fiche laboratoire 1.

²⁴¹ Pour les apprenants sinophones, nous avons repéré les oppositions [p]/[b] et [t]/[d] qui posent souvent problème, la sonore n'existant pas en chinois ; pour les élèves hispanophones et anglophones, l'opposition [y]/[u] peut être une source de difficultés, de même que l'opposition [s]/[ʃ]. D'où dans le premier cas, un entraînement à la répétition des vers « Venez chiper **d**es chapelets **d'**histoires / **d**ans nos chapeaux / sous une chape de **b**ambou », et dans le second : « Je **v**ous en prie par ici il fait chaud / Sans dessus ni dessous / C'est le **s**ouk plein de sens... » (Voir l'illustration vidéo de ce chapitre).

²⁴² Métaphore filée : « Diamanka, diamant noir » (titre) sort un « *bijou* de slam » (chapeau). Homonymie : « ses *poèmes* doux comme ces caresses que la « *peau aime* ». Paronymie : « les *rapés* du rap ». A-peu-près : « le *tout* à l'*ego* de légion de poètes rapés » (voir la fiche é7).

rencontre du slam » témoigne de notre volonté de nous adapter aux attentes et aux besoins de ce nouveau groupe d'apprenants²⁴³.

Enfin, nous avons proposé des exercices et textes en prolongement ou approfondissement des séances de l'atelier, qu'il s'agisse d'activités phonétiques ou lexicales. L'apport d'autres textes susceptibles d'étayer certains points abordés a permis de tisser des liens culturels : notre ambition était de présenter une approche du slam le valorisant dans sa singularité tout en le mettant en relation avec d'autres textes poétiques, comme le texte de Queneau sur les homonymes (Abry, 2007 : 162). Dans un souci d'adaptation à un enjeu très différent et à une mise en œuvre plus condensée dans le temps, la séquence a donc évolué dans le sens d'une diversification des supports, comme en témoigne le tableau ci-dessous :

Type de support ²⁴⁴	Titre (auteur)	Localisation / titre
Slam vidéo	<i>Trait portraits</i> : texte d'introduction, « Le souk de la parole » (129H) et « Soleil jaune » (SD/JB)	Internet
	Clip « L'écho ainsi danse » (JB)	<i>idem</i>
	Clip « Les voyages en train » (GCM)	<i>idem</i>
Slam audio	« Avec eux »	<i>Enfant de la ville</i> (2008)
	« Marchand de cendres » (SD)	<i>L'Hiver Peul</i> (2007)
Slam écrit (exclusivement)	« D chiffres et D lettres » (Rim)	<i>Slam entre les mots</i> (Martinez, 2007)
	« Rencontres » (GCM)	<i>Midi 20</i>
Documents péritextuels	Emission de radio : GCM et Alain Rey au « Café découvertes » (le08/11/2010 à 13:30)	Internet (voir en sitographie)
	<i>Flyers</i> et affiches de scènes slam	Fiche é3
	Article de presse : « Diamanka, diamant noir »	Fiche é7
Autres supports (exercices)	Exercice à partir du texte de Sacha Guitry	<i>La phonétique</i> (Abry, 2007 : 99)
	Exercice à partir du poème de Raymond Queneau	<i>Idem</i> (Abry, 2007 : 162)
	Fiche « Proverbes »	<i>A propos 1</i> (2003 : 126)

Tableau 8 : Supports utilisés lors de la séquence « A la rencontre du slam au CUEF »

A la demande de l'enseignante et dans la perspective d'une utilisation du manuel en usage dans cette classe, nous avons introduit deux nouveaux slams de GCM : « Les voyages en trains », dont le clip a servi de point de départ à des activités diverses réalisées en laboratoire²⁴⁵ ; « Avec eux » qui figure dans *Le Nouvel Edito* niveau B2 (2008 : 122) et dont nous avons analysé l'exploitation dans notre chapitre 11. Si l'on observe de plus près les caractéristiques de ce texte (CECR, 2001 :

²⁴³ Dans la mesure où ces étudiants préparaient le niveau B2, il nous fallait prendre en compte les objectifs correspondants et précités du CECR, au titre desquels figuraient la compréhension d'une émission de radio et l'élaboration d'un questionnaire ou interview.

²⁴⁴ De même que pour le chapitre précédent, les supports sont classés par type de médium privilégié lors de l'atelier (première présentation).

²⁴⁵ Voir la fiche laboratoire 3 en annexe XI.

126)²⁴⁶ et les difficultés qu'il est susceptible de poser à un apprenant de FLE, on note que :

- Le type de texte indiqué fait référence à une chanson (on indique que « la chanson est transcrite intégralement » et le métalangage correspondant – « couplet » - est réinvesti) mais la typographie et la troncation ne permettent pas de distinguer un éventuel refrain (« Avec eux j'ai moins de failles... ») ; en revanche, la disposition adoptée met en exergue les rimes suivies par une forme de rejet qui invite à associer les fins de vers et à repérer les échos sonores ;
- La complexité linguistique réside dans l'utilisation d'un registre familier ou argotique, aux côtés de termes appartenant à un registre soutenu (« cruciale », « l'intégrité », « l'adversité »), et d'une syntaxe orale (élisions, utilisation du « ça ») ; les temps verbaux sont essentiellement discursifs (présent/passé composé) avec quelques imparfaits (concordance) ;
- La structure du discours se caractérise par une progression à thème constant (Combettes, 1983), parfois soulignée par une structure anaphorique, avec alternance du « je » et du « nous »/« on » reflétant la dialectique singularité/solidarité ;
- Concernant la longueur du texte, le slam est réduit de moitié, si bien que la transcription intégrée à l'unité (première partie du texte) occupe une colonne, soit 53 lignes ;
- L'intérêt qu'il présente est à la fois thématique (identification possible à l'auteur) et lexical (« langue des jeunes »).

Quant au Tableau Blanc Interactif (TBI²⁴⁷), il nous a été précieux comme support d'une approche multimédiale que nous avons entreprise lors des expérimentations précédentes mais qui s'est révélée grandement facilitée par cet outil permettant d'intégrer des hyperliens vers des vidéos ou fichiers audio.

13.2.2. Analyse des activités et des enjeux sous-jacents

Dans un souci de concision et afin d'éviter les redondances par rapport au scénario pédagogique présenté dans notre précédent chapitre, nous présentons le déroulement des séances de façon synthétique à travers le livret pédagogique 2 qui

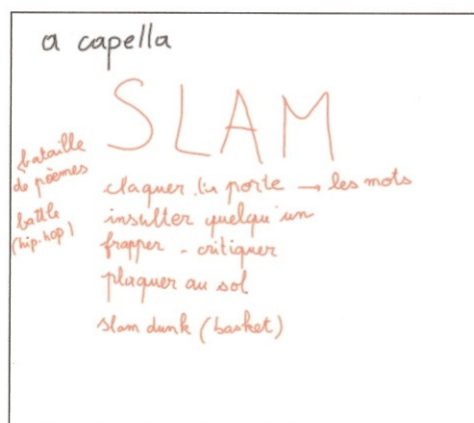
²⁴⁶ Voir la reproduction de la page du manuel correspondante en annexe IX.

²⁴⁷ Une partie des supports utilisés et enregistrés sur le Tableau Blanc Interactif sont reproduits en annexe XI.

figure en annexe XI. Nous en explicitons ci-après les enjeux, depuis les objectifs fonctionnels et communicationnels jusqu'à la portée artistique et culturelle, poétique et expérientielle, d'une telle démarche. A la suite de Gisèle Pierra, nous pouvons soulever, en l'appliquant à notre objet, « la question d'un accès esthétique à la parole en langue nouvelle par la mise en œuvre (théâtrale) d'un travail du sujet amené à créer, à se mettre en jeu et à se décentrer de ses habitus, par son corps devenant actif et réactif dans l'autre langue, au contact des différences culturelles » (2006 : 115). En effet, il s'agissait essentiellement pour les apprenants de « réaliser avec le plaisir de la découverte progressive du goût des mots, la mise en scène problématique de sa propre parole en langue étrangère » (2006 : 140).

A la rencontre du slam et des slameurs : le slam comme poésie vivante (enjeux culturels, fonctionnels et communicationnels)

En guise d'entrée en matière, nous avons demandé aux étudiants ce qu'évoquait pour eux le mot « slam » afin de faire émerger leurs représentations *a priori* de cet objet : une partie du groupe étant originaire des Etats-Unis, nous avons émis l'hypothèse de connaissances préalables du slam en tant que mouvement. De fait, les étudiants américains ont évoqué des discours « antipolitiques » et explicité le sens du verbe *to slam* : « claquer la porte », mais aussi « plaquer au sol »²⁴⁸, « marquer un panier » et « critiquer » (voir le TBI1, document 10). La valeur onomatopéique a été citée, en lien avec la BD. Une étudiante tchèque l'a décrit comme un « style de musique », tandis qu'un autre a parlé de « bataille de poèmes » qu'il rapprochait des *battles*, en référence à la culture hip-hop :



Document 11 : TBI 1 (S1)

²⁴⁸ Acception que nous n'avons pas trouvée dans les dictionnaires consultés mais qui confirme l'usage fait de ce terme sur les cartes de jeux représentant des catcheurs.

Lisez ces phrases. De qui parle-t-on ?


Je sors de ma coquille en Mésopotamie, il y a 6000 ans, sur des tablettes d'argile.

Puis je glisse sous les coups de poinçon du script sur des plaquettes d'argent loin d'ici.

En Egypte, je vois le jour sous forme de hiéroglyphes. Sur les murs des temples à Karnak, je deviens graphique.

Regarde-moi sur ce papyrus, nous sommes 1100 ans avant Jésus-Christ.

En Crète, je m'inscris dans l'argile sans que personne ne me déchiffre.

 AM : trait - portrait

Document 12 : TBI 2
(S1)

Comme en témoigne la reproduction ci-dessus (document 12), des exercices conçus sur TBI ont été réalisés collectivement afin de préparer la compréhension du documentaire *Traits portraits* qui visait, sur un plan culturel, une découverte du slam et des slameurs comme incarnation vivante et communicante de cet objet. Le script du texte introductif sur l'histoire de l'écriture a fait l'objet d'une explicitation préalable à la compréhension globale. L'énonciation (focalisation interne) pouvait poser problème pour la compréhension, le discours étant formulé comme une énigme : à la question « qui suis-je ? », un élève a répondu qu'il s'agissait de l'écriture, identifiant par là-même une forme de prosopopée (voir *supra* le TBI2). Le champ lexical correspondant aux supports d'écriture et aux adjectifs adéquats à ces techniques (gravé, sculpté...) a été introduit par un exercice d'association des mots aux images extraites du documentaire (TBI2bis, voir en annexe XI). Cette explicitation en amont a facilité l'accès au contenu, de sorte que les élèves ont pu être attentifs à la forme, au signifiant, en l'occurrence au phrasé du locuteur qui parlait « en rap » selon la formule d'un étudiant. Afin d'explicitier ce qui pouvait contribuer à donner cette impression en l'absence de musique rap, le rythme, les allitérations ont été repérées ; la récurrence du groupe consonantique [kr] a été interprétée en référence à l'*écriture*. Sur un plan lexical, cette activité a permis de construire ou de réactiver le champ dérivationnel (*écrit, écriture, écrivain*) ainsi que les *faux dérivés* comme le terme de *sanskrit* (TBI4). La première séquence du film s'arrêtant sur la formule « J'écris donc je suis... libre », nous avons invité les étudiants à identifier le sous-énoncé (l'un a cité Descartes) et à le détourner à leur tour, après avoir débattu de ce postulat de l'écriture comme affirmation d'existence, voire comme libération, afin de les amener à s'exprimer sur leur propre rapport à l'écriture. Ils ont cependant

manifesté des difficultés à improviser oralement à partir de cette structure : la médiation de l'écrit et celle du groupe se sont révélées nécessaires dans cette situation. Placés en groupes de 3, 4 ou 5, ils se sont livrés à l'exercice avec beaucoup plus de facilité et d'entrain (voir les productions situation 1). La deuxième séquence du film que nous avons sélectionnée était ciblée sur un texte du collectif 129H déclamé par ses auteurs : nous l'avons écouté puis commenté, les étudiants l'ayant sous les yeux (fiche é1). Ont été repérés l'allitération en [S] et les jeux d'écho sonore (paronomase), tandis que certains termes familiers comme « chiper » ou empruntés (le *souk*²⁴⁹), ont fait l'objet d'explicitations qui nous ont amenés à une esquisse de définition : « des mots qui fument ». Tel était précisément l'enjeu de cette séquence, visant à redéfinir le slam à rebours des représentations. Après un détour - *via* la deuxième séquence du documentaire - par la question des pseudonymes (voir *infra*), la dernière séquence a permis d'introduire le texte « Soleil jaune » comme illustratif d'une poésie dialoguée et reflet d'un *double je/jeu* de paronymie sur les prénoms des deux auteurs et d'échos sonores filés tout au long du slam, l'écriture à deux mains – à deux voix – se traduisant par un jeu d'interprétation.

Outre cette première entrée en matière par le biais du documentaire, nous avons invité les élèves à une rencontre virtuelle avec GCM, d'une part à travers un exercice de compréhension orale à partir de l'émission de radio citée ; d'autre part *via* la découverte de ses textes « Avec eux » - figurant dans le manuel -, « Rencontres » (fiche é10) et « Les voyages en train » dont le clip vidéo a été étudié en laboratoire. Notons que certains étudiants ont souhaité prolonger cette rencontre en poursuivant leurs investigations sur la toile, comme en atteste le témoignage de Tianhao à la fin de ce chapitre. Enfin, la rencontre réelle de Katia Bouchoueva/Boutchou a permis d'incarner cette rencontre symbolique avec le slam et de finaliser le projet de l'atelier puisqu'elle a occasionné une scène au cours de laquelle les étudiants ont slamé leurs propres textes²⁵⁰. Ils lui ont d'abord soumis un certain nombre de questions, préparées en amont et concourant à une interview collective, dont le tableau ci-après résume les contenus :

²⁴⁹ Le texte est contextualisé – et conceptualisé – dans le cadre d'un projet de spectacle collectif intitulé « le souk de la parole ». La notion de désordre est évoquée : les mots qui fument dans tous les sens.

²⁵⁰ Voir l'illustration vidéo de ce chapitre.

Questions	Réponses
Comment a-t-elle rencontré le slam ? Quelle a été sa première impression ?	K. assisté à sa première scène au Café de Paris en 2006. Elle a été saisie par l'impression de liberté et la mixité qui caractérise une scène ouverte.
Qu'est-ce qui est le plus important dans le slam ?	Il y a une grande diversité au niveau des influences et des parcours des slameurs : certains viennent du rap, de la chanson, du théâtre, de la poésie, d'où des approches différentes. Les rappeurs vont accorder beaucoup d'importance au rythme, ceux qui sont passés par la chanson travaillent vraiment la musicalité de la langue alors que ceux qui viennent du conte seront plus attentifs à la structure, à la construction du texte par exemple. Les slam se définit vraiment comme un lieu de rencontre, des gens et des genres à travers les gens.
Est-ce que le rythme est toujours rapide ?	Non, chaque slameur a son flow, il n'y pas de rythme imposé si ce n'est la durée. On peut varier le rythme au sein d'un même texte. Le flux de la parole peut être déformé dans une intention précise.
Est-ce que le slam ne risque pas d'être « absorbé » par le rap ?	Non, il est vraiment indépendant par rapport à l'industrie du disque et il y a tout un état d'esprit, presque une philosophie du slam. Mais il n'y pas de style uniforme comme dans le hip-hop où il y a des codes vestimentaires par exemple. Au slam, on monte sur scène comme on est dans la vie, on essaie d'être vrai, naturel, spontané.
Est-ce que les scènes slam sont toujours gratuites ? Comment les slameurs gagnent-ils leur vie ?	Les scènes sont gratuites (il répond à l'idée de démocratiser la poésie) mais les concerts peuvent être payants. Cela dit, beaucoup de slameurs sont dans une situation précaire. Les scènes sont ouvertes, ce qui permet aux gens d'entrer et de sortir si bien que l'écoute peut être précaire aussi !
Est-ce que Katia est son nom de scène ?	Non, son nom de scène est Boutchou. [Le mot est écrit au tableau : un étudiant pense au chou mais l'expression « bout de chou » n'est pas connue. L'assimilation [de] → [t] devant [S] est soulignée, ainsi que la valeur affective de cette expression, souvent utilisée pour les enfants] Ce n'est pas seulement parce qu'elle est petite de taille mais aussi par homonymie partielle avec son nom de famille.

Tableau 9 : Interview collective de Katia/Boutchou lors de la séance 6

Après avoir répondu à cette interview, Katia a déclamé un slam de son répertoire (« Moyens de transport »), puis donné des clés de lecture en explicitant certaines images²⁵¹. La scène étant ouverte, les étudiants ont alors oralisé leurs propres textes. La plupart sont restés assis et ont préféré dire leurs slams à plusieurs voix. Un étudiant chinois a récité un poème traditionnel qu'il a lui-même traduit, en français puis dans le texte. Il a expliqué que la poésie du 8^{ème} siècle était plus rythmée que la poésie contemporaine, si bien qu'il y voyait une analogie avec le slam²⁵². Deux autres étudiants ont tenté un jeu d'interprétation assorti de mouvements de têtes, à la manière de SD et JB pour « Soleil jaune » dans *Traits portraits*. L'invitée s'est montrée admirative des textes produits, elle a conclu par un nouveau texte. Le slam étant aussi l'art de la chute, elle a expliqué que la fin de son poème donne des clés :

²⁵¹ Le train qui tourne autour de l'ours en peluche illustre un voyage dans l'espace et dans le temps, historique et géographique. Voir le texte déclamé à la fin de la séquence vidéo.

²⁵² Voir *infra* notre entretien avec cet étudiant (étude de cas), transcrit en annexe XI.

c'est comme si on arrivait au bout d'un chemin obscur et qu'on se retournait avec cet éclairage rétrospectif sur ce qui pouvait paraître opaque au commencement ».

A la rencontre des mots et des « caravanes de mots » : le slam comme métissage (enjeux lexicaux, lexiculturels et métalexicaux)

C'est d'abord à travers un corpus de blases et noms de collectifs que nous avons confronté les apprenants à des mots inventés, avant de les mettre en situation d'en créer eux-mêmes, ce qui impliquait un réinvestissement de capacités métalexicales. A partir du corpus rassemblé sur la fiche é1 (annexe XI), les étudiants ont repéré et explicité les procédés lexicogéniques correspondants. Des dictionnaires ont été mis à leur disposition pour des lexèmes comme « saltimbanques », des expressions comme (se faire un) « sang d'encre » et autres collocations (« réfugiés poétiques »²⁵³). « Mots paumés » faisant appel à un terme familier et à une métaphore²⁵⁴, un étudiant a expliqué que « un paumé, c'est quelqu'un qui vit en marge de la société. » Le sens de « perdu » a été énoncé, pour signifier que « les mots vont dans tous les sens » comme dans le « souk de la parole ». Les étudiants se sont alors mis en quête de leur propre *pseudo*²⁵⁵ (voir les productions situation 2). Certains en avaient déjà un en anglais, qu'ils ont essayé de traduire en français (Esther devenant par exemple « Etoile de l'Est »). D'autres ont cherché des anagrammes, paronymes (« Calebasse »), ont eu recours à la siglaison (TSPB) ou encore à la métaphore (« Rivière Froide »). Notons que l'exigence d'explicitation de leur choix impliquait la mobilisation du métalangage adéquat. Ces pseudonymes seraient ensuite réinvestis sur le blog (voir *infra*), favorisant l'accès à l'écriture de soi par le détour paradoxal d'une identité fictive : « il (l'apprenant) pourra dire « je » également dans la langue qui devient peu à peu la sienne » (Pierra, 2006 : 110, nous soulignons²⁵⁶).

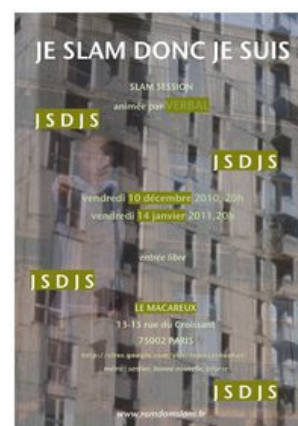
²⁵³ Les étudiants expliquent que la poésie peut être un refuge, un abri, « comme un parapluie ».

²⁵⁴ Dérivé verbal de *paume*, ce verbe signifie d'abord, d'après Alain Rey (2007 : 2618), « toucher de la main le livre saint en guise de jurement », puis « frapper, donner ou recevoir un coup » ; il a développé en argot le sens de « prendre, arrêter sur le fait », puis celui de « perdre (une chose) », déjà attesté chez Villon en 1489. Si l'on resémantise ce mot, on observe l'analogie avec l'image de Rouda : « On marche les mots dans la main » (2007).

²⁵⁵ Nous avons préféré l'usage de ce terme apocopé, dans ce contexte, à celui précédemment introduit de *blase*, car le premier, outre le procédé de troncation qu'il permettait d'aborder, nous semblait plus générique et en tant que tel, susceptible d'être réinvesti dans d'autres contextes, par exemple sur la toile.

²⁵⁶ Nous serions tentée de nuancer ce propos en supprimant ici l'article (qui devient ~~la~~ sienne), afin d'insister sur l'idée de répertoire plurilingue.

Des noms de collectifs aux *flyers* (voir la fiche é3), nous avons étendu ce travail sur la créativité lexicale aux « caravanes de mots » et autres détournements mobilisant des contenus pragmatiques lexicoculturels. Aussi avons-nous ouvert, à la suite de Galisson (1995), la porte didactique des palimpsestes qui « mobilisent des images de comportements sociaux inscrits dans la mémoire patrimoniale, qui permettent à l'étranger d'accéder, par fragments, à la culture de l'Autre, après avoir compris le sens et l'origine de ces mystérieuses caravanes de mots » (1999 : 49). Les *flyers* choisis étaient porteurs d'une structure palimpsestuelle dont le sous-énoncé devait être identifié par les apprenants. Dans la lignée de l'exercice de détournement du *Cogito, ergo sum*, l'énoncé « Je slame, donc je suis » a été facilement interprété, de même que la plupart des expressions et aphorismes sous-jacents. Cette activité a constitué une préparation à une production écrite ultérieure, ce procédé étant à l'œuvre non seulement dans les *flyers* et autres discours ordinaires²⁵⁷ (Cavalla *et al.*, 2009 : 217), mais au cœur même de certains slams étudiés comme « Marchand de cendre ».



Document 13 : Flyer « Je slam donc je suis »

A partir d'un corpus de palimpsestes issus des cultures urbaines (rap, graffiti), les étudiants ont donc été mis en situation de décrypter ces énoncés, ce qui présente un intérêt culturel : titres ou citations de pièces de théâtre (Marivaux²⁵⁸), proverbes, chansons patrimoniales ont été rappelées ou introduites à cette occasion. La formule de Grand Corps Malade « J'écris au clair de ma plume » a permis d'aborder – et partant, d'écouter – une chanson traditionnelle du patrimoine que les étudiants ne connaissaient pas. Ils ont eu recours au dictionnaire pour certaines expressions figées, comme « donner sa langue au chat (*tchat*) » ou encore « avoir un chat (*chagrin*) dans la gorge ». D'autres expressions impliquant la référence à des animaux domestiques ont été énoncées et élucidées (« écrire comme un chien »,

²⁵⁷ Ce procédé est commun dans la publicité comme en atteste cet exemple : « Je chine, donc je suis » (campagne actuelle de publicité pour le site « le bon coin.fr »).

²⁵⁸ Avec « On ne radine pas avec l'amour », la graffeuse Miss.Tic fait référence à la pièce de Marivaux, mais a pu aussi être mis en relation, d'après un élève qui a cité *avare* comme synonyme de *radin*, à la pièce de Molière. En effet, ce verbe nous semble ici porteur d'un double sens ou équivoque : il peut être interprété au sens familier du verbe *radiner* pour « revenir » ou « rappliquer » (de l'adjectif ancien et dialectal *rade*, issu par voie populaire du latin *rapidus* qui a donné *rapide* par voie d'emprunt, d'après Alain Rey, 2007 : 3063) ou encore comme dérivé néologique de *radin* pour « avare ».

« un temps de chien ») et les apprenants se sont alors mis en quête d'équivalents dans leurs langues maternelles : si en français, on parle volontiers de « pattes de mouche », les américains utilisent l'expression *chicken scratch* (« comme un poulet »), et les chinois écrivent « comme le chien marche » ! Entre autres proverbes, « Qui aime mes poèmes me suive » a occasionné un développement sur l'emploi du subjonctif. La formule titulaire « Marchand de cendres » a été décryptée comme délexicalisation de « Marchand de sable » (*sandman* en anglais) dont la légende a été contée.

Outre ces aspects relevant de la lexiculture²⁵⁹, nous avons pu aborder la question des variations diastratiques à travers le texte de GCM dont nous avons approfondi l'exploitation présentée dans *Le Nouvel Edito*²⁶⁰. Afin de compléter l'approche développée dans ce manuel – qui nous a semblé réductrice et peu en phase avec les potentialités inhérentes au slam –, nous avons poursuivi en classe un travail visant à familiariser les élèves avec les différences de registre, tout en les amenant à saisir les nuances afin d'éviter le risque du caméléon ou du singe savant (Gadet, 2008). Certains lexèmes familiers ont été recherchés dans le dictionnaire : s'agissant d'un dictionnaire récent (*Robert de poche* édition 2011), la plupart de ces termes y sont attestés. Nous aurions pu proposer, en guise de prolongement pour cette séance, un travail sur le *Lexik des cités* (2007) dont les articles nous sont apparus particulièrement didactiques dans la mesure où leur conception intègre un encart étymologique (« Etymo d'où ? ») ainsi qu'une illustration à travers deux vignettes de BD permettant de contextualiser le lexème concerné²⁶¹. Le recours au dictionnaire a facilité la transition avec l'activité sur les registres de langue, le tableau (TBI5, document 13) étant conçu comme un récapitulatif en vue d'une fixation du lexique. Les étudiants devant rechercher les correspondances dans les trois registres, l'attention a été attirée sur les abréviations trouvées dans le dictionnaire : *litt.* (pour « littéraire »), *fam.* (« familier »). Certains mots ont donné lieu à des développements métalexicaux intéressants : pour « le débat est clos », un élève a suggéré « laisse béton », formule découverte dans la chanson de Renaud ; pour

²⁵⁹ Celle-là peut être définie comme « la culture mobilisée et actualisée dans et par les mots de tous les discours » (Galisson, 1995 : 6).

²⁶⁰ Voir notre analyse de cette exploitation dans notre chapitre 11.

²⁶¹ Le lexème *barre* (2007 : 48) y figure, décrivant « une pièce de bois longue et rigide », et de là « une crispation douloureuse à l'estomac », d'où le sens de « prendre un fou rire » pour « se taper des barres », formule utilisée par GCM. De même, certains termes relevant du technoclecte du slam ou du rap comme *blase** (2007 : 67) et *flow** (2007 : 153) sont intégrés à ce lexique (voir notre glossaire).

« galères », des étudiants ont évoqué la prison et le bateau, d'où une mise en relation avec l'emploi imagé et familier du verbe *ramer* pour « avoir des difficultés ».

Document 14 : TBI 5 (S4)

Langage soutenu	Langage standard	Langage familier / argot
commettre des fautes	*	*
	*	les galères
*	*	on s'kiffe
*	*	leur caisse
*	*	on crève la dalle
*	*	grailer
*	*	glander
le labeur	*	*
*	*	se cailler
		sapé
le débat est clos		*
*	*	avoir la cote
*	*	un charclo
	*	vachement
avoir une addiction à	*	*

Le slam comme lieu d'expériences ludiques et *colludiques* : jeux d'oralité et d'écriture (enjeux poético-phonétiques et phonologiques)

Les activités orales ont été privilégiées dans cette séquence, réaménagée au vu des besoins spécifiques à ce groupe d'apprenants. Selon Gisèle Pierra, reprenant l'idée de Jean-Marie Prieur dans sa *Linguistique Barbare* (2005), les langues s'apparentent à des vêtements « que l'on porte sur soi » et leur appropriation s'effectue nécessairement « sur la base de leur matérialité phonétique ou vocale » (2007 : 106). Dans le cadre d'un cours de FLE, il nous appartenait donc de créer les conditions favorables à cette appropriation, en confrontant les apprenants à cette matérialité, première dans le slam, qui conduit des mots aux émotions, des textes aux œuvres. De fait : « *Les mots sont les vêtements de l'émotion* » (SD, 2007).

Certaines de ces activités orales ont été réalisées en laboratoire (voir les fiches en annexe XI), d'autres ont été initiées en classe et poursuivies en laboratoire, individuellement. Enfin, des situations ludiques et collectives ont été proposées en classe telles que :

- Un jeu articulatoire portant sur la prononciation des groupes consonantiques complexes (voir *supra*) ;
- Un jeu phonologique (« la bombe de rimes »²⁶²) ;
- Un jeu portant sur l'intensité (« le porte-voix », réalisé en duo et appliqué au slam « Soleil Jaune », voir *infra*) ;
- Un jeu sur la lecture oralisée²⁶³/*fluence* et le rythme/*flow*²⁶⁴ (« Avec eux »).

²⁶² Jeu qui peut présenter un double intérêt, à la fois phonologique et de structuration ou d'enrichissement lexical, dès lors qu'il met en jeu des procédés comme la suffixation (voir la fiche en annexe IX).

Les étudiants se sont aussi livrés à des jeux d'écriture tels que la production d'acrostiches à partir du mot slam, la portée de cette activité étant très différente de la situation proposée aux lycéens : alors qu'il s'agissait d'un exercice mis en place dès la première séance aux élèves de LP, nous avons soumis aux étudiants du CUEF, en guise de situation d'écriture finale, le projet de construire un acrostiche à partir des lettres de ce mot afin de rendre compte, à travers ce texte, de leur rencontre avec le slam²⁶⁵. Les productions obtenues (voir *infra*) témoignent d'une créativité lexico-poétique « allumée » (selon le mot d'une étudiante) par le projet et qui s'est déployée du simple groupe nominal prépositionnel (« Stupéfiant Légal Avec des Mots ») à la phrase infinitive (« Se Livrer Au Monde ») ou syntagme nominal développé par une relative (« Source Linguistique qui Allume les Mots »), au poème élaboré en tant que tel, dont les mots se tissent et réinvestissent les procédés abordés : « Sa muse s'amuse » propose un étudiant (voir *infra*). Si certaines productions contournent la contrainte en insérant des lettres (« les Scientifiques de la Langue Amélioré(e) par les éMotions »), d'autres attestent d'une appropriation de caractéristiques essentielles : « Allez-y, se joindre à nous / Monter en ligne ! » conclut un élève²⁶⁶. N'est-ce pas là une invitation explicite au *colludique* ?

Le slam comme lieu de rencontre entre oral et écrit (enjeux méta- et sociolinguistiques), écriture ordinaire et littéraire (enjeu littéraire et lexiculturel)

Nous avons pu définir le slam comme se construisant à la confluence de l'oral et de l'écrit et avons donc choisi des supports et situations d'écriture révélatrices de cette dimension : le clip « L'écho ainsi danse » (JB) et le texte de Rim ont été réinvestis à cet effet. Le premier a permis d'introduire l'homophonie, de la montrer en acte à travers les jeux de lettres, et de redéfinir le slam comme poésie collective et publique pour ne pas dire urbaine : « *Banzaï poète disparu/pour être dix par rue* ». Le second a donné lieu à des développements orthographiques (sur les homonymes a/à) et phonologiques (sur les liaisons : « au cas où ») - la matrice paronymique étant repérée (casio, casa, (au) cas où, caser, quasi) - ou relevant de la compétence

²⁶³ Le caractère ludique est ici lié à la situation de « play back » par rapport au slam enregistré, dont l'enregistrement était parfois coupé pour entendre les apprenants.

²⁶⁴ Voir notre glossaire pour ce concept de *flow* et ses applications didactiques en termes de fluence et fluidité verbale.

²⁶⁵ Cet acrostiche étant destiné à figurer sur la quatrième de couverture du livret. (voir en annexe XI)

²⁶⁶ Si la formulation est maladroite du fait de l'utilisation d'un infinitif là où on attendrait un impératif, l'injonction comme invitation au *colludique* nous semble très pertinente dans ce contexte.

sociolinguistique au sens défini par le CECR (2001 : 94). En effet, des mots appartenant au registre familier ont été explicités : « se caser » a pu être interprété en relation avec l'espagnol (de *casarse*, « se marier »²⁶⁷), tandis que le sens du proverbe « Quand on aime, on n' compte pas » a été débattu selon sa construction syntaxique²⁶⁸. Au-delà de ces développements métalinguistiques, les étudiants ont été amenés à rédiger un message en « écriture texto », exercice fonctionnel visant à les familiariser avec un type d'écriture « ordinaire » potentiellement poétique. Cet exercice a d'ailleurs soulevé des problèmes d'ordre phonologique, « nous » étant par exemple graphié « nu » par une élève hispanophone (voir la fiche é4 en annexe).

Slalomant entre oral et écrit, clip vidéo et écriture texto, notre approche visait aussi à valoriser diverses formes d'écriture « ordinaire » comme lieux potentiels de créativité. Nous l'avons prolongée, *via* l'ouvrage de Dominique Abry sur *La Phonétique* (2007), par deux exercices visant à tisser des liens avec d'autres manifestations de ce type de jeux sur le signifiant : d'une part, le poème de Queneau fondé sur l'homophonie « Texticules » (1981) ; d'autre part, le court texte de Sacha Guitry que l'on peut lire comme précurseur de l'écriture texto, « Economie d'NRJ »²⁶⁹ :

« Monsieur, je suis très OQP
Et maintenant j'en ÉAC
Vous m'ennuyez, vous m'NRV
Vous m'assommez, vous m'emBT »

En outre, le travail sur les proverbes et expressions figées a permis de faire le lien entre écritures ordinaires et écritures littéraires. Zone de confluence, les palimpsestes se sont avérés de précieux tremplins pour la créativité, ces échantillons de phraséologie pouvant être poétisés et filés dans les textes créés. Suite à l'analyse du slam « Marchand de cendre » - dont le seul titre permet l'émergence d'un horizon d'écoute encourageant la créativité -, la consigne suivante a été formulée : « Avec l'aide de la rubrique « proverbes et expressions » du dictionnaire et la possibilité

²⁶⁷ Remarque très pertinente puisque si le verbe français (*se*) *caser* est issu de *case*, l'espagnol *casarse* (« se marier ») vient de *casa* pour « maison », les deux se rejoignant par leur origine latine, de *casa*, « chaumière ». D'où *case* (vers 1298, emprunté au latin *casa*, mot populaire d'origine inconnue), puis *caser* (1562), au sens de « loger », *se caser* pour « s'établir » (1798) et aussi « trouver à se marier ». D'après Alain Rey (2007 : 641).

²⁶⁸ Que peut-on compter en amour ? Que signifient compter pour quelqu'un et compter sur quelqu'un ? La marque Casio a été interprétée comme référence métonymique à une montre ou une calculatrice, de même que les « tables de multiplications » qui ont été glosées par « les règles de base ».

²⁶⁹ Sacha Guitry, *Ô mon bel inconnu* (comédie musicale, 1933) dans « Théâtre complet » (tome 7), Club de l'honnête homme, 1974. L'exercice issu de l'ouvrage de Dominique Abry implique de « Réécrire en alphabet normal ce poème ». (2007 : 99)

d'écrire en duo, choisir un proverbe ou une expression avec laquelle on a envie de jouer en la détournant par substitution ; ce détournement sera le titre, à partir duquel le texte pourra se déployer »²⁷⁰. En s'appuyant sur les chaînes paronymiques élaborées en situation de jeu (« la bombe de rimes » puis « de paronymes »), il a été conseillé de choisir cinq mots à partir du terme substitué et d'écrire un texte à partir de cette trame lexicale²⁷¹ : c'est donc une écriture à la fois *paronomastique* et *palimpsestuelle* qui a été initiée. Or cette consigne s'est révélée porteuse de créativité comme en attestent les productions issues de cette séance (voir *infra*).

L'atelier voix ou quand le slam rencontre le théâtre (enjeu phonétique et expérientiel)

Les jeux d'oralité – que nous avons qualifiés de *mise en bouche*²⁷², s'agissant essentiellement de goûter au plaisir des mots dits –, ont contribué à délier les langues, à stimuler la créativité en vue d'activité de production, à dynamiser le groupe d'apprenants, mais il semble cependant que ces derniers aient éprouvé des difficultés à réinvestir les aspects travaillés lors de situations ludiques pour l'interprétation de leurs propres textes. Nous avons donc proposé des activités d'interprétation, que nous pouvons qualifier de *mise en voix*, d'abord appliqués à des textes autres, tout en essayant d'en varier les modalités (collective, en duo...). L'enjeu en était, pour les apprenants de FLE, de « se relier à la matière étrange de l'écriture apparemment lointaine d'une œuvre, se l'approprier en la sonorisant, la prosodiant, la gestualisant » (Pierra, 2006 : 139). Dans cette perspective et dès la deuxième séance, en guise d'échauffement et de mise en condition collective²⁷³, le texte du collectif 129H « Le souk de la parole » a été réinvesti comme support d'une oralisation visant à « faire claquer les mots », en référence au sens original du verbe. Les vers de ce slams ont été dits alternativement en voix chuchotée, normale, et projetée, selon un geste codifié par l'enseignante. La classe a été ensuite répartie en trois groupes qui se sont succédés pour déclamer le texte, vers après vers, en alternant et en variant l'intensité, selon le même codage. L'attention des apprenants

²⁷⁰ Nous utilisons ici le terme de consigne au sens de « formulation d'une tâche d'écriture » (Garcia-Debanc, 1996 : 74), d'où l'emploi des guillemets.

²⁷¹ Par exemple : Marchand de cendres (décembre, défendre, descendre, des ombres, des chambres) ; On ne radine pas avec l'amour (radin, radis, radeau, badauds, radoter).

²⁷² Voir notre précédent chapitre (schéma page 513).

²⁷³ Ces activités visent à préparer l'oralisation par les étudiants de leurs propres textes, qui est apparue comme une réelle difficulté lors de la première séance. Voir la vidéo illustrative de ce chapitre.

était attirée sur l'intonation et plus généralement, sur la recherche d'expressivité intrinsèque au slam : « *Pas de CHUT ni de OH!* ». Dans un deuxième temps, les étudiants ont repris « Soleil jaune », poème qui se prête à une interprétation en duo. Nous en avons préparé la lecture oralisée par un repérage préalable de l'opposition entre [e] et [E]²⁷⁴ (voir TBI 4 en annexe) : les apprenants devaient repérer ces oppositions en amont, selon un codage établi au tableau, puis le texte affiché au TBI a été dévoilé progressivement. Ce repérage s'est avéré difficile, à la différence des liaisons qui ont été aisément anticipées suite à un travail précis sur ce point. L'opposition *et/est* a été révisée à cette occasion, alors qu'un enjeu de correction phonétique était ciblé, comme précédemment, sur les sonores b/d pour les sinophones : « *Et la pente est raide / Autant d'heures que d'air/ Autant d'or qui dort / Que de livre à dire...* ». Les étudiants se sont entraînés à oraliser ce texte en duo, puis livrés au jeu du porte-voix, en réponse à une difficulté à mettre en œuvre la voix projetée. Pour ce jeu, le dispositif proposé était le suivant : debout et se faisant face, les apprenants étaient placés deux par deux. A chaque vers déclamé, ils reculaient chacun d'un pas : l'éloignement progressif induisant une intensité croissante. Comme l'illustre la vidéo correspondant à ce chapitre, l'exercice en situation de « déambulation »²⁷⁵ s'est révélé efficace, les inhibitions étant levées par l'exécution simultanée du mouvement. Le rythme de la déclamation a pu être travaillé de façon coordonnée aux pas exécutés : les apprenants ont pu ainsi éprouver « le mouvement de se mettre en harmonie avec la langue par l'évènement de la parole, en faire la rencontre à travers l'œuvre par son rythme même » (Pierra, 2006 : 126).

Enfin, le texte de Grand Corps Malade « Avec eux » a fait l'objet d'un entraînement à la lecture oralisée, les étudiants s'efforçant de suivre le *flow* du slameur pour améliorer leur fluence. Après avoir déclamé le slam en *play-back*, la musique étant coupée régulièrement pour les entendre, ils se sont ensuite entraînés en duo, en jouant sur le *tempo* (lent/rapide). Même s'il semblait difficile au premier abord de suivre une *cadence* soutenue, cet exercice s'est révélé très utile car il permettait d'éprouver « la socialisation maximale du rythme » (Meschonnic, 1982 : 650). Au travers de ces activités, le rythme apparaît donc, paradoxalement, comme lieu de socialisation et de subjectivation, permettant la rencontre, l'appropriation de

²⁷⁴ Notons que l'opposition entre [i] et [e] peut poser problème à l'apprenant arabophone.

²⁷⁵ Pour Beck (200 : 154), cette phase permet « la synchronisation avec les contraintes idiosyncratiques du corps des repères respiratoires, rythmiques et expressifs ».

l'œuvre par le sujet : « Ainsi traversé par l'œuvre en tant que rythme qu'il reprend pour en faire la rencontre. » (Pierra, 2006 : 128).

Corrélativement à la mise en voix, la nécessité s'imposait de travailler la mise en corps, afin que l'apprenant puisse, esthétiquement, reprendre *langage par le corps* et *corps par le langage*, via « l'expérience physique du contact avec ces *langues-corps* de l'écriture. » (Pierra, 2006 : 113). D'où l'idée de coupler la dernière séance avec une activité mettant en jeu la voix et le corps, animée par Alette Lauginie, enseignante du CUEF et responsable d'un atelier théâtre. Suite à la scène à laquelle elle avait assisté, cette dernière a apporté sa contribution à notre atelier slam, se proposant d'amener les étudiants à :

- percevoir le rôle de l'intonation dans la CO/EO et son impact potentiel (expressivité) sur les différentes façons de prononcer la même phrase ;
- jouer avec la voix pour prendre plaisir dans la langue étrangère à "jongler" avec les mots, à les faire rebondir ; délier les langues en jouant avec les sons ;
- jouer avec les vers de GCM pour mieux s'approprier le texte ;
- être à l'écoute de l'autre et des autres, s'essayer au « dire ensemble », « en chœur ».

Sur les quatre premières mesures du slam « Les Voyages en train » (GCM, 2006), ont été mis en œuvre des exercices axés sur la mise en voix et sur la déconstruction/reconstruction du rythme, à travers une oralisation collective tendant à la théâtralisation. La recherche d'expressivité s'est traduite par la quête d'une adéquation entre signifiant et signifié²⁷⁶. Ainsi les apprenants ont-ils fait l'expérience d'une rencontre sensible qui a pu contribuer à les *articuler* à cette langue étrangère :

« *C'est l'écriture qui nous prend et s'articule dans nos bouches* » (SD, 2007β)

En éprouvant la *corporité théâtrale*²⁷⁷, les apprenants sont passés « de la prosodie apprise à la prosodie vécue » (Beck, 2000 : 251). En révélant un rapport vivant au langage poétique, l'expérience du slam, d'une poésie qui se fait communicante, a ouvert une voie/ voix émotionnelle et permis ainsi l'accès aux œuvres faites de *mots en mouvements*, au-delà des seuls textes :

« c'est par le poème en tant qu'acte de langage (à entendre ici en tant que l'acte de parler) effectuerait une transition de la langue au discours qui s'opérerait dans un temps où l'on se met en prise avec la langue » (Pierra, 2006 : 127, nous soulignons).

²⁷⁶ A titre d'exemple, des vers ont été déclamés en mimant le rythme régulier du train, selon une interprétation mimétique, alors que d'autres mots, plus percutants, furent réitérées et clamées : « POURQUOI ! »

²⁷⁷ Beck (2000 : 251) la définit comme l'ensemble des composantes de la sémiotique corporelle engagée dans l'interaction verbale. Elle comprend la scénographie de soi (style vestimentaire, port du regard...), la sémiotique gestuelle et posturale, la communication mimique, les effets de vocalité, etc. » (251)

13.2.3. La double finalisation du projet

D'une part, la scène animée par Boutchou au sein de la classe a constitué une première finalisation du projet²⁷⁸ : la slameuse s'est positionnée non seulement en tant que poète, mais aussi en tant qu'animatrice, initiatrice et dispensatrice de la parole²⁷⁹. De fait, les étudiants ont pu oraliser leurs propres slams, qu'ils aient été le fruit des séances d'atelier ou griffonnés au cours de la rencontre. Nous avons en outre autorisé les poèmes slamés dans les langues d'origine et pu ainsi goûter à la poésie chinoise. D'autre part, le blog « Slam au CUEF » a été inauguré lors de la dernière séance, afin de prolonger la rencontre :

« Bonjour à tous, Slamaleikoum ! Voici le blog qui fait suite à l'atelier slam auquel vous avez participé pendant ce mois de février 2011. Vous pouvez déposer ici vos textes pour les partager et les garder en mémoire. Vous pouvez également poser vos questions à Camille et à Boutchou pour prolonger l'échange. Vous trouverez aussi sur ce blog, des liens vers des sites intéressants sur le slam français, américain et espagnol. Vous retrouverez enfin les liens vers les clips que nous avons découverts en classe. Bonne continuation à tous, et bon slam ! »²⁸⁰

La création de ce blog répondait à un double enjeu : celui d'une mutualisation des ressources disponibles sur le slam, à l'issue d'une séquence dont la brièveté ne permettait pas l'exploitation de toutes les pistes évoquées (voir le document 14) ; celui d'une diffusion des textes créés par les apprenants, soit d'une socialisation inhérente à la pédagogie de projet (document 15). Nous aurions souhaité pouvoir



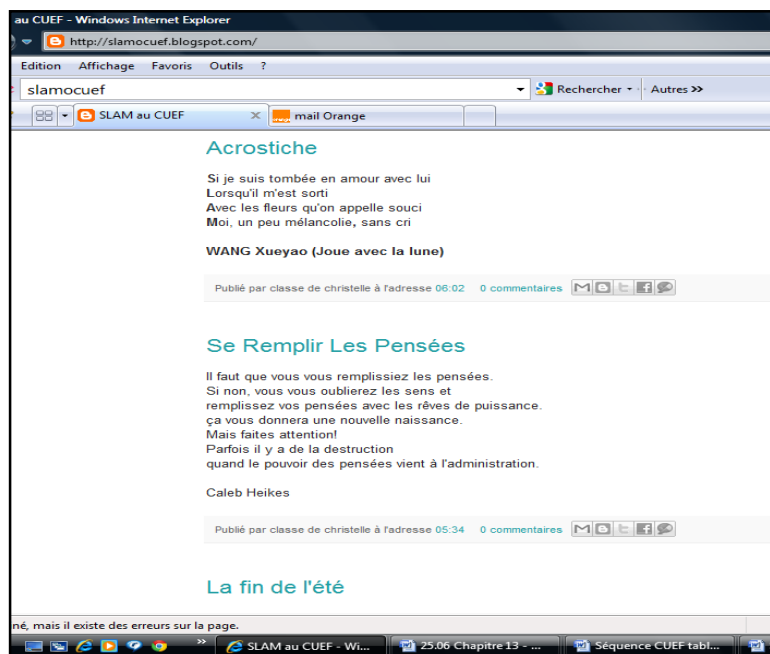
intégrer à ce blog des enregistrements audio et vidéo, mais nous sommes heurtées aux réticences de certains étudiants, quant à une diffusion sur la toile.

Document 15 :
Blog « Slam au CUEF »
(fonction de mutualisation des ressources en ligne)

²⁷⁸ Les étudiants avaient la possibilité de participer à la scène ouverte publique dont nous avons analysé le *flyer* mais aucun ne s'y est rendu, ce que l'on peut imputer au fait que le lieu soit extérieur à l'Université et qu'il ne s'agisse pas d'une sortie obligatoire, organisée en tant que telle.

²⁷⁹ Voir notre glossaire, entrée « animateur ».

²⁸⁰ Message publié le 25/02/11, jour de l'inauguration du blog.



Document 16 :
 Blog « Slam au CUEF »
 (fonction de socialisation des productions)

13.3. Analyses : productions d'élèves, bilans et entretien avec Tianhao

13.3.1. Productions

Situation 1 : « Ecrire à partir d'une structure *tremplin* » (S1)

La première situation d'écriture consistait en la reprise d'une amorce induite par le générique du documentaire cité : « J'écris, donc... ». Cette production était initialement prévue selon une modalité orale proche de l'improvisation, mais l'activité s'est avérée trop difficile à ce stade. Aussi l'avons-nous réorientée vers une production écrite, potentiellement limitée à une ou deux phrases, en laissant les étudiants choisir la forme sociale de ce travail. Comme en témoignent les deux productions reproduites ci-après, certains ont fait le choix d'une écriture en groupe. De fait, la production de droite a été composée par 5 étudiants, d'où un développement sur 10 vers à partir de la proposition initiale du film. Notons une progression linéaire basée sur des rapports syntaxiques (forme active → passive), sémantiques (ris → heureux) et étymologiques (souris → ris) ou phonologiques (aime → slam). Les deux productions individuelles présentées à gauche (document 17) traduisent une difficulté à dépasser une proposition initiale pourtant riche (« je suis singulière », « je crée »), tant lexicalement que sur le plan des représentations. On voit donc que le groupe provoque, pour cette première activité de production écrite, une dynamique intéressante.

J'écris donc je suis singulière.
Je crée donc je suis.
— WANG Xueyi

« J'écris, donc je suis content,
Je chante, donc je suis.
Tianhao

HyungJun Yoon, CAUIS, MARK, PAOLO, SunKyoung 선경 (Esther)

J'ÉCRIS DONC JE SUIS LIBRE
JE SUIS LIBRE DONC JE PENSE
JE PENSE DONC JE ~~ME~~ VIS
JE VIS DONC S'APPRÉCIE
S'APPRÉCIE DONC DONC JE SUIS APPRÉCIE
JE SUIS APPRÉCIE DONC JE ~~RIE~~ ~~SOURIS~~ SOURIS
JE ~~SOURIS~~ SOURIS DONC JE RIS
JE RIS DONC JE SUIS HEUREUX
JE SUIS HEUREUX DONC S'AIME
S'AIME DONC ~~RIE~~ SE SLAM!!!

Document 17 : Production individuelle (S1)²⁸¹ **Document 18** : Production en groupe (S1)

Situation 2 : « Inventer un pseudonyme » (S1)

Cette deuxième situation invitait les étudiants à se mettre en quête de leur pseudonyme ou nom de slameur, et ce, en réinvestissant des procédés évoqués dans le documentaire ou la fiche (é1). Les pseudonymes créés procèdent de siglaison (5) ou de remotivation d'initiales (7, 11), d'homonymie (4, 6), de paronymie (2) ou de jeu sur les lettres du prénom (1), de traduction doublée d'une autre figure comme la métaphore (8, 9, 10) ou encore du détournement d'une collocation (6, 3). Des combinaisons multimatriciels, jouant sur la combinaison de matrices externe et interne, ont été mises en œuvre (4, 5, 8, 10). On note cependant un décalage d'ordre pragmatique et/ou syntaxique dans certains cas : si « Joue avec la lune » et « Etoile de l'Est » ont une résonance poétique proche du « nom de sioux », « Tout se passe bien » et « Ici » posent un problème de cohérence par rapport à la consigne qui impliquait la recherche d'un surnom potentiellement substituable au prénom. Quant à « Supérieur l'Homme Arrogant Masculin », il répond en fait à un autre exercice qui est celui d'une resémantisation du mot slam sur la base d'un sigle : exercice proposé ultérieurement que l'élève a ici réinvesti en vue de la publication de son texte sur le blog. Au vu d'une difficulté liée à la place des adjectifs, des schémas de matrices possibles auraient pu être élaborés pour guider ce travail. Le tableau suivant rend compte d'une diversité de procédés de création mobilisés pour cet exercice :

²⁸¹ Ces deux apprenants ont tenté d'écrire « en duo » et ont donc partagé un même support mais leur écriture ne traduit pas de réel dialogue sur la page. En outre, notons le jeu sur l'homonymie « j'éc~~ri~~e/j'éc~~ri~~s » qui montre un détournement créatif de l'amorce initiale, même si ce choix pose un problème syntaxique.

Prénom	Pseudonyme choisi	Procédé
1. Alejandra	Adrénaline	Quasi-anagramme
2. Caleb Heikes	Calebasse	Paronymie
3. Elisabeth	La Reine Marguerite	Substitution (« La Reine Elisabeth »)
4. Isabelle	Ici	Diminutif en allemand + homonymie
5. Liu Tchang	TSPB pour « Tout se passe bien »	Traduction du patronyme chinois + siglaison
6. Mark	Marque déposée	Homonymie + collocation
7. Paolo	Supérieur l'Homme Arrogant Masculin	Remotivation SLAM
8. Pietra	Roche pétillante	Traduction (Pierre) + synonymie/paronymie
9. Sun Kyoung	Etoile de l'Est	Esther (prénom anglais)
10. Wang Xue Yao	Joue avec la lune	Dérivé métaphorique de la traduction du patronyme
11. Yoon Hyung Jun	Youpi Habile Joueur	Resémantisation des initiales

Tableau 10 : Pseudonymes créés par les étudiants (S1)²⁸²

Situation 3 : « Ecrire à partir d'un proverbe ou expression détourné(e) » (S5)

La troisième situation se résume à l'écriture d'un texte à partir d'un proverbe ou d'une expression détournée, dont le choix pouvait être inspiré du dictionnaire. En ce qui concerne l'étudiante dont la production figure à gauche (document 19), notons qu'elle a préféré écrire seule, en partant de l'expression « Jamais deux sans trois ». On voit là qu'elle a cherché à jouer sur le signifiant (rimes brisées) et sur le signifié (« Jamais pieux sans croix ») en tissant des liens sémantiques ou étymologiques (« Jamais soyeux sans soie »). Cela l'a conduite à enrichir et à structurer son lexique par la constitution de réseaux.

LIUChang

Jamais deux sans trois.
 Jamais eux sans toi.
 Jamais heureux sans joie.
 Jamais feu sans bois.
 Jamais jeu sans loi.
 Jamais pieux sans croix.
 Jamais nœud sans croix.
 Jamais soyeux sans soie.
 Jamais vœux sans voix.
 Jamais vœux sans soi.

PETRA ET CRISTINA

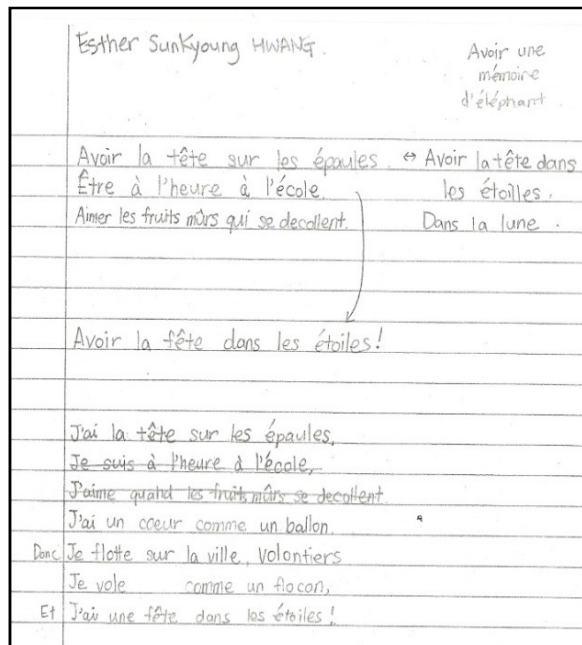
La nuit, tous les chats sont gris
 La nuit, tous les gens sont gris
 La nuit, tous les gens se grisent
 Le matin, tous les gens sont surpris
 Le samedi, tous les " se glissent
 Le dimanche, " " vont à l'église
 Après avoir fait une bêtise.
 Ils vont acheter des cerises
 Pour obtenir des remises
 Pour éviter la crise.

Document 19 : Production individuelle (S4)

Document 20 : Production en duo (S4)

²⁸² Les élèves dont les pseudonymes ne figurent pas étaient absents ou ne souhaitaient pas les communiquer, les jugeant non aboutis.

La production en duo reproduite à droite (document 20) montre la mise en œuvre de procédés similaires, la reprise d'une structure anaphorique (6 premiers vers) permettant à la créativité lexicale d'émerger avec un jeu intéressant consistant dans le passage de l'adjectif *gris* au verbe pronominal *se griser*. Enfin, pour la dernière production ici retenue (ci-contre, document 21), l'élève s'est inspirée des expressions autour de la tête (« dans les étoiles »/ « sur les épaules ») en jouant sur l'antithèse pour construire son texte, la « tête dans les étoiles » devenant par substitution paronymique « la fête dans les étoiles ». S'agissant d'un premier jet, on observe le souci (en marge) de se soumettre à des règles intrinsèques à certains types d'écrits, comme celle d'utiliser des mots de liaison pour baliser une argumentation ou un récit linéaire.



Document 21 : Production individuelle (S4)

Situation 4 : « Ecrire un acrostiche à partir des lettres du mot SLAM » (S7)

Sa muse s'amuse parmi les étoiles

L'inspiration se tombe* (s'éparpille) sur les toits des cathédrales

Avec la mélodie d'harpe (de la harpe)

Murmure des fées

Document 22 : Acrostiche à partir du mot SLAM (production individuelle, S7)

Cette production individuelle résultant de la dernière situation rend compte d'un réinvestissement de procédés identifiés dans les slams étudiés, à commencer par l'homophonie (sa muse/s'amuse), plus généralement l'écho sonore (muse/murmure)

et l'allitération (mélodie, murmure). Elle reflète aussi la culture classique de cet étudiant, le toit des cathédrales évoquant pour lui *Notre Dame de Paris*. D'autres productions traduisent une *subjectivation positive* manifeste à l'issue de cette rencontre du slam :

« C'est en ce sens que le désir et le plaisir esthétiques induits par les arts de la parole pourraient éventuellement susciter cet amour de la langue, à savoir une subjectivation positive. » (Pierra, 2006 : 118)

Une étudiante – dont les premiers essais d'écriture sont manifestes en marge de la fiche é1 – se dit « tombée en amour avec lui », un autre parle de « fascination ». Une dernière conclut « Maintenant, je l'aime beaucoup », non sans avoir relaté ses difficultés initiales en incluant une double référence aux textes de GCM (« Rencontres » et « Les voyages en train ») : « J'ai rencontré le slam, il parlait trop vite / Il parlait comme un train, j'ai pas compris tout de suite... » Si l'on compare à l'exercice proposé (en début de séquence) aux lycéens, on constate que les étudiants ont ici amorcé un texte à vocation poétique, la contrainte engendrant une règle de *composition*, là où les élèves de première n'avaient pas conscience de l'enjeu poétique, au-delà du jeu et de la joute. En l'occurrence et en fin de parcours, l'exercice apparaît davantage comme un aboutissement, reflétant un premier bilan.

13.3.2. Bilans

Lors de la dernière séance de l'atelier, nous avons distribué aux étudiants un *Quiz* final visant à récapituler les acquis en termes de connaissances lexicoculturelles²⁸³ et métalexicales, pragmatiques et sociolinguistiques. Au vu des modalités définies pour cette activité – avec l'émulation d'un affrontement par équipes –, nous ne pouvons accorder à ce questionnaire le statut d'évaluation. Un *portfolio* des compétences jugées acquises ou renforcées grâce à l'atelier a cependant permis aux étudiants de s'auto-évaluer : « Après ce travail sur le slam, je suis capable de... ». Ces compétences étant réparties entre CO/CE, culture et civilisation, PO et PE²⁸⁴, ils devaient en évaluer le degré d'acquisition par la médiation de l'atelier sur une échelle de 0 à 4.

²⁸³ Trois questions portant sur : les pseudos et le procédé lexicogénique correspondant (1), les détournements (2) et expressions imagées (8). Voir le questionnaire en annexe XI.

²⁸⁴ Nous désignerons les compétences correspondantes par les initiales de ces rubriques, suivies d'un numéro correspondant à l'ordre des compétences au sein de chaque rubrique.

Note	4	3	2	1	0	Totaux 1	Totaux 2
Compréhension orale et écrite							
C1	1	2	8			26	123/4 = 30,75
C2	3	4	5			34	
C3	2	4	6	1		33	
C4		7	4	1		30	
Culture et civilisation							
CC1	3	2	5	2		30	119/4 = 29,75
CC2	3	5	4	1		36	
CC3	2	4	5			30	
CC4		1	9	2		23	
Production orale							
PO1	2	5	5			33	157/5 = 31,4
PO2	3	6	2			34	
PO3	3	3	6			33	
PO4	1	2	8	1		27	
PO5	3	4	3			30	
Production écrite							
PE1	3	7	2			37	106/3 = 35,33
PE2	1	7	4			33	
PE3	2	8	2			36	
Totaux 3	32	71	78	8			

Tableau 11 : Compétences ciblées dans le portfolio

Sur 12 étudiants ayant rendu le questionnaire, seul l'un d'entre eux semble avoir répondu avec un certain détachement, cochant indifféremment « 2 » pour toutes les compétences. Notons que la compétence PO5 a été omise à deux reprises (sur 3 absences de réponses), ce que l'on peut imputer à la conception typographique du tableau²⁸⁵. Coutumiers de ce type d'auto-évaluation²⁸⁶, les étudiants se sont prêtés avec beaucoup de sérieux à un exercice qui mobilisait des compétences de compréhension écrite, même si le questionnaire avait été oralisé au préalable. Un récapitulatif des compétences visées en lien avec le CECR leur avait été présenté en cours de séquence, afin qu'ils n'aient pas l'impression d'un décalage par rapport aux exigences du DELF B2. (voir en annexe le TBI3) Les résultats synthétisés dans le tableau 11 montrent une appréciation globalement positive des apports de l'atelier : plutôt satisfaisante (2), voire satisfaisante (3) ou très satisfaisante (4). Aucun étudiant n'a jugé que cette expérience ne lui avait rien apporté (0). Dans la répartition des compétences, on observe que c'est en matière de production écrite que ce travail leur semble avoir été le plus bénéfique, s'agissant notamment de jouer avec la

²⁸⁵ Cette compétence ne prenant qu'une ligne, tandis que les autres en font deux, tend à se faire oublier ou à passer pour un titre de rubrique.

²⁸⁶ Il s'agit là, à notre sens, d'un apport possible de la didactique du FLE à celle du FLM car l'usage du portfolio est encore très marginal en FLM.

langue française et de mettre en œuvre des procédés poétiques. La compétence articulatoire en production orale (PO2), la compréhension fine consistant à repérer une métaphore (C2), ainsi que la capacité à présenter un slameur français (CC2), apparaissent en tête des compétences renforcées par cet atelier aux yeux des étudiants. Notons que cette dernière renvoie à un type d'oral ou d'écrit bien identifié dans le champ scolaire : l'exposé ou la présentation écrite d'un fait ou d'un personnage plus ou moins emblématique de la culture française. De fait, l'entretien mené avec un étudiant afin d'approfondir le bilan global confirme la prégnance de cette compétence générique/pragmatique dans le contrat didactique²⁸⁷.

13.3.3. Etude de cas : le témoignage de Tianhao

Etudiant chinois scolarisé au sein dudit groupe, Tianhao nous a accordé un entretien un mois et demi après l'expérimentation, afin de témoigner de ce que cette expérience poétique lui avait apporté. La transcription de cet entretien semi-directif, qui a eu lieu à l'Université le 11 avril 2011, figure en annexe XI.

Sa définition du slam à l'issue de l'atelier

Au fil de l'atelier, Tianhao s'est montré particulièrement intéressé par le slam en tant qu'objet, et non seulement en tant qu'outil d'apprentissage ; il se destine d'ailleurs à un métier en lien avec les arts et la culture. D'après ses premières réponses, il perçoit le slam comme un « nouveau genre », une nouvelle forme d'art, qu'il met en relation *a posteriori* avec des formes *néopoétiques* auxquelles il a été confronté en Chine : « Peut-être que j'avais entendu du slam, mais je ne savais pas que ça en était ! (...) Il y a des mots, des rythmes, et aussi un contenu qui fait penser au slam... » (2-6)²⁸⁸. Un obstacle apparaît cependant en termes de représentations : la poésie, dit-il, se doit d'être « romantique », tandis que le slam se caractérise par son ouverture, sa capacité à traiter de tous les sujets : « c'est un style très ouvert, ouvert à tout le monde, et où peut tout exprimer : la colère, les sentiments... Tous les sujets sont possibles. » (22). En outre, « tout le monde peut participer », souligne Tianhao qui a bien saisi l'enjeu de démocratisation de la poésie propre au slam. L'étudiant le conçoit comme une poésie de l'émotion, un lieu de sincérité dans

²⁸⁷ « Ce qu'on a à écrire, c'est surtout des présentations... » (voir *infra*, 206)

²⁸⁸ Les numéros indiqués correspondent aux tours de parole (voir la transcription en annexe.)

l'expression (« une expression vraie », 168), ce qui est tout à fait conforme aux définitions des slameurs eux-mêmes : « Le plus important, c'est de s'exprimer avec passion, d'exprimer ses émotions. » (174) Un autre obstacle l'amène toutefois à opposer slam et poésie : celui de la représentation de cette dernière comme une activité relevant de l'intime, de l'individuel, alors que le slam est perçu comme une pratique collective et sociale. « A mon avis, la poésie est dans les livres, elle est écrite : un poème, c'est plutôt pour lire, « se réfléchir ». (176) Or cet emploi pronominal du verbe ne reflète-t-il par précisément l'idée d'une poésie-miroir ? Si le slam lui apparaît comme une forme poétique éminemment moderne – et en tant que telle miroir d'une société –, Tianhao n'en établit pas moins de liens avec la poésie chinoise classique, tout aussi rythmée et qu'il s'essaie à traduire (voir à la fin de la transcription). Cette dernière est cependant soumise à des règles précises, alors que les règles du slam sont « anecdotiques » (172). Finalement, Tianhao décrit le slam comme emblématique de la culture française, perçue comme ouverte, éclectique et tendant à l'universel : « J'ai toujours vu la culture française comme très ouverte, absorbant tous les pays... un mélange. »(130).

Apports et limites de l'atelier

Aux yeux de cet étudiant, la première spécificité de cette expérience poétique consiste dans la pratique de la déclamation et de la mise en voix – y compris en voix projetée – des textes, activité qui lui semble incongrue en classe car inconcevable dans l'enseignement chinois : « Nous les chinois, remarque-t-il, on ne peut pas crier pendant la classe ! » (86). Pour autant et pour être limitée au périscolaire en Chine²⁸⁹, cette pratique ne lui semble pas moins nécessaire à une appropriation de la langue : « Je crois qu'on doit lire plus de slam ! On doit pratiquer plus la lecture de slam. Lire à haute voix, c'est plus efficace, parce que la stimulation est plus forte. » (78). Ainsi, sur un plan communicatif et aussi phonétique, Tianhao a apprécié et saisi l'intérêt d'« exercer les muscles de la bouche » (118), de « s'habituer à la prononciation » (124), à la musique de la langue, par répétition et imprégnation, tout en se familiarisant avec des « expressions très françaises » (126). Sur un plan lexical, l'entraînement à la compréhension fine – à travers les jeux de mots par exemple –, à une interprétation qui permette d'aller au-delà du sens littéral, de lire *entre les lignes* ou *entre les mots*, est mis en valeur dans le discours de l'étudiant,

²⁸⁹ Tianhao évoque des « clubs de poésie » qui permettent aux étudiants de déclamer des textes en plein air.

avec un réinvestissement possible de ces stratégies d'analyse métalexicale dans la presse : « Dans le slam il y a beaucoup de jeux de mots, qui sont utilisés souvent dans l'expression en général et dans les médias en particulier. Pour les étrangers, c'est très difficile à comprendre » (134). En outre, le slam a contribué à la découverte d'un registre plus familier qui lui sert dans un contexte de communication avec des natifs, même si le risque de l'incompréhension par les non-natifs, du décalage ou du faux pas, le guette (Gadet, 2008 : 20) :

« Le vocabulaire, pour l'expression orale, dans les discussions de tous les jours. Dans l'expression écrite, on n'utilise pas les mêmes mots. (...) Par exemple, un mot que je dis souvent maintenant, c'est « paumé » : c'est un mot que j'aime bien ! Je dis toujours « paumé »... Les Français comprennent mais les étudiants de ma classe ne comprennent pas ! »

L'enjeu communicatif est de taille pour Tianhao qui conclut sur la nécessité de « créer les opportunités, pour les étudiants à l'étranger, de travailler la communication. » « En classe, ajoute-t-il, ce sont toujours les profs qui parlent ! » (210). Quant au meilleur souvenir qu'il gardera de cette séquence, c'est bien l'expérience de la création poétique, soit, pour *parler slam*, celle du « chercheur de phases » ainsi décrite²⁹⁰ : « Quand on a trouvé les mots exacts, et écrit quelques phrases avec un bon rythme : c'est le meilleur moment ! » (68) Force est de constater que cet étudiant était bien *en phase* avec un atelier dont il a perçu les enjeux, avec un objet dont il a exploré les multiples facettes (en poursuivant son investigation sur la toile), avec un outil d'apprentissage dont il a éprouvé les objectifs. Notons d'ailleurs que Tianhao a perçu l'importance et le paradoxe de la *contrainte créative* comme « moyen commode pour passer du langage à l'écriture » (Benabou, 1983 : 102) :

« Je crois que le professeur doit donner un sujet précis. Quand on n'a pas le cadre, l'imagination est très ouverte et c'est plus difficile. Peut-être que c'est nous, les chinois, qui avons besoin de cadres, parce que l'éducation chinoise est très contrainte. Mais la poésie est une chose très créative, ce n'est pas très carré. » (150)

Aussi certaines de ses observations nous ont-elles renvoyée aux limites de la séquence telle que nous l'avions conçue : ainsi, de l'art de *composer* un poème (62). C'est aussi en termes de limites que Tianhao évoque l'enfermement du slam dans un manuel, même s'il y a sa place, entre autres formes d'expression : « Je crois que le manuel, c'est surtout pour la grammaire ! Le slam est bien pour l'expression. » (154)

²⁹⁰ Voir notre glossaire, entrée « phase ».

13.4. Réflexion sur le rôle du slameur, fondements et statut des ateliers slam

Si notre utilisation du manuel a été restreinte à une séance, l'absence de la slameuse est ce qui différencie ce dispositif du précédent (en LP), si bien qu'il nous faut à présent interroger le rôle de celle-ci, ainsi que le statut de l'atelier slam.

13.4.1. L'atelier slam à la confluence des ateliers d'écriture

Comme le connote le terme *d'atelier*, les slameurs véhiculent une conception artisanale de l'écriture, manifeste à travers les entretiens qu'ils nous ont accordés. Dans la lignée de *La petite fabrique d'écriture* (Vermeersh, 1996) et de *La petite fabrique de littérature* (Duchesne et Leguay, 1999), la *petite fabrique de slam*²⁹¹ reprend à son compte cette priorité donnée au *poiesis* comme « faire » :

« Depuis la disparition de l'enseignement de la rhétorique (à la fin du XIX^{ème} siècle), quelque chose manque singulièrement. En termes plus précis, on écrit aujourd'hui sur la littérature, mais on n'essaie pas (même modestement) d'en fabriquer soi-même » (Duchesne et Leguay, 1999 : 5)

Si Marie-Claude Penloup voit dans cette conception artisanale de l'écriture l'une des caractéristiques majeures de l'auteur du XX^{ème} siècle (2000a : 112)²⁹², le slam, en valorisant cette poésie en acte et en devenir, en brouillant les frontières entre *écrivain et écrivain* (voir *infra*), entre écriture *ordinaire* et écriture *littéraire*, confirme et consacre cette représentation. Par là-même, il contribue à désacraliser l'acte d'écrire et à démocratiser l'acte de *poétiser*, ce qui était l'ambition première de son fondateur. Parce qu'il se situe dans la *zone proximale de développement* d'une compétence d'ordre littéraire, parce qu'il favorise l'émergence d'une *tentation du littéraire* chez le scripteur *ordinaire* (Penloup, 2000a : 149), il *autorise* cette écriture et peut alors constituer un puissant levier pour l'apprentissage :

« Comment ne pas voir, en effet, que l'école, si elle fabrique du savoir sur l'écriture, contribue en même temps à renforcer l'insécurité d'une partie des scripteurs ? N'est-ce pas à partir de cette réalité que s'explique le succès d'ateliers d'écriture dont la mission avouée est de rassurer et de défaire le travail de sape accompli par l'école pour autoriser à l'écriture ? » (Penloup, 2000a : 25, nous soulignons)

Une fois encore, le slam se situe à la confluence de différentes filiations et traditions d'ateliers d'écriture. Nous avons d'emblée repéré - et partant, réinvesti dans nos ateliers - des points de convergence avec les jeux Oulipiens : d'où les multiples

²⁹¹ Nous intitulerons ainsi l'une des séances présentées dans notre prochain et dernier chapitre.

²⁹² « Il semble bien que la conception de l'écriture en termes d'« artisanat » de travail d'« ouvrier de précision » ait envahi le 20^{ème} siècle » remarque-t-elle.

situations de « Créations Re-créations Récréations »²⁹³. Du GFEN (Groupe Français d'Education Nouvelle), le dispositif « Atelier prénoms : un chantier dans la langue » - tel que l'a décrit Claudine Garcia-Debanc (1996 : 81) - présente des points communs avec l'activité de « Recherche de blases », s'agissant dans les deux cas de *rencontrer les mots* :

« La première rupture pour les sujets écrivains est dans cette rencontre avec les mots, matière première, et l'écrit prend sa valeur authentique d'objet construit » (Garcia-Debanc, 1996 : 82, nous soulignons)

On retrouve donc, à l'œuvre dans le slam, cette dynamique visant à introduire un rapport nouveau à la langue, afin que « se joue une ronde au présent de la langue poétique en partage » (Vermeersch, 1996 :11).

13.4.2. L'atelier slam ou *l'écrire pour dire* : les jeux poétiques et leurs enjeux

Dans un article fondateur d'une réflexion sur « L'enjeu du jeu poétique », Delas (1983 : 81), observe que l'opposition jeu/enjeu recoupe partiellement celle opposant le jeu au travail, ce que Yves Reuter reformule en soulignant le risque, à défaut d'une définition précise des objectifs, que « ces jeux restent en marge des apprentissages, conçus comme des gammes d'écriture (2000 : 34) ». L'enjeu du jeu poétique n'est autre que de « toucher au réel de la langue » (Delas, 1983 : 91), à *lalangue* au sens lacanien de ce mot composite. Quant à ses finalités, elles peuvent s'exprimer en termes d'*écrire pour lire* (Vermeersch, Duchesne et Leguay) ou encore d'*écrire pour dire* dans le cas du slam. Or cette finalité affichée n'est-elle pas favorable à une éclosion de la créativité ? Lieu d'une écriture ludique, les ateliers slam oscillent perpétuellement entre jeux d'écriture et écriture-jeu, jeux *ouverts* et jeux *réglés* : « Pour le second, le ludique vaut en tant que motivant mais le jeu est finalisé » (Delas, 1983 : 82). Claudine Garcia-Debanc a souligné le rôle décisif des consignes – terme dont elle a interrogé la pertinence – et autres *déclencheurs verbaux* de créativité (1996 : 75). Si le slam est par essence - et au sens premier du terme - *provocation* à l'écriture (1996 : 69), il exacerbe, lors d'un atelier mené dans le cadre scolaire ou universitaire, le paradoxe entre souci de conformité à la consigne et espoir de divergence : en témoignent certaines des productions analysées (voir

²⁹³ Tel était le sous-titre de l'édition de poche (Folio essais) de « La littérature potentielle » parue en 1973.

supra)²⁹⁴. « La création commence-t-elle là où la consigne cesse de faire effet ? » interroge Garcia-Debanc (1996 : 71). Question à laquelle le slameur Rouda, se proposant de *consigner l'instant*,²⁹⁵ fait écho : « *Est-ce qu'on arrête l'élève quand il dépasse le maître dans tout ce qu'il écrit ?* » (2007).

Art du verbe - volubile par nature mais prétendant néanmoins à l'empreinte de l'écrit-, l'atelier slam permet de prendre appui sur des déclencheurs verbaux afin d'initier au *Bricolage poétique*²⁹⁶ voire à une *Grammaire de l'imagination. Des erreurs créatrices* (Rodari, 1973)²⁹⁷ – contribuant non seulement à « introduire du ludisme », mais aussi à « ouvrir de nouveaux possibles textuels » (Reuter, 1996 : 37) – aux détournements *palimpsestuels* que nous avons identifiés, décryptés et proposés comme déclencheurs en atelier, il n'y a qu'un pas, qui nous fait avancer sur le chemin de la créativité. Qu'il s'agisse de textes (« Un verbe », GCM), de locutions et autres formules titulaires (« Marchand de cendres », SD), ou de lexies néologiques (« La Vénusienne », R), ces déclencheurs se prêtent à diverses activités de transformation (« Un verbe »), de génération collective (« La vénusienne ») ou individuelle (« Marchand de cendres »). Autant de pistes vers le déploiement d'une créativité qui nous conduit nécessairement à repenser les modalités évaluatives (Reuter, 1996 : 39).

13.4.3. Le *slamming* ou l'expérience de la créativité, de l'imaginaire et du *colludique*

Dans son article intitulé « Imaginaire, créativité et didactique de l'écriture », Yves Reuter a affiné la distinction entre imaginaire et créativité (1996 : 26). Or le palimpseste, étant à la fois dépositaire d'une mémoire collective (sous-énoncé) et révélateur d'une créativité individuelle (sur-énoncé), apparaît comme un lieu de confluence entre créativité et imaginaire : il nous semble emblématique de cet imaginaire « mis en scène de façon archétypale dans certains types de discours » (Reuter, 1996 : 26). En atteste l'exemple du « Marchand de cendres » (SD)

²⁹⁴ Dans la production d'Esther (S4), construite sur le paradoxe entre « avoir la tête sur les épaules », « être à l'heure à l'école », et « avoir la tête dans les étoiles », des connecteurs ont été ajoutés en marge.

²⁹⁵ « Je consignerai l'instant où le rêve se crée dans de grands cahiers à dessin » (« Dernière cartouche », 2007).

²⁹⁶ Titre de la revue citée : *Pratiques* n°89 (1996).

²⁹⁷ « D'un lapsus peut naître une histoire, c'est bien connu (...) Mieux vaut l'explorer, en touristes de l'imagination. » (1997 : 49).

renvoyant à l'expression occidentale « Marchand de sable »²⁹⁸. A cet égard, les développements lexicoculturels occasionnés par la séance 4 ont permis à nos étudiants d'initier une réflexion approfondie sur les relations entre pensée et langage²⁹⁹. Derrière les objectifs communs au groupe-classe – en termes de familiarisation avec une langue-culture – se profilent des enjeux subjectifs tendant à l'appropriation de cette même langue-culture : « Il y a les programmes, il y a les « objectifs ». Et derrière, il y a aussi des subjectifs, si je puis dire ! », souligne Philippe Lejeune (cité par Penloup, 2006 : 14). Or s'il existe, à l'instar du *pacte autobiographique* cher à Lejeune, un pacte propre au slam, c'est d'un *pacte colludique* qu'il est question :

« *Entre elle (la langue) et nous, y a comme un pacte* » (Rouda, 2007).

En effet – et il s'agit là de l'une des justifications de l'orthographe choisie pour ce néologisme³⁰⁰ –, la dynamique émanant du collectif nous semble décisive dans le déploiement d'une créativité qui se fonde aussi, au-delà d'un horizon d'écoute particulièrement ouvert et d'une *atmosphère créative* (Bing, 1993 : 283), sur une forme d'émulation au sein du groupe³⁰¹. Comme un écho à la *stratégie du ricochet* décrite par Jean-Michel Balpe (1983) et dont le jeu « la bombe de rimes » constitue une illustration primaire :

« Apprendre à parler, c'est (...) affronter, confronter, mélanger sa parole à celle des autres, la faire lentement rebondir, dans des ricochets de plus en plus courts, et ce, jusqu'à ce qu'elle s'y absorbe, sur la surface d'abord réfléchissante du discours d'autrui. » (Balpe, 1983 : 8).

De fait, le *colludique* peut intervenir depuis la genèse du texte (lors du *brainstorming* préparant à l'avant-texte, lors de l'élaboration en dyades ou en groupes) jusqu'à sur son actualisation scénique, réception au cours de laquelle le slameur enrôle le public dans son propre jeu. Si les analyses winicottiennes du jeu – opposant le *play* ou *playing* au *game* – sont parfois appliquées au jeu poétique (Delas, 1983 : 81)³⁰², le slameur incarne le dépositaire d'un concept initialement décrit au présent continu :

²⁹⁸ On en trouve le pendant en allemand (« Das Sandmännchen ») et en anglais (« The sandman ») notamment.

²⁹⁹ A titre d'exemple, la récurrence du « chat » dans les expressions figées/défigées retenues pour notre corpus ont amené les étudiants chinois à nous demander si les expressions autour de cet animal étaient très fréquentes en français, s'interrogeant par là-même sur ce que cela pouvait véhiculer culturellement parlant.

³⁰⁰ Ce lexème pouvant aussi être interprété comme un mot composite incluant le sème de *collectif*.

³⁰¹ A cet égard, l'exemple du lycéen traitant son camarade de « philosophe » lors de la séance dont le déclencheur était le mot « Vénusienne » (voir notre précédent chapitre), nous semble traduire un potentiel de créativité qui se manifeste ici dans le discours entre pairs.

³⁰² Winicott opposant le *play* ou *playing* (champ du déploiement du désir, acte spontané) au *game* (jeu programmé par des règles et doté d'une finalité).

celui de *slamming*. Concept emblématique d'une poésie en mouvement, à la fois jeu avec son propre je – mobilisant *lalangue* – et jeu avec les autres.

13.4.4. De la présence et du rôle du slameur lors de l'atelier

Dans le livret *Ecrire et dire* (129H : sd), la place de l'animateur-slameur fait l'objet d'une fiche spécifique : il est, nous dit-on, « le moteur de l'atelier ». Si « son implication est primordiale à chaque étape », il s'agit non seulement d'installer un climat, une *atmosphère créative*, mais aussi de « se mettre en jeu et de montrer l'exemple », de partager son expérience avec tous. A la présentation de la discipline, il ajoute « une dimension plus spectaculaire et engageante ». Ainsi

« Un animateur d'atelier slam est avant tout un guide qui partage son expérience dans le processus de création en la présentant de façon simple, ludique et accessible. » (40).

Cela étant admis, comment ce rôle de guide s'articule-t-il avec celui de l'enseignant dans un contexte scolaire le cas échéant ? Notre protocole expérimental (la slameuse n'intervenant que très ponctuellement lors du second atelier³⁰³) nous a amenée à interroger la nécessité d'une intervention de l'artiste ou en l'occurrence, de la slameuse, en atelier. Nous pouvons ainsi opposer un atelier slam *in absentia* – le slameur n'étant présent qu'à travers ses textes – et un atelier slam *in praesentia*, opposition que nous développerons dans notre prochain chapitre. Dès lors, la question se pose en ces termes : en admettant que l'intervention de l'artiste apporte quelque chose d'essentiel à l'atelier, *quid* s'agissant du slam ? Concernant les conceptions et attentes, nous avons déjà avancé que la venue d'un slameur dans la classe induisait des représentations différentes d'une rencontre avec un écrivain. Il incarne une forme sociale et contemporaine de poésie, d'autant plus intéressante en termes d'initiation à une démarche culturelle, et reflète la transmission symbolique d'une passion, d'un plaisir, qui peut néanmoins révéler un hiatus avec le système scolaire³⁰⁴. Dans la lignée de *l'écrivain* d'un Queneau (1947), de *l'écrivain* d'un Maupassant (1885, repris par Noury en 2007³⁰⁵) le slameur tend à se présenter comme *écrivain* (Galisson, 1991, Barthes) :

³⁰³ Intervention à titre gracieux, qu'elle en soit ici remerciée.

³⁰⁴ Voir à ce sujet les articles rédigés par les élèves du lycée Deschaux dans notre prochain chapitre.

³⁰⁵ « Erythèmes impudiques » (Martinez, 2007 : 106) : « Nous sommes écrivains, histrions turgescents... ». Ce lexème, dérivé de *écrivain* (1611) pour « composer rapidement des ouvrages sans valeurs » (Rey, 2007 : 1183) est déjà employé chez Maupassant : sa connotation négative se trouve ici renforcée par l'homophonie avec « haillons » et la rime avec « histrion » qui connote une dimension légère, quasi-farcesque.

« L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivant une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre. (...) L'écrivain est celui qui travaille sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail. » (Barthes, 1964 : 148, nous soulignons).

Il se positionne explicitement en tant qu'artiste-*écrivant*, auteur et orateur ou *littorateur*³⁰⁶, qui plus est *animateur* de ses propres textes. En le désignant par un gérondif (*écrivant*), on insiste sur l'acte en train de s'accomplir et c'est précisément ce qui nous semble essentiel : le slameur comme incarnation d'une poésie vivante, en acte, et exhibée comme telle, autant dans la déclamation que dans la façon dont il s'implique lui-même dans le jeu³⁰⁷. En tant qu'orateur, il apporte assurément des compétences que tout un chacun – que l'on soit ou non enseignant – ne maîtrise pas, d'où l'idée de coupler la fin de notre séquence au CUEF avec un atelier théâtre. En tant qu'animateur de ses textes et d'atelier, le slameur se distingue en outre par une capacité qui peut être analysée en termes *d'affordance*³⁰⁸. Afin de reconsidérer l'activité de préparation d'un cours. Sylvie Juliers (2006 : 5) a décrit ce concept comme la capacité à inférer des propriétés des objets des potentialités didactiques :

« A traits rapides, on peut définir ce concept comme la perception d'une utilité ou encore le potentiel pour l'action que recèle un objet, c'est-à-dire la capacité de ce même objet à servir la volonté d'agir d'un sujet. » (p.6, nous soulignons)

Nous pouvons à notre tour convoquer cette notion pour souligner la capacité de l'artiste-slameur intervenant en atelier et en présence de l'enseignant – ce dernier se situant plutôt du côté de la préparation et de la planification – à tirer profit des propriétés notamment médiologiques de l'objet slam³⁰⁹, et ce, non seulement en termes de conceptions des séances mais aussi en vue d'une régulation des activités. Nous avons insisté sur la nécessité de bien définir les rôles – d'accorder les voix du slameur et de l'enseignant – parce qu'ils nous paraissent complémentaires, au-delà d'un clivage manichéen entre le scolaire (ou la conformité à une norme) et le slam (ou *les mots en liberté*). Entre ces deux extrêmes, il nous semble possible de trouver un espace commun, un terrain d'entente. Si l'enseignant *entre dans la danse des mots* en acceptant, *via le pacte colludique*, de se prêter au jeu sans pour autant perdre de vue ses enjeux, alors l'atelier slam est en bonne voie, nous semble-t-il...

³⁰⁶ Voir le texte de Mots Paumés « Huitième merveille » en annexe VI.

³⁰⁷ Les slameurs exécutent généralement avec les élèves les jeux qu'ils proposent. (voir l'article de Lyor).

³⁰⁸ Concept emprunté à Gibson (1977), repris par Norman (1988) et par Sylvie Juliers, didacticienne du FLE : (article consulté en ligne, voir en sitographie). Nous développerons cette notion dans notre prochain chapitre.

³⁰⁹ L'exemple du tableau utilisé par Katia pour son schéma introductif du parcours du poème (du cœur du poète à celui du récepteur) en témoigne. (voir notre chapitre précédent et la photo en page de garde).

Conclusion partielle

Notre analyse de ce second dispositif – étayée par les productions et portfolios des apprenants ainsi que par une étude de cas – a mis au jour un réel besoin de travailler l’oral, non seulement « en continu » mais aussi « en interaction » (CECR, 2001 : 60)³¹⁰. Plus généralement, il s’agit d’approfondir « l’oralité » en tant que telle³¹¹, et ce en cours de FLE, assurément, mais aussi en cours de FLM/FLS. A ce besoin, les arts du langage s’attachent à répondre, à l’instar du théâtre et de la chanson, support privilégié en FLE comme le soulignait Debyser, dans une « Lettre ouverte sur la chanson » (1969) se réjouissant que « la chanson soit poésie et que les auteurs-compositeurs aient rétabli la communication poétique avec un vaste public ». Communication poétique que les slameurs ont à cœur de renforcer.

Par rapport à la chanson, le slam nous semble à la fois plus accessible – car propre à une appropriation qui passe par la mise en voix mais ne repose pas sur une voix chantée mettant en jeu d’autres compétences – et créatif dans les procédés utilisés. Porté par un *flow* proche de la voix parlée tout en étant souvent scandé – du fait d’un jeu sur les accents prosodiques –, il peut servir de trait d’union entre une (des) écriture(s) littéraire(s) et des discours ordinaires relayés par la presse et les medias. Catalyseur d’une libération prosodique, l’atelier slam favorise une approche phonostylistique et une énonciation *corporéisée* ; il représente un mode sémiotique facilitant la découverte et l’appropriation des schèmes interactifs et rythmiques³¹². A la différence du théâtre, il propose une mise en voix – voire une mise en corps et en scène – de ses propres textes, ce qui peut passer par l’apprentissage « par cœur ». En outre, il permet une diversification des rôles au sein du groupe, l’auditeur devenant auteur, d’où un effondrement du quatrième mur qui caractérise le théâtre selon Diderot. Il offre alors la possibilité de trouver sa voix dans une langue étrangère (Pierra), de se *l’incorporer* et de trouver son rythme tout en s’accordant à la cadence du groupe (Meschonnic), *via* l’expérience d’une poésie animée et vivante, qui plus est « animante » en termes de créativité.

³¹⁰ Distinction utilisée en FLE et en usage dans l’enseignement des langues vivantes : voir par exemple la Lettre du Recteur de l’académie de Grenoble du 18/01/2007 (sur le site de l’Inspection Académique de Grenoble)

³¹¹ « Par l’emploi du terme "oralité", nous cherchons d’une part à prendre de la distance par rapport à la tradition qui a enfermé toutes les activités de communication verbale dans le terme " oral", d’autre part à régénérer le processus d’apprentissage de tout ce dont dispose l’humain pour communiquer verbalement avec ses semblables. » (Lhote et al., 2000 : 22)

³¹² Voir la vidéo illustrative de ce chapitre.

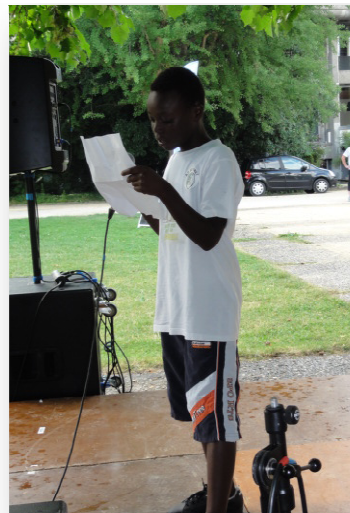
Chapitre 14

De l'artiste à l'animateur,
de l'école au musée : des
approches *multivariées*

- 14.1. Un parcours possible
 - 14.2. Des pistes à explorer :
Une rencontre/un atelier avec...
 - 14.3. Un projet à l'horizon de la
création : Slam au musée
-

Illustration : Scène au parc (« Les
poètes se cachent pour écrire », SD)

Photo 7 : Scène au parc Paul Mistral
(restitution de l'atelier) le 9 juillet 2011



« 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 fraternelle »³¹³

Arrivés au terme de la présente recherche, nous nous attacherons à parachever notre analyse didactique d'une part à travers l'élaboration d'un livret de parcours synthétisant nos expérimentations, d'autre part à travers un tour d'horizon d'autres approches des ateliers tels que les conçoivent les slameurs, riches et créatives dans leur pluralité même. Afin de rendre compte de cette diversité, nous proposons de réinvestir le concept d'approche *multivariée*³¹⁴ – relevant d'un technoculte des statistiques – en le transférant, à la suite de Reuter (2000), dans le champ didactique : de l'idée d'une « distribution conjointe de plusieurs variables », nous inférons la présence de variables contextuelles qui influent sur les enjeux et contenus des ateliers menés. En l'occurrence et d'un contexte à l'autre, l'atelier slam est conditionné par les variables suivantes :

- le slameur/animateur et co-animateur le cas échéant ;
- le contexte scolaire, universitaire ou périscolaire ;
- le rapport à la langue (FLE/FLS/FLM) des apprenants et participants ;
- l'âge et l'effectif du groupe³¹⁵.

En confrontant diverses formes et modalités d'ateliers slam, nous aborderons des questions fondamentales : quels sont les points communs et les singularités de chaque démarche ? Quelle est la part de créativité, d'innovation propre à chacune et celle de la tradition héritée des ateliers d'écriture en général ? Nous envisagerons alors une corrélation possible entre le style de l'auteur et le *modus operandi* de l'animateur. En quoi les choix stylistiques des slameurs retenus pour nos études de néostyles influent-ils sur leur façon de transmettre la discipline ? Dans quelle mesure leur propre dynamique créative peut-elle stimuler celle des participants aux ateliers ? De l'artiste à l'animateur, il n'y a qu'un pas, que nous essaierons de franchir en retraçant successivement, à la suite de nos études de cas, l'intervention de Mots Paumés dans un lycée de l'agglomération grenobloise, l'animation d'un atelier par Souleymane Diamanka dans un contexte périscolaire et la rencontre avec Grand

³¹³ « Fier d'être ton frère », John Banzaï et Souleymane Diamanka (2007 : 16)

³¹⁴ Ce terme s'apparente à un mot composite qui semble redondant si l'on ne tient compte du sème « variable » (au sens statistique) ici contenu dans le morphème « varié ».

³¹⁵ Dans un cadre périscolaire, le nombre de participants est généralement limité à 12-15 personnes.

Corps Malade qui assume pleinement son rôle de *slanimateur*. Afin d'approfondir l'analyse, nous convoquerons des concepts comme celui d'*affordance* (Gibson, Juliers), dont nous avons esquissé les contours et que nous mettrons en rapport avec la *mouvance* précédemment définie (Zumthor), l'*affordance* – en situation de performance – pouvant donner lieu à une *mouvance* partielle du texte.

Après avoir synthétisé notre démarche sous la forme d'un parcours « A la rencontre du slam »³¹⁶, nous envisagerons les pistes et les pratiques d'ateliers mis en œuvre par les trois slameurs dont nous avons étudié les *néostyles*, puis nous ouvrirons notre recherche à des perspectives de projet multi-artistique.

14.1. Un parcours possible

14.1.1. De la conception du livret et des enjeux en FLM, FLE, FLS

A mi-chemin entre la conception linéaire et générique d'une séquence didactique (FLM) et l'approche thématique ou fonctionnelle d'une unité didactique (FLE)³¹⁷, le livret « A la rencontre du slam » a été conçu comme une synthèse partielle de nos expérimentations en contextes scolaire et universitaire. Il se présente sous la forme de fiches pédagogiques adaptables à des dispositifs divers :

- en FLM/FLS (classes d'accueil), un tel parcours peut être mis en place dans le cadre d'un projet spécifique avec intervention d'un artiste slameur et/ en amont d'une rencontre ou d'un spectacle ;
- en FLE/FLS (dispositifs de soutien), les séances peuvent être intégrées à des unités didactiques issues de manuels ou à des démarches de type simulation globale³¹⁸.

Ces deux contextes peuvent confluer *via* certains objectifs ou concepts que sont par exemple ceux de *fluence* - appliqué à la lecture oralisée en FLM - et de *fluidité verbale*³¹⁹ en FLE. Travailler le *flow* est en effet susceptible de favoriser ces deux aspects majeurs d'une pratique orale de la langue, même si chacun implique aussi des compétences spécifiques et s'applique à un champ différent.

³¹⁶ Voir le livret présenté en annexe XII.

³¹⁷ Voir notre chapitre 11 pour la délimitation de ces deux notions de séquence/unité didactiques (p.474).

³¹⁸ Les élèves intégrés à de tels dispositifs ne bénéficient que de quelques heures hebdomadaires de FLE/FLS, ce qui ne permet pas nécessairement la réalisation du parcours en tant que tel. Voir l'expérience en CIPPA FLE relatée dans notre chapitre 11.

³¹⁹ « La fluidité verbale concerne au premier degré l'aspect temporel et séquentiel de la parole » même si la notion recouvre plus généralement « la capacité et l'aptitude non seulement à s'exprimer et à comprendre le sens des énoncés mais aussi à produire des paroles adaptées (...) et à gérer la co-énonciation » (Lhote *et al.*, 2000 : 34-35).

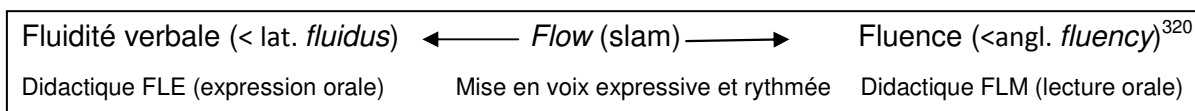


Figure 8 : *Flow* et entraînement à la fluence et fluidité verbale

Quant à la notion de créativité qui a constitué le fil rouge de notre démarche, elle apparaît désormais essentielle en didactique des langues, et ce, quel que soit le niveau des apprenants :

« En didactique des langues, les méthodes pour débutants, du fait de l'importance qu'elles donnaient à la répétition, ou à des exercices n'impliquant qu'une seule réponse conforme à un modèle donné, n'ont longtemps fait aucune place à cette créativité. C'était méconnaître que la communication sans créativité condamne les échanges à la platitude et à l'utilisation d'une langue tellement neutre, banale et si prévisible qu'une machine peut remplacer un énonciateur humain (...) » (Cuq, 2003 : 60-61)

Cela revient à reconnaître la place de la subjectivité dans le langage, d'un « sentiment de la langue » (Siouffi, 2007 : 267) et d'une « culture langagière » (2007 : 268) nécessaires à l'apprentissage. D'où un changement de perspective dans l'enseignement du FLE où, depuis les années 70, on prône l'utilisation de techniques de créativité dans la classe de langue :

« Ces techniques concernent aussi bien la production orale qu'écrite et ont pour but d'intégrer à l'apprentissage les motivations expressives et les ressources d'invention de chaque apprenant, mais aussi du groupe classe tout entier. » (Cuq, 2003 : 61)

De fait, la créativité peut aussi être catalysée par la dynamique du groupe, du *colludique* : hypothèse que nos expérimentations ont corroborée. En outre et en particulier pour des élèves dont le profil relève du FLS, la pratique artistique peut être offerte comme un lieu de rencontre, un moyen d'entrer dans la connivence culturelle, mais aussi de construction, d'ancrage individuel : c'est bien dans cette « tension entre le technique et le créatif de la langue, le mimétique et le subjectif (...) qu'il peut y avoir un ancrage de la personne » (Auger & Pierra, 2007 : 262).

14.1.2. De la progression proposée

La progression établie repose, pour chaque fiche, sur l'articulation entre un texte, une situation d'écriture et une forme de créativité – renvoyant aux matrices précédemment définies – induites par un slam dont l'exploration ou la seule

³²⁰ Notons que l'anglicisme *fluence* (du latin, *fluere*) n'est pas répertorié dans le PR (2003) alors que « fluidité » est attesté dans cette acception. Ce dernier s'applique à une aisance (*to speak fluently*) dans l'EO alors que la fluence s'approche de la notion de « flux » appliquée à la lecture orale. L'équipe de Michel Zorman (laboratoire Cogni-sciences, Université Pierre Mendès-France, Grenoble) et les éditions La Cigale ont élaboré un dispositif d'entraînement à la fluence pour améliorer les compétences des jeunes lecteurs (voir en sitographie).

découverte pourront intervenir à différentes étapes de la séance : en guise d'ouverture comme déclencheur (fiche 8), en guise de conclusion comme « slam offert » (fiche 4), en cours de séance comme aide à la réécriture (fiche 1) ou comme support d'un entraînement phonétique (fiche 2). Autant d'activités et de situations articulant l'écoute, l'écriture, la lecture et la déclamation, visant par là-même à conduire les apprenants des mots aux émotions, des textes aux œuvres :

« Ainsi l'on touche aux émotions les plus profondes, par la matière même de l'œuvre, à savoir son rythme, ses sons et ses images » (Pierra, 2006 : 127)

Dans cette perspective, notre parcours intitulé « A la rencontre du slam » s'organise en huit étapes principales, délimitées par des objectifs fonctionnels (fiche 1 : écrire un texte pour parler de soi), culturels (fiche 2 : découvrir le slam et explorer son rapport à l'écriture), linguistiques ou métalinguistiques (fiches 3 et 4 : décrypter des mots inventés et des combinaisons lexicales, en créer à son tour) et littéraires (fiches 6 et 7 : se familiariser avec le rythme, la musique de la langue, la métaphore...).

Etape	Slam	Macro-objectifs	Type de créativité privilégiée
1. A la rencontre de soi	L'Hiver Peul (SD)	Ecrire un texte pour parler de soi	Matrice externe
2. A la rencontre des slameurs	Le souk de la parole (129H)	Découvrir le slam comme mouvement, s'essayer à la mise en voix	Matrice onomatopéique/phonologique
3. A la rencontre de l'autre	Soleil Jaune (SD/JB)	Ecrire en duo, mettre en voix	Matrice phraséologique Ecriture paronomastique
4. A la rencontre de mots nouveaux	La vénusienne (R)	Décrypter des mots inventés, en inventer, se servir de l'horizon d'un mot pour écrire	Matrice morpho-sémantique
5. A la rencontre de caravanes de mots	Je t'aime, n'deysaan (SD)	Se familiariser avec des combinaisons lexicales, en jouer	Matrice phraséologique
6. A la rencontre du rythme	Un verbe (GCM)	Se familiariser avec la musicalité de la langue, l'énumération poétique	Matrice syntactico-sémantique (conversions)
7. A la rencontre de la métaphore	Marchand de cendres (SD)	Percevoir et interpréter une métaphore filée, déployer un champ associatif afférent à un verbe pour écrire un slam	Matrice phraséologique et sémantique
8. A la rencontre d'une écriture jeu	D chiffres et D lettres (Rim)	Découvrir l'écriture texto et la réinvestir comme contrainte pour écrire un slam	Matrice morpho-sémantique (néographies)

Tableau 12 : Progression du livret « A la rencontre du slam »

A ces huit étapes s'ajoutent des fiches jeux, qui pourront être mises en œuvre au fur et à mesure des séances, afin de favoriser une entrée dans l'écriture (La « bombe de

rimes »), un déblocage de la créativité ou de l'imaginaire, tout en tirant profit de la dynamique du groupe. Notons que certains de ces jeux (« Le *flow* », Le « porte-voix ») peuvent contribuer à l'exploration et à l'appropriation d'un slam (fiche 3). Quant à la fiche ressources qui figure en fin de livret, elle est destinée à présenter des outils complémentaires en vue d'une investigation ou d'une exploration au-delà du parcours proposé. Le séquençage du documentaire *Traits Portraits* vise à en faciliter l'exploitation, prévue lors de la deuxième étape, mais qui pourra aussi, le cas échéant être répartie différemment sur l'ensemble de la séquence.

14.1.3. D'une utilisation en FLE et au-delà

Dans un contexte d'enseignement du FLE, si certaines fiches (5,6) se prêtent à une exploitation dès le niveau A1-A2, ce que nous avons expérimenté en atelier, la plupart s'adressent cependant à des apprenants de niveaux B1 (fiches 1, 7) ou B2 qui correspondent, ainsi que les niveaux C1-C2, à une zone de confluence entre FLM, FLE et FLS. Ces activités pourront alors s'articuler avec des unités didactiques telles que proposées dans les manuels. A titre d'exemples :

- La fiche 1 s'insèrera aisément dans l'unité « Présentations » de tout manuel ;
- La fiche 2 pourra prendre place dans une unité consacrée aux arts de la rue comme celle intitulée « En rue libre » (*Latitudes 2*, 2009 : 28-29³²¹) ;
- Les fiches 3 à 7 correspondront à des unités consacrées à l'amitié ou à l'amour du type « Je l'aime, un peu, beaucoup... » (*Nouvel Edito*, B2) ;
- La fiche 8 pourra intervenir en complément d'une unité sur « La langue des jeunes » (*Alors ?* B1, unité « Jeunesse », 2009 : 74).

En ce qui concerne les jeux, ils pourront servir de catalyseurs de créativité, plus généralement permettre d'entrer dans une démarche *colludique* qui constitue le point commun, le trait d'union entre tous les slameurs/animateurs d'ateliers slam, et viser des objectifs phonétiques. De toute évidence :

« Les questions de rythme, de débit, d'intonation, de volume, de quantité, relèvent de la culture langagière. Celle-ci est à la base des « cultures rhétoriques », formes explicitées et cultivées des cultures langagières » (Siouffi, 2007 : 268)

Du fait de la disparition de l'enseignement de la rhétorique, ces activités ludiques tendant parfois à la théâtralité nous semblent tout aussi profitables pour des élèves de FLM, répondant à un déficit de culture orale dans notre culture contemporaine : « Où est la culture de la parole ? » interroge Siouffi (2007 : 272). Les réticences

³²¹ Unité 2 intitulée « Vous avez-dit culture ? », cette double page étant consacrée aux Arts de la rue en particulier, comme l'indique le palimpseste.

rencontrées en LP pour la mise en voix des textes produits, qui se sont émoussées lors de la dernière séance, nous semblent témoigner d'un « mal à parler ». Nous rejoignons alors Siouffi sur la nécessité de remettre à l'honneur les arts du langage :

« Temps de réconcilier en français les apprenants avec leur propre culture rhétorique, avec leur propre ressenti, avec leur propre vécu du langage. En bref, le temps est venu des « arts du langage » ! » (2007 : 276)

14.2. Des pistes à explorer : un atelier/une rencontre avec...

Art du langage émergent et porteur d'une nouvelle rhétorique, le slam se caractérise par une pluralité d'approches dont notre seul parcours ne saurait rendre compte. C'est pourquoi nous développons ci-après des pistes intéressantes qui nous ont été exposées en discours ou en actes.

14.2.1. Une rencontre avec Mots Paumés

Nous avons assisté aux rencontres du slameur grenoblois, les 18 et 25 janvier 2011, avec deux classes de seconde du lycée Roger Deschaux³²² à Fontaine.

14.2.1.1. Contextualisation et enquête : le slam en un mot

En nous positionnant comme observatrice et enquêtrice, nous avons soumis les 75 élèves (36+39) de ces deux groupes à une pré-enquête réalisée en amont de l'intervention, puis à une post-enquête en aval. Dans les deux cas, il s'agissait tout simplement, dans la lignée de notre enquête précédente, d'exprimer sa représentation du slam en un mot : *Qu'est-ce que le slam pour vous ?*³²³ Les lycéens disposaient de bulletins afin de favoriser la confidentialité des réponses. Notons que les résultats de la deuxième enquête (25/01/11bis) ont été faussés par la sonnerie qui a conduit un certain nombre d'élèves (14/39) à rendre un bulletin blanc. En confrontant les résultats de nos deux enquêtes, nous visions à mesurer l'impact de cette rencontre sur leurs représentations *a priori*, afin d'apprécier en quoi la découverte du slam pouvait influencer le cas échéant sur leur rapport à la langue.

Dans la présentation des résultats (voir en annexe XII.2), nous avons volontairement dissocié les deux rencontres, afin de tenir compte des spécificités des

³²² Filières bac pro maçonnerie, filières ORGO pour « Organisation et Réalisation Gros Œuvre », FROID (18/01) et BOIS (25/01). Nous avons assisté à ces deux rencontres en tant qu'observatrice et enquêtrice.

³²³ Voir notre chapitre 3 : la question « le slam en un mot » a été posée aux slameurs/slameuses sondés et diffusée par leurs réseaux sociaux, mais ne visait pas, comme c'est le cas ici, à mesurer l'évolution des représentations.

deux groupes et du déroulement de chacune de ces deux animations. L'orthographe des réponses a été conservée. Pour un même lemme, nous avons généralement choisi de différencier le singulier du pluriel, notamment pour « parole », dont le pluriel nous semble faire référence à la chanson³²⁴. De même, nous avons distingué le verbe du substantif, notamment pour « expression » et « s'exprimer » afin de souligner la valeur potentiellement illocutoire de ce dernier. Nous avons spécifié entre parenthèses des combinaisons lexicales qui nous paraissaient signifiantes comme « liberté d'expression ». Si l'on observe les résultats de notre première enquête (18/01/11), on note la prégnance *a priori* du verbe « parler » (5/36), des substantifs « parole » (1) et « paroles » (2), et du lexème « poésie » (7/36, soit environ 20 % des réponses) parfois qualifiée de « musicale » ou « parlé(e) ». Le slam est assimilé tantôt au chant (2), tantôt à la rime (3), et souvent à la musique (5). A l'issue de la rencontre (18/01/11 bis), les réponses se sont enrichies, puisque l'on passe de 15 à 20 items différents : ont disparu les items « chant/chanter » et « évasion » ; sont apparus « artiste », « liberté (d'expression) », « raconter », « rap », (savoir) « s'exprimer » (4), ainsi que certains jeux de mots (« Moi paumé » pour Mots Paumés) qui témoignent d'une perception et d'une mise en œuvre du colludique. D'une manière générale, le sème « expression » est devenu prédominant à l'issue de la rencontre (8), devant « parler/parole » (5) et « poésie » (5). En d'autres termes, le slam est ici associé à une tribune de libre expression - définition véhiculée par les slameurs en général et par Mots Paumés en particulier - art d'une parole libre à dont le potentiel poétique est fondé sur le maniement des mots. Lors de notre deuxième enquête (25/01/11), on remarque une nette prégnance de l'item « poésie » (10/39, soit près de 25% des réponses), devant « musique » (8/39), « chanson/chanter » et « rap ». Les lexèmes « expression » et « s'exprimer » demeurent marginaux lors de la pré-enquête, à la différence de la post-enquête où ils se manifestent de façon significative (6/39), derrière « poésie » (4), « poèmes » (3) et « poète » (1). L'apparition de ce dernier item, et d'autres comme « inventeur » ou « artiste » (18/01/11) montre que le slam est désormais perçu comme une poésie incarnée, appréhendée en acte. Le lexème « art », qui fait écho à « artiste », témoigne d'un ancrage dans une démarche artistique plus globale qui répond à l'un des objectifs visés (voir *infra*). On relève enfin l'évolution de représentations

³²⁴ Comme équivalent de l'anglais *lyrics* dans le technolecte du rap ou de la chanson.

stéréotypées telles que « poésie en musique » ou « poésie urbaine » vers des qualifications plus personnelles comme « poésie quotidienne » (25/01/11bis). Ce dernier sème apparaît alors que la tonalité « mélancolique » - dont on peut émettre l'hypothèse qu'elle était liée au prototype GCM - semble écartée.

14.2.1.2. Objectifs et déroulement de la rencontre

En amont de l'intervention de Mots Paumés, les contenus suivants étaient annoncés pour une « rencontre courte »³²⁵ :

- Interprétation de textes du répertoire de l'artiste ;
- Interprétation de textes par les participants volontaires ;
- Présentation de l'histoire du slam, éthique et philosophie d'une pratique³²⁶ ;
- Présentation de l'état des lieux du slam en France, sur l'agglomération grenobloise ;
- Vivre du métier de poète et fantasmes des jeunes sur le monde du spectacle ;
- Echange : questions/réponses, idées reçues, débat...
- Micro-atelier collectif (si la rencontre dure 2 heures).

A la différence des ateliers relevant de cycles longs, la spécificité de cette intervention était donc tournée vers le « métier de poète » et la *vie de poèmes* (GCM, 2006) qui s'ensuit, orientation qui transparaît dans les résultats de notre enquête (voir *supra*). On peut donc s'attendre à ce qu'une telle *rencontre* se déroule sur le mode de l'interprétation/démonstration, mais aussi de l'échange, de la discussion et du « micro-atelier » conçu sur une modalité interactive même si les conditions (2 groupes de près de 40 élèves rassemblés dans le Centre Documentaire) ne s'y prêtaient guère *a priori*. Aux yeux du slameur, une telle intervention doit permettre :

- D'approcher une discipline mal connue ou mal perçue ;
- De dépasser représentations partielles et *a priori* ;
- De préparer l'accompagnement d'un groupe (scolaire ou autre) à un spectacle ;
- De prendre conscience que création, culture et enseignement sont indissociables.

Outre les deux premiers objectifs centrés sur l'objet slam, le dernier enjeu apparaît fondamental en ce qu'il se détache de cet objet pour atteindre à la démarche de

³²⁵ Document d'information et d'accompagnement des projets pédagogiques disponible sur le site du slameur.

³²⁶ Exemples indicatifs de contenus : poésie et libre expression ; déroulement d'une slam session ; scène ouverte et télévision ; slam, écriture et improvisation ; slam et rap, ressemblances et différences.

création et au projet artistique en général (voir *supra* les résultats de l'enquête), d'où la finalisation possible par un spectacle.

Par rapport à ces objectifs annoncés, la rencontre s'est déroulée selon une trame commune aux deux groupes, que l'on peut décomposer en quatre étapes principales : déclamation puis entrée en matière, seconde déclamation suivie d'une analyse, discussion et création collective.

Etapes	Contenus	Slams (1)	Slams (2 ³²⁷)
Déclamation/ entrée en slam + entrée en matière	Déclamation + émergence des représentations + éléments de définition	« Bienvenue »	
Déclamation + analyse	Texte + pistes d'interprétation	« Cybercaféine »	« Peine : capital »
Discussion + déclamation	Echange sur le <i>métier</i> de slameur	« L'avodka du diable » (choix des élèves)	
Micro-atelier collectif	Création collective à partir de mots proposés par les élèves		

Tableau 13 : Déroulement des rencontres avec MP au lycée Roger Deschaux

Pour les deux groupes, l'entrée en slam s'est faite via l'interprétation du texte « Bienvenue » qui constitue le prologue de l'album *Songes déments* (2009). A travers ce slam, Mots Paumés a ouvert un *horizon d'écoute* adéquat : « *Il reste la vie, la joie et le bruit de la slam poésie...* »³²⁸ Au cours de la déclamation, un élève a observé le lien avec la publicité, ce dont le slameur saurait tenir compte en choisissant le deuxième texte objet de déclamation³²⁹. A l'issue de ce slam offert en guide d'ouverture, il est revenu sur cette remarque en précisant qu'il s'agissait en quelque sorte d'un échauffement qui visait aussi la mise en place des « règles du jeu », soit d'un pacte *colludique*.

Afin de faire émerger les représentations des lycéens et de se donner les moyens de s'adapter à ce public, Mots Paumés a sondé le premier groupe (18/01/11) quant à son rapport à l'écriture : à la question « Est-ce qu'il vous arrive d'écrire pour le plaisir ? », un élève a répondu en citant le réseau social Facebook et le plaisir d'écrire des commentaires et autres « statuts ». Saisissant au vol cette piste thématique, il choisirait par *affordance* le second texte interprété, ayant trait à l'*homo informatis*. Pour le second groupe (25/01/11), le slameur a sollicité les représentations des élèves vis-à-vis du slam et de la poésie : il a d'abord réitéré

³²⁷ Le choix du deuxième slam déclamé a différé de la première à la seconde rencontre.

³²⁸ Notons que dans le texte initial (voir en annexe VI), seul le lexème « poésie » était présent, alors qu'il est ici combiné au lexème « slam » : il s'agit là d'une zone de mouvance.

³²⁹ « Peine : capital » (voir notre corpus MP)

notre enquête écrite en reformulant oralement la question posée afin de mieux cerner les représentations préalables : « Si je vous dis slam, vous me dites... », a-t-il lancé. Amorce à laquelle un élève a répliqué par la formule rituelle d'ouverture des slam sessions : « Slamaleikoum ! ». Et le slameur de gloser cette formule, « Que la paix soit avec toi » devenant « Que la poésie soit avec toi ». En faisant appel à la participation des lycéens pour la réplique « Malikoum slam », il a posé les bases d'une interactivité fondamentale. A la question de l'origine du mot « slam », un élève a alors répondu, dans la logique de la formule citée, que ce mot venait de l'arabe. Rétablissant l'origine américaine du lexème, Mots Paumés a énuméré des acceptions argotiques (*faire un slam*, un *slam dunk*...) avant de faire émerger les représentations traditionnellement associées au mot « poésie ». Aux lycéens qui évoquaient une « prise de tête » ou se référaient au métalangage poétique (tercets, alexandrins...), il a opposé le slam, *a contrario*, comme poésie du quotidien : arme de séduction ou de défense, outil *d'expression* et de lutte contre *l'oppression*. Les élèves ont alors établi un rapport avec la séquence de poésie « Rupture et renouvellement » qu'ils étudiaient en français. Après avoir explicité certains termes relevant du technolècte du hip-hop (*MC*) et précisé le lien avec le rap à travers l'idée de canaliser une énergie autodestructrice, Mots Paumés a insisté sur la liberté et la diversité des styles, chaque slameur se distinguant par un style singulier. A un élève qui lui a demandé de caractériser le sien, il a répliqué « N'importe quoi dans tous les sens ! », faisant ainsi référence à son blase : « plein de mots paumés ». Quant à la genèse de ses textes, il a insisté sur l'approche ludique des mots, avant d'en arriver au texte élaboré : le jeu de mots, a-t-il ajouté afin d'asseoir le pacte colludique, est fondamental dans sa façon de « raconter des histoires ». Et le slameur d'expliquer que son texte se construit d'abord par bribes, matérialisées par des post-it, puis par réécritures successives au fil des déclamations, le public contribuant ainsi à l'évolution, à la mouvance du texte.

A l'orée du second texte interprété, MP a formulé une consigne d'écoute non sans avoir interpellé les élèves par une question rhétorique ou *allocution oratoire*³³⁰ (« Lequel d'entre vous n'a jamais eu de problème avec un ordinateur ? ») : « Soyez bien attentif, a-t-il insisté, à la façon dont le texte est construit. » Après la déclamation et pour répondre à certains élèves rendus dubitatifs par la densité en jeux de mots et

³³⁰ Question appelée *allocution oratoire* (Aquien & Molinié, 2002 : 209) « qui consiste à équivaloir à une assertion négative si l'interrogation est affirmative, ou à une assertion positive si l'interrogation est négative. »

autres mots d'esprit, il a souligné son ambition de chercher d'autres façons (outre les rimes) de faire « sonner la langue » et « rebondir les syllabes ». Dans cette perspective, il a introduit le concept de rime *multisyllabique* et donné des clés d'interprétation en mettant en lumière figures de sons et de sens. Le recours à une variation du *flow* - se traduisant notamment par un ralentissement du débit - a permis de dissocier le signifiant (mis en relief par un flow rapide, scandé) du signifié (avec un *flow* plus lent se rapprochant du parlé). Notons d'ailleurs le rôle des micro-pauses dans la déclamation, nécessaire au repérage d'un jeu de mots, de mots à *double entente*, ou à la mobilisation d'un sous-énoncé *via* une structure palimpsestuelle (« *me débrancher de toute cette méprise // électrique* »³³¹). Il s'est ensuite livré à une discussion à *bâtons rompus*, les questions fusant quant à ses goûts, ses choix artistiques, son statut d'intermittent du spectacle. Des interrogations sur ses influences l'ont conduit à évoquer une *multilocation de la culture* (De Certeau, 1993). Interpellé sur la filiation entre slam et rap, il a défini le premier comme un dispositif ou un contenant ouvert, tandis que le rap est conditionné en tant que genre musical³³².

Pour clore la séance, il a proposé un atelier d'écriture collective, qui n'est pas sans rappeler *l'improvisation d'écriture* telle que développée et pratiquée par les slameurs lyonnais de la CIEELL³³³. Saisissant à la volée des mots énoncés par les lycéens, et profitant par là-même de l'occasion de démontrer en acte que le slam est ouvert à tous les possibles et à tous les registres - dont l'argot -, s'agissant précisément de « repousser les limites du vocabulaire »³³⁴, il a commencé à élaborer au tableau un texte collectif, sous la dictée des élèves. A partir d'un premier mot (« footballeur »), il a montré comment il procédait pour chercher des rimes

³³¹ « Cybercaféine »/« Le réseau » : la pause permet ici de bien dissocier le lexème « méprise » du lexème « prise » attendu en combinaison avec « électrique ».

³³² Filant la métaphore culinaire, il a expliqué que les recettes du slam sont libres, alors que les ingrédients sont imposés dans le rap, comme genre musical : « Dans nos shakers, on met des rimes » (Ami Karim, voir p.265)

³³³ « Constellation d'Improvisation d'Écriture Éphémère Ludique Lyonnaise » fondée par Marco DSL. Selon la plaquette de présentation conçue par MP (2009), le public inscrit sur des bulletins des mots, des thèmes, des syllabes qui seront tirés au sort et auxquels les slameurs ajoutent des contraintes de forme, avant de se lancer « stylo à la main, à l'assaut de la feuille » : les textes sont ainsi créés sur scène, en direct, et les créations aussitôt interprétées. Voir aussi notre glossaire (entrée « Improvisation »).

³³⁴ Les « Polysémiques », collectif de slameurs rhônalpins auquel MP est associé, prétend justement, dans son descriptif des ateliers proposés, « repousser les limites du vocabulaire », soit « laisser libre cours au verbe et permettre à chacun d'exprimer sa création pleinement. » « Tout est mot, précisent-ils, les noms, les prénoms, les marques, l'argot, le jargon (langage professionnel), les mots étrangers... (...) L'écriture ainsi désacralisée, se révèle à la portée de tous et chaque parole trouve sa place dans le jeu des mots. Les ateliers sont en réalité un nouvel espace de liberté apporté aux participants. » (voir en sitographie le blog de ce collectif)

multisyllabiques, soit « partout dans le mot »³³⁵, en développant un double champ : homophonique ou phonologique d'une part (cœur, arnaqueur, l'heure, fleur...), et sémantique d'autre part (stade, Zahia, supporter), avant de fusionner les deux : « Tous ensemble, tous supporters, les pieds sur terre... » Pour l'autre groupe, la collecte s'est faite à partir d'un terme argotique « balnaveur » qui a été décomposé en ses trois syllabes avant de se prêter à des développements homophoniques³³⁶ visant à « faire rebondir les syllabes ». La décomposition du signifiant apparaît ici comme un préalable à l'exploration du signifié, s'agissant d'une *poésie pour l'oralité*. Notons que la durée de la séance (1h45) n'a pas permis de développer cette activité, rendue laborieuse par la coprésence, pour chaque groupe, de deux classes différentes. D'où une difficulté potentielle à entrer dans une démarche colludique qui repose sur la cohésion du groupe : obstacle resté latent en réception (les élèves ayant interagi durant cette phase) qui s'est érigé lors de la phase de production.

14.2.1.3. Bilan et articles des élèves

Horizon d'écoute et pacte colludique

Si Mots Paumés a déclamé « Bienvenue » sans autre préambule, afin d'ouvrir un horizon d'écoute à travers le texte même³³⁷, il a fait précéder les autres slams de consignes plus précises, tantôt pragmatiques (s'agissant de repérer les noms d'alcools cachés dans le texte « La vodka du diable »), tantôt analytiques, de façon à favoriser une analyse distanciée tendant à l'interprétation du texte. A titre d'exemple, la consigne d'écoute citée en amont du slam « Cybercaféine » (à savoir de « repérer l'organisation du texte ») devait permettre de poser des jalons en vue de l'analyse, en différenciant la progression basée sur le signifiant (à un niveau local), d'une progression plutôt thématique (macrostructure globale), fondée sur le signifié. De cet horizon d'écoute initial au pacte colludique fondamental et fondateur d'une *slam session*, le slameur a donné des clés permettant à l'auditoire d'entrer dans son univers. Or certaines de ces clés étaient déjà présentes, pour qui sait lire entre les lignes ou entendre entre les mots, dans son slam d'ouverture « Bienvenue ». Aussi le pacte colludique s'est-il renforcé au fil de la rencontre et des textes slamés, dont la

³³⁵ Ce qui revient à rechercher des paronomases (voir notre glossaire).

³³⁶ Balle, ballon, balance, balai... navet, navette, Navarro, naval...

³³⁷ Voir ce texte en annexe VI.

réception s'est trouvée facilitée par des consignes d'écoute et par une prosodie expressive. Il a culminé dans la proposition d'écriture collective consacrant l'aboutissement de la démarche par le réinvestissement des apports et la *mise en jeu* de l'interactivité. Notons l'enjeu didactique de ce pacte *colludique* qui, en contribuant à désacraliser l'acte d'écrire, est susceptible de faire évoluer le rapport à l'écriture, de lever des inhibitions liées à des représentations-obstacles (Penloup, 1999).

Choix des textes et affordance

A la suite de Sylvie Juliers (2006, 2008) nous nous proposons de revisiter ce concept d'affordance en l'appliquant à notre objet, fondé sur une interactivité essentielle³³⁸, le lieu et le public pouvant être impliqués dans la créativité et plus généralement dans la tournure prise par l'atelier du fait de l'adaptation au contexte. En l'occurrence, le choix des textes est basé sur une affordance par rapport aux réactions de l'auditoire, qu'il s'agisse d'un choix explicite (en faisant voter les lycéens à partir des titres pour choisir le slam) ou d'un lien thématique établi par le slameur à partir de remarques ou *feed-back*. D'où le choix de deux textes différents pour la deuxième étape de la rencontre, en fonction des affordances suscitées par la situation. En tout état de cause, cette modalité de sélection revient à enrôler les auditeurs dans le slam, à les impliquer activement, et ce dès l'énoncé du titre qui permet le déploiement d'un horizon d'écoute propice. D'une manière générale, il apparaît que les slameurs anticipent rarement sur le choix des textes qu'ils vont déclamer à l'occasion d'un atelier, se fiant au contexte, à l'ambiance émanant du groupe, pour choisir celui qui leur semble adéquat à *l'ici et maintenant*, ce qui pour l'enseignant semble quasi-inconcevable³³⁹. Mots Paumés rend ce phénomène visible en associant explicitement les élèves à ce choix, qu'il a cependant limité en circonscrivant lui-même le corpus proposé.

³³⁸ Si l'on se réfère à l'origine de ce terme qui n'est pas répertorié comme substantif, il est dérivé du verbe *to afford*, pour « to provide something or allow something to happen » (*Longman Dictionary of Contemporary English*). Quant à la définition originale de Gibson, elle stipule l'importance de l'interactivité : "He also coined the term "affordance," meaning the interactive possibilities of a particular object or environment." (encyclopédie en ligne, voir en sitographie Il s'agit d'un néologisme par conversion comme le précise le psychologue : "The verb *to afford* is found in the dictionary, but the noun *affordance* is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment" (Gibson, 1979 : 127).

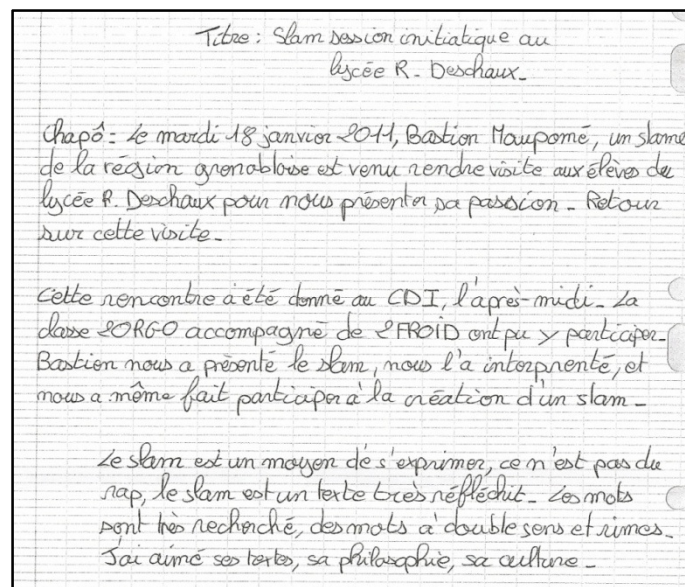
³³⁹ Ce constat rejoint l'analyse de Sylvie Juliers (2008) observant que les enseignants sont généralement tournés vers la planification et l'anticipation de leur cours.

Portée à son paroxysme, l'affordance se caractérise par la capacité d'improvisation. Elle peut être emblématisée par le personnage du caméléon, qui n'est pas sans faire écho à celui de Françoise Gadet, et dont Mots Paumés use lors de ses *one slam shows* pour assurer la transition entre ses textes. Une telle image reflète autant de métamorphoses successives :

« Le sujet poétique, dans bien des œuvres d'aujourd'hui, n'a plus rien de souverain : il est pris dans un jeu de métamorphoses où il ne cesse de se désapproprier de lui-même pour laisser parler en son écriture toutes sortes de voix endogènes et exogènes. » (Pinson, 2008 : 23)

« Mots paumés ne les a pas paumés » !

Suite à la prestation du slameur, les lycéens ont rédigé un article de presse visant à relater cette rencontre. « Mots paumés ne les a pas paumés »³⁴⁰ : tel est le titre choisi par un élève, exprimant par là-même d'une appropriation du pacte *colludique* qui se trouve réinvesti au cœur des productions.



Document 23 : Production d'élève (lycée Deschaux) suite à la rencontre avec MP

Au vu de cette production, on peut supposer que l'article de presse a été étudié en tant que type d'écrit, d'où les indications métatextuelles (titre, chapeau). Outre ces aspects pragmatiques, notons que la formule titulaire résulte d'une première recherche d'ordre lexical. De fait, le choix de l'adjectif « initiatique », qualifiant le binominal emprunté à l'anglais *slam session*, connote une dimension rituelle quasi-

³⁴⁰ Si cet élève se réfère manifestement aux « mots », faisant allusion au blase du slameur, nous pouvons appliquer cette phrase aux élèves en tant que public que MP a su intéresser et convaincre, en dépit de réticences manifestes : « j'ai rien compris » a remarqué un élève à l'issue du premier texte slamé.

mystique. Dès lors, il semble que la rencontre ait été perçue non seulement comme une découverte mais au-delà comme une expérience au sein de laquelle les élèves se sont sentis impliqués, voire enrôlés, soit *initiés* au sens fort de ce terme. Notons qu'une combinaison binominale comme « Initiation au slam » aurait été moins connotée : c'est ici l'adjectivation qui permet d'insister sur cette dimension tout en conservant le lexème *slam* – *slam session* – comme accroche et nœud sémantique. Au-delà de la définition du slam comme « moyen de s'exprimer », « texte très réfléchi » et construit avec des mots « recherchés », « à double sens », c'est la transmission symbolique d'une « passion » qui est perçue par cet élève, ce qui rejoint notre constat précédent quant aux enjeux de la venue d'un artiste. S'il a saisi la « philosophie » et la « culture », qui nourrissent l'œuvre du slameur, c'est que cette initiation l'a amené bien au-delà de la seule rencontre. Sur un mode expérientiel et collectif, il a été confronté à la « création », au *poieien* en jeu et en acte. C'est non seulement à l'histoire du slam mais aussi, et surtout, à « l'éthique et la philosophie d'une pratique » (voir *supra*) que les élèves ont été sensibilisés, plongés dans une atmosphère créative (Bing, 1993) conforme à l'esprit du slam. On entrevoit là comment le slameur grenoblois a réussi à transmettre aux lycéens le *sens* et l'essence de sa discipline, tout en leur donnant accès à la *signification* qu'il a lui-même élaborée en se l'appropriant. Au-delà des « mots paumés » et des clés d'accès à son propre néostyle, ce sont autant de portes ouvertes vers une libération du verbe.

14.2. 2. Un atelier avec Souleymane Diamanka

En ce qui concerne Souleymane Diamanka, dont les poèmes ont fait l'objet de notre chapitre 9, nous avons mis en place deux types d'atelier : d'une part, une séance réalisée au CUEF avec des étudiants de niveaux hétérogènes, où il n'était présent qu'à travers son texte et la photographie de son bloc-notes ; d'autre part, un atelier qu'il a animé dans le cadre périscolaire d'une bibliothèque municipale, sur trois jours consécutifs et qui a donné lieu à une restitution publique en juillet 2011³⁴¹. Ce faisant, nous visions aussi à « établir un pont entre deux mondes qui s'ignorent » (Penloup, 2000b : 33), entre les sphères scolaire et extrascolaire ou périscolaire.

³⁴¹ Voir la photo en page de garde et la vidéo illustrative de ce chapitre.

14.2.2.1. Une séance au CUEF (atelier *in absentia*) : la petite fabrique de slam

Dans la lignée de *La petite fabrique d'écriture* (Vermeersch, 1996) que nous avons croisée, pour les besoins de ce contexte d'enseignement du FLE, avec la *Machine à écriture* (Vigner, 1985), nous avons conçu, en amont de la venue du slameur, une séance intitulée « La petite fabrique de slam »³⁴². De l'approche développée par Gérard Vermeersch, nous avons retenu comme enjeu du jeu poétique de stimuler le nécessaire « oser dire » et cette exigence que « l'authentique situation de communication réconcilie alors, dans le jeu poétique, la rime et la vie » (1996 : 9). L'idée est la suivante : à partir de « structures syntaxiques tremplins », les participants empruntent aux poètes pour jouer avec les contraintes. Approche qui se veut « ouverte, en amont comme en aval, aux adaptations et aux transpositions » (1996 : 10), et que nous avons justement tenté de transférer à un contexte d'enseignement du FLE. Nous nous sommes inspirée d'une séance exploitant le poème surréaliste « J'aime »³⁴³, que nous avons rapproché du slam « Je t'aime, Ndeysaan » (SD)³⁴⁴, en reprenant à notre compte les objectifs suivants :

- Sentir le rapport musicalité/sens dans la structure énumérative ;
- Sentir les appels d'un mot à l'autre ;
- Pratiquer l'énumération rythmée à effet poétique (1996 : 28)

Dans le texte de Souleymane Diamanka comme dans le poème surréaliste, l'effet poétique résulte de « l'exploration d'un phénomène langagier ordinaire » (Adam, 1983 : 63)³⁴⁵ : déclaration d'amour du slameur aux femmes, à l'occasion de la journée du 9 mars, poétisée par la formule-refrain en langue peule « N'deysaan » qui, par son opacité même, contribue à libérer l'imaginaire. La poésie naît ici cœur de l'énumération, au gré des rencontres sonores et sémantiques entre les mots :

« Un mot peut suggérer un autre mot de sens proche ou de sens opposé, un mot jouant la rencontre sonore, un mot de même rythme, un mot de même nature grammaticale. Il en va de même des expressions. De plus, ces différents appels peuvent se combiner. » (Vermeersch, 1996 : 30)

³⁴² Cette séance s'inscrit dans le prolongement de notre expérimentation précédente (chapitre 13), mais avec un groupe différent et avec le double enjeu d'explorer plus avant le travail sur la phraséologie et la capacité d'un texte de slam à se prêter à des exploitations différenciées selon les niveaux des étudiants.

³⁴³ D'après J.B. Brunius, cité par Vermeersch (1996 : 29).

³⁴⁴ Ce poème figure sur la page Myspace du slameur (voir en sitographie).

³⁴⁵ Jean-Michel Adam utilise cette formule à propos du poème de Claude Roy « Si », cette conjonction opérant « la création d'un univers ». En l'occurrence, il nous apparaît que la formule « N'deysaan » joue ce rôle : « la communication littéraire-poétique s'accomplit dans un contexte de suspension du modèle de vérité social actuel. » (Adam, 1983 : 163)

En effet, la progression du poème de Souleymane Diamanka est basée sur des enchaînements rythmiques, phonologiques ou sémantiques, des rimes brisées et des mots qui font *couplage* (Meschonnic, 2005 : 171)³⁴⁶ :

« *Fille adoptive, je t'aime, Femme voilée, je t'aime*
Femme active, je t'aime, Femme violée, ndeysaan »

Le texte se tisse ainsi, de mots en mots, de *caravanes de mots* en *caravanes de mots* (Galisson, 1999), et c'est précisément à cette trame que l'auteur de *La machine à écriture* (Vigner, 1985 : 5) nous invite à réfléchir : « A quelles conditions une suite de mots doit-elle répondre pour constituer un texte ? ». Les relations lexicales entre les mots récurrents (« femme », « fille », « sœur »), mises en relief par la structure anaphorique, s'élaborent en réseau. S'il s'agit d'une énumération poétique, nous visions aussi, dans un contexte d'apprentissage du FLE, à favoriser la découverte et la mémorisation de combinaisons lexicales de type collocations (« mère nourricière »), locutions (« femme au foyer ») et mots composés (« sage-femme »).

Cette séance – mise en place grâce à la collaboration de Catherine David, professeure au CUEF – devait donc permettre aux étudiants de ce groupe (16 étudiants de niveaux hétérogènes, de A1 à C1) non seulement de découvrir le slam en tant que mouvement naissant, mais aussi d'entrer dans sa fabrique, de se confronter à la création en s'essayant à écrire en français tout en développant des compétences lexicales sur les collocations, la place des adjectifs et les expansions du nom. Nous avons observé l'importance de la composante médiologique dans l'œuvre de SD³⁴⁷ et l'intérêt didactique de permettre aux élèves d'entrer dans le *processus* de création au-delà du seul repérage des *procédés* de créativité. D'où l'idée de « La petite fabrique de slam » avec une entrée en matière par le bloc-notes, suivie d'une écoute, puis d'activités différenciées, le poème pouvant se prêter à différents niveaux d'analyse. Le tableau suivant retrace le déroulement de la séance :

³⁴⁶ Meschonnic évoque en ces termes la paronomase qu'il définit comme « inclusion partielle ou totale d'un signifiant dans un autre » (2005 : 166).

³⁴⁷ Voir notre chapitre 9 consacré à l'analyse du néostyle de ce slameur.

Etapes	Objectifs/activités	Supports
Entrée en matière : le slam	Consulter des documents multimédias pour se faire une idée du slam et être capable d'en parler à ses pairs (niveau avancé ³⁴⁸)	En salle multimédia : liens sur le blog du professeur
Entrée en slam : le poème	Observer le bloc-notes du slameur, identifier le type d'écrit dont il s'agit en prélevant des indices et en les explicitant par le recours aux métalangage poétique	Page du bloc-notes projetée au tableau
Activités d'écoute/CO & CE	Comprendre comment le texte est conçu, construit, sous la forme d'une énumération poétique Repérer les associations lexicales privilégiées	Ecoute (page myspace du slameur) Puis découverte du texte écrit (fiches différenciées)
Interprétation et débat (EO)	Interpréter ce poème par rapport au contexte dans lequel il a été créé Exprimer une appréciation/une opinion sur ce sujet	
Lexique et EE	Rechercher des combinaisons lexicales à partir de mots « homme », « frère », « garçon », « père », en s'aidant d'un dictionnaire Les réinvestir dans une production	Dictionnaires
Exposé (EO)	Présenter un court exposé (niveau avancé) à partir d'une investigation documentaire sur le slam	

Tableau 14 : Déroulement de la séance « La petite fabrique de slam »

L'entrée en matière s'est faite en deux temps : en salle multimédia d'abord, pour une investigation sur la toile, puis en classe pour une incursion dans l'univers poétique du slameur. En salle multimédia, les élèves se sont livrés à une préparation de l'activité *via* une recherche sur le slam (le concept, ses origines et ses modalités). En amont, l'enseignante avait intégré à la rubrique « culture » de son blog des liens permettant aux apprenants d'explorer l'histoire et les fondements du mouvement : un lien vers le site *Planeteslam*, site de référence sur la question, leur permettait de se confronter à une définition écrite, puis un second vers le site d'*Arte* les a amenés à découvrir le fondateur du *slamming*, à travers la transcription d'une interview et de performances filmées. A partir de là, les élèves de niveau avancé devaient prendre des notes pour pouvoir rendre compte en français de leur recherche sous la forme d'un exposé. En classe, c'est le bloc-notes du poète qui a servi de support pour une entrée en matière visant à pénétrer dans le processus de création d'un poème. En observant les caractéristiques de ce texte, les étudiants ont émis des hypothèses sur le type d'écrit dont il relevait : une élève a suggéré qu'il s'agissait peut-être d'un journal intime, d'un agenda (*diary*) ; une autre a remarqué que cela ressemblait à un poème, ce qui a permis d'introduire (ou de réactiver) le métalangage poétique adéquat (vers, strophes, rimes, anaphores). Une fois identifiés la forme poétique et le

³⁴⁸ Cette activité s'adresse à tous les niveaux, l'accès aux investigations documentaires étant facilité par la présence d'interview en anglais du fondateur, mais l'exercice de restitution sous la forme d'un exposé était destinée aux élèves de niveau avancé.

thème, éclairé par les circonstances dans lesquelles ce poème a été écrit (la journée du 8 mars), la construction en a été commentée : sur quel type de progression est-elle basée ? A partir de là ont été repérés les anaphores, liens sonores et sémantiques d'un mot à l'autre, d'un vers à l'autre. D'une manière générale, cette entrée en matière *via* le manuscrit visait à susciter une curiosité, un horizon d'attente particulier. En découvrant et en décrivant un livre, puis un cahier, avec une main – supposément celle du scripteur –, les étudiants ont été confrontés à des aspects médiopoétiques qui tendent à rendre l'écriture plus concrète, plus accessible.

Les activités différenciées étaient conçues afin de prolonger l'écoute et l'observation par une réflexion d'ordre linguistique. Une première écoute, neutre, a permis de guider la compréhension du poème, relativement aisée une fois surmontés les obstacles lexicaux (comme le terme « flic ») et facilitée par le *flow* du slameur. Ce dernier a d'ailleurs été commenté et comparé à la mer, avec un rythme lent et doux, progressant comme par vagues, d'où une resémantisation de ce concept de *flow*³⁴⁹. Les échos sonores (paronymes : femme décidée/femme des cités) et oppositions sémantiques ont été relevées (antonymes : mère noire/ dame blanche, femme du peuple/ fille de roi), ainsi que certains formules témoignant de créativité dans la combinatoire : « Mère noire/Mer noire ». Sur un plan syntaxique, ont été repérés les différents types d'enrichissement du GN (nom + adjectif, nom + nom, nom + préposition + nom), en vue d'une aide à la production écrite. Dès lors, les étudiants ont pu s'appuyer sur la structure sonore du poème (rimes, paronomases) pour retrouver les adjectifs manquants. Nous avons en effet proposé une seconde écoute assortie d'exercices écrits différenciés selon les niveaux³⁵⁰. Les deux étudiants débutants (A1.0) disposaient du texte intégral et devaient y repérer les adjectifs qualifiant les lexèmes « femme », « fille », « sœur » ; les sept apprenants de niveau A2 avaient pour consigne de compléter le texte avec les adjectifs manquants qui figuraient en bas de la fiche ; quant aux sept apprenants de niveau avancé (à partir du niveau B1), ils devaient réaliser cet exercice de *closure*³⁵¹ sans l'aide des mots écrits. La correction a été réalisée par confrontation avec son voisin, puis collectivement, ce qui a donné lieu à un exercice de mise en voix.

³⁴⁹ Voir notre glossaire, entrée « flow ».

³⁵⁰ Voir les fiches correspondantes en annexe XII.3.

³⁵¹ Nous utilisons cet anglicisme pour « texte à trous », en l'empruntant à Taylor (1953) qui a défini le test de *closure* et de là, la tâche de *closure* consistant à retrouver dans un texte tronqué les mots manquants.

Afin d'approfondir l'interprétation de ce slam, nous avons ouvert un débat sur le statut de la femme en demandant aux étudiants (dont une très nette majorité féminine) quel était l'adjectif, le qualificatif le plus éloquent à leurs yeux et pourquoi. Les syntagmes de « mère nourricière » et de « femme libre » ont été mis en valeur, tandis que d'autres formules étaient énoncées comme le binominal « femme nature » pour désigner une femme « sans artifice ». Le débat aurait pu prendre une tournure philosophique, si nous n'avions eu l'intention de proposer une consigne de production dans le prolongement de cette découverte : les étudiants ont alors été mis en situation d'écrire un texte pour la « journée de l'homme », en recherchant des associations lexicales autour des lexèmes « homme », « fils », « père », « frère ». Avec l'aide du dictionnaire, chaque binôme devait en relever quatre, afin de concevoir un texte collectif, à la façon des cadavres exquis. Des propositions intéressantes, plus ou moins originales, ont été formulées (*homme-grenouille, homme-orchestre, homme de Vitruve...*) et les élèves invités à poursuivre leur rédaction en autonomie. La séance s'est achevée par l'exposé d'une apprenante de niveau avancé sur le slam : d'origine américaine, cette étudiante a cité l'exemple de Sarah Kay³⁵² et de son texte « If I should have a daughter », en plus de ses investigations sur les sites proposés. En guise de prolongement, le texte de Grand Corps Malade « Pères et Mères » aurait pu être écouté et exploré, dans la lignée de l'exploitation élaborée par les auteures du *Vocabulaire en classe de langue* (Cavalla et al., 2009). A la différence de la démarche citée, la recherche lexicale telle que nous l'avions conçue n'était pas motivée par la seule analyse du texte, mais finalisée par une activité de réinvestissement dans une production écrite, et tournée vers une créativité reposant sur la combinatoire. A l'issue de cet atelier slam *in absentia*, il apparaît cependant que l'atmosphère créative ne saurait naître et se déployer dans l'espace et le temps (limité à une heure et demie) d'une séance unique. En outre et à n'en plus douter, la présence du slameur agit ici comme un catalyseur de la créativité.

³⁵² Qualifiée de “*spoken word poet*”, cette poétesse est connue pour ses performance*s et son projet VOICE : “VOICE (Vocal Outreach Into Creative Expression) is a national movement that celebrates and inspires youth self-expression through Spoken Word Poetry.” (voir en sitographie)

14.2.2.2. Un atelier à la bibliothèque (*in praesentia*)

Contexte

En juillet 2011, nous avons profité de la venue du slameur auteur de ce poème pour observer l'atelier qu'il a mené à la bibliothèque municipale Teisseire Malherbe. Cet atelier d'écriture slam était destiné à un groupe d'adolescents issus de divers quartiers de Grenoble, certains participant à titre individuel, d'autres étant accompagnés de leurs éducateurs. D'où un groupe de 15 élèves (12 filles pour 3 garçons), foncièrement hétérogène quant aux âges (10-25 ans) et au degré de familiarité avec la langue française : trois élèves étaient d'origine Kosovare et nouvellement arrivées en France, l'une d'entre elle servant de tutrice et de traductrice aux deux autres³⁵³ ; une participante se distinguait comme slameuse initiée et se destinait au professorat. En outre, ce groupe était foncièrement mouvant, avec de nouvelles arrivées quasi-quotidiennes, car constitué sur la base du volontariat et corrélé au fonctionnement de structures de quartiers³⁵⁴. L'atelier a eu lieu dans une salle de formation ouverte sur la bibliothèque et dans un petit amphithéâtre pour la préparation de la restitution. Les élèves avaient la possibilité de se déplacer dans la bibliothèque et d'utiliser les ordinateurs ; les dictionnaires et autres livres étant à leur portée, certains y ont eu recours. Nous verrons que les possibilités offertes par ce lieu ont leur importance, notamment par rapport au concept d'affordance.

Déroulement

L'atelier s'est déroulé sur trois jours consécutifs, soit trois séances de deux heures suivies d'une restitution d'une demi-heure sur une scène installée en plein air³⁵⁵ ; les séances ont eu lieu les après-midis, à un horaire fixe (14-17h). La progression, basée sur des réécritures successives à partir d'une consigne initiale simple, de « structures syntaxiques tremplins » (Vermeersch, 1996 : 9), a permis d'intégrer aisément les nouveaux participants lors des deux premières séances.

³⁵³ Élèves intégrées en classe d'accueil (CLA) et désireuses de progresser en français, l'une étant arrivée en France depuis un an, les deux autres (ses cousines) depuis seulement 3 mois.

³⁵⁴ Les éducateurs de rue se sont efforcés de convaincre des adolescents du quartier de participer, ne serait-ce qu'« épisodiquement » à l'atelier.

³⁵⁵ Dans le cadre du programme d'animation estivale « Un été au parc Paul Mistral ». Cet atelier relevait donc d'une pédagogie de projet, avec une finalisation via la socialisation des écrits.

Etapes	Activités	Objectifs
1. Présentations	Présentation de la consigne : écrire un texte pour parler de soi/ se présenter à partir d'amorces simples du type « Je m'appelle, j'ai..., j'aime... »	Lancer l'activité d'écriture à travers une consigne simple, accessible à tous.
2. Oralisation	Oralisation des premiers jets : présentations des participants	Faire connaissance avec le groupe. Favoriser une dynamique de groupe et la valorisation des langues maternelles (LM)
3. Réécriture 1 + déclamation	Première réécriture visant un enrichissement à l'aide de rimes. Est introduite la possibilité d'intégrer des alternances en LM. Exemple : début de « L'Hiver Peul » où SD décline le nom de ses ancêtres peuls	Valoriser et sensibiliser à la musique des langues. (albanais, turc, arabe) + quelques mots en anglais
4. Jeu : « La bombe de rimes »	Le jeu est mis en œuvre à la façon d'un tournoi : les élèves qui ne trouvent pas de mot en moins de 3 secondes sont éliminés. Les homonymes sont autorisés (épelés).	Favoriser la conscience phonologique. Donner des outils d'écriture en sensibilisant aux échos sonores de différents types.
5. Réécriture 2	Seconde réécriture visant un enrichissement à l'aide de rimes multisyllabiques et de « mots qui font rêver », en référence aux éléments. Cela étant, il est précisé que tous les mots sont autorisés dans le slam, y compris l'argot. Des aides collectives sont apportées en cours de réécriture pour les élèves qui bloquent.	Découvrir d'autres formes de rimes qui ne jouent pas sur les seules finales (= paronomase). Faire réfléchir au potentiel d'évocation poétique de chaque mot en tirant profit de la dynamique et de l'hétérogénéité du groupe.
6. Oralisation	Seconde oralisation : debout, pour que la voix porte	Partager son texte. Sentir et faire sonner la musique des lettres, née des échos sonores.
7. Percussions corporelles	Des percussions corporelles sont exécutées d'abord collectivement, puis selon des modalités évolutives au fil des séances.	Reproduire un rythme. Réaliser une activité collective, se synchroniser.
8. Slam offert	Un poème est déclamé par le slameur : « Les poètes se cachent pour écrire » ; « Moment d'humanité ».	Illustrer des procédés cités. Partager un poème qui implique le public. (voir <i>infra</i>)

Tableau 15 : Séance type de l'atelier avec Souleymane Diamanka

D'une séance à l'autre, le même texte a fait l'objet d'enrichissements et de réécritures successives. Des percussions corporelles ont été exécutées à la fin de chaque séance, ce qui présente un intérêt certain en vue de la cohésion du groupe (voir *infra*) tout en renvoyant à l'approche du slam comme l'art de faire *claquer les mots*. Lors de la dernière séance, les textes ont été recopiés et tapés à l'ordinateur, ce qui a permis des jeux graphiques anticipant sur l'oralisation (voir la production de Rahim, document 24). Ils ont été ensuite oralisés face au public du groupe qui

formulait des conseils sur le phrasé, le débit, l'intensité de la voix, la prononciation et les liaisons (pour les élèves Kosovares). Cette préparation à la scène a occasionné une digression sur la présence de mots vulgaires dans un texte : ils tendent à « prendre toute la place », à monopoliser l'écoute, a mis en garde le slameur, d'où le conseil de les éviter, même si des termes d'argot ont leur place dans un slam.

Analyse des slams produits

Les trois slams reproduits ci-après nous paraissent révélateurs d'une démarche dont la simplicité même et la complexification progressive ouvrent un potentiel de créativité. Les amorces (« je m'appelle, j'ai, j'aime, je viens... ») ont été reprises par chaque élève, les strates de la réécriture restant apparentes pour Amel comme pour Donjetta qui a intégré des alternances codiques dans sa langue *natale*³⁵⁶. La contrainte des rimes multisyllabiques se traduit par des enchaînements paronomastiques : *Rahim, rime, hymne ; Myriam, slam, âme ; Amel, caramel...* Nombreuses, les rimes internes contribuent à scander le rythme par l'accentuation des syllabes et des phonèmes assonancés : « J'ai onze ans et **demi** mais j'trahis pas mes **amis** », slame Myriam. « J'ai onze **ans** et j'ai du **cran**, si t'**en** doutes, j'te laisse **dans** le **vent** », clame Rahim. Si la première profite de cette expérience poétique pour se *livrer* – jouant elle-même sur l'homonymie de ce lexème dans un lieu où elle est précisément cernée de *livres* – et ce, avec sincérité, le second a intégré à son slam une adresse fondamentale qu'il valorisera, lors de la restitution, par un *flow* très scandé, quasi rappé. L'expressivité de son texte est mise en relief par une typographie (*ballooon*) qui anticipe sur l'oralisation : Rahim s'est livré à un jeu sur le signifiant qui se trouve ici matérialisé dans l'espace de la page. Celui qui s'est vu surnommé « le roi de la rime » traduit ainsi sa quête de musicalité par le recours à une matrice onomatopéique (« ouste ! »). Si le je est prégnant – les amorces induisant une forme *d'egotrip* –, l'adresse émerge à travers une interpellation « si t'en doute(s) ». L'enjeu identitaire passe alors au premier plan comme en témoignent l'ancrage dans un quartier et la référence au foot. On peut cependant observer que le pôle *idéal* (Reuter, 2000) semble avoir été sacrifié au profit du jeu sur la matérialité des mots et aurait pu faire l'objet d'une réécriture : « Grenoble ville de nobles... » apparaît d'ailleurs comme une formule récurrente dans les textes produits.

³⁵⁶ Souleymane Diamanka préfère parler de « langue natale » que de « langue maternelle » et c'est en ces termes qu'il a présenté aux participants la possibilité d'intégrer cette langue originelle à leurs textes. (voir *infra*)

**Je m'appelle Rahim sur une
scène de rime ou je chante
l'hymne.
J'habite Grenoble ville de
nobles , dans le quartier
Teisseire et j'en suis fier .**

**J'ai 11 ans et j'ai du cran si
t'en doute j'te laisse dans
le vent.
J'aime le foot et la musique
quand on me dis ouste et
qu'il ya un hic
alors je reviens a font et je
fais chanter le
ballloooooooooon!**

Je m'appelle Myriam c'est en faisant du slam
que je fait parler mon âme

Je viens de Grenoble mais je connais pas le
symbole des nobles

J'ai 11 ans et demi mais j'ai pas trahis mes ami

J'aime les livres cela me rend ivre quand je les
livre

J'aime pas les dragueurs se sont tous des
menteurs

La vie est éphémère comme me l'a toujours dit
m'a mère mais moi j'ai toujours voulu faire
comme mon grand-frère

C'est l'heure d'ouvrir mon cœur et de faire fuir
ma peur...

Document 24 : Productions de Rahim et Myriam (Bibliothèque Teisseire, juillet 2011)

Au vu de cette dernière production, force est de constater qu'Amel s'est approprié la consigne en intitulant son texte « Carte d'identité », s'agissant à

Carte d'identité

- je m'appelle Amel
- j'ai 12 ans
- je viens de Grenoble
- j'aime le foot

- je m'appelle Amel, j'aime le caramel

- j'ai 12ans au volant

- je viens de Grenoble une ville de nobles

- j'aime le foot mais je n'aime pas être sur la touche

Document 25 : Production d'Amel

l'évidence d'un texte de présentation. En outre, l'usage qu'il fait des tirets et plus généralement la mise en espace de son texte, reflètent les différentes strates de son écriture, par réécritures et enrichissements successifs. On note enfin le réinvestissement du procédé de rime multisyllabique, soit de paronomase. La forme adoptée est plus « scolaire » (titre, tirets...), ce qui montre la prégnance du contrat didactique³⁵⁷.

L'ensemble de ces productions révèle une conception palimpsestuelle et polyphonique de l'écriture qui n'est pas sans évoquer le néostyle du poète : écrire en procédant par touches et retouches successives, en laissant la trace de cette réécriture patente, en donnant voix à d'autres langues qui habitent en soi. Notons que la présence de trois participantes albanophones a pu influencer favorablement sur un rapport complexe à leurs propres langues maternelles d'adolescentes

³⁵⁷ Constat que nous pouvons imputer aussi à ma présence, Amel étant le frère cadet d'un élève scolarisé dans mon ancien établissement.

anciennement arrivées en France ou nées en France, et dont l'intégration semble avoir impliqué, consciemment ou inconsciemment, une certaine inhibition vis-à-vis de cette langue première³⁵⁸.

Affordance et mouvance

Un premier bilan peut être établi en termes d'affordance : c'est d'abord une capacité à tirer profit du lieu que nous n'avons guère exploité lors de nos propres expérimentations (la présence de livres, de dictionnaires, d'une salle de type amphithéâtre pour travailler l'interprétation) ; c'est aussi la capacité à tirer profit d'un groupe ouvert et riche dans son hétérogénéité même, afin de faire évoluer une situation initiale (travail en binômes pour les percussions corporelles, apport de mots lors du jeu « La bombe de rimes »³⁵⁹) et de *délier les langues* ; c'est enfin le choix et la mouvance des textes ou la zone de mouvance instituée au sein de certains d'entre eux. Ainsi « Les poètes se cachent pour écrire », qui « fonctionne bien » dans ce contexte, comporte une zone de mouvance localisée dans le refrain qui permet d'enrôler l'auditeur :

« C'est pas une légende, Rouda, regarde-nous »

→ « C'est pas une légende, mes amis, regardez-nous », (1)

→ « C'est pas une légende, Rahim, regarde-nous » (2)

Cette zone de mouvance dont le slameur avait esquissé les contours en entretien³⁶⁰ permet l'adresse à un public, qu'elle soit collective (1) ou individuelle (2), à travers une interdiscursivité que le participant ici interpellé a précisément intégrée à son propre slam (voir *supra* la production de Rahim). On retrouve là la dialectique entre l'individuel – à travers l'écriture de soi, de l'intime – et le collectif *via* le moment de partage poétique propre au slam. Or ce moment concrétise une capacité d'affordance qui rejoint, d'une certaine façon, l'idée de *slam offert*³⁶¹.

³⁵⁸ La hiérarchie sociale des langues a pu entrer aussi en ligne de compte ici, des langues comme l'arabe et le turc étant peu valorisées dans notre société.

³⁵⁹ Ainsi les élèves dont le lexique d'avère plus riche peuvent enrichir le corpus de mots communs. Apport de mots dont certains collectifs de slameurs nous ont confié l'efficacité (voir notre entretien avec Rouda).

³⁶⁰ Entretien du 24/09/10, voir en annexe III.

³⁶¹ Notons que l'un des sens du verbe *to afford* est précisément d'« offrir ».

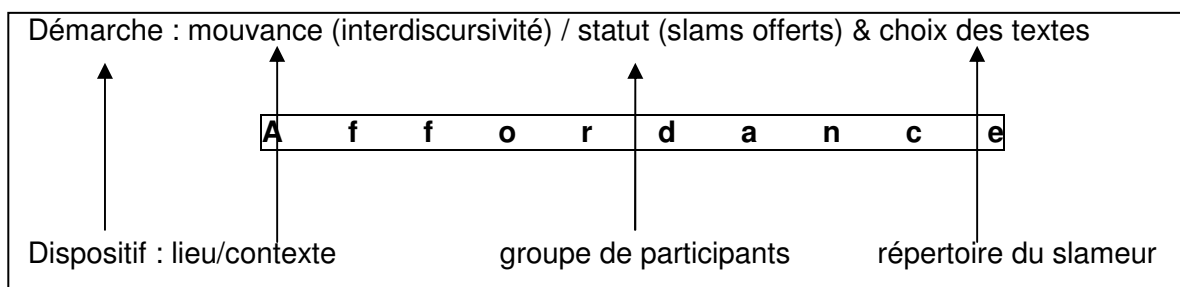


Figure 9 : Représentation de l'affordance en jeu dans les ateliers slam

Slams offerts et écriture partagée

Interrogeons-nous à présent sur le rôle et la place des textes slamés au fil de l'atelier. On observe que des fonctions diverses leur sont attribuées, en fonction de la personnalité du slameur et de la façon dont il conçoit l'atelier. Le premier slam déclamé par Souleymane Diamanka est un extrait de *l'Hiver Peul* dont il constitue le prologue : le poète y décline ses origines et la musique des noms peuls s'y déploie. Cet exemple a été choisi comme illustratif de la consigne formulée à partir des amorces (« Je m'appelle... ») et représentatif d'une musique des lettres à laquelle les slameurs aspirent. Les autres poèmes déclamés ont assuré une fonction de clôture de la séance ou de la scène finale, tels « Les poètes se cachent pour écrire » ou « Moment d'humanité » (deuxième séance). Contrairement à *Mots Paumés* qui appréhende parfois la rencontre comme une démonstration, à aucun moment le slameur n'a voulu conduire les élèves à l'analyse de ses propres poèmes, qui demeurent des slams offerts. A la différence du slameur grenoblois, Souleymane Diamanka ne laisse pas les participants choisir les textes qu'il slame et ne les introduit aucunement. S'il n'a pas proposé de situation d'écriture collective ou duelle, il les a pourtant initiés à une forme d'*écriture partagée*, à laquelle il s'adonne lui-même en partageant ses « gammes » et autres jeux poétiques sur la toile³⁶². Nous proposons ce concept en référence aux *lectures partagées* (Grossmann, 2001)³⁶³ : il s'agit 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 ou en cours de genèse), via *une* interactivité mise en jeu dès la genèse du texte. Ainsi, les situations d'*écriture partagée* peuvent non seulement reposer sur des rapports symétriques (entre pairs) mais aussi tirer profit d'une communication transgénérationnelle si l'atelier est ouvert

³⁶² Voir à ce sujet notre chapitre 9.

³⁶³ 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 » (2001 : 136).

à tous publics. Cela revient à favoriser une écriture soutenue par l'échange, l'échange étant impulsé par l'écriture. Or cette possibilité a été 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* soulevés en cours d'écriture ou en vue d'une réécriture³⁶⁴ ;
- à travers la mise au propre des textes, le passage par l'écran de l'ordinateur (autour duquel plusieurs participants étaient regroupés) encourageant *de facto* les interactions et commentaires métatextuels.

A l'appui de ce dernier point, Christian Jacomino - linguiste, poète et pédagogue - a déduit de « l'observation conjointe »³⁶⁵ du texte sur l'écran que « le premier avantage de l'édition numérique sur l'édition papier consiste en ce qu'elle permet un meilleur partage du texte. »³⁶⁶

Percussions corporelles, cadence et rythmes

Une autre spécificité de l'atelier slam tel que le conçoit Souleymane Diamanka est qu'à travers la présence du slameur et sa prestation scénique, il reconnaît et valorise le rôle du corps, s'agissant précisément de *donner corps* à un poème en l'incarnant sur scène. Gisèle Pierra, dans un article intitulé « Le poème entre les langues : le corps, la voix, le texte », décrit cette tentative de « rejoindre les mots par le corps et le corps par les mots » : « tel est, il me semble, le pari de l'accès esthétique au langage par le poème », conclut-elle (2003 : 360) tout en soulignant que l'apprenant retrouve ainsi, *via* l'expérience esthétique, sa puissance de sujet parlant dans et par l'autre langue » (2003 : 361). Qu'ils soient francophones ou allophones, les slameurs en herbe ont éprouvé, intégré le corps et le rythme de leurs propres mots. Ils se sont aussi confrontés à la cadence du groupe lors des percussions corporelles exécutées selon des modalités variées : en collectif frontal (les participants répondant au slameur-animateur), en duel (face à face, entre participants) ou en groupes, comme en attestent les photos présentées ci-après. Cette activité répond donc au besoin de trouver un rythme commun, qui permette

³⁶⁴ Voir aussi l'idée de « débats de création » suggérée par Fabien Piquemal (voir p.450).

³⁶⁵ De même que Francis Grossmann a noté « l'observation conjointe » des images d'un album dans le cadre des lectures partagées (2001 : 14).

³⁶⁶ Nous soulignons. Article publié sur la toile : « L'apprentissage de la lecture s'est toujours opéré sur le mode de la lecture partagée » (voir en sitographie).

l'intégration de tous au sein d'un groupe foncièrement hétérogène, mais fédéré par la réalisation d'un projet collectif. Pour Meschonnic, « le rythme engendre la collectivité » et le rythme socialisé devient *cadence, trait d'union* :

« La cadence est d'abord un acte social. Mais cadence ou non, le rythme met le lecteur-auditeur d'accord. Avec une trans-subjectivité qui déborde le sens. » (1982 : 650)

Elément commun au langage et au corps, « gardien du corps dans le langage » (Meschonnic, 1982 : 651), le rythme est catalyseur d'une appropriation de la langue : il est le lieu d'une activité collective qui suppose de se mettre physiquement *en jeu et en phase* avec les autres, tout en trouvant dans le langage ses propres *phases*³⁶⁷. On entrevoit là comment le *colludique* peut se concrétiser à partir de ce type de démarche et comment l'expression corporelle constitue une passerelle interculturelle/interlinguale pour des élèves dont l'apprentissage du FLS est en cours.



Document 26 : Photos prises lors de l'atelier à la bibliothèque Teisseire Malherbe (8/07/11)

De la mise en mots à la mise en corps en passant par la mise en voix, les percussions corporelles ont donc catalysé l'expérience d'une *danse avec les mots* :

« L'écriture encore moins chez l'enfant que chez l'adulte est chose passant directement du cerveau à la feuille, mais danse se vivant dans le corps, impulsée par les sens » (Bing, 1993 : 44)

Si l'on retrouve chez Souleymane Diamanka des traits de son néostyle dans sa manière d'animer des ateliers, qu'en est-il de Grand Corps Malade ?

³⁶⁷ Voir notre glossaire, entrée « phases* ».

14.2.3. Une rencontre avec GCM

Le slameur considéré comme prototypique et dont nous avons analysé le répertoire dans notre chapitre 10 semble avoir à cœur d'animer des ateliers. Il se dit d'ailleurs proche des préoccupations d'une « Education Nationale » pour laquelle il s'engage dans l'un de ses slams (2010), deux ans après avoir pris décliné « Le Blues de l'instituteur » (2008). Au-delà de cet engagement médiatique et symbolique, comment s'implique-t-il en tant qu'animateur d'ateliers ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre, en confrontant ses propos recueillis par une journaliste de la *Nouvelle Revue Pédagogique* aux données issues de notre propre enquête.

De l'interview...

Dans l'interview publiée sur le site de la *Nouvelle Revue Pédagogique*³⁶⁸, précédemment citée, « celui qui a donné au slam ses lettres de noblesse » fait part de son engagement, de ses convictions et d'un *style* dont ses textes se font le reflet. Ainsi, à la journaliste qui l'interroge sur « une expérience poétique essentiellement liée à l'oralité », il répond par son titre « J'écris à l'oral ». Récusant la part d'improvisation ou d'« élan poétique » le concernant, il décrit une pratique d'oralisation quasi immédiate de ses textes qui n'est pas sans rappeler l'épreuve du « gueuloir » d'un Flaubert : « Les phrases mal écrites, écrivait ce dernier, ne résistent pas [à l'épreuve de la lecture à voix haute] ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements de cœur, et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie »³⁶⁹. Invité à répondre aux détracteurs du slam qui décrètent qu'il s'agirait d'un « appauvrissement de la langue » et lui dénie toute forme de « légitimité littéraire », il répond qu'il ne prétend nullement concurrencer les auteurs classiques mais ambitionne simplement de révéler le potentiel poétique des mots de notre temps comme le verlan et l'argot. Tel est bien le *néostyle* métissé, analysé précédemment, qui caractérise ses textes à nos yeux. Et le slameur de faire référence à Alain Rey (émission de radio citée) qui, à l'inverse, reconnaît le potentiel *néopoétique* du slam. Interrogé sur ses influences, littéraires ou autres, il insiste sur une culture de l'oralité et de la chanson, emblématisée par Brassens, tout en précisant qu'il rêverait de pouvoir inviter un Rimbaud ou un Verlaine sur une scène slam ! Du « pouvoir des mots », il souligne qu'ils peuvent « faire du bien », pour celui qui les émet comme

³⁶⁸ Interview citée, disponible sur le site (voir notre sitographie).

³⁶⁹ Lettre à Madame Brenne, 8 juillet 1876, consultée sur le site de la BNF (voir en sitographie).

pour celui qui les reçoit. Quant à formuler un message à l'attention des professeurs de français, le slameur les incite simplement à écrire, ou plutôt à *faire* écrire de la poésie et non seulement à en faire réciter. A ses yeux, le « par cœur » ne suffit pas pour accéder *au cœur* de la langue : pour que les élèves s'approprient les mots et constatent leur pouvoir, il faut qu'ils trouvent les leurs, qu'ils expérimentent et éprouvent rimes, assonances et jeux de mots. D'après le slameur, c'est par ce détour ludique - ou *colludique*, serait-on tenté d'ajouter - que l'élève peut redécouvrir le mot poésie et goûter au plaisir qui s'ensuit³⁷⁰. Dans ces conditions, le slam pourra être appréhendé comme une passerelle vers la poésie classique, et le slameur assume pleinement ce rôle de passeur.

... à l'entretien

Au delà des convictions qui *l'animent* et dont il fait part dans la presse, c'est sur la façon dont il conçoit et *anime* les ateliers que nous avons invité GCM à s'exprimer lors de notre entretien du 21 juillet 2011³⁷¹. De fait, le slameur de Saint-Denis aime à faire référence dans ses textes au monde scolaire qu'il côtoie, entre autres lieux où il anime des ateliers. Dès 2005, il a fondé l'association « Flow d'encre » grâce à laquelle des ateliers d'écriture fleurissent en Seine Saint Denis³⁷² ; il participe au projet « 93 La caravane de mots » aux côtés d'autres slameurs et activistes du slam comme Didier de Kabal, Félix J., Hocine Ben, Ami Karim.³⁷³ Fabien Marsaud nous a donc confirmé qu'il animait encore régulièrement des ateliers ponctuels – le plus souvent sous la forme de rencontres ou d'interventions de deux ou trois heures – et ce, dans des lieux divers et variés, soit des établissements scolaires mais aussi des prisons, des maisons de retraite³⁷⁴ :

*« Les petits projets en bas de chez moi qui me font du bien, j'y mets du cœur
Car j'ai besoin de ces heures à la résidence Croizat
Toutes ces mamies sont mes grandes sœurs et quand elles slament, crois-moi
Y'a de l'émotion au-delà des normes quand leur vie devient un thème »* (2010)

³⁷⁰ « A partir du moment où l'élève aborde l'écriture sous un aspect ludique – on joue avec les mots – il se les approprie, il apprend plus facilement et il voit la poésie sous un autre angle. Il voit le mot poème un peu moins ringard... » (interview citée)

³⁷¹ Voir en annexe III.17 la transcription de l'entretien et l'extrait en illustration de ce chapitre.

³⁷² Dans des centres sociaux, des écoles, à la maison des adolescents de l'hôpital Avicenne de Bobigny.

³⁷³ L'objectif de ces ateliers d'écriture itinérants en Seine Saint Denis étant ainsi formulé : « Par le biais du slam, mettre en évidence l'énergie créatrice des jeunes de notre département, avec des ateliers menés par des intervenants soigneusement choisis pour leurs qualités artistiques mais aussi pédagogiques. Prendre conscience de l'importance de l'espace de parole, créer cet espace, le faire vivre et en faire connaître la valeur. » (voir le site de Didier de Kabal en sitographie)

³⁷⁴ Pour autant, l'affordance ne semble pas aussi importante pour lui que pour d'autres slameurs comme SD ou MP dont certains textes sont mouvants, au gré des lieux et des auditeurs.

Interrogé sur « l'utilité » de ses mots dont il lit l'impact dans les yeux d'enfants³⁷⁵, il a évoqué l'identification de certains de ses « petits fans » à son personnage, indépendamment de toute prétention à dispenser un message³⁷⁶. Plus que messenger, il se dit passeur de mots et d'émotions, passeur d'histoires aussi, qu'il s'agisse de sa propre histoire comme dans le texte éponyme « Midi 20 » (2006), ou d'histoires plus ou moins fictives comme dans « Rachid Taxi » (2010). Grand Corps Malade en revient alors émotions suscitées par ces mêmes histoires, qui sont la *matière première* de son écriture. En témoigne la métaphore filée sous le titre de « L'école de la vie », *établissement solaire* où il déploie à partir de ce palimpseste³⁷⁷ le champ sémantique afférent à l'univers scolaire en substituant aux disciplines des sentiments et valeurs :

« *Au cours de liberté, y'avait beaucoup d'élèves en transe
Le cours d'égalité était payant, bravo la France
Pour la fraternité, y'avait aucun cours officiel
Y'avait que les cours du soir, loin des voies institutionnelles* » (2010)

L'idée de transmettre une émotion, nous a rappelé Fabien Marsaud, est inhérente au concept même de slam, qui implique de *mettre une claque* à l'auditoire, soit de laisser une trace émotionnelle, d'une façon ou d'une autre. Voilà donc l'essence du slam, ce qui l'anime *définitivement*³⁷⁸ et le conduit à transmettre sa discipline au sein des ateliers. Il ne prétend nullement « apprendre à écrire » aux participants, visant en toute simplicité à impulser le désir d'écrire, en tirant profit de la dynamique du groupe : « Je suis juste là pour essayer de créer une émulation, de créer une condition, un climat de confiance pour essayer de faire écrire en groupe. » (14) Quant aux « méthodes » utilisées, elles procèdent de la même simplicité, à l'image de cet exercice que nous avons vu mis en œuvre par Souleymane Diamanka (voir *supra*) et qui consiste en un quatrain de présentation écrit à partir d'amorces : exercice emprunté à Gérard Mendy, « *ponte des ateliers slam* » dont nous avons cité la contribution à l'ouvrage *Passeur de poèmes* (2008) et que l'on retrouve dans le guide élaboré par le collectif 129H sous le titre « Qui suis-je ? ». Cet exercice simplissime est mis en pratique par de nombreux slameurs en guise d'entrée en

³⁷⁵ Voir la citation mise en exergue à notre chapitre 11 : « Merci Renaud, et Gaétan... » Au sein de chacun de ses derniers albums, il consacre un slam aux « Remerciements » à son public, à la chronique d'un succès grandissant : il en va ainsi des textes « Du côté chance » (2008) et « 1^{er} janvier 2010 ».

³⁷⁶ Identification joliment mise en scène dans le roman de littérature jeunesse *Suivez-moi jeune homme !* (Yaël Hassan, 2007), dont le héros est un adolescent hémiplégique qui rencontre simultanément son voisin « sauveur de mots » et le slam à travers les mots de GCM.

³⁷⁷ On voit là comment le palimpseste alimente la portée métaphorique du texte.

³⁷⁸ Nous reprenons ici l'un des titres de son dernier album (2010).

écriture car il présente l'avantage de s'adapter à tous les publics. Notons cependant que chaque slameur se l'approprie en lien avec son propre style : celui d'une écriture *métrique* pour Rouda et sa *Musique des lettres* (2007)³⁷⁹, celui d'une écriture *métisse* qui tend parfois à la narration pour Grand Corps Malade. Ce dernier propose en effet d'ajouter un second quatrain à partir des amorces « Hier », « Aujourd'hui », « Demain », « Un jour », inscrivant par là-même une temporalité narrative au cœur du slam. D'une manière générale, il s'agit de mettre en confiance le participant, en lui montrant qu'il est « capable de créer » (22), tout en tirant profit de la dynamique du groupe qui pourra par exemple contribuer à un corpus de mots imposés pour écrire un slam. Il en résulte une ouverture fondamentale aux variations intra et inter-linguales, point commun à tous les ateliers que nous avons suivis. En ce qui concerne la place de ses propres textes dans les rencontres, il nous a dit procéder fréquemment, comme Mots Paumés, à une mise en situation à travers un de ses slams à la façon d'un « attentat verbal » qui lui permet de décliner son identité de slameur tout en illustrant en actes ce que peut être le slam³⁸⁰ : les mots, les émotions, la parole et la scène en partage.

14.3. Un projet à l'horizon de la création : « Passeurs de mots »

Dans la mesure où le slam *fait feu de tout lieu*, et où le lieu choisi n'est pas sans incidence sur la tournure prise par l'atelier, nous avons réfléchi à la possibilité de faire intervenir des slameurs dans des musées : en tant que passeurs de poèmes et plus généralement de mots, rôle qu'ils assument pleinement. De l'idée d'organiser des visites slamées, nous avons évolué vers la possibilité d'animer des ateliers slam dans ce contexte qui nous semblait propice à une atmosphère créative.

14.3.1. Des visites slamées : Bas Böttcher à Berlin, Ivy à Montréal

Le concept des *visites slamées* nous a d'abord été exposé par le slameur allemand Bas Böttcher lors de l'entretien qu'il nous a consacré³⁸¹. A l'occasion d'un projet intitulé « Tempête d'images verbales » (*Verbaler Bildersturm*), l'artiste s'est

³⁷⁹ Dans le guide pédagogique cité (129H, sd : 42), il est précisé que cette activité vise aussi à familiariser le participant avec les notions de *quatrain*, *rime*, *mesure*.

³⁸⁰ Les slameurs que nous avons suivis et avec lesquels nous avons coanimé des ateliers ne procèdent pas tous ainsi, certains préférant, à l'instar de Boutchou ou de Souleymane Diamanka, attendre le cours ou la fin de la séance pour slamer, afin de ne pas induire de blocage ou de conditionnement.

³⁸¹ Entretien du 14/10/10, voir en annexe III.11

attaché à écrire, avec son collègue Timo Brunke, des slams sur des tableaux pour conduire les visiteurs dans des musées visant à créer des « accès émotionnels » aux tableaux présentés, à l'opposé de visites « traditionnelles » fondées sur l'histoire de l'art. Cette expérience témoigne d'une poésie en mouvement et d'une poésie passerelle, où demeure la préoccupation d'une adresse et d'une accessibilité à tous, ou plutôt à chacun. A leurs yeux, il s'agissait de créer une œuvre qui mette le spectateur – le récepteur – en mouvement, qui le provoque au sens premier de ce terme, qui l'appelle et le captive. A l'instar de Bas Böttcher, le québécois Ivy s'est livré à des visites slamées au Centre d'Histoire de Montréal et relate cette expérience dans un article publié sur son blog³⁸². Il dit avoir été saisi par la magie du lieu :

« Il y a un je-ne-sais-quoi là-bas, qui tient autant à l'ingéniosité des expositions qu'aux lieux eux-mêmes. Ce mélange de modernité, d'astuce architecturale et de générosité des présentations a fait tilt. Tout de suite j'entendais certains slams, je voyais certains slameurs prendre possession des lieux. »

Et le slameur québécois de préciser le déroulement de cette visite hors-normes, conçue comme un voyage dans le temps et dans l'espace du musée :

« J'ouvrais l'expo avec **Immi_Grand_Slam** (*sic*)³⁸³, dans l'intention de paver le chemin à la thématique. Je slamais dans l'entrée, tâchant de capter les visiteurs réunis autant que retenus par notre guide. »

A la différence de Bas Böttcher, les textes slamés durant la visite n'ont pas été créés *in situ* mais sont issus du répertoire du slameur et transposés dans ce contexte. Pour autant, l'expérience n'en a pas été moins interactive :

« Nous avons répété la visite à trois reprises. Étrangement, ce fut éprouvant; car bien qu'on ait eu peu de textes à faire (toujours les mêmes en fait), il s'agissait à chaque fois de faire porter sa voix et d'interagir à la manière d'un slam sauvage, ce qui est très exigeant quand même. Mais les gens ont semblent-ils énormément appréciés. » (*sic*)

En France, quelques expériences similaires ont été menées dans le cadre des Journées du patrimoine ou de la Nuit des musées³⁸⁴, sans qu'il y ait nécessairement d'affordance par rapport à ce lieu. De fait, le musée peut être investi par des slameurs comme tout autre espace public est susceptible de l'être. Or de notre point de vue, c'est le potentiel inhérent à ce lieu qui est porteur de créativité, dans le cadre d'un atelier d'écriture : « La peinture est de la poésie muette. La poésie est de la peinture aveugle. » résume Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture* (2003).

³⁸² Visites slamées dans le cadre des Nuits Blanches en 2008 (voir en sitographie).

³⁸³ Il s'agit du titre d'un poème de son album-recueil *Slaméica* (2007) : mot composite et mot-emblème cumulant amalgame (« Immigrant + Grand Slam ») et composition.

³⁸⁴ Slam haïtien au Quai Branly et au Grand Palais, visite slamée annoncée sous le titre « Un air de vague à slam », l'idée étant que « les poèmes prennent vie avec la voix d'un passeur de mots. » (voir en sitographie)

14.3.2. Des visites aux ateliers et autres *animations interactives*

Dans cette perspective, le collectif Rémois « Slam Tribu » s'est livré à une expérience intéressante d'appropriation d'un musée ou d'une exposition par le détour des mots du slam, dont témoigne le *flyer* ci-dessous prônant « une autre approche des œuvres par le biais de pratiques artistiques diverses ». En pratique, deux séances (avec 2 groupes de 10 participants maximum) ont été consacrées à la conception des slams et une scène exceptionnelle était prévue pour la restitution³⁸⁵. Le point de départ était une visite guidée « classique », l'aboutissement étant la création d'une visite slamée par l'animateur ET les participants. Entre temps, les ateliéristes³⁸⁶ avaient collecté mots et émotions dans les salles de l'exposition et choisi librement les tableaux inducteurs, le slameur/animateur ayant aussi apporté des citations des peintres concernés pour alimenter la création. Les productions jointes en annexe XII.4, et résultant de scripteurs adultes, traduisent la créativité lexicale (création par composition/conversion pour la première production, suffixation pour la deuxième³⁸⁷) et la libération de l'imaginaire par la réécriture palimpsestuelle du poème de Rimbaud pour J.M., par le dialogue des arts pour M.B. qui a intégré à ses extrapolations *mandolinesques* des toiles contemporaines ainsi qu'un album du chanteur Thomas Fersen. En d'autres termes, le dispositif de *visite slamée* à l'horizon de la création apparaît ici doublement libérateur. On entrevoit d'ailleurs comment les indices prélevés sur le lieu de l'exposition (les noms des artistes) ont été intégrés comme contraintes (en majuscules dans le texte de M.B.) et comment la perspective de l'oralisation a pu influencer sur la mise en mots (dé/sar/ti/culé, dé/stru/ctu/ré...). Notons que la mise en espace sur la page se justifiait non seulement dans la perspective de la mise en voix, mais aussi dans celle d'une exposition des textes aux côtés des tableaux concernés.

Document 27 : Flyers Slam au musée³⁸⁸



³⁸⁵ Voir le blog du collectif.

³⁸⁶ Terme proposé par l'animateur du collectif « Slam Tribu », Sébastien Gavignet dit Selecta Seb, à l'initiative de ce projet (mail du 20/07/11).

³⁸⁷ « Lui parle-amant » (jeu de paronymie : *parlement*), « un Autre-à venir » (J.M.) ; « extrapolations mandolinesques » (M.B.)

³⁸⁸ Ces deux *flyers* nous semblent encore révélateurs d'un usage néologisant du mot « slam » : intégré à une combinaison hybride (« Slam'art ») dans le premier cas ; lieu d'une conversion du substantif en verbe dans le second cas, sans que cette conversion ne se répercute sur la graphie (flexion verbale) du lexème.

A son tour, le slameur Grenoblois MP s'est essayé à aux *visites slamées*, notamment au Musée Dauphinois : ces visites guidées collectives et multi-artistiques, impliquaient le slameur aux côtés de danseuses, de comédiens et d'un musicien, sollicités à l'occasion d'expositions temporaires ou permanentes³⁸⁹. Ainsi le slam « Le réseau » a-t-il été déclamé dans le cadre de l'exposition « Vaucanson et l'homme artificiel, des automates aux robots », tandis que « Apnée » a été slamé dans les salles « Habiter en Isère » (2010) du même musée. Il est allé plus loin dans cette expérience en créant un spectacle intitulé « La voix est libre » pour l'exposition « Rester libre »³⁹⁰, et plus récemment, en animant des scènes ouvertes au Musée Gadagne de Lyon, à partir d'extraits choisis de son répertoire sur le thème de la ville et en lien avec la collection permanente de ce musée (2011). En vue d'une *animation interactive*³⁹¹ intitulée « Slam ma ville », il a fait participer le public en lui demandant de s'exprimer à partir d'amorces liées à la thématique du musée : « Moi, dans ma ville, j'aime..., je déteste..., je rêve... ». Les *flyers* correspondants (voir en annexe I.5) étaient donc conçus de telle sorte que les participants puissent interagir avec leurs propres mots, portés par la voix du slameur.

14.3.3. Projet « Passeurs de mots »

Quant à notre projet « Slam au musée : passeurs de mots », il consiste en un parcours culturel réparti sur trois musées de l'agglomération grenobloise et destinés à des scolaires, plus particulièrement à des classes d'accueil³⁹². Ce projet s'inscrit dans le cadre d'une réflexion globale sur « Cultures et intégrations », envisageant l'apport des projets artistiques et culturels en vue de l'intégration des élèves nouvellement arrivés en France. Visant un accès émotionnel aux œuvres, il doit permettre le passage des émotions à la mise en mots, catalysée par l'intervention d'un artiste slameur dont le rapport à la langue française pourra être celui d'une

³⁸⁹ D'autres projets ont été menés avec le musée de la Résistance et le l'Ancien Evêché.

³⁹⁰ Spectacle présenté le 7/06/08 dans la chapelle du Musée Dauphinois. Ont été créés pour ce spectacle avec prise de notes *in situ* « Amnésie », « Apnée », « Peine : capital », « Les mains seules », « Livre penseur », « La peur » et « Songes déments », tandis que les slams « Bienvenue », « Avec des fleurs », « Couleurs » et « l'Amante » étaient réinvestis pour l'occasion.

³⁹¹ Concept proposé pour la communication du musée, par opposition aux visites guidées « traditionnelles ».

³⁹² Projet monté en partenariat avec le CASNAV (Centre Académique pour la Scolarisation des Nouveaux Arrivants et des enfants du Voyage) de Grenoble pour l'année scolaire 2011-2012, dans le cadre d'un groupe de réflexion (préparation d'une visite d'étude) sur « Cultures et intégrations ».

langue seconde³⁹³. Le tableau suivant résume les objectifs et la planification de la démarche :

Projet « Passeurs de mots : Slam au musée »		
Objectifs :		
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Proposer une approche poétique et interactive avec des parcours sous forme de visites slamées dans des musées ; ➤ Favoriser l'acculturation et la mise en relation des différents domaines artistiques et culturels ; ➤ Faciliter la mise en mots de l'émotion esthétique (ateliers d'écriture <i>in situ</i>) en développant un accès émotionnel aux œuvres présentées ; ➤ Permettre un enrichissement lexical, mais aussi un rapport ludique et créatif à la langue, en favorisant l'appropriation pour des élèves allophones. 		
Etapes	Slameurs	Musées
1. Mise en mots	Bastien Mots Paumés	Musée Dauphinois : découverte de la région et du patrimoine (lexique descriptif)
2. Des mots aux émotions	Souleymane Diamanka	Musée de peinture : émotions et images verbales (lexique émotionnel)
3. Mise en voix et en musique (déambulation)	Boutchou + musicien intervenant	Musée Géo-Charles : visite slamée, préparée et co-animée par les élèves
Partenaires :		
Ville de Grenoble (musées et bibliothèque municipale) Maison de la poésie Rhône-Alpes, Printemps des poètes IUFM de Grenoble (atelier de pratique artistique)		

Tableau 16 : Projet de parcours « Slam au musée »

A plus d'un titre, l'intérêt de ce type de projet artistique et culturel s'avère décuplé pour des ENA, comme l'ont démontré Nathalie Auger et Gisèle Pierra dans l'ouvrage publié sous le titre « Arts du langage et publics migrants » (2007). C'est d'abord à l'art comme lieu de rencontre – « avec l'autre texte, l'autre rive, l'autre culture » – que donne accès un tel projet, relevant autant de l'individuel que de l'universel :

« Les Arts du langage sont un lieu vivant de confrontations problématiques des corps, des langues et des cultures. La matière sonore des mots, le rythme, la force des œuvres et le désir tout simple de se traduire au monde en s'exprimant, en écoutant et en créant, offrent l'altérité en partage (Auger & Pierra, 2007 : 263)

C'est bien dans le partage des mots, l'épreuve de leur matière sonore, le ressenti corporel du *corps des textes* et des œuvres données à voir, à entendre, à vivre et à créer que nos élèves de CLIN, de CLA, de LP, étudiants du CUEF et autres participants aux ateliers décrits, se sont épanouis et s'épanouiront. C'est aussi, pour

³⁹³ Tel est le cas pour deux des slameurs retenus pour ce projet : Katia Bouchoueva et Souleymane Diamanka.

les élèves allophones, dans l'art comme lieu de dialogue des langues, comme tremplin, passerelle entre langue première et langue seconde (Chrifi-Alaoui, 2007 : 351). Si l'art en général a pu être décrit par cette ex-enseignante de CLA comme « partie entre-deux » (2007 : 352), le slam apparaît emblématique de cette zone de confluence, de partage et de passage entre deux langues-cultures : lieu d'élaboration d'un sujet parlant, d'un sujet écrivant, et même d'un sujet apprenant. La slameuse d'origine marocaine « Tata Milouda », ayant découvert le slam à 60 ans alors qu'elle suivait des cours d'alphabétisation, témoigne de ce parcours édifiant : « *Mon stylo, mon cahier, c'est ma liberté* » conclut-elle dans un slam où elle revient sur le rôle de l'écriture dans son émancipation et son appropriation linguistique³⁹⁴.

C'est en effet dans un processus de subjectivation que ces élèves et participants aux ateliers ont su investir au travers de cette expérience la possibilité offerte de devenir sujet de parole, d'habiter une parole individuelle et authentique, et de se construire comme sujets d'apprentissage. Dalie Chrifi-Alaoui souligne que « les arts du langage ont d'abord été un secours pour aider les apprenants à devenir des sujets leur apprentissage » (2007: 351) : objectif qui nous semble inhérent à la pédagogie de projet en général – ne serait-ce qu'en vertu de la capacité d'initiative mise en jeu – mais qui se révèle d'autant plus aisément atteint que les élèves investissent leurs propres voix, corps et mots dans un tel projet. L'art peut enfin être découvert comme émancipation et détournement linguistique, « pratique impertinente » de la langue (Chrifi-Alaoui, 2007 : 358). En atteste l'atelier slam et la créativité qu'il impulse, propulse et *pulse* : anglicisme que nous nous autorisons ici en référence à la pulsation musicale (transférée sur la musique des lettres, le flot de mots et le *flow* du slameur) comme à la pulsation corporelle (du cœur), en passant par l'air *pulsé* qui représente, d'un point de vue médiopoétique – relevant du *physio-medium* d'après Jean-Pierre Bobillot – et selon le slameur allemand Bas Böttcher, l'un des états de la matière « slam ». Et nous voilà revenue au sens étymologique du verbe *animer*, de l'*anima* comme « souffle vital », de l'*animateur* qui donne naissance au texte en le slamant sur scène et *insuffle* en atelier des envies créatives :

« *Mais si t'écoutes un tout petit bout, p't-être bien que t'en sortiras ravi
Et ça c'est important pour nous, c'est grâce à ça qu'on se sent en vie* »³⁹⁵

³⁹⁴ Tata Milouda a apporté son témoignage dans l'émission « Les objets » diffusée le 2/08/11 sur France Culture (voir notre sitographie) où elle est revenue sur l'importance symbolique de ces deux objets dans son parcours.

³⁹⁵ Grand Corps Malade, « Attentat verbal » (2006).

Conclusion partielle

De passeurs de poèmes, les slameurs se font passeurs de mots et de culture. Ce faisant, ils relaient l'enjeu original d'une démocratisation de la poésie en s'ouvrant aux différentes formes d'arts et de cultures : d'où l'idée de *faire vivre* les musées. D'une capacité d'affordance relative à une pluralité de lieux pour les performances, ils infèrent une capacité d'adaptation à des publics, situations et contextes d'ateliers très divers. Or ce que nous apprennent ces ateliers observés et analysés en termes d'approches *multivariées*, c'est que les slameurs intègrent la variation au sein de leurs textes comme au cœur de leurs démarches d'animation. Conformément à notre hypothèse d'un lien étroit entre l'auteur et l'animateur, on retrouve à l'œuvre dans les ateliers des approches qui reflètent une diversité stylistique conjuguée à la prise en compte des spécificités de chaque contexte. D'une écriture *condensée* pour Mots Paumés à une écriture *palimpsestuelle* pour Souleymane Diamanka, sans oublier l'écriture *métisse* de Grand Corps Malade, autant de liens tissés et de rencontres qui ont enrichi notre propre parcours élaboré dans un double contexte - scolaire et universitaire - d'enseignement. L'enjeu didactique, en tant que tel, n'est pas coupé de la pratique artistique des slameurs : la transmission leur est essentielle, les « fait grandir » selon la formule de Souleymane Diamanka. Artistiquement parlant, il semble en effet que ces pratiques d'*écriture partagée* – distinctes des situations d'*écriture collective*³⁹⁶ – engendrent une dynamique créative née de ces moments d'échange et de partage.

³⁹⁶ L'écriture partagée procède à notre sens d'une *démarche* globale et élaborée en tant que telle, alors que l'écriture collective relève d'un *dispositif*, d'une modalité ou forme sociale de travail ponctuelle.

Conclusion

*« Parce que la terre tremble quand tes mots s'enracinent dans
Les Sables du temps
Parce que mes batailles éviteront des guerres
Comme l'encre le sang
Parce qu'elle porte les âmes de tous les êtres qu'elle croise
Parce que j'ai bu comme toi... l'envers d'une autre phrase
Comme tu sais allier le soleil à la nuit et puis l'éveil au rêve
Certaines questions s'allongent
Et les réponses se soulèvent
C'est l'écriture qui nous prend
Et s'articule dans nos bouches
Parce qu'on pose des questions
A des réponses qui les touchent »*

Des questions au voyage vers le lyrisme contemporain : les voix d'Orphée¹

Au terme de notre parcours de thèse, cette citation² prend une valeur conclusive en ce qu'elle évoque la poésie comme voyage dans l'espace et dans le temps, rencontre et métissage, partage et expérience sensorielle qui « *nous prend et s'articule dans nos bouches* », mouvement, é-mot-ion, *émotivation*³ née au cœur même des mots. Autant de traits révélateurs du slam auxquels il nous faut ajouter un enjeu néopoétique (« *l'en-vers d'une autre phrase* »⁴) qui rejoint l'idée oxymorique d'un enracinement et d'un envol, entraperçu dès notre citation introductive : « *Pourquoi ce poème est-il si loin de son papier d'origine en ce moment ?* » (JB/SD, 2007) De la trajectoire du poète à celle de ses mots, la métaphore du papillon renvoie au « *Verba volant, scripta manent* » dont les slameurs se jouent et qu'ils déjouent : « *Parce qu'on écrit un peu partout pour que nos paroles restent fugitives* » (Rouda, 2007). C'est à une écriture de l'éphémère, de *l'envers* et du divers qu'ils aspirent, poètes *néonomades* entraînant dans leur sillage celles et ceux qui ont signé le pacte *colludique* d'une poésie destinée à « *porte(r) les âmes de tous les êtres qu'elle croise* ». Aussi le slam est-il invitation au voyage, de l'encre de la page au partage de la scène.

Ce parcours nous a conduite à tisser des liens, en suivant le *fil de l'oralité*, avec des traditions qui se déclinent différemment selon les époques et les latitudes. Depuis *l'Odyssée*, les aèdes et autres rhapsodes, le mythe d'Orphée a suscité des voix multiples : celle des griots africains, des *majdoub*s du Maghreb, des *zajals* libanais... A la confluence de traditions diverses, le slam nous invite à une réconciliation des deux compétences définies par Aristote : celle du « poète des mètres », expert en maniement des formes, et celle du « poète d'histoires », inventeur de fictions et de personnages, auquel Octavio Paz fait écho en distinguant le *contar* du *cantar* (1986). Si le slam est poésie clamée, clameur (Ferré), voire exclamative (Valéry), il s'avère en outre, conformément à notre hypothèse centrale et sans doute pour ces raisons mêmes, un haut lieu de créativité lexicale. Doublement stimulée par l'expression d'un *je* singulier se traduisant par un *néostyle* et par la

¹ « Parce que, à chaque voix, Orphée change, et recommence. Une Odyssée recommence. (...) Le poète montre que l'odyssée est dans la voix, dans toute voix. L'écoute est son voyage. Et si l'écoute est le voyage de la voix, alors s'abolit l'opposition académique entre le lyrisme et l'épopée. » écrit Meschonnic (2006 : 297-298).

² Il s'agit de la suite du poème dont le début est mis en exergue à notre introduction. (voir l'illustration sonore)

³ Substantif dérivé de l'adjectif « émotivée » créé par Lauréline Kuntz (« Dixlesic », 2009).

⁴ Nous avons segmenté ce lexème pour souligner l'homophonie : *en vers/envers*.

dynamique (le jeu) d'une collectivité, cette créativité émane à la fois du jeu *sur la langue* et du jeu *dans la langue*. Poète du quotidien dans la lignée d'un Gainsbourg ou d'un Prévert, le slameur use à l'envi de jeux de mots, *distillant* tous les mots en matériau poétique, *sublimant*⁵ des termes et tournures *ordinaires*, des mots situés en marge et qui relèvent de l'oralité ou de l'invention.

Partant, le slam résonne comme l'une des voix contemporaines du *lyrisme*, au double sens de ce terme « recouvrant aussi bien la conception d'une poésie subjective que celle d'une musique hantant l'énoncé poétique » (Pinson, 2008 : 23). Du personnage du clown-poète (Lauréline Kuntz) à celui du caméléon (Mots Paumés)⁶, du *slam de poésie* conçu comme un tournoi au *One slam show* en passant par les scènes ouvertes, cette forme hybride ne se laisse pas aisément enfermer dans une approche générique mais les slameurs n'en incarnent pas moins un lyrisme contemporain, fût-il « sec, sans effusion ni pathos, un lyrisme de la dissonance » (Pinon, 2008 : 23). Issus de la *slam family*, les français tendent à se démarquer de la tradition américaine en s'éloignant du modèle compétitif, renouant ainsi avec une visée intégratrice originelle : « The European slams are more akin to the root philosophies that fueled performance poetry's popularity across the world (...) Theirs is an ever-expanding horizon consistently creating new ways... » *dixit* le fondateur⁷. De fait, ils s'affranchissent de règles qui sont aussi celles de la langue, d'où une créativité effervescente qui se manifeste au sein de leurs textes comme en leurs seuils : du *Slamburger*⁸ au *Slam'art*⁹, les mots se rencontrent à l'instar de ceux qui se posent en nouveaux tribuns du verbe : « *Libérez le verbe et laissez-le couler...* » enjoignent-ils.¹⁰ Avènement d'un verbe libre, le slam apparaît alors, à *l'envers d'une autre phrase* et à rebours de la porte *claquée au nez (to slam)*, comme la porte ouverte à ces mots nouveaux qui relient linguistique, littérature et arts : « La didactique des langues, la linguistique, les lettres et les arts ne se rencontrent-ils pas au cœur des pratiques qui les renouvellent sans cesse ? » (Auger, 2007 : 262)

⁵ Selon une acception relevant de la chimie, ce verbe renvoie au passage de l'état solide à l'état gazeux, ce qui fait écho à la métaphore évoquée par Bas Böttcher du slam passant d'un état à l'autre, de la page à la scène.

⁶ Personnages que ces deux slameurs ont inventés pour assurer la cohésion, soit les transitions entre les textes de leurs « *One (wo)man shows* » respectifs.

⁷ Marc Smith dans l'éditorial du livret « Reims Slam d'Europe » (2010).

⁸ Soirée consistant en une formule « slam + hamburger » (voir le flyer en annexe I).

⁹ Voir le projet « Slam au musée » proposé par le collectif Slam tribu (chapitre 14).

¹⁰ Collectif « Enterré sous X », « Le verbe », *X marks the spot* (2010).

Des questions au parcours de recherche

Toutes ces questions soulevées à l'orée de notre recherche nous ont amenée à nous plonger non seulement *au cœur du slam* (GdB, 2009), mais aussi - et surtout - au cœur des univers poétiques propres aux slameurs rencontrés, en nous attachant à mettre au jour les strates de leurs écritures d'*archéonéologues*, à la fois actuelle et ancrée dans des traditions ancestrales, unique et universelle :

«Ecrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse (...) les sens passent, la question demeure. » (Barthes, 1963 : 7)

Dans le *Degré zéro de l'écriture*, Barthes (1953 : 14) voyait déjà dans *l'écriture* le moyen de résoudre l'opposition entre *langue* et *style*. Ainsi, d'une poétique comme stylistique du genre (Genette) nous avons évolué vers une poétique de l'œuvre que nous avons développée en termes de *néostyles* : de fait, nous avons étudié comment les néologismes s'intégraient aux répertoires de slameurs comme *œuvres-systèmes* (Meschonnic), s'agissant de perles cousues dans la trame de leurs textes. Œuvre à la fois textuelle et performancielle qui trouve son essence et son accomplissement lors d'une prestation scénique, œuvre foncièrement *mouvante* (Zumthor) et toujours singulière, portée par la voix et le corps du poète.

A la question « le slam est-il néopoétique ? », nous serions tentée de répondre négativement au premier abord, tant il est vrai que les slameurs s'inscrivent dans la lignée de traditions qu'ils ont justement à cœur de réanimer et de pratiques ou poétiques actuelles avec lesquelles ils entrent en dialogue voire en résonance. Au-delà de l'opposition entre « littéralistes » et « néolyriques », ils incarnent un lyrisme contemporain et horizontal, une poétique qui se conjugue au présent et à la première personne du pluriel, se décline en termes de jeu et de partage. Sur un plan poétique, nous pouvons résumer nos conclusions à travers les formules suivantes :

- **Poésie parlée** : le slam apparaît comme une parole poétique incarnée, un verbe à la fois volubile et tendant à la permanence (*verba manent* !) dans sa réitérabilité même.
- **Poésie-partage**¹¹ : c'est d'abord le partage du micro et le partage des mots, que les slameurs nous offrent et s'offrent parfois entre eux comme autant de *présents*.

¹¹ Il s'agit de l'un des termes récurrents de notre enquête « le slam en un mot. »

- **Poésie-présence** : elle repose sur la présence scénique du poète, une présence que nous avons tenté de restituer à chaque chapitre de la présente thèse.
- **Poésie-perle** : pour avoir sorti la poésie de son écrin en la démocratisant et en la faisant circuler dans l'espace public - passer *de mains en mains* - ces orpailleurs du quotidien n'en découvrent pas moins des mots-perles dont la densité est emblématique¹².
- **Poésie-passage** : des mots de passe (parmi lesquels nous avons relevé de nombreuses formes et formules néologiques) créent une connivence au sein de la *slam family*, ouvrant un espace *colludique* et en tant que tel, néologène.
- **Poésie-paronomase** : la paronomase (appelée rime *multisyllabique*), figure reine des slameurs est mêlée à d'autres figures de sons et de sens, en une subtile alchimie.

A travers ces mots qui claquent sans *clasher*, ces lettres qui sonnent et résonnent entre elles, ces rythmes qui nous portent et s'emportent parfois, les slameurs n'inventent pas *ex nihilo* mais réactivent des procédés plus ou moins communs dont ils révèlent et déploient le potentiel poétique, telle l'écriture paranomastique (Frontier) dont les rappers usent à l'envi (Lapassade & Rousselot). Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que l'émulation née d'un certain engouement pour le slam pousse(ra) ces derniers à aller plus loin dans l'écriture, à l'instar d'Oxmo Puccino. Sur un plan historico-poétique, la filiation du rap au slam s'avère sociologique, plus qu'historique : elle est essentiellement le fait de trajectoires d'artistes, de l'évolution de certains acteurs et activistes du slam qui y ont trouvé leur voix. Sur un plan phonétique, force est de constater que c'est la paronymie, plus que la simple homophonie, qui apparaît comme une source de créativité privilégiée. Nous avons d'ailleurs émis l'hypothèse d'une prégnance de la structure consonantique dont nous avons pu vérifier l'efficacité et dont la paronomase renforce l'empreinte. En allant plus loin, nous pouvons avancer que cette *musique des lettres* procède d'un transfert, d'une traduction du rythme propre à l'écriture rapologique (marquée par le *beat*), qui se trouve ici incorporée au flux des textes et matérialisée par les *flows* de slameurs parfois issus du rap. Autant de caractéristiques phonético-poétiques que nous avons reliées aux formes de créativité rencontrées et identifiées :

- la recherche d'originalité et d'expressivité pouvant aboutir à des effets de musication ainsi qu'à l'invention de nouvelles lexies qui sont autant de mots-clés¹³ ;

¹² « Que le mot soit perle » se plaît à répéter SD. A la recherche de phrases chocs (*punch-lines*) ou de *phases* harmonieuses (voir notre glossaire), les slameurs sont en quête de formules aussi condensées qu'efficaces.

¹³ Ces néologismes sont à la fois révélateurs de l'univers de tel ou tel slameur (Ex : « allitérophiens », Marco DSL) et points de rencontre entre ces univers (« déglinguistiques », MP et BtR).

- la recherche d'une complicité avec le public pouvant engendrer, *via* le pacte *colludique* et l'ouverture de l'horizon d'écoute, des *mots d'esprits* (Freud) ;
- la recherche de condensation (induite par la règle des 3 minutes) pouvant se traduire par l'invention de mots-composites et autres formules palimpsestuelles ;
- la recherche d'une certaine permanence (à l'exception des improvisations et autres *freestyles*) se traduisant par des traits stylistiques récurrents alliés à la réitérabilité des textes, et partant, des lexies créées ou resémantisées.

A la question « Le slam est-il néologène ? », nous apportons donc une réponse résolument positive que nous avons pu vérifier dans les textes de nos corpus (en français, mais aussi en espagnol et en allemand), ainsi que dans le paratexte (le péri-texte des titres et noms de scène, l'épitéxte des articles de presse et entretiens) et dans notre enquête « le slam en un mot » où la dimension de joute a suscité une dynamique créative. D'une certaine façon, le néologisme met en abyme la quête néopoétique des slameurs. Il est d'ailleurs significatif que le mot slam lui-même donne lieu à des formes néologiques, qu'elles soient créées par dérivation (*slamiste*), composition (*slam-poésie*), amalgame au niveau du mot (*slamicalement*¹⁴) ou du syntagme (*slam (ob)session*¹⁵), détournement palimpsestuel (*Tout feu tout slam*¹⁶) ou emprunt (*slam session*¹⁷), ces différents procédés pouvant se combiner : « Seslam ouvre-toi ! » résulte à la fois d'un détournement par substitution paronymique (Sésame) et d'une apocope (de « session ») doublée d'un amalgame. Autre formule rituelle d'ouverture de session slam, « Slamaleikoum » procède d'un emprunt à l'arabe et d'un amalgame. A la différence du rap où les anglicismes relèvent essentiellement d'un technoclecte, le slam joint l'innovation au métissage en néologisant à partir des emprunts. Ainsi, nous avons repéré une grande diversité de procédés lexicogéniques mis en œuvre dans cette zone néologène du slam et de ses entours, tout en nous heurtant à la difficulté d'identifier telle ou telle matrice dans un contexte où elles tendent souvent à se superposer, d'où une *littérarité potentielle*. Les différentes strates apparues au sein d'un même mot ou lexie néologiques nous ont confrontée à un *indécidable* (Grésillon) qui renvoie aussi au *tremblé* du sens (Barthes). Nous avons observé que la matrice morphosémantique était souvent privilégiée dans l'épitéxte avec de nombreux mots et locutions composites qui sont

¹⁴ Formule fréquemment utilisée par les slameurs, dont GCM qui l'inscrit sur ses dédicaces.

¹⁵ Titre du texte de MDsl/BtR (2006, voir en annexe IV).

¹⁶ Titre d'une compilation (2006).

¹⁷ « Session slam » est plus conforme aux règles syntagmatiques du français.

autant d'accroches (Sablayrolles) *via* les titres et autres blases. Si certains de ces procédés rejoignent des stratégies publicitaires avec l'enjeu commun de séduire un public, le potentiel sémantique du mot – soit des réseaux qu'il contient en germe – est pleinement déployé, voire explicité, dans le slam alors qu'il reste généralement implicite dans les slogans¹⁸. La matrice phraséologique constitue un point commun entre tous les *néostyles* analysés. Là-encore, il s'agit d'un trait d'union avec d'autres formes d'écritures plus ou moins « ordinaires » telles que la publicité et les formules journalistiques, mais l'écriture palimpsestuelle permet le développement à l'échelle d'un texte d'une créativité dont les slameurs ne perdent pas le fil. C'est d'ailleurs le fil d'une écriture orale et résolument créative auquel ils initient les participants aux ateliers. Ce faisant, ils construisent une posture spécifique d'auteur, que nous avons décrite comme démarche de slameur/animateur : le *colludique* (en performance) trouve son pendant didactique (en atelier) dans les pratiques d'écriture *partagée*. Dans le cadre scolaire, la mise en lumière de ce triple statut d'auteur/orateur/animateur devrait aboutir à une reconnaissance du slam non seulement en tant qu'outil d'apprentissage, mais aussi en tant qu'objet d'étude à part entière, ce qui nous semble en bonne voie.

Aussi, à la question des apports didactiques du slam, pouvons-nous répondre positivement en vertu d'une libération de la créativité (ce potentiel libérateur ayant déjà été éprouvé dans un certain nombre d'ateliers d'écriture et ayant partie liée à l'intervention d'un artiste) et d'un renouvellement ou d'un *renouement* avec des pratiques « traditionnelles » souvent tombées en désuétude ou frappées d'infantilisme telles que l'apprentissage « par cœur » - permettant précisément d'accéder « au cœur de la langue » (Pennac) - et la récitation :

« 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. » (2007 : 156-157)

Dans le domaine du FLE et dans la lignée des ateliers théâtre, le slam est susceptible, en tant qu'art du langage, de contribuer à un « apprentissage prosodique corporéisé » (Beck, 2000 : 251) et plus généralement d'aider un apprenant de FLS à « trouver sa voix » en langue étrangère.

¹⁸ A titre d'exemple, le titre de JB « LOVERdose » (2010) rejoint la campagne publicitaire de la marque Diesel dont l'accroche (nom du parfum) est précisément le lexème néologique « Loverdose » (septembre 2011).

Des mots et des concepts

Afin de rendre compte de la spécificité de notre objet et d'articuler les différents champs théoriques à la lumière desquels nous l'avons étudié, nous avons été amenée à revisiter certains concepts voire à en concevoir de nouveaux :

- Le concept de **néostyle** que nous entendons moins comme l'invention d'un nouveau style que comme la mise en relation des formes néologiques et des fonctions qu'elles assurent dans ce contexte, induisant des effets stylistiques ; l'intégration de la néologie – ou d'une forme de néologie le cas échéant – dans la trame du slam, voire à l'échelle de l'œuvre d'un slameur, rend compte d'une interaction entre les formes lexicales et les figures (de sons et de sens) qui permettent de poétiser ces innovations.
- La notion de **colludique** que nous différencions du *crypto-ludique* (défini en argotologie par Jean-Pierre Goudaillier) en guise de synthèse d'une fonction conniventielle et d'une fonction poético-ludique. Notre insistance sur ce concept traduit la prégnance du collectif dans le slam, si bien que nous avons évolué de l'idée d'une *fonction colludique* vers celle d'un *pacte colludique* (inspiré du *pacte autobiographique* de Philippe Lejeune) impliquant réciproquement slameurs et slamophiles, poètes et récepteurs.
- La notion de **collocution** que nous avons établie pour désigner la collision de deux locutions ou collocations, soit une locution-valise obtenue par imbrication (*les moyens de locomotion de censure*, MP).
- L'idée (et la pratique) d'**écriture partagée** qui témoigne aussi de cette dimension fondamentale d'échange et de partage, pouvant se traduire par des pratiques non seulement d'écriture collective mais d'écriture *partagée* (en référence aux *lectures partagées*, Grossmann) ; cette notion renvoie à une dynamique interactive et créative plus qu'à un dispositif précis qui serait celui d'une situation collective¹⁹.
- Le concept d'**horizon d'écoute** que nous distinguons de celui d'horizon *d'attente* développé en théorie de la réception et appliqué à des textes écrits ; *a contrario*, cette notion d'horizon d'écoute nous semble adéquate à rendre compte de pratiques *d'auditure* (Bobillot) dont la réception s'appuie sur des attentes (des représentations) moins précises. D'où l'idée d'un horizon (d'écoute) fondamentalement ouvert et en tant que tel, favorable à la créativité, qui repose néanmoins sur des « règles du jeu » (Jauss, 1978) : celles du *pacte colludique*.

¹⁹ Ainsi un atelier d'écriture n'est-il pas forcément le lieu d'une écriture partagée si l'on ne tire profit de cette dynamique de groupe. *A contrario*, une situation d'écriture individuelle pourra donner lieu à des recherches et discussions collectives (en atelier ou sur la toile) potentiellement fécondes.

Le slam ou l'ouverture des frontières

Dès lors que les slameurs se font passeurs, ils nous invitent à une ouverture des frontières : frontière entre oral et écrit, frontières des arts et des genres, frontières entre écrivains et *écrivants*, écritures littéraires et écritures ordinaires, frontières des langues et des mots se trouvent brouillées dans cette tentative d'ouvrir et d'offrir le verbe et l'acte poétique à tous, d'impulser une dynamique créative dont nous avons mis en exergue certaines manifestations lexicales. C'est notamment au travers des amalgames (Tournier, 1988) que se concrétise ce brouillage des limites entre les mots. Le néologisme apparaît alors comme lieu de rencontres et d'interaction :

- entre les mots et locutions, s'agissant de lexies composites ;
- entre les séquences sémantiques ou isotopies d'un texte ;
- entre les poètes et leur public, *via* la complicité induite par le décryptage, les pratiques de « scènes ouvertes » et d'écriture partagée.

Rifaterre (1973) a décrit le néologisme comme lieu éminent de la *communication littéraire* : nous avons montré comment le slam consacrait pleinement cette réalisation par le biais d'une poésie qui se fait *communicante*, mettant à mal le « quatrième mur » évoqué par Diderot²⁰. De même qu'ils explorent la dynamique créative intrinsèque à la langue dans leurs œuvres, les slameurs initient dans leurs ateliers à une libération qui touche autant la créativité lexicale que l'imaginaire culturel. Nous avons souligné le continuum de leurs démarches artistiques à leurs démarches méthodologiques, *via* des approches *multivariées* qui sont l'application didactique de leurs néostyles. Ce faisant, ce sont aussi les clivages entre didactiques du FLE et du FLM que nous avons interrogées, le FLS pouvant constituer une interface, une zone de transit et de matérialisation d'un entre-deux. Plus généralement, nous avons observé que le slam se construit sur la double base d'une « zone de perméabilité » entre oral et écrit – entre écrit et oral – (Millet, 1992) et d'une « zone proximale de développement » d'une compétence d'ordre littéraire (Penloup, 2000 : 149).

²⁰ « 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 », 1968 : 231)

S'il apparaît que le slam est une poésie qui se cherche et qui questionne, des questions se profilent encore à l'horizon de notre recherche : *quid* de l'improvisation d'écriture appelée CIIEEL par les slameurs lyonnais et de l'improvisation tout court ? Comment décrire les différents états d'un même slam dont la mouvance n'est pas nécessairement conscientisée ? En outre, la question du médium demeure ouverte : un slam enfermé et figé dans un album ou dans un livre reste-t-il *slam* ? Garde-t-il une résonance, un *impact* poétique, alors même que l'essence d'un tel texte semble résider dans l'instant de sa déclamation, dans la prestation scénique qui lui permet de *prendre corps* ? Si la corporéité se perd nécessairement dans la transcription²¹, la lecture de certains slams nous incite cependant à conclure, avec Christian Prigent (2011 : 28), que « ces textes ne s'effondrent évidemment pas une fois déshabillés de la voix et abandonnés tout nus dans le silence du livre »²². Quant à notre questionnement didactique, il nous semble ouvrir à des modalités à la fois nouvelles (l'écriture *partagée*, réitérée et renouvelée par les nouveaux moyens de communication) et traditionnelles : l'apprentissage par cœur - ou « par corps »²³ - n'est-il pas susceptible de restituer le *goût des mots* et d'être remis au *goût du jour* par l'entraînement à apprendre ses propres textes comme ceux des auteurs classiques ? Quels peuvent être les apports des ateliers slam en termes de *littéracie/littératie*²⁴, via la mise en relation entre l'oral/les oraux et l'écrit/les écrits ? Enfin, n'est-il pas temps d'intégrer aux cursus universitaires français la possibilité de suivre des cours d'écriture créative comme aux Etats-Unis où les ateliers de *creative writing* permettent à de nombreux écrivains de trouver leur voix en littérature ?

²¹ Nous ne pouvons que reconnaître, à la suite de Roland Barthes que « ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte *d'accrocher* l'autre (voire au sens prostitutionnel du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire. » (1981 : 11).

²² Christian Prigent, dans son dernier ouvrage, évoque en ces termes le parcours de poètes contemporains comme Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, Charles Pennequin...

²³ Expression utilisée par le poète Yves Gaudin et titre d'un ouvrage sur la danse : *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse* (Faure, 2000).

²⁴ Nous avons trouvé les deux graphies, sous la plume de Reuter (2003 : 11) et de Barré de Miniac (2003 : 5).

BIBLIOGRAPHIE²⁵

Dictionnaires

- Aquien, M. & Molinié, G. (2002). *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*. La pochothèque.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Seuil.
- Collectif « Permis de dire la ville » (2007). *Lexik des cités*. Editions Fleuve noir.
- Cuq, J.-P. (Dir.) (2003). *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Asdifle. CLE international.
- Dupriez, B. (1980). Gradus. *Les procédés littéraires* (Dictionnaire). Paris : 10/18.
- Murcia, C. & Joly, H. (2005). *Dictionnaire des mots nouveaux des sciences et des techniques, 1982-2003*. Conseil international de la Langue Française.
- Rey, A. (2007). *Dictionnaire historique de la Langue Française*. Le Robert.
- Schaeffer, J.M. & Ducrot, O. (1995). *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil.

Références théoriques

- Abry, D. & Veldeman-Abry, J. (2007). *La phonétique. Audition, prononciation, correction*. Paris : Clé international.
- Abry, D. & Vorger, C. (sous presse). Du rap au slam, du flow au flot. In *Synergie Espagne* n°4.
- Adam, J.-M. (1983). Linguistique et poétique : analyses pragmatiques d'un graffiti et d'un poème. In *Bricolage poétique. Pratiques* n°39. pp.55-64.
- Anis, J. (Dir.) (2001). *Parlez-vous texto ?* Paris: Le Cherche midi.
- Apothéloz, D. (2002). *La construction du lexique français : principes de morphologie dérivationnelle*. Paris : Ophrys.
- Aragon, L. (2004). *Traité du style*. Paris : Gallimard.
- Argod-Dutard, F. (1996). *Eléments de phonétique appliquée*. Paris : Armand Colin.
- Arrivé, M. (2010). *Verbes sages et verbes fous*. Paris : Belin.
- Auger, N. & Pierra, G. (2007). Arts du langage et publics migrants, In *ELA Revue de didactologie des langues-cultures et de lexiculurologie* n°147, juillet-septembre. Didier érudition/Klincksiek.
- Balpe, J.-P. (1983). L'écriture poétique : une stratégie du ricochet, *Bricolage poétique. Pratiques* n°39. pp.7-25.
- Barbérís, J.-M. (2007). Voix et oralité dans l'écrit : la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers. *A la recherche des voix du dialogisme, Cahiers de Praxématique*, n°49. Montpellier III. pp.207- 232.
- Barré de Miniac, C. (1995). Genèse du rapport à l'écriture. Lyon : Voies livres.
- Barré de Miniac, C. (2003). La littéracie vers de nouvelles pistes de recherche didactique. *Lidil* n°27. Juillet. Université Stendhal de Grenoble.
- Barret, J. (2010). Stylistique du rap et du spoken word : un retour à la tradition poétique française. In Narjoux, C. (Dir.), *La langue littéraire à l'aube du XXIème siècle*. (pp.81-94). Editions universitaires de Dijon.

²⁵ Nous avons organisé les références en trois sections : bibliographie (sources théoriques), slamographie (sources primaires), et sitographie, des recoupements étant possibles (articles de recherche consultés en ligne).

- Barret, J. (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime*. Paris : L'Harmattan.
- Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Gonthier.
- Barthes, R. (1963). *Sur Racine*. Paris : Points Seuil.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1981). *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1964). Ecrivains et écrivants. In *Œuvres complètes*. Tome 1. 1942-1965. (pp.1277-1282). Paris : Seuil.
- Bazin, H. (1997). *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Beaumont-James, C. (1995). Analyse sémantique du mot « chanson ». In *Cahiers de lexicologie* n°67. pp.163-192.
- Beaumont-James, C. (1999). *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*. Paris : L'Harmattan.
- Beck, P. (2000). Corporéité et expressivité en phonétique corrective. In Guimbretière, E. *La prosodie au cœur du débat*. (pp.249-260) Publications de l'Université de Rouen. CNRS. Collection « Dyalang ».
- Béthune, C. (1999). *Le rap une esthétique hors la loi*. Paris : éditions Autrement.
- Billiez, J. (1996). Poésie musicale urbaine : langues et identités entrelacées, in Calvet, L.-J. & Julliard, C. (Dir.), *Actes du colloque de Dakar, les politiques linguistiques, mythes et réalités* (pp.61-66). Dakar.
- Billiez, J. (1997). Poésie musicale urbaine : jeux et enjeux du rap. In *Cahiers du français contemporain* n°4. ENS St Cloud. pp.135-154.
- Billiez, J. (1998a). L'alternance des langues en chantant. In Billiez J., & Simon, D.L. *Alternance des langues : enjeux socio-culturels et identitaires*. *Lidil* n°18. Grenoble. Lidilem. pp.125-139.
- Billiez, J. (1998b). Littérature de murailles urbaines : signes interdits vus du tram. In : Lucci, V. (ed.). *Des écrits dans la ville. Sociolinguistique d'écrits urbains*. Paris: L'Harmattan. pp. 99-165.
- Bing, E. (1976). *Et je nageai jusqu'à la page*. Paris : éditions des femmes.
- Blanchet, P., & Gotman, A. (2005). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Armand Colin.
- Blanchet, P. (2000). *La linguistique de terrain, Méthode et théorie : une approche ethno-sociolinguistique*. Presses Universitaires de Rennes.
- Bobillot, J.-P. (2006). La Voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck. In *Histoires littéraires* n°28. Paris : Tusson.
- Bobillot, J.-P. (2009). *Poésie sonore, Eléments de typologie historique*, Reims : éditions Le clou dans le fer.
- Bobillot, J.-P. (à paraître). Naissance d'une notion : la médiopoétique. *Poésie & Médias*. Actes du colloque de Paris-IV / Sorbonne. Paris : éd. du Nouveau Monde.
- Boch, F. & Grossmann, F. Eds. (2001). Apprendre à citer le discours d'autrui. In *Lidil*. n°24.
- Boniface, C. (1992). *Les ateliers d'écriture*. Paris : Retz.
- Boucher, M. (1998). *Rap expression des lascars, Signification et enjeux du Rap dans la société française*. Paris : L'Harmattan.
- Boulanger, J.C. (1990). La création lexicale et la modernité. In *Le Langage et l'Homme*, vol.XXV n°4, pp.233-240.

- Breton, A. (1995). *Manifeste du Surréalisme*. Paris : Gallimard.
- Calvet, L.-J. (1979). *Langue, corps, société*. Paris : Payot.
- Calvet, L.-J. (1994). *Les voix de la ville : Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris : Payot.
- Calvet, L.-J. (2007). Les ambiguïtés de Bobby Lapointe. In Lambert, P., Millet, A., Rispaïl, M. & Trimaille, C. *Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique* (pp.163-173). Paris : L'Harmattan.
- Calvet, L.-J., (1985). La chanson comme métissage. In *Vibrations* n°1. pp.71-80.
- Cavalla, C., Crozier, E., Dumarest, D. & Richou, C. (2009). *Le Vocabulaire en classe de langue*. Paris : Clé international.
- Caroll, L. (1994). *Through the looking glass. (De l'autre côté du miroir)*. London : Edition Penguin popular classic.
- Chrifi-Alaoui, D. (2007). Apports humanistes et linguistiques des pratiques artistiques dans l'apprentissage et l'enseignement de la langue dans une classe d'accueil. In Auger, N. *et al. Arts du langage et public migrant*. Paris : Didier érudition/ Klincksiek. pp.349-364
- Clas, A. (1987). Une matrice terminologique universelle : la brachygraphie gigogne. In *META* XXII 3. pp. 347-355
- Coletta, J.-M., (2004). *Le développement de la parole chez l'enfant âgé de 6 à 12 ans*. Sprimont, Belgique : Mardaga.
- Collectif. (1998). *Archipel de fictions. Les Chaînes de l'esclavage*. Paris : éd. Florent Massot/Association EuroAfricaine.
- Confiant, R. & Chamoiseau, P. (1999). *Lettres créoles*, Paris : Gallimard.
- Cornut, G. (1983). *La voix*. Paris : PUF.
- Cosnier, J. (1982). *Les voies du langage, communications verbales, gestuelles et animales*. Paris : Dunod.
- Coulon A. (1987). *L'ethnométhodologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dabène, M. & Grossmann, F. (1996). La co-construction du sens dans l'entretien dirigé. Enjeux didactiques et choix méthodologiques. In *Cahiers de linguistique sociale* n° 28-29. (pp.79-88). Le questionnement social. Actes du colloque de Rouen. 16-17 mars 1995. Université de Rouen.
- Debray, R. (1991). *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard.
- Debyser, F. (1969). Lettre ouverte sur la chanson. In *Le Français dans le monde* n°66, juillet-août. pp.6-8.
- De Certeau, M. (1993). *La culture au pluriel*. Paris : Seuil.
- Delas, D. (1983), L'enjeu du jeu poétique. In *Bricolage poétique. Pratiques* n°39. pp.79-100.
- Diderot, D. (1968). De la poésie dramatique. In *Œuvres esthétiques*. Paris : Garnier Frères.
- Dolz, J. & Schneuvly, B. (1998). *Pour un enseignement de l'oral. Initiation aux genres formels à l'école*, Paris : ESF éditeur.
- Duschesne, A. & Leguay, T. (1999). *Petite Fabrique de Littérature*. Paris : Magnard.
- Duval, C., Fourcaut, L. & Pilote le Hot (2008). *20 ateliers de slam poésie : De l'écriture poétique à la performance*. Paris : Retz.
- Eco, E. (1985). *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : édition Grasset et Fasquelle.

- Escal, F. (1990). *Contrepoints, Musique et littérature*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Espitallier, J.-M. (2006). *Caisse à outils, un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris : édition Pocket poésie.
- Fabre-Cols, (2002). *Réécrire à l'école et au collège, de l'analyse des brouillons à l'écriture accompagnée*. Paris : ESF éditeurs.
- Fairon, C. & Klein, J.-R. (2010), Les écritures et graphies inventives des SMS face aux graphies normées. In *Le Français aujourd'hui* n°170. Paris : Armand Colin, pp.113-122.
- Ferré, L., (1956). *Poètes vos papiers*. Paris : éditions de la Table Ronde.
- Ferré, A. (2007). *Poétique de Bas Boettcher, Lieux Communs et Place Publique*. Mémoire de Lettres modernes, sous la direction de Daniel Riou. Université de Rennes 2.
- Fiala, P. & Habert, B. (1989). La langue de bois en éclat : les défigements dans les titres de presse quotidienne française. In *Mots, les langages du politique* n°21. pp.83-99.
- Finkelkraut, A. (1979). *Ralentir : mots-valises !* Paris : Seuil.
- Fonagy, I. (1983). *La vive voix, Essai de psycho-phonétique*. Paris : Payot.
- Fradin, B. (1997). Les mots-valises : une forme productive d'existants impossibles ? In Corbin, D., Fradin, B., Habert, B., Kerleroux, F. & Plénat M. (Eds.), *Mots possibles et mots existants*. Actes du forum de morphologie. *Sillexicales* 1. Université de Lille 3. pp. 101-110.
- Freud, S. (1983). *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*. Paris : Gallimard. Coll. « Idées ».
- Frontier, A. (1992). *La poésie*. Paris : Belin.
- Gadet, F., (1992). *Le Français populaire*. Paris : PUF.
- Gadet, F. (2008). Le livre, le caméléon ou le singe savant. In Parpette, C. & Mochet, M.-A., *L'oral en représentation(s) : décrire, enseigner, évaluer* (pp.17-32). Fernelmont : EME édition.
- Galisson, R. (1991). *De la langue à la culture par les mots*. Paris : Clé international.
- 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 Erudition. pp.41-63.
- Galisson, R. (1999). La pragmatique lexiculturelle pour accéder autrement, à une autre culture, par un autre lexique. In Galisson, R. & Pruvost, J., *Vocabulaires et dictionnaires en FLM et en FLE. ÉLA* n°116. pp. 477-496.
- Garcia-Debanc, C. (1996). Consignes d'écriture et création. In *Pratiques* n°89, pp.69-88.
- Gardin, B., Lefevre, G., Marcellesi, C. & Mortureux, M.-F. (1974). A propos du sentiment néologique. In *Langages* vol.8. n°36. pp.45-52.
- Gasquet-Cyrus, M., Kosmicki, G. & Van den Avenne, C. (1999). *Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville*. Paris : L'Harmattan.
- Gaudin F. & Guespin L. (2000). *Initiation à la lexicologie française, De la néologie aux dictionnaires*. Bruxelles : De Boeck Duculot.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Gallimard.
- Goffman, E. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1 La Présentation de soi*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun ».

- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. Basil Blackwell Oxford.
- Goffman, E. (1987). *Façons de parler*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Goudaillier, J.-P. (1991). Les pochoirs muraux. Défonce d'afficher... 22, v'là Olga. In: *Communication et langages* n°87, 1^{er} trimestre 1991. pp. 28-38.
- Goudaillier, J.-P. (1997a). *Comment tu tchatches? Dictionnaire du Français contemporain des cités*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Goudaillier, J.-P. (1997b). La langue des cités. In *Communication et langages* n°112. pp.97-110.
- Goudaillier, J.-P. (2003). Procédés de création lexicale en Français Contemporain des Cités. In Rousseau, J. (Coord.). *L'invention verbale en français contemporain* (pp.55-64). Cahiers du CIEP. Paris : Didier.
- Goudaillier, J.-P. (2007). Français contemporain des cités : langue en miroir, langue du refus. In *Adolescence* n°59. Edition « L'Esprit du Temps ».
- Grésillon, A. (1983). Mi-fugue, mi-raison. Dévaliser les mots-valises. In *Communiversion, DRLAV* revue de linguistique n°29. pp.83-107.
- Grésillon, A. & Maingueneau, D. (1984). Polyphonie, proverbe et détournement ou un proverbe peut en cacher un autre. In *Langages* n°73. pp.112-125.
- Grésillon, A. (1985). Le mot-valise : un monstre de la langue ? In Auroux, S. (Dir.) *La linguistique fantastique* (pp.245-259). Paris : Joseph Clims/Denoël.
- Grésillon, A. (1994). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris : PUF.
- Gross, G. (1996). *Les expressions figées en français*. Paris : Ophrys.
- Grossmann, F. (2001). Pour une approche ethnographique des activités de lecture : l'exemple des 'lectures partagées'. In *Cahiers du Français Contemporain* n°7. pp.135-160.
- Grunig, B. (1990). *Les mots de la publicité, l'architecture du slogan*. Presses du CNRS.
- Guaïtella, I. (2000). Les systèmes de notation de la prosodie et du geste : pourquoi et comment les utiliser ? In *La prosodie au cœur du débat* (pp.164-184). Publications de l'Université de Rouen. CNRS. Collection « Dyalang ».
- Guay de Bellissen, H. (2009). *Au cœur du slam*. Monaco : Editions Alphée/J-P. Bertrand.
- Guilbert, L. (1973). Théorie du néologisme. In *Cahiers de l'association internationale des études françaises* n°25. vol.25. pp.9-29.
- Guilbert, L. (1975). *La créativité lexicale*. Paris : Larousse université.
- Guiraud, P. (1986). *Structures étymologiques du lexique français*. Paris : Payot.
- Guiraud, P. (1979). *Les jeux de mots*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Gumperz, J.J. (1989). *Engager la conversation*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Hagège, C. (1987). *L'Homme de parole, Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris : Fayard.
- Hagège, C. (1996). *Le Français, histoire d'un combat*. Paris : Livre de poche.
- Hesbois, L. (1986). *Les Jeux de langage*, Editions de l'Université d'Ottawa.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Jakobson, R. (1973). *Questions de poétique*. Paris : Seuil.
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

- Joanny, A. (2008). Du poème à la scène. In *Aux Passeurs de poèmes*. Chapitre XIII (pp.175-189). Sceren-CRDP Chasseneuil du Poitou.
- Jousse, M. (1981). *Le style oral, rythmique et mnémotechnique*. Paris : Le Centurion.
- Juliers, S. (2008). *L'Enseignant en ses objets*. Thèse présentée par Sylvie Juliers sous la direction de Pascal Bressoux. Université Pierre Mendès France. Grenoble 2.
- Krieg-Planque, A. (2009). *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Lamarche, L. (2011). « Nouveaux poètes », « nouvelles poésies » et nouvelles pratiques. In *Nouvelle Revue Pédagogique* (collège) n°62, janvier, pp.16-28.
- Lambert, P. & Trimaille, C. (2004). A travers le rap français : un exemple de médiation linguistique et sociale, in Delamotte-Legrand, R. (Dir.) *Les médiations langagières*, Dyalang - CNRS - Publications de l'Université de Rouen, pp. 205-216.
- Lapassade, G. & Rousselot, P., (1998). *Le rap ou la fureur de dire*. Paris : Loris Talmart.
- Laprand, M. (1998), *Poétique de l'Oulipo*. Etudes de langue et littérature françaises publiées. Amsterdam : Rodopi.
- Laronde, M. (1996). *L'écriture décentrée: La langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris: L'Harmattan.
- Laurens, V. (2003). *Présentation et analyse d'un modèle d'unité didactique pour l'enseignement du FLE*. Mémoire de DEA en didactologie des langues et des cultures. Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris III.
- Lehmann, A. & Martin-Berthet, F. (1998). *Introduction à la lexicologie*. Paris : Dunod.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Léon, P. (1993). *Précis de phonostylistique, Parole et expressivité*. Paris : Nathan Université.
- L'Homme, M.-C. (2003). Combinaisons lexicales spécialisées (CLS) : description lexicographique et intégration aux banques de terminologie, in Grossmann, F et Tutin, A (Ed.). *Les collocations : analyse et traitement* (pp.89-103). Paris : éditions De Werelt.
- Lhomme, F., Di Rollo, C. & Cheneau, A. (2010). Des ateliers culturels au lycée ? Un atelier « slam » au microlycée ! In *Cahiers pédagogiques* n°479, février. pp.61-52.
- Lhote, E., Barry, A. & Tivane, A. (2000). Acquisition et apprentissage de la prosodie : une double approche vocale et discursive. In Guimbretière, E. *La prosodie au cœur du débat*. (pp.249-260) Publications de l'Université de Rouen. CNRS. Collection « Dyalang ».
- Lipka, L. (2007). Lexical creativity, textuality and problems of metalanguage. In Munat, E. *Lexical creativity* (pp.3-12). Amsterdam : John Benjamins Publishing Company.
- Luca, G. (1986). La fin du monde. In *Paralipomènes*. Paris : José Corti.
- Lyor, T. (2005). Entretien réalisé par Isabelle Debouvère. Les enjeux d'un atelier slam. In *Lecture jeune*, Revue d'information, de réflexion et de choix de livres pour adolescents n°115, septembre. Dossier « De la poésie au slam ». pp. 23-25.
- Marti, P.-A. (2006). *Rap 2 France : les mots d'une rupture identitaire*. Paris : L'Harmattan.
- Martin, J.-P. (1976). La condensation. In *Poétique* n°26, pp.180-206.
- Martin, S. (2005). La rime et la vie pour trouver sa voix. In *Lecture jeune*, Revue d'information, de réflexion et de choix de livres pour adolescents, n°115, septembre, pp.8-13.
- Massart-Laluc, V. (2004). Ecrire avec un écrivain. In *Lire au lycée professionnel*, n°44, p2.
- Matthews, H. (1987). *Le Savoir des rois*. La Bibliothèque oulipienne. Volume 1. Ramsay.

- Mel'cuk, I. (2011). *Tout ce que nous voulions savoir sur les phrasèmes, mais ...*. In *Cahiers de lexicologie, revue internationale de lexicologie et de lexicographie*. Paris : Classiques Garnier.
- Mendy, G. (2008). Le slam et la poésie. In *Aux Passeurs de poèmes*. Chapitre IX (pp.123-131). Sceren-CRDP Chasseneuil du Poitou.
- Mercier-Leca, F. (2010). Un héritage poétique inattendu : l'allégorie dans le slam de Grand Corps Malade. In Narjoux, C. *La langue littéraire à l'aube du XXI^{ème} siècle*. Editions universitaires de Dijon.
- Meschonnic, H. (1969). Pour la poétique. In *Langue française*. n°3. pp. 14-31.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, H. (1990). *La rime et la vie*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, H. & Dessons, G. (2005). *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris : Armand Colin.
- Meschonnic, H. (2006). *Célébration de la poésie*. Paris : Verdier poche.
- Millet, A. (1992). Oral/Ecrit : zones de perméabilité. In *Lidil* n°7, décembre. *Des lettres et des sons*. pp.113-132.
- Molino, J. & Tamine, J. (1982). *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*. Paris : PUF.
- Montloi, F. (2004). Lire à voix haute. In *Lire au lycée professionnel* n°45, pp.2-3.
- Mourlon-Dallies, F. (2010). Modifications et inventions graphiques dans les écritures électroniques. In *Le Français aujourd'hui* n°170. Paris : Armand Colin.
- Mortureux, M.-F. (1997). *La lexicologie entre langue et discours*. Paris : Sedes.
- Munat, E. (2007). *Lexical creativity, Texts and contexts*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company.
- Munoz, J.S. (2000). Les proverbes et phrases proverbiales français, leurs équivalences en espagnol. In *Langages* n°139. Volume 34, pp.98-109.
- Nevchehirlian, F. (2005). Slam : les mots à la bouche. In *Lecture jeune, Revue d'information, de réflexion et de choix de livres pour adolescents*, n°15, septembre, pp.18-22.
- Nicolas, C (2004). Qu'est-ce que lire à voix haute ? In *Lire au lycée professionnel* n°45, p7-8.
- Paz, O. (1986). Contar y cantar. Sobre el poema extenso. In *Vuelta* n°115, junio de 1986.
- Peillon, C. (2009), *Les chants d'Orphée, Musique et poésie*, Actes sud/la Pensée de midi.
- Penloup, M.-C. (1999). *L'écriture extrascolaire des collégiens. Des constats aux perspectives didactiques*. Paris : ESF éditeur.
- Penloup, M.-C. (2000a). *La tentation du littéraire. Essai sur le rapport à l'écriture ordinaire du scripteur « ordinaire »*. Paris : Didier.
- Penloup, M.-C. (2000b). Et pourtant ils écrivent ! In *Sciences Humaines* n°109, pp.30-36.
- Penloup, M.-C. (2006). Cette nappe d'écriture souterraine. Entretien avec Philippe Lejeune. In *Repères* n°34. pp.13-20.
- Pennac, D. (2007). *Chagrin d'école*. Paris : Gallimard.
- Pierra, G. (2006). *Le corps, la voix, le texte, Arts du langage et langue étrangère*. Paris : L'Harmattan.
- Pierra, G. (2003). Le poème entre les langues : le corps, la voix, le texte ». In *ELA. Études de linguistique appliquée* n° 131. Paris : Klincksiek. pp.357-367.

- Pietrass, R. (1980). *Le mariage des proverbes/ Hochzeit der Sprichwörter*. In Pietrass, R. (1980). *Notausgang*. Berlin-Weimar : Aufbau Verlag.
- Pinon, R. (1993). *J'en ai marre, marabout...* Le jeu des « queues » dans l'espace gallo-roman. In *Le Monde alpin et rhodanien* n°3-4. Grenoble : Centre alpin et rhodanien d'ethnologie.
- Pinson, J.-C. (2008). Voix dans la jungle des sons. In *Poètes d'aujourd'hui*. TDC n°963, pp.22-24.
- Piquemal, F. (2010). Des mots qui « font mieux ». In *Cahiers pédagogiques* n°479, février, pp.47-48.
- Podhorna, A. (2009). *Universaux argotiques des jeunes*. Masarykova univerzita Brno.
- Pottier, B. (1974). *Linguistique générale*. Paris : Klincksieck.
- Prévert, J. (1972). *Choses et autres*. Paris : Gallimard.
- Prévert, J. (1980). *Soleil de nuit*. Paris : Gallimard.
- Prévert, J. (1991). *Paroles*. Collection Folio. Paris : Gallimard.
- Prigent, C. (2011). *Compile*. Paris : POL éditeurs.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard.
- Pruvost, J. & Sablayrolles, J.-F. (2003). *Les néologismes*. Paris : PUF.
- Queneau, R. (1947). *Exercices de style*. Paris : Gallimard.
- Rastier (1987). *Sémantique interprétative*. Paris : PUF.
- Reuter, Y. (1996). Imaginaire, créativité et didactique de l'écriture. In *Pratiques* n°89, pp.24-44
- Reuter, Y. (2000). *Enseigner et apprendre à écrire*. Paris : ESF éditeur.
- Rey, A. (1976). Néologisme, un pseudo concept ? In *Cahiers de lexicologie* n° 28, pp. 3-17.
- Rodari, G. (1997). *Grammaire de l'imagination*. Paris : Rue du monde.
- Rouquette, C. (2006). La vague du slam. In *Le Français dans le Monde* n°345, mai-juin. p.27.
- Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie*. (pp.210-227). Paris : Seuil.
- Sablayrolles, J.-F. (1993). Fonctions des néologismes. In Cortes, C. (Coord.). *Cahiers du CIEL*. Lexique et construction du discours (pp. 53-94). Université Paris VII.
- Sablayrolles, J.-F. (2000). La néologie en français contemporain. Examen du concept et analyse de productions néologiques récentes. Paris : Honoré Champion.
- Sablayrolles, J.-F. (2002). Des néologismes au signifiant très significatif. In Gruaz, C. (éd). *Quand le mot fait signe*. Dyalang (pp. 97-117). Publications de l'Université de Rouen.
- Sablayrolles, J.-F. (dir.), (2003), *L'innovation lexicale*, Honoré Champion Editeur.
- Saussure, F. de (1973). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Savelli, M. (2003). L'oral au service de l'écrit. In Barré de Miniac C. (coord.), *La littérature vers de nouvelles pistes de recherche didactique*. Lidil n°27, pp.41-54
- Shusterman, R. (1991). *L'art à l'état vif*. Paris : éditions de Minuit.
- Siouffi, G. (2007). Du sentiment de la langue aux arts du langage. In Auger et al. *Arts du langage et public migrant*. Didier érudition/ Klincksieck. pp.265-276.
- 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.

- Sourdod, M. (1998). De l'hapax au Robert : les cheminements de la néologie. In *La Linguistique* vol. 34, pp.111-118.
- Sourdod, M. (2009). Mots d'ados et mise en style : *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène. In *Adolescences* n°70, pp.109-121.
- Spire, A. (1979). *Plaisir plaisir poétique et plaisir musculaire*. Paris : José Corti.
- Szadja-Boulanger, L. (2003). L'écriture entre l'oral et l'écrit. In Barré de Miniac, C. (coord.), *La littéracie vers de nouvelles pistes de recherche didactique*, Lidil n°27, pp.54-73
- Tauveron, C. (2002). *Lire la littérature à l'école*. Paris : Hatier.
- Todorov, T. (1978). *Les genres du discours*. Paris : Editions du Seuil.
- Tournier, J. (1988). *Précis de lexicologie anglaise*. Paris : Nathan université.
- Trimaille, C. (1999a). *De la planète Mars... Codes, langages, identités : étude sociolinguistique de textes du rap marseillais*. Mémoire de DEA sous la direction de Billiez, J. Université Stendhal. Grenoble III.
- Trimaille, C., (1999b). Le rap français ou la différence mise en langues. In *LIDIL* n°19, juin, *Les parlers urbains*, pp.79-98.
- Tyszler, C. (2007). « Entre Rap et Slam : un souffle nouveau dans la langue ? ». Actes des Journées d'études des 22 et 23 septembre 2007 : « Comment un enfant des banlieues devient un homme, une femme, un citoyen ».
- Urbano, B. (2007). Ça va chémar en classe de langues vivantes. Le slam de Grand Corps Malade : multiculturalité, lecture à haute voix et interdisciplinarité. In *Les langues modernes* n° 2, vol. 101, pp. 84-89
- Urbano, B. (2009). Una propuesta didáctica para el aprendizaje de la lengua francesa a través del « slam ». In *Porta Linguarum* n°11, pp.147-162.
- Urbano, B. (2010). Le «savoir-être» pour la formation initiale dans le contexte du CECRL: la prise en compte du handicap par le biais du «slam». In *L'activité de l'enseignant : Intervention, Innovation, Recherche*. Congrès International de Didactique (CiDd). 3-6 février.
- Valery, P. (1957). *Poésie et pensée abstraite, 1939, in Œuvres*, Paris : Gallimard.
- Vermeersch, G. (1996). *La petite fabrique d'écriture*. Paris : Magnard.
- Vigner, G. (1985). *La machine à écriture*. Paris : Clé international.
- Vinci, L. de (2003). *Traité de la peinture*. Paris : Calmann-Lévy.
- Vorger, C. (2008). *Jeux et enjeux du slam à l'école*. Mémoire de Master 2 Recherche en Sciences du Langage sous la direction de Dominique Abry. Université Stendhal. Grenoble III.
- Vorger, C. (sous presse). A la recherche de l'argot perdu : le slam et ses *néostyles*. Actes du 4^{ème} colloque d'argotologie de Brno. 19-21 février 2010. Université de Brno/Paris Descartes.
- Vorger, C. (sous presse). « Slamaleikoum ! » Le slam ou l'art du métissage. Actes du 5^{ème} colloque d'argotologie de Leipzig. 30 mars-2 avril 2011. Université de Leipzig/Paris Descartes.
- Vorger, C. (sous presse). Le slam est-il néologène ? In *Néologica* n°5.
- Vorger, C. (soumis). Vous récitez ? Eh bien slamez maintenant ! In *Cahiers de l'Acedle*. Journée d'Etude Recherches émergentes en didactique des langues.
- Vorger, C. (à paraître). Création lexico-poétique dans les cultures urbaines : l'art du palimpseste du graffiti au slam. Actes du séminaire Création. Université Stendhal. Grenoble.
- Wioland, F. (1991). *Prononcer les mots du français, des sons et des rythmes*. Paris : Hachette.

Wioland, F. (2000). Vers un modèle prosodique du français parlé ? In Guimbretière, E. *La prosodie au cœur du débat*. (pp.13-19) Publications de l'Université de Rouen. CNRS. Collection « Dyalang ».

Yaguello, M. (1981). *Alice au pays du langage*. Paris : Seuil.

Zumthor, P. (1987). *La lettre et la voix*, Paris : Seuil.

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

Zumthor, P. (1978), *Le masque et la lumière, la poésie des grands rhétoriciens*, Seuil.

Articles de presse²⁶

Arenas, P. (2011). Batalla de rimas poéticas. In *20 minutos*, 2 février*.

Azam Zanganeh, L. (2004). A New-York, les joutes poétiques du slam. In *Le Monde des livres*, 5 mars.

Migliorini, R. (2004). Rap et slam ont acquis droit de cité. In *Le Nouvel Observateur*, 5 avril.

Barbot, Ph. (2006). Vibrion. In *Télérama*, 15 juillet.

Perron, E. (2007). Le slam enflamme : obsédés textuels. In *Télérama*, 27 janvier.

Loupias, B. (2007). Diamanka, diamant noir. In *Le Nouvel Observateur*, 5 avril.

V.H. (2007). Joutes verbales et boxe slam. In *L'Humanité*, 21 avril.

Binet, S. (2007). Le rock-poésie de Bouchazoreilles. In *Libération*, 22 avril.

Veuillen, L. (2007). Plaisir des mots. In *Le Dauphiné libéré*, 27 avril.

Migliorini, R. (2008). Le slam arc-en-ciel de Grand Corps Malade. In *La Croix*, 7 avril.

Dicale, B. (2008). Le slam, c'est l'instantané. In *Le Figaro*, 1^{er} avril.

Allard, M. (2008). Grand Corps Malade : slambassadeur. In *Le Soleil*, 12 juillet*.

Vezina-Montplaisir, G. (2009). Il danse avec les mots. In *Métro nouvelles*, 2 juillet*.

MacLean, R. (2009). Bas Böttcher interviewed by Rory Mac Lean, juillet*.

Tornare, M., (2010). Slamer, c'est avant tout être libre. In *La Liberté*, 11 mai.

El Tibi (2010), M. Une performance de slam à Beyrouth. In *Al Ayam*, décembre.

Douze poètes en lice pour la première coupe d'Europe de slam à Reims, *Le Point.fr*, 16 décembre 2010^{*27}.

Hors corpus :

Lehoux, V. (2007). Abd al Malik : l'entretien. *Télérama* n°3010 du 19 septembre. pp.14-18.

Lehoux, V. (2009). Luciole l'éclaireuse. *Télérama* n°3084 du 18 février. p.60.

Ressources didactiques

Ouvrages ou livrets pédagogiques

Collectif 129H, *Ecrire et dire : petit guide méthodologique pour l'animation d'ateliers Slam*, Commission Européenne/Fond Social Européen, Mairie de Paris.

²⁶ Pour les articles de notre corpus, nous avons adopté un ordre chronologique, les astérisques invitant à se reporter à la sitographie ci-après pour les articles consultés en ligne. Les numéros de page ne figurent pas en raison des modalités de recueil de ces données (via le logiciel *Pressens*).

²⁷ Article non signé.

Slamophonie (2009). Livre CD. Myke Sylla (conception artistique). Michel Boiron & Fabrice Darrigrand (CAVILAM, conception pédagogique). Paris : éditions Sépia.

Fiches pédagogiques

Eh bien, slamez maintenant ! (2007). *Le Français Dans le Monde* n°352, juillet-août, pp.92-93.

« Midi 20 » de Grand Corps Malade. (2008). *Le Français Dans le Monde* n°358, juillet-août, pp. 88-89.

« Le jour se lève » (2011). *Le Français Dans le Monde* n°373, janvier-février, p.17 (fiche consultable en ligne, voir en sitographie).

Manuels scolaires de Français Langue Etrangère²⁸

Beacco, J. & Di Giura (2009). *Alors ?* Niveau B1. Paris : Didier.

Berthet, A., Hugot, C., Kizirian, V., Sampsonis, B. & Waendendries, M. (2010). *Alter ego*. Niveau A2. Paris : Hachette FLE.

Brillant, C. & Bazou, V. (2010). *Le Nouvel Edito*. Niveau B2. Paris : Didier.

Girardet, J. (2008). *Echo 1*. Niveaux A1-A2. Paris : Clé international.

Girardet, J. & Pécheur, J. (2009). *Echo 3*. Niveau B1. Paris : Clé international.

Manuels scolaires de Français Langue Maternelle

Abensour, C. (2010). *Français 1^{ère} Bac pro*. Paris : Nathan.

Bertagna, C. & Carrier-Nayrolles, F. (2008). *Français 3^{ème}*. Paris : Hachette. Collection « Fleur d'Encre ».

Bouet, V., Gadebois, V. Gruel, F., Pénisson, C., Rose, S. & Audion, L. (Dir.), *Français 2^{nde} professionnelle* (2009). Paris : Delagrave.

Delannoy-Poilvé C., (2010). *Français 1^{ère} bac pro*. Paris : Belin.

Duminy-Sauzeau, C., Faure, Y., Grappin, D. & Oriol-Boyer, C (1995). *Français 5^{ème}*. Collection dirigée par Oriol-Boyer, C. Paris : Hatier.

Guernier, M.-C., Boni, M., Garreau, M., Hoppenot, E., Journée, C., Moreau, C. & Oraison-Rachidi, J. (2010). *Français 1^{ère} professionnelle*. Paris : Foucher.

Guillou-Théry, M., Bissay, M.-A., Demongin, C., Lehu, P., Noyère, A., Saysset, N., Tamine & M, Vandrepotte, M. (2008). *Français 3^{ème}* (2008). Paris : Nathan.

Rincé, D. & Pailloux-Riggi, S. (2011). *Français 1^{ère}*. Paris : Nathan. Collection « Calliopée ».

Programmes et Instructions Officielles

Conseil de l'Europe. Division des politiques linguistiques. (2001) *Cadre Européen Commun de Référence pour les langues*. Paris : Didier.

Ministère de l'Education Nationale (2001). BO hors-série n° 6 du 31 août concernant le nouveau programme de seconde.

Ministère de l'Education Nationale (2002). *Littérature. Classe terminale de la série littéraire*. Coll. « Lycée ». Série « Accompagnement des programmes ». Paris : CNDP.

Ministère de l'Education Nationale (2007). *Qu'apprend-on à l'école élémentaire ? Les programmes 2007-2008*. Paris : CNDP.

²⁸ Nous n'avons référencé que les manuels dont nous avons proposé une analyse, en excluant ceux auxquels nous avons seulement fait allusion en notes. De même pour les manuels du FLM.

SLAMOGRAPHIE

Albums

- Abd al Malik. (2004). *Le face à face des cœurs* [CD]. Universal music.
- Abd al Malik. (2006). *Gibraltar* [CD]. Atmosphériques.
- Abd al Malik. (2008). *Dante* [CD]. Emi.
- Banzaï, J. (2010). *LOVERdose* [CD]. Autoproduit.
- Collectif (2009). *Crache ton cœur. Cocktail de poésie sauvage* [CD]. Autoproduit.
- Enterré sous X (2010). *X marks the spot.* [CD]. La Répartie/Mosaic Music distribution.
- Grand Corps Malade. (2006). *Midi 20.* [CD]. Universal Music.
- Grand Corps Malade. (2008). *Enfant de la ville.* [CD]. Editions Raoul Breton/Anouche productions.
- Grand Corps Malade. (2010). *Troisième temps.* [CD]. Anouche productions/Jean-Rachid/Universal music.
- Ivy. (2008). *Slamérica.* [livre-CD]. Les Editions Ad litteram/Ho Tune musique/Editions le lézard amoureux.
- Luciole. (2009). *Ombres.* [CD]. Mercury France/Universal Music.
- Marco DSL. (2006). *Allons à l'essentiel, décrochons la lune !* [CD]. Abeille musique, La Chaudière production.
- Mots Paumés. (2009). *Songes déments.* [CD]. Autoproduit.
- Nevchehirlian, F. (2005). *Vibrion.* [CD]. Autoproduit.
- Nevchehirlian, F. (2009). *Monde nouveau, Monde ancien.* [CD]. Autoproduit.
- Rouda (2007). *Musique des lettres.* [CD]. Harmonia Mundi.
- Souleymane Diamanka (2007). *L'Hiver Peul.* [CD]. Universal music.
- Ysae (2010). *Pop Art Lyrical.* [CD]. Emi.

Compilations

- Collectif. (2007). *Bouchazoreilles. Slam expérience.* [CD-DVD]. Wagram Music.
- Collectif. (2006) *Original Slam : poésies urbaines.* [CD]. Emimusic.
- Collectif. (2007). *Tout feu tout Slam : poésies urbaines.* [CD]. Emimusic.

Recueils²⁹

- Banzaï, J. & Diamanka, S. (2007). *J'écris en français dans une langue étrangère.* Paris : éditions Complicités.
- Böttcher, B. (2009). *Die poetry Slam expedition.* [livre-CD-DVD] Berlin : Ein Text-, Hör- und Filmbuch. Schroedel.
- Bouchoueva, K. (2009). *C'est qui le capitaine ?* Paris : L'Harmattan.
- Nada (2003). *Slam Graffiti.* Paris : Les Belles Lettres.

²⁹ Nous avons classé en recueils ou anthologies les livres-CD qui se présentent *a priori* comme des livres (format), tandis que l'album d'Ivy se présente sous un format CD, le livre et le CD étant d'importance égale.

Anthologies collectives

- 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.
- Martinez, S., (2007). *Slam entre les mots*. Paris : éditions « La table ronde ».
- Section Lyonnaise des Amasseurs de Mots. (2009). *S.L.A.M. Session*. Asile éditions.
- Textes à claques. Ouvrage collectif*. (2010). Association Les MétroTextuels. Editions ThoT.

Albums de rap

- Casey. (2010). *Primates des Caraïbes*. Ladilafé Prod/Anfalsh.
- IAM. (1991). *De la planète Mars*. Virgin.
- IAM. (1997). *L'école du micro d'argent*. Virgin.
- Oxmo Puccino (2009). *L'arme de paix*. Virgin.

Films

- Slam*. Marc Levin, avec Lawrence Wilson, Saul Williams, Bonz Malone. Long-métrage. Etats-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.
- Traits portraits. Rap, slam, graffiti et poésie : les formes d'écriture modernes*. Jérôme Thomas avec Miss.Tic, Rouda, Souleymane Diamanka, Oxmo Puccino. Documentaire. Production Viva Cyber. 43 min. 2009.
- Slameuses*. Catherine Tissier, avec Camille Case, Rim, Tata Milouda. Documentaire diffusé sur France ô le 22 juin 2011. Morgane production. 52 min. 2011.

Essai

- Abd al Malik (2007). *Qu'Allah bénisse la France*. Paris : Albin Michel, coll. "Espaces libres".

SITOGRAPHIE³⁰

Dictionnaires en ligne

Trésor de la Langue Française : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Wiktionary : <http://fr.wiktionary.org/wiki/slam> <http://fr.wiktionary.org/wiki/rap#en>

Dictionnaire unilingue *Longman* : <http://www.ldoceonline.com/search/?q=slam>

Dictionnaire espagnol (*Real Academia*) : <http://buscon.rae.es/drae/>

Dictionnaire analogique : <http://traduction.sensagent.com/PALABRA%20VALIJA/es-fr/>

Dictionnaire québécois : <http://www.dictionnaire-quebecois.com/definitions-t.html>

Dictionnaire de la zone :

<http://www.dictionnairedelazone.fr/?sid=9da8d144b4336a9ea9d51acef73a2ff4>

Origine des expressions : <http://www.expressio.fr/>

Méthodologie

Sur l'alphabet SAMPA : <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/sampa/>

Sur les normes typographiques : http://aeicpp.free.fr/regles_typo.htm

Sur les références bibliographiques :

<http://benhur.telug.uqam.ca/spersonnel/mcouture/apa/docsweb.htm>

Articles de recherche consultés en ligne

Anis, J. « Communication électronique scripturale et formes langagières » :
<http://rhrt.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=547>

Bobillot, J.-P. « Naissance d'une notion : la médiopoétique »
<http://www.poesie-arts.com/Naissance-d-une-notion-la.html>

Calin, D. « Construction identitaire et sentiment d'appartenance » :
<http://daniel.calin.free.fr/textes/identite.html>

Fiala P. & Habert, B. « La langue de bois en éclat : les défigements dans les titres de la presse quotidienne française » :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_1989_num_21_1_1504

Gardin, B. *et al.*, A propos du « sentiment néologique » :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lqge_0458-726x_1974_num_8_36_2273,

Goudaillier, J.-P. Interview « Imaginaire linguistique » :
http://im-ling.voila.net/interview_Goudaillier.htm

Guernier, M.-C. « Les nouveaux programmes de français en classe de baccalauréat professionnel » : <http://www.educ-revues.fr/llp/ListeSommaires.aspx?som=tous&page=2>

« Quelle conception de la poésie et de son enseignement dans les programmes de bac pro ? » : <http://www.educ-revues.fr/llp/ListeSommaires.aspx?som=tous&page=1> (dossier sur la poésie)

³⁰ Tous les sites ont été vérifiés le 19/08/11.

Guilbert, L. « Théorie du néologisme » :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1020#

Jacomino, C. « l'apprentissage de la lecture s'est toujours opéré sur le mode de la lecture partagée » : <http://www.voixhaute.com/l-apprentissage-de-la-lecture-s.410.html#forum1237>

Juliers, S. « L'enseignant-«fabricateur» : éléments pour une modélisation du travail de l'enseignant de Français Langue Etrangère en tant qu'activité instrumentée » :

http://www.ices.fr/BU/documents/koha_99956/pdf/a2_/juliers_sylvie.pdf

Maingueneau, D. « le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société »

<http://dominique.mangueneau.pagesperso-orange.fr/overview.html>

Meizoz, J. « Postures » d'auteur et poétique :

<http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>

Mel'cuq, I. « Tout ce que nous voulions savoir sur les phrasèmes, mais... »

<http://olst.ling.umontreal.ca/pdf/MelcukPhrasemes2011.pdf>

Meschonnic, H. Entretien (*Prétextes*, hors-série 9) :

http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/henri-meschonnic.htm

Pinson, J.-C. Entretien (*Prétextes*, hors-série 9) :

http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/jean-claude-pinson.htm

Prigent, C. « La voix-de-l'écrit, notes sur la lecture publique et la "performance vocale" » :

<http://www.le-terrier.net/TxT/spip.php?article79>

Ricoeur, P. « L'identité narrative » :

<http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=12865>

Rifaterre, M. « Poétique du néologisme » :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1973_num_25_1_1023

Tauveron, C. « La lecture comme jeu, à l'école aussi » :

<http://eduscol.education.fr/cid46316/la-lecture-comme-jeu-1-a-l-ecole-aussi.html>

Zorman, M. *et al.*, « Entraînement à la fluence » :

http://www.cognisciences.com/IMG/Entraînement_a_la_fluence.pdf

Articles de presse, émissions de radio sur le slam et interviews consultés en ligne

Slamzine : http://slamfamily.hautetfort.com/slamzine_hors_serie_n_1/

Coupe d'Europe de Slam : http://www.lepoint.fr/culture/douze-poetes-en-lice-pour-la-premiere-coupe-d-europe-de-slam-a-reims-16-12-2010-1275935_3.php

Sur Ivy : <http://www.journalmetro.com/culture/article/175369--il-danse-avec-les-mots>

Sur Bas Böttcher : <http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/wor/boe/enindex.htm>

Bas Böttcher et la Text Box : <http://pariscultureleurope.blogspot.com/search?q=bas>

GCM au Québec : <http://www.cyberpresse.ca/>

GCM « le Villon du 93 » : <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/27045>

Silvia Nieva et le slam espagnol : « Batalla de rimas poeticas »

<http://www.20minutos.es/noticia/949286/0/poesia/show/rima/> (article consulté le 4/02/11)

Frédéric Nevchehirlian : « Passeur de mots »

http://www.internexterne.org/LEX/IMG/pdf/presse_nevchvib.pdf (consulté le 3/01/11, page 13)

« Rouda l'enchanteur » : <http://www.arte.tv/fr/Vu-par---/1311474.CmC=2007816.html>

Interviews Souleymane Diamanka : <http://www.evene.fr/musique/actualite/interview-souleymane-diamanka-hiver-peul-1013.php>

http://v1.agendakar.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2987:interview-souleymane-diamanka-quand-le-mot-se-fait-perle&catid=86:interviews&Itemid=121

<http://senemag.free.fr/spip.php?article858>

Article sur Abd Al Malik « Droit dans son rap » :

http://www.rfimusique.com/musiquefr/articles/107/article_17432.asp

Rencontre avec « Slam tribu » sur France culture : <http://www.myspace.com/slamtribu>

Emission « Les objets » sur France Culture : <http://www.franceculture.com/emission-les-objets-l%E2%80%99objet-de-france-mon-cahier-mon-stylo-par-tata-milouda-2011-08-02.html>

<http://www.franceculture.com/emission-les-objets-l-objet-du-senegal-la-cassette-audio-de-mon-pere-par-souleymane-diamanka-2011-07>

Grand Corps Malade et Alain Rey sur France Inter :

<http://www.europe1.fr/MediaCenter/Emissions/Cafe-decouvertes/Sons/Grand-Corps-Malade-slame-dans-son-nouvel-album-305737/>

Souleymane Diamanka et Miss Tic : <http://sites.radiofrance.fr/franceinter/em/ete/voulez-vous-sortir-avec-moi/index.php?id=97815> (le 26/05/11).

Ressources didactiques en FLE et FLM

Les programmes scolaires et Instructions Officielles :

<http://www.education.gouv.fr/cid53318/mene1019760a.html> (bac général, classe de seconde, consultation sur les nouveaux programmes)

<http://www.education.gouv.fr/cid23836/mene0829953a.html> (bac professionnel)

Les ateliers slam vus par les slameurs :

<http://nathan-cms.customers.artful.net/nathan/revues/nrp/site-college/2011/01/06/entretien-avec-grand-corps-malade/#more-1260>

<http://www.polysemiques.com/ateliers-decriture>

http://www.d2kabal.com/ateliers_2.html

Les enjeux didactiques du slam en FLM :

http://www.cafepedagogique.net/lemensuel/lenseignant/lettres/francais/Pages/2007/88_DossierSlam.aspx

Les ateliers d'écriture en FLE : <http://www.franparler.org/parcours/ateliers.htm>

Les simulations globales : <http://www.franparler.org/dossiers/simulations.htm>

Le projet *Slamophonie* : http://www.franparler.org/fiches/docs/franco_article-bourrel-slam_parole-liberee.pdf

La fiche pédagogique « le jour se lève » in *Le Français dans le monde* : <http://nathan-cms.customers.artful.net/fdlm-v2/wp-content/uploads/2011/01/FICHE-P16-FDLM-373.pdf>

L'exploitation du film *Slam ce qui nous brûle* (TV5 Monde) :
[http://www.tv5.org/TV5Site/enseigner-apprendre-francais/fiche-877-Slam ce qui nous brule.htm](http://www.tv5.org/TV5Site/enseigner-apprendre-francais/fiche-877-Slam%20ce%20qui%20nous%20brule.htm)

Site de la BNF : <http://expositions.bnf.fr/brouillons/expo/2/flaubert.htm>

Centre George Pompidou : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-barthes/ENS-barthes.html>

Sites généralistes et événements autour du slam

Sur le rap : http://www.musique-franco.com/genres_musicaux/hip_hop,
<http://x-psd99.skyrock.com/1155173732-l-origine-du-rap.html>

Arte.tv : <http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/Le-slam/1772020.html> (vidéo & interview de Marc Smith)

<http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/Le-slam/WebSlam/1765212.html> (Arte Webslam)

<http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/Le-slam/La-slam-poesie-de-A-a-Z/1773528.html> (Abécédaire)

<http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/Le-slam/NAV-Reims/3590018,CmC=3585510.html> (Coupe d'Europe)

Planeteslam : <http://www.planeteslam.com/dossier/slam%20dossier%20page%204.htm>

Fédération Française de Slam Poésie : <http://www.ffdsp.com/>

Le slam.org : <http://www.le-slam.org/index.php> (l'actualité du slam)

Slam en Belgique : <http://www.lazone.be/slam/>

Slam en Suisse : <http://www.slaam.ch/definition-slam>

Slam Européen : <http://www.european-poetryslam.org/>

<http://www.irma.asso.fr/1eres-journees-europeennes-de> (consultées le 12/11/10)

Slam & *spoken word* américain : <http://www.project-voice.net/>

Evènements autour du slam et slam au musée :

<http://www.dismoidixmots.culture.fr/>

<http://www.faitesnousconfiance.com/observatoire.html>

<http://www.quaibrantly.fr/en/programmation/the-before/before-2008-2009/before-slam.html>

<http://www.evous.fr/La-nuit-des-Musees-2011-au-Grand-Palais,1149987.html>

<http://slam-tribu.over-blog.com/article-20972217.html>

Blogs et Myspace de slameurs et de collectifs

<http://www.ivycontact.com/>

http://www.ivycontact.com/?page_id=14 (articles)

<http://www.latributduverbe.com/accueil/31-le-slam>

<http://marckellysmith.com/#/home/>

<http://mots-paumes.blogspot.com>

<http://www.myspace.com/amslamgram>

<http://www.myspace.com/barbietuerickx>

<http://www.myspace.com/bouchazoreillslam>
<http://www.myspace.com/boutchoukatia>
<http://www.myspace.com/compagniedeluppercut>
<http://www.myspace.com/enterresousx>
<http://www.myspace.com/johnbanzai>
<http://www.myspace.com/laureline75>
<http://www.myspace.com/lemeilleuramidesmots>
<http://www.myspace.com/luciole1>
<http://www.myspace.com/lyorhiphopslam/music/songs/l-ab-c-daire-live-68588660>
<http://www.myspace.com/marcodslslam>
<http://www.myspace.com/slamtimbanques>
<http://www.myspace.com/slamtribu>
<http://www.myspace.com/souleymanediamanka>
<http://www.narcisse.ch/>
<http://nevchehirlian.over-blog.fr/article-carnet-de-route-la-mer-40368887.html>
<http://poetryslammadrid.blogspot.com/>
<http://www.polysemiques.com/>
<http://www.rouda.fr/#>
<http://www.slamtribu.fr/>
<http://www.latributduverbe.com/>
<http://www.129h.com>

Clips vidéo et films

Extrait du film *Slam* : <http://www.youtube.com/watch?v=ojDKI8JxfLs>

Sur le film *Slam* : <http://www.universcine.com/films/slam>

Sur le film *Slam, ce qui nous brûle* :

http://www.lamediatheque.be/mag/taz/documentaires/juin_2008/slam_ce_qui_nous_brule.php?reset=1&secured

Documentaire *Traits Portraits* : http://www.dailymotion.com/video/x8p9r6_traits-portraits-rap-slam-graffiti_shortfilms

Clip GCM: http://www.dailymotion.com/video/x2pwf4_grand-corps-malade-saint-denis_music

http://www.dailymotion.com/video/x6zie7_grand-corps-malade-je-viens-de-la_music

Narcisse (« Niki, Nikita ») <http://www.youtube.com/watch?v=qMXIGY0vsI0>

Nevchehirlian « le nom mode d'emploi » : <http://www.dailymotion.com/nevchehirlian>

Souleymane Diamanka : http://www.youtube.com/watch?v=mq_1QnemAWc

<http://www.myspace.com/souleymanediamanka/videos/video/100088535>

John Banzai : <http://www.youtube.com/watch?v=aAvkv9u57pc> (« L'écho ainsi danse »)

« Encre vivante » (duo avec SD) : <http://www.ladernierephalange.com/bouchees-baclees-36>

Lee Harvey Asphalte : http://www.dailymotion.com/video/x7pbmx_lee-harvey-asphalte-hardcorps-et-am_webcam

INDEX DES SLAMEURS ET SLAMEUSES CITÉ(E)S

- 129H, Collectifs, 27
 Adb al Malik
 Rappeurs, 68
 Am slam gram
 Collectifs, 75
 Amaranta
 Slameuses, 111
 Ami Karim
 Slameurs, 59
 Arsenik
 Rappeurs, 194
 Arthur Ribo
 Slameurs, 642
 Barbie tue Rick
 Slameuses, 76
 Bas Böttcher
 Slameurs, 47
 Booba
 Rappeurs, 362
 Boutchou
 Slameuses, 76
 Camille Case
 Slameuses, 112
 Casey
 Rappeuse, 367
 Catel Tomo
 Slameurs, 191
 Catherine Duval
 Slameuses, 459
 Chant d'encre
 Collectifs, 297
 Clack your hands
 Collectifs, 111
 Dgiz
 Slameurs, 61
 Didier de Kabal
 Slameurs, 110
 Ebène slam
 Slameurs, 297
 Enterré sous X
 Collectifs, 40
 Félix J.
 Slameurs, 58
 Fifty One
 Slameuses, 111
 Frangélique
 Collectifs, 297
 Frédéric Nevchehirlian
 Slameurs, 89
 Grand Corps Malade
 Slameurs, 39
 Hocine Ben
 Slameurs, 108
- IAM
 Rappeurs, 198
 Ivy
 Slameurs, 44
 John Banzaï
 Slameurs, 32
 John Pucc'
 Slameurs, 108
 Julien Delmaire
 Slameurs, 108
 Kacem
 Slameurs, 503
 Lara Stoll
 Slameuse, 46
 Lauréline Kuntz
 Slameuses, 60
 LaurentEtienne.com
 Slameurs, 297
 Laurent Lesceve
 Slameurs, 456
 Le Bon Slamaritain
 Slameurs, 297
 Le meilleur ami des mots
 Collectifs, 118
 Lee Harvey Asphalte
 Slameurs, 68
 Loubaki
 Slameurs, 263
 Luciole
 Slameuses, 63
 Lyor
 Slameurs, 76
 Marc Smith
 Slameurs, 28
 Marco DSL
 Slameurs, 75
 MC Solaar
 rappeurs, 197
 Mots Paumés
 Slameurs, 62
 M'sieur Dam
 Slameurs, 297
 Nada, Slameurs, 38
 Narcisse
 Slameurs, 44
 Nèggus
 Slameurs, 108
 Ninanonyme
 Slameuses, 297
 Oxmo Puccino
 Rappeurs, 110
 Pilote le Hot
 Slameurs, 38
- Plume slameuse
 Slameuses, 297
 Poetry Slam Madrid
 Collectifs, 53
 Ramdam slam
 Collectifs, 297
 RiM
 Slameuses, 76
 Rouda
 Slameurs, 76
 Säb
 Slameuses, 297
 Sancho
 Slameurs, 218
 Saul Williams
 Slameurs, 31
 Section Lyonnaise des
 Amasseurs de Mots
 Collectifs, 40
 Selecta Seb
 Slameurs, 140
 Seth Gueko
 rappeurs, 110
 Silvana Straw
 Slameuses, 145
 Silvia Nieva
 Slameuses, 53
 Slam ô féminin
 Collectifs, 111
 Slam sensible
 Collectifs, 297
 (les) Slamtimbanques
 Collectifs, 297
 Société Lausannoise des
 Amateurs et Amatrices de
 Mots, Collectifs, 118
 Souleymane Diamanka
 Slameurs, 32
 Tata Milouda
 Slameuses, 111
 Tô, Slameurs, 233
 Tribut du verbe
 Collectifs, 63
 Triporteurs de mots
 Collectifs, 508
 Tsunami
 Slameurs, 13
 Uppercut
 Collectifs, 194
 Vagablonde
 Slameuses, 297
 Ysae, Rappeurs, 63
 Zedrine, Slameurs, 141

GLOSSAIRE des mots du slam

Animateur

Le slameur est d'abord animateur de ses propres textes (au sens original et Goffmannien du terme) en tant qu'il leur donne vie (souffle) sur scène, les « publiant » ainsi à l'oral. Il peut être aussi animateur de scènes ouvertes (ou MC, pour « Master of Ceremony », emprunt qui relève du technolecte du rap) et animateur d'ateliers visant à transmettre la discipline, le goût des mots, de l'écriture, de l'expression en général. Le mot d'animateur révèle à notre sens une nouvelle posture d'auteur : de fait, le slameur se sent investi d'une mission qui consiste a minima à faire circuler la parole poétique, voire à assumer pleinement un rôle de passeur.

Blase/blaze

*Qu'il vienne de blason ou d'un croisement de blair et naze (Rey, 2007), ce mot est répertorié (pour « surnom ») dans le dictionnaire de Goudaillier (1997), en référence au roman *Crame pas les blases* (Seguin, 1995). Dans le slam, il assure une fonction essentiellement ludique ou colludique plus que cryptique comme dans le hip-hop. Il contribue à ouvrir un horizon d'écoute propice et propre à l'univers d'un slameur quand ce dernier, lors d'une scène ouverte, est annoncé par son blase. Il représente à ce titre un haut-lieu de créativité.*

Collectif

Dans la philosophie du slam, l'importance de la communauté est contenue dans l'idée de slam family qui englobe les « équipes » de slameurs (pour la participations collective aux tournois) et les « slamophiles ». Au sein de la slam family et plus généralement dans l'art contemporain, la notion de « collectif » désigne des regroupements d'artistes en vue de collaborer sur des projets de spectacles, d'organisation d'évènements et de publication. Cette collaboration induit une dynamique de groupe, d'où une émulation entre slameurs qui se répondent parfois par textes interposés, s'adonnent à des projets d'écriture collective ou se « donnent des mots » entre eux (Lyor et Rouda). A l'image des blases, les noms de collectifs sont souvent recherchés et créatifs ; ils peuvent être indicateurs de filiations revendiquées par les slameurs (les Oulipo sapiens lyonnais). D'une manière générale, l'empreinte du collectif est telle que nous en avons déduit l'idée d'une fonction colludique.

Ecriture rythmique

Ce concept est essentiellement connu et diffusé par les slameurs Rhône-alpins, à commencer par Marco DSL qui a formalisé un classement des lettres (basé sur les phonies associées) visant à caractériser leur potentiel poétique en fonction de l'effet acoustique produit : les coulantes sont des consonnes « douces » qui s'opposent aux autres consonnes, et notamment aux « chaotiques » (groupes consonantiques complexes). De ce classement émanent des contraintes : des slams sont écrits, à l'instar des lipogrammes oulipiens, en excluant telle ou telle lettre. D'où des rythmiques particulières, nées des accents prosodiques et assonances, et une écriture dite « rythmique » fondée sur ces contraintes. Elle s'attache à donner une musicalité (rythme et mélodie) au texte et peut être indépendante d'un système de métrique versifié qui compte le nombre des pieds, ou le nombre des temps si le texte est accompagné de musique. Elle peut être démontrée en acte à l'occasion des sessions d'improvisation d'écriture (voir infra) et travaillée spécifiquement en ateliers.

Flow

Anglicisme relevant du technolecte du rap ou de la chanson, ce terme est emblématique du « style, (de) la manière de rapper qui révèle toute la finesse, la créativité du MC » (Boucher, 1999 : 471). Le collectif 129H le définit de façon générique comme « la mise en oralité du texte, en fonction du rythme, du choix des mots et de leur syntaxe », précisant qu'il existe « des scansions lentes ou rapides, saccadées ou fluides, selon les sonorités choisies, la ponctuation, l'articulation et le début naturel de l'orateur. » (sd : 77) Le flow représente donc un espace de liberté et de créativité (voire de stylisation) dans le slam où il n'est aucunement

cadre par la musique : autant de slameurs, autant de flows. Il est à la fois signature vocale, présence rythmique et ponctuation harmonique qui donnent vie et souffle au texte. La notion de flow intègre aussi les intonations (accents et variations de hauteur) et modulations du timbre (Barret, 2008 : 167), visant à synthétiser :

- *des caractéristiques phonostylistiques propres à l'orateur/slameur ;*
- *des caractéristiques prosodiques émanant de la matière sonore de son texte (allitérations/assonances et accents prosodiques, groupes de souffles) ;*
- *des caractéristiques rythmiques traduisant une recherche d'expressivité voire de musication (le propre de la déclamation serait de forcer certains accents et de les répartir de façon à contribuer à une structure métrique avec des temps forts et des temps faibles).*

A l'instar du « récitatif scandé » (Zumthor), le flow se différencie du « style parlé » (Hagège) par un aspect rythmé et plus ou moins périodique. L'image contenue dans cet anglicisme reflète la prégnance du rythme (du grec ῥεῖν, rhein, « couler »). Le terme donne lieu à des délexicalisations et autres métaphores, telles « Flow d'encre », association fondée par GCM en vue de l'organisation d'ateliers.

Improvisation (d'écriture)

L'équivalent de l'improvisation dans le technoculte du rap serait le freestyle, autre anglicisme qui s'applique à différents domaines d'activités notamment sportives (pour « figures acrobatiques libres »). Dans le slam, l'improvisation est un exercice difficile auquel peu de français se risquent, à la différence de la tradition américaine. Des slameurs reconnus comme Dgiz ou Arthur Ribo (« Le spectacle dont vous êtes l'auteur ») la pratiquent pourtant, en s'appuyant sur des mots proposés par les spectateurs qui se voient distribuer à l'entrée des bulletins blancs : l'ensemble des propositions sont ensuite projetées sur un écran via un épiscopes derrière le slameur qui improvise à partir de cette trame. Si toutes les performances de slam en freestyle doivent être produites spontanément sur scène, il n'est pas rare que les poètes utilisent des séquences, enchaînements et formules poétiques mémorisées.

Fondée par Marco DSL, la CIIEEL (« Constellation d'Improvisation d'Écriture Éphémère Ludique Lyonnaise ») consiste en une forme d'improvisation à partir de mots du public et de contraintes formelles : les textes sont créés sur scène, en direct et en temps limité, et les créations aussitôt interprétées. Il s'agit donc d'une forme d'improvisation, qui passe cependant par la phase intermédiaire du texte écrit. S'apparentent à l'improvisation d'écriture les « performances post-conférences » qui se traduisent par une écriture « en direct », en temps limité avec une affordance par rapport au contexte et une restitution quasi-immédiate.

Performance

Dans le domaine des arts du spectacle et depuis l'occurrence isolée chez Hugo (L'Homme qui rit, 1869) au sens de « représentation », le terme de performance s'est étendu à une manifestation artistique, comme équivalent de l'anglais happening (Rey, 2007 : 2662).

Dans le slam, il désigne la prestation scénique en tant qu'elle finalise et valorise le texte : lors des tournois, la qualité de cette prestation est souvent décisive aux yeux du jury. L'interprétation doit être convaincante, expressive, efficace pour que le slameur l'emporte : on retrouve ici le sème compétitif (« performances sportives ») et celui d'« exploit ». En dehors des tournois, la performance s'avère essentielle comme finalité du texte créé sur lequel elle peut influencer a posteriori, le slam restant soumis à une mouvance déterminée par le contexte et les feed-backs de l'auditoire. Interface entre le poète et son public, elle est le lieu d'une interaction fondamentale et peut être l'occasion de surprendre le public. Notons que le terme de « scène » est souvent utilisé de façon métonymique pour « performance scénique » (« faire de la scène »).

Phases (chercheur de) & punch-lines

Ce terme est utilisé notamment par GCM (voir notre chapitre 10) en combinaison (métaphorique) avec « chercheur de » : le slameur se voit ici assimilé à un orpailleur. Pour le collectif 129 H, ce lexème renvoie à la punch-line des rappeurs définie comme « image, combinaison de mots ou vers percutants qui interpellent immédiatement l'auditoire » (sd : 77, nous soulignons). Il nous semble pourtant que la connotation entre ces deux notions diffère : d'un côté (punch-line), c'est l'efficacité voire l'impressivité qui est recherchée ; de l'autre (phase), on vise plutôt l'expressivité. Des slameurs comme SD privilégient les phases, les formules harmonieuses. D'autres préfèrent les punch-lines qui peuvent contribuer à la chute. Ce concept de punch-line est aussi utilisé dans le graffiti pour désigner les phrases écrites : il relève donc d'une forme de technolecte du hip-hop, tandis que le terme de phase est plus libre et ludique (emploi néologique), potentiellement objet d'équivoque (phrase).

Rimes multisyllabiques

L'adjectif « multisyllabiques » est employé par les rappeurs pour désigner des échos sonores multiples entre deux mots (a minima), à l'intérieur des lexèmes et non seulement en finale. La plupart des slameurs le réinvestissent en atelier, car il présente l'avantage de la transparence par rapport à des mots relevant du métalangage poétique (paronomase). L'image associée est de faire « rebondir » les syllabes, d'où une forme de scansion par un phénomène d'accentuation prosodique. Ce concept nous paraît emblématique d'une écriture dont la paronomase est la figure reine, chez les slameurs comme chez les rappeurs. Notons que la systématisation des rimes multisyllabiques tout au long d'un texte peut amener à une forme d'écriture rythmique (voir supra).

Slam de poésie (schelem de poésie) / slam poésie & poésie slam

Associée au sens de schelem, le « slam de poésie » désigne un tournoi. Les québécois (Ivy) semblent très attachés à ce dispositif distinct des scènes ouvertes « à la française ». Il s'agit d'un concours où les poètes se succèdent sur scène et sont évalués par un jury, à l'applaudimètre ou par des notes sur dix dont on calcule la moyenne. Lors du Grand Slam, des présélections régionales permettent d'accéder en finale. Pour les puristes, le terme de slam (de poésie) désignerait ce seul dispositif tandis que la littérature scénique générée par un tel dispositif serait appelée « poésie slam » ou « slam poésie », ce second binominal étant calqué sur l'anglais. Notons qu'en français, le lexème simple est aussi utilisé en ce sens, par métonymie : « un slam » pour « un texte de slam (poésie) ».

Scènes ouvertes (open mic)

Le concept de scènes ouvertes fait référence aux sessions d'open mic où les membres du public peuvent s'inscrire pour monter sur scène. A l'instar du MC, l'animateur de la scène prend les inscriptions à l'entrée et appelle les gens au fur et à mesure tout en assurant les transitions. Il s'assure aussi du respect des règles (notamment de la durée, de 3 à 5 minutes). Cette formule reflète l'enjeu original de démocratisation de la poésie : elle est particulièrement développée en France. Pour Marc Smith, les open mic pouvaient succéder aux slam sessions. Par extension, les binominaux slam session (calqué sur l'anglais) et session slam s'appliquent en français aux deux dispositifs : scènes ouvertes ou tournoi.

« Slamaleikoum ! »

Du nom des soirées slam organisées par GCM au Café culturel de Saint-Denis, ce mot composite est devenu une formule rituelle d'ouverture des scènes slam. Il contribue à sceller un pacte en invitant d'emblée le public à répondre (« Malikoum slam ! »), ce qui établit une base d'interactivité. Certains slameurs (MP) traduisent ce mot-valise par le palimpseste : « Que la poésie (paix) soit avec toi ! ». Une telle formule - quasi incantatoire - nous semble emblématique d'un métissage, d'une condensation et d'une recherche d'expressivité : par la répétition des phonèmes [a], [m] et [l], la trame phonologique du mot slam se trouve renforcée par un écho sonore. En tant que néologisme, elle nous semble aussi ouvrir un horizon (d'écoute et de création) propice à des manifestations de créativité lexicale.

TABLE DES MATIERES

Exergue.....	3
Remerciements.....	5
Avertissement.....	7
Sommaire.....	9
Introduction.....	11
PREMIERE PARTIE : UN POTENTIEL NÉOPOÉTIQUE.....	23
Chapitre 1 : La vague du slam. Histoire et état de l'art.....	25
1.1. L'odyssée du slam ou l'histoire d'une naissance.....	27
1.1.1. Naissance aux Etats-Unis.....	27
1.1.2. <i>Slam</i> : le film et la philosophie.....	31
1.1.3. Slam poetry "here and now" d'après Marc Smith.....	34
1.1.4. Un état des lieux du slam américain : <i>The Cultural Politics of Slam Poetry</i>	35
1.2. L'émergence du slam en France et dans la francophonie.....	38
1.2.1. Arrivée et diffusion en France.....	38
1.2.2. Le slam dans la francophonie.....	43
1.3. Un aperçu du slam européen.....	45
1.3.1. Les journées du slam européen.....	45
1.3.2. Le slam allemand.....	47
1.3.3. Le slam espagnol.....	52
1.4. Mouvement poétique ou poésie en mouvement ?.....	54
1.4.1. A la surface du slam.....	54
1.4.2. Au seuil du slam : les anthologies.....	56
1.4.3. Au cœur du slam : état de l'art.....	59
Un art qui questionne ou la quête d'une identité poétique.....	59
Un art qui sonne et qui résonne/raisonne ou arraisonne.....	60
Un art vivant et mouvant.....	62
Chapitre 2 : Orientations méthodologiques.....	65
2.1. Un objet et une démarche en 3D : Définir, Décrire, Didactiser.....	68
2.1.1. Définir.....	68
2.1.1. Décrire.....	69
2.1.3. Didactiser.....	71
2.2. Délimitation du corpus périphérique (paratextuel).....	71
2.2.1. Le paratexte : éléments de définition.....	71

2.2.2. Le péritexte : flyers, noms de scène, titres, préfaces et notes.....	74
2.2.3. L'épître : entretiens.....	79
2.2.4. Epître et avant-textes : manuscrits.....	86
2.3. Description du corpus principal (textes et vidéos).....	90
2.3.1. Choix et constitution des corpus textes.....	91
2.3.2. Traitement des données vidéo : multicanalité et partitions gestuelles.....	93
Chapitre 3 : Le slam tel que les slameurs le voient et le vivent, le décrivent et le dérivent.....	105
3.1. A l'heure du slam : les documentaires	107
3.1.1. <i>Slam, ce qui nous brûle</i>	107
3.1.2. <i>Traits portraits</i>	109
3.1.3. <i>Slameuses</i>	110
3.2. A la rencontre des slameurs : synthèse des entretiens.....	112
3.2.1. Chacun cherche son blase : pseudonymes et quête identitaire	112
3.2.2. Tous les chemins mènent au slam : parcours et expériences	119
3.2.3. La nuit, tous les stylos sont pris : influences, filiations et genèse	122
3.2.4. Le slam en ?uestions.....	127
Le slam est-il <i>communiversation</i> ?.....	127
Le slam est-il un lieu <i>d'invention</i> ?.....	128
Le slam peut-il être <i>slaMusic</i> ?.....	130
Le slam est-il <i>hardcorps et âme</i> ?.....	132
Le slameur est-il passeur, <i>slamtimbanque</i> ou <i>slambassadeur</i> ?	134
Un slameur sachant <i>slanimer</i>	136
3.3. Enquête complémentaire : le slam en un mot.....	138
3.3.1. Modalités de l'enquête complémentaire.....	138
3.3.2. Premières conclusions	140
3.3.3. Du mot au texte, de l'enquête au manifeste.....	145
Chapitre 4 : Entre oralité et jeux d'écriture, le slam ou l'oralité.....	149
4.1. De la poésie orale	152
4.1.1. Oralité, <i>orature</i> , <i>oraliture</i> , <i>oralité</i>	152
4.1.2. Poésie orale et fonction poétique	154
4.1.3. Du style vocal au phonostyle : <i>la Vive voix</i>	161
4.1.4. Du rythme, de la prosodie et de la poésie.....	165
4.2. De la tradition orale à la chanson.....	168
4.2.1. De la tradition orale et du rapport entre <i>Langue, corps et société</i>	168
4.2.2. Chanson et voix chantée	171
4.3. De l'écriture à la performance	174
4.3.1. D'une écriture à <i>haute voix</i> aux résonances diverses.....	174
4.3.2. Du Surréalisme	175

4.3.3. De l'Oulipo	177
4.3.4. De l'Oudopo ou de la poésie-action à la performance vocale.....	181
4.4. Vers une poétique du slam.....	184
4.4.1. Une poésie vivante et vocale.....	184
4.4.2. Une poésie hybride, adressée et métissée	185
4.4.3. Une poésie colludique et créative	187
Chapitre 5 : Du rap au slam, du <i>flow</i> au flot	189
5.1. De la culture hip-hop et du rap	192
5.1.1. Eléments de définition	192
5.1.2. Du métissage langagier au message engagé.....	196
Lieu de métissage et de médiation.....	196
Du métissage au Message.....	200
5.1.3. Des thèmes et des rimes : approche thématique, esthétique-poétique	201
5.2. Entre rap et slam : influences, confluences et diffluences	205
5.2.1. Du rap au slam : une question de légitimité	205
5.2.2. Un lieu de réflexivité ou comment les rappeurs se démarquent des rappeurs	207
5.2.3. Une quête d'identités	211
L'ego slam ou l'expression d'une identité complexe	211
La quête d'une identité artistique : du blase au nom de collectif	214
La quête de solidarités ou le phénomène d'interdiscursivité	215
5.3. Le slam comme <i>Musique des lettres</i> , des langues, des voix et des corps	219
5.3.1. « Entre rap et slam : un souffle nouveau dans la langue ?	219
5.3.2. Musique des lettres et des mots.....	221
5.3.3. Musique des voix et des langues.....	223
5.3.4. Musique des corps ou musique « décor » ?.....	225
DEUXIEME PARTIE : UN POTENTIEL NÉOLOGIQUE.....	229
Chapitre 6 : Le mot « slam »	231
6.1. Le mot « slam » : signifiant et signifiés en anglais	234
6.1.1. Des mots « au signifiant très significatif » : rap et slam	234
6.1.2. Slam : définitions lexicographiques	237
6.1.3. De l'anglais au français : emplois « hors-champ	241
6.2. Du mot au moment : analyse sémantique.....	242
6.2.1. Quelques éléments d'analyse en diachronie : l'apparition du lexème « slam » en France	242
6.2.2. Analyse en synchronie à partir d'un corpus de définitions	243
6.2.3. Analyse sémique et tableau de synthèse	248
6.3. Du mot en contexte : analyse des occurrences et cooccurrences du mot « slam » dans la presse.....	251
6.3.1. Présentation du corpus d'articles de presse	252

6.3.2. Analyse des contenus.....	253
La vague du slam : « slam de fond »	254
Les ateliers slam ou l'expérience d'une langue « vivante »	255
La dimension compétitive : « Boxe slam »	256
Portraits de slameurs.....	256
6.3.3. Analyse lexicologique	257
<i>Slam poetry</i> et <i>spoken word poetry</i>	257
Relevé des occurrences et analyse des variations typo- et orthographiques.....	258
Détermination	259
Combinatoire et associations privilégiées	260
Dérivation et néologie.....	261
6.4. Du mot aux textes : le mot « slam » dans les textes de slam	263
6.4.1. Les définitions et images mises en abyme dans les textes	263
6.4.2. Le mot « slam » dans les textes de slam	266
6.4.3. Un mot néologène ?	269
Chapitre 7 : Fondements, facteurs, formes et fonctions de la néologie dans le slam	273
7.1. La création lexicale.....	276
7.1.1. La créativité lexicale	276
7.1.2. Des concepts à interroger	278
D'Alain Rey à Jean-François Sablayrolles : la néologie, un pseudo-concept ?.....	278
La question de l'hapax	280
La question de la poéticité.....	281
7.1.3. Un concept à actualiser	282
L'histoire de la néologie ou la néologie dans l'histoire de la littérature	283
Formes contemporaines de néologie.....	284
7.2. Les facteurs néologènes	286
7.2.1. Medium, métissage et modernité	286
7.2.2. Un genre discursif situationnel	290
7.2.3. De la recherche de concision et d'expressivité à la néologie	292
7.3. Les formes de la néologie : inventaire et classement	294
7.3.1. Proposition de typologie	294
7.3.2. Répartitions quantitatives	298
7.3.3. Analyses qualitatives	300
Matrice morpho-phonologique : des onomatopées aux néographies	300
Matrice morpho-sémantique : déformations et amalgames	303
Matrice syntactico-sémantique : conversions	306
Matrice phraséologique et combinaisons bimatricielles	307
7.4. Des fonctions aux <i>néostyles</i>	308
7.4.1. Fonction d'appel et d'accroche : des mots-appâts	308

7.4.2. Fonction poétique, poétique ou polémique : des mots-coups de poing.....	309
7.4.3. Fonction réflexive ou expressive : des mots-miroirs	311
7.4.4. Fonction conniventielle ou colludique : des mots-clins d'œil	311
7.4.5. Le concept de <i>néostyle</i>	313
Chapitre 8 : Mots paumés ou les mots composites (<i>néostyle 1</i>)	315
8.1. Du mot d'esprit aux mots <i>composites</i>	317
8.1.1. Éléments de définition	317
Freud et le mot d'esprit.....	317
De Lewis Carroll à James Joyce : des mots-valises aux mots composites.....	319
D'André Frontel à Almuth Grésillon : les mots-monstres	321
Mots à tiroirs ou mots-miroirs ?	324
8.1.2. Vers une typologie des mots et locutions composites.....	326
8.2. Traitement du corpus MP	334
8.2.1. Le périphrase : flyers, blog et titres.....	334
8.2.2. Le corpus textuel : mots composites	339
Néographies significatives.....	339
Mots composites obtenus par insertion.....	340
Mots composites obtenus par imbrication	342
Mots composites insérés dans une synapsie ou expression figée	343
8.2.3. Le corpus textuel : locutions composites et collocations.....	344
Locutions construites par insertion.....	344
Locutions construites par imbrication	345
8.2.4. Autres formes néologiques, détournements et délexicalisation	347
8.3. Analyse néostylistique : des mots <i>paumés</i> aux mots <i>filés</i>	349
8.3.1. La réception : aspects sémantiques et didactiques.....	349
8.3.2. Des mots d'accroche et de connivence.....	352
8.3.3. Des mots de passe et de passage	353
8.3.4. Créativité, réflexivité et réécriture	355
Chapitre 9 : Souleymane Diamanka ou l'écriture palimpseste (<i>néostyle 2</i>).....	357
9.1. Le concept de palimpseste.....	360
9.1.1. De Genette à Grésillon : de l'hypertextualité au détournement	360
9.1.2. Les Palimpsestes Verbo-Culturels	363
9.1.3. Les palimpsestes dans le rap français	367
9.2. Traitement du corpus SD	369
9.2.1. Périphrase : les titres	370
9.2.2. Classement des palimpsestes d'après le type de filiation	371
Avec filiation phonique	371
Sans filiation phonique	375
Avec déstructuration syntaxique	375

Palimpsestes valises	376
9.2.3. Répartition d'après le type d'énoncé détourné	377
9.2.4. Un exemple de défigement (étude de cas) : les « bastons du diable »	378
9.3. Analyse néostylistique : du palimpseste filé et d'autres figures	379
9.3.1. Réflexivité	380
« L'art ignare » ou l'écriture à haute voix	380
« Le meilleur ami des mots » ou l'écriture à deux voix	381
Réécriture : de « Désert de 5 pieds » à « Soleil Jaune »	382
« Encre vivante » : de la page au partage	385
« Papillon en papier » : l'écriture d'un <i>métaphoriste</i> ou l'écriture partagée	387
9.3.2. Palimpsestes et autres figures de sons et de sens	388
« Muse amoureuse » ou l'écriture paronomastique	388
« Les poètes se cachent pour écrire » ou l'écriture palimpsestuelle	392
« Je t'aime ndeysaan » ou l'écriture tissée métisse	394
9.3.3. L'art du palimpseste, du slam au graffiti	395
Chapitre 10 : Grand Corps Malade ou l'écriture métisse (<i>néostyle 3</i>)	397
10.1. Métissage inter-/intralexical et lexiculturel	400
10.1.1. Mots et locutions composites	400
10.1.2. Palimpsestes	402
10.1.3. Une culture plurielle et métissée	405
10.2. Métissage inter- et intralingual	406
10.2.1. Le slam, auberge espagnole linguistique ?	407
10.2.2. Le slam, porteur de thématiques <i>verlanogènes</i> ?	410
Etude quantitative : répartition des occurrences de verlan	410
Distribution par lexèmes	412
Analyse du cotexte pour « chelou » (étude de cas)	413
Analyse morpho-phonologique et typologie	414
Attestation : formes lexicalisées, lexèmes néologiques et hapax	419
Analyse fonctionnelle	420
10.2.3. Le slam ou la poésie du métissage : « Rétroviseur », du vers au verlan	421
10.3. Tissage intratextuel et rhétorique	423
10.3.1. « Chercheur de phases » ou l'art de <i>l'inventio</i>	423
10.3.2. « J'ai oublié » ou l'art de la <i>dispositio</i>	425
10.3.3. « Pères et mères » ou l'art de <i>l'elocutio</i>	426
10.4. Tissage interdiscursif et intertextuel	428
10.4.1. Du <i>featuring</i> à l'intervocalité, de la dédicace à l'interdiscursivité	428
10.4.2. Intertextualité et allégorie	429
10.4.3. « J'ai rencontré la poésie » : slam et engagement par rapport à l'école	434

TROISIEME PARTIE : UN POTENTIEL DIDACTIQUE.....	437
Chapitre 11 : Exploration du champ, état des lieux et premières expérimentations	439
11.1. Articles et pistes de réflexion didactique	442
11.1.1. La parole aux slameurs	442
11.1.2. La parole aux didacticiens et aux professeurs	444
11.1.3. Le slam comme réponse aux difficultés ?	449
11.2. Ressources et propositions pédagogiques	451
11.2.1. Du côté du FLE.....	451
Entrée en matière avec les fiches pédagogiques du <i>Français dans le Monde</i>	451
Approfondissement avec le coffret « Slamophonie » et le dossier TV5 Monde	454
Vers une exploitation lexicale.....	457
11.2.2. Du côté du FLM	458
<i>20 ateliers de slam poésie</i> ou le slam compétitif.....	458
<i>Ecrire ou dire</i> ou l'élaboration d'une démarche pédagogique.....	460
11.3. Le slam dans les manuels.....	462
11.3.1. Présentation des manuels et objectifs visés d'après les IO	463
11.3.2. Approches du slam : définition et ancrage culturel, littéraire, générique.....	465
11.3.3. Choix des textes et modalités de présentation.....	468
11.3.4. Analyse de la langue, activités orales et écrites.....	469
11.3.5. Un exemple d'exploitation dans la manuel <i>Nouvel Edito</i>	471
11.3.6. Premières conclusions.....	472
11.4. Premières expérimentations.....	474
11.4.1. Séquence en Classe d'Initiation au français	475
11.4.2. Séquence en Lycée Professionnel.....	482
Chapitre 12 : Expérimentation en FLM/FLS (Lycée professionnel)	485
12.1. Contextualisation et objectifs de la séquence	488
12.1.1. Contextes d'expérimentation	488
12.1.2. Objectifs et articulation avec les Instructions officielles.....	489
12.1.3. Pistes de réflexion didactique et état des lieux des représentations.....	493
La venue d'un artiste dans la classe : de l'écrivain au slameur	493
La lecture à haute voix : <i>quid</i> de la déclamation slamée et de la fluence ?.....	494
L'enseignement de la poésie : quelles représentations et quelles difficultés ?	495
12.2. Présentation du corpus didactique, analyse des supports et du déroulement	499
12.2.1. Elaboration d'un corpus multimédial.....	499
Un documentaire pour entrer en matière et interroger le rapport à l'écriture.....	499
Du choix d'un thème à l'élaboration d'un corpus de textes.....	501
Du slam comme poésie vivante, appréhendée en acte, en vidéo et <i>in vivo</i>	502
12.2.2. Analyse du déroulement.....	504
Une démarche de projet et un livret de parcours	504

De la géographie de la classe et de son impact sur la dynamique créative	506
Entrée en slam et en créativité.....	507
Slam entre oral et écrit : du clip vidéo à l'écriture texto.....	510
Des jeux d'écriture à l'écriture jeu en passant par la joute.....	512
Des jeux d'oralité à l'interprétation et à la réécriture	514
Des mots aux amorces et « phrases tremplins » : vers la créativité et l'imaginaire	516
Du « Verbe » à l' « Inventaire » à la Prévert : le slam passerelle	520
12.2.3. Premier bilan.....	521
12.3. Analyse des productions et de l'évolution des représentations	521
12.3.1. Analyse des productions	521
12.3.2. Evolution des représentations d'après nos enquêtes et bilan.....	525
Chapitre 13 : Expérimentation en FLE (Centre Universitaire d'Etudes Françaises)	529
13.1. Contextualisation et objectifs.....	532
13.1.1. Les objectifs et le CECR.....	532
13.1.2. Contextualisation	534
Le groupe et le cadre de l'expérimentation	534
Le projet : planification et finalisation	535
13.1.3. Variations par rapport aux expérimentations précédentes.....	536
13.2. Analyse des supports, aménagement et déroulement.....	536
13.2.1. Nouveaux supports et aménagements.....	537
13.2.2. Analyse des activités et des enjeux sous-jacents	540
A la rencontre du slam et des slameurs : le slam comme poésie vivante	540
A la rencontre des mots et des « caravanes de mots »	544
Le slam comme lieu d'expériences ludiques et colludiques	547
Le slam comme lieu de rencontre entre oral et écrit	548
L'atelier voix ou quand le slam rencontre le théâtre.....	550
13.2.3. La double finalisation du projet.....	553
13.3. Analyse des productions, bilans et entretien.....	554
13.3.1. Productions.....	554
13.3.2. Bilan	558
13.3.3. Etude de cas : entretien avec Tianhao	560
Sa définition du slam à l'issue de l'atelier	560
Apports et limites de l'atelier	561
13.4. Réflexion sur le rôle du slameur, fondements et statut des ateliers slam.....	563
13.4.1. L'atelier slam à la confluence des ateliers d'écriture	563
13.4.2. L'atelier slam ou l'écrire pour dire : les jeux poétiques et leurs enjeux.....	564
13.4.3. Le <i>slamming</i> ou l'expérience de la créativité, de l'imaginaire et du colludique	565
13.4.4. De la présence et du rôle du slameur lors de l'atelier	567

Chapitre 14 : De l'école au musée, de l'artiste à l'animateur, des approches multivariées	571
14.1. Un parcours possible : A la rencontre du slam	574
14.1.1. De la conception du livret et des enjeux en FLM, FLE, FLS	574
14.1.2. De la progression proposée	575
14.1.3. D'une utilisation en FLE et au-delà.....	576
14.2. Des pistes à explorer : un atelier/une rencontre avec MP, SD, GCM.....	578
14.2.1. Une rencontre avec Mots Paumés	578
14.2.1.1. Contextualisation et enquête : le slam en un mot	578
14.2.1.2. Objectifs et déroulement de la rencontre	580
14.2.1.3. Bilan et articles des élèves	584
Horizon d'écoute et pacte colludique	584
Choix des textes et affordances	585
Mots paumés ne les a pas paumés !.....	586
14.2.2. Un atelier avec Souleymane Diamanka	587
14.2.2.1. Une séance au CUEF (atelier <i>in abstentia</i>) : la « petite fabrique de slam »	587
14.2.2.2. Un atelier à la bibliothèque (atelier <i>in praesentia</i>)	593
Contexte	593
Déroulement	593
Analyse des slams produits.....	595
Affordance et mouvance	597
Slams offerts et écriture partagée	598
Percussions corporelles, cadence et rythmes.....	599
14.2.3. Une rencontre avec GCM.....	601
De l'interview	601
à l'entretien	602
14.3. Un projet à l'horizon de la création : Slam au musée	604
14.3.1. Des visites slamées : Bas Böttcher à Berlin, Ivy à Montréal	604
14.3.2. Des visites aux ateliers et autres animations interactives	606
14.3.3. Projet « Passeurs de mots »	607
Conclusion	611
Références.....	621
Index	639
Glossaire	641

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Première partie

Document 1 : Exemple de flyer	74
Document 2 : Extrait du livre-album Slamérica (Ivy, 2008)	78
Document 3 : « Das Raster » (Böttcher, 2009)	88
Document 4 : Manuscrit JD/SD	89
Documents 5 et 5 bis: « La mer » ou les silences du texte (manuscrits F. Nevchehirlan)	90
Document 6 : Partition gestuelle de « Niki Nikita » (Narcisse)	99-101
Figure 1 : Répartition des corpus A, B, C et D	70
Figure 2 : Représentation du chevauchement partiel entre nos corpus	70
Figure 3 : Points de convergence et de divergence entre rap et slam	210
Figure 4 : Une représentation de l'interdiscursivité entre cinq slameurs	216
Figure 5 : Représentation de l'intertextualité interne à l'œuvre de Frédéric Nevchehirlan	217
Photo 1 : Marc Smith à Reims pour la coupe d'Europe de slam (décembre 2010)	25
Photo 2 : Grand Slam de Paname le 21/09/10	42
Photo 3 : Bas Böttcher à l'Amphidice, Université Stendhal (Grenoble, le 14/10/10)	65
Photo 4 : Extrait du bloc-notes de Souleymane Diamanka	72
Photo 5 : Bloc-notes SD	88
Photo 6 : Bloc-notes SD	89
Photo 7 : Photo Frédéric Nevchehirlan (Autrans, 20/05/11)	96
Photos 8 et 8 bis : Gestes rythmiques & phatiques (BB, 14/10/10, Université Stendhal)	102
Photos 9 et 9 bis : Gestes mimétiques, phatiques & colludiques	102
Photo 10 : Katia Bouchoueva/Boutchou à La Bobine, Grenoble (8/04/11)	105
Photo 11 : Frédéric Nevchehirlan à Autrans (le 20 mai 2011)	149
Photo 12 : Rouda, Double 6 à Lyon (le 12/11/08)	189
Tableau 1 : Les slameurs et leurs noms de scène dans <i>Slam entre les mots</i> (2007)	75
Tableau 2 : Titres d'albums, compilations, anthologies, recueils	76
Tableau 3 : Modalités de nos enquêtes	82
Tableau 4 : Composition des corpus B et C1	91
Tableau 5 : Répartition du corpus C2 (études de répertoires)	93
Tableau 6 : Classification des catégories fonctionnelles de la mimogestualité d'après J. Cosnier	95
Tableau 7 : Classification fonctionnelle de la kinésie communicative d'après J.M. Colletta	97
Tableau 8 : Réponses des slameuses et slameurs à l'enquête « le slam en un mot »	141
Tableau 9 : Réponses des internautes à l'enquête « le slam en un mot »	142-143
Tableau 10 : Les mots du technolecte du rap et leurs définitions d'après M. Boucher (1999)	208
Tableau 11 : Relevé des occurrences du « je » dans le texte « Slam » de Tô	211

Deuxième partie

Document 1 : Jeu « Boogle slam »	241
Document 2 : Flyer « Mots Paumés »	241
Document 3 : Flyers de sessions slam collectés sur la toile	270
Document 4 : Flyer MP « Microyon »	334
Document 5 : Ecriture à deux voix (manuscrit)	382
Document 6 : Partition gestuelle de « Soleil Jaune » (d'après <i>Traits portraits</i> , 2009)	384
Document 7 : Mise en espace du slam « Encre vivante »	386
Figure 1 : Le slam et ses définitions, incluants et spécifiants	249
Figure 2 : Carte heuristique du mot « slam » dans la presse	263
Figure 3 : Répartition par matrices (corpus C1)	299
Figure 4 : Répartition interne	299
Figure 5 : Répartition interne	299
Figure 6 : Répartition interne (matrice syntactico-sémantique)	299

Figure 7 : Représentation des fonctions de la néologie dans le slam.....	313
Figure 8 : Mots d'esprit et mots-valises	319
Figure 9 : « Héresistance » (d'après Grésillon).....	328
Figure 10 : Assemblage et recouvrement des formants d'après Galisson (1991 : 60-61).....	331
Figure 11 : Collocation (locution composite par imbrication)	332
Figure 12 : Locution composite par insertion (défigement)	332
Figure 13 : Logos-valises sur le blog de Mots Paumés	335
Figure 14 : Défigements multiples d'une même locution	344
Figure 15 : Imbrications en chaîne	346
Figure 16 : Répartition par types de procédés (corpus MP)	347
Figure 17 : Progression thématique selon le principe des ronds	354
Figure 18 : Progression syntagmatique selon le principe des ronds.....	354
Figure 19 : Non redoublement de l'identique dans les collocations	354
Figure 20 : Détournements subversifs et captatifs, du rap au slam	362
Figure 21 : Palimpsestes avec déstructuration syntaxique	376
Figure 22 : Types de sous-énoncés (corpus SD).....	378
Figure 23 : Palimpsestes en chaîne (corpus GCM + MP).....	404
Figure 24 : Répartition des palimpsestes en fonction du type de sous-énoncé (GCM).....	405
Figure 25 : Evolution quantitative du verlan dans les trois albums de GCM.....	410
Figure 26 : Verlanisation suivie d'une apocope (d'après Goudaillier, 1997 : 24).....	416
Figure 27 : Répartition morpho-phonologique du verlan	418
Figure 28 : De l'argot au verlan, importance des fonctions exercées (Goudaillier, 1997 : 14)	420
Photo 1 : Trophée de la coupe d'Europe de Slam (Reims, décembre 2010)	231
Photo 2 : Lauréline Kuntz au festival d'Avignon (le 28/07/11).....	273
Photo 3 : Mots Paumés au Musée de l'Ancien Evêché, Grenoble (29/07/11)	315
Photo 4 : Souleymane Diamanka au Parc Paul Mistral, Grenoble (9/07/11)	357
Photo 5 : Rature (blocs-notes SD)	380
Photos 6 et 6 bis: Anagrammes et palindromes (blocs-notes SD).....	388
Photo 7 : « Je t'aime, n'deysaan » (bloc-notes SD)	394
Photo 8 : Grand Corps Malade aux Rencontres Brel (Saint-Pierre de Chartreuse, le 21/07/11)	397
Tableau 1 : Rap et Slam d'après Longman dictionary of contemporary English	236
Tableau 2 : Slam, du verbe au nom	240
Tableau 3 : Analyse des sèmes présents dans les définitions du slam	248
Tableau 4 : Occurrences du lexème « slam » et de ses dérivés dans l'œuvre de GCM.....	267
Tableau 5 : les matrices lexicogéniques d'après Tournier (2004 : 27).....	295
Tableau 6 : Les procédés de création d'après Pruvost & Sablayrolles (2003 : 118)	296
Tableau 7 : Classement des procédés de création (noms de slameurs et de collectifs).....	297
Tableau 8 : Typologie établie d'après Almuth Grésillon (1983)	327
Tableau 9 : Classement d'après A.Clas (1987).....	328
Tableau 10 : Typologie établie par Galisson (1991)	330
Tableau 11 : Typologie des mots et locutions composites (exemples corpus MP)	333
Tableau 12 : Titres (corpus MP).....	337-338
Tableau 13 : Typologie des mots composites créés par imbrication	343
Tableau 14 : Typologie des locutions composites créées par insertion.....	345
Tableau 15 : Collocations ou locutions composites créées par imbrication.....	346
Tableau 16 : Détournements et délexicalisations (corpus MP).....	348-349
Tableau 17 : Analyse de po&siq.	350
Tableau 18 : Typologie formelle des modes de délexicalisation (d'après Galisson, 1995 : 47-52)	365
Tableau 19 : La culture mobilisée dans les palimpsestes d'après Galisson (1995 : 53-62)	366
Tableau 20 : Classement des titres (corpus SD).....	370
Tableau 21 : Répartition des palimpsestes en fonction du type de sous-énoncé (corpus SD)	378
Tableau 22 : Répartition des occurrences de verlan par textes dans Midi 20 (2006).....	411
Tableau 23 : Répartition des lexèmes verlanisés dans <i>Enfant de la ville</i> (2008).....	412
Tableau 24 : Répartition du verlan par lexèmes (corpus GCM).....	413
Tableau 25 : Classement morphophonologique des formes de verlan (corpus GCM).....	417
Tableau 26 : Les différentes formes de répétitions dans « <i>Pères et mères</i> » (EV5)	427

Troisième partie

Document 1 : Production de Nordin, 10 ans (S1).....	479
Document 2 : Production d'Eric et Michel, 5 et 9 ans (S2).....	480
Document 3 : Production de Liana et Ava (S3).....	480
Document 4 : Brouillon de Sara et Mustafa.....	480
Document 5 : Production de Sara et Mustafa (S4 : réécriture).....	481
Document 6 : Page d'« Inventaire » (Prévert, 1991 : 208).....	520
Document 7 : Acrostiches (situation 1, classe B).....	522
Document 8 : Ecriture en duo (situation 4, P).....	524
Document 9 : Brouillon Thibault (situation 6, B).....	524
Document 10 : Production d'Hamza (situation 8, B).....	525
Document 11 : TBI 1 (S1) Document 12 : TBI 2 (S1).....	540-541
Document 13 : Flyer « Je slam donc je suis ».....	545
Document 14 : TBI 5 (S4).....	547
Document 15 : Blog « Slam au CUEF » (fonction de mutualisation des ressources en ligne).....	553
Document 16 : Blog « Slam au CUEF » (fonction de socialisation des productions).....	554
Document 17 : Production individuelle (S1) Document 18 : Production en groupe (S1).....	555
Document 19 : Production individuelle (S4) Document 20 : Production en duo (S4).....	556
Document 21 : Production individuelle (S4).....	557
Document 22 : Acrostiche à partir du mot SLAM (production individuelle, S7).....	557
Document 23 : Production d'élève (lycée Deschaux) suite à la rencontre avec MP.....	586
Document 24 : Productions de Rahim et Myriam (Bibliothèque Teisseire, juillet 2011).....	596
Document 25 : Production d'Amel.....	596
Document 26 : Photos prises lors de l'atelier à la bibliothèque Teisseire Malherbe (8/07/11).....	600
Document 27 : Flyers Slam au musée (été 2011).....	606
Figure 1 : Chronologie de la séquence menée en CLIN.....	475
Figure 2 : Déroulement de S3.....	477
Figure 3 : Déroulement de la séance « Vu de ma fenêtre » (lycée Prévert, le 30/01/08).....	482
Figure 4 : Frise chronologique de la séquence menée en LP.....	505
Figure 5 : Jeux d'oralité et d'écriture.....	513
Figure 6 : Evolution des représentations sur l'acte d'écrire, du pré-test au post-test.....	527
Figure 7 : Déroulement chronologique de la séquence au CUEF.....	535
Figure 8 : Flow et entraînement à la fluence & fluidité verbale.....	575
Figure 9 : Représentation de l'affordance en jeu dans les ateliers slam.....	598
Photo 1 : Atelier slam en CLIN avec Boutchou.....	439
Photo 2 : From the page... to the stage Photo 3 : Scène à la bibliothèque.....	481
Photo 4 : Entrée en slam avec Katia Bouchoueva/Boutchou (lycée Prévert, janvier 2011).....	485
Photo 5 : Constellation médiologique (Boutchou, lycée Prévert, le 13/01/11).....	509
Photo 6 : Etudiante du CUEF (février 2011).....	529
Photo 7 : Scène au parc Paul Mistral (restitution de l'atelier) le 9 juillet 2011.....	571
Tableau 1 : Définitions du slam dans les manuels scolaires (2008-2011).....	466
Tableau 2 : Exploitation du slam de GCM dans le Manuel Le Nouvel Edito (B2, 2008).....	471
Tableau 3 : Les deux contextes d'expérimentation en Lycée Professionnel (LP).....	489
Tableau 4 : Objet d'étude « Du côté de l'imaginaire » (d'après les programmes de LP).....	490
Tableau 5 : Supports utilisés pour la séquence « A la rencontre du slam ».....	503
Tableau 6 : Déroulement de la séquence dans les 2 classes de LP.....	506
Tableau 7 : Classement selon la composition syntagmatique des productions (classe B, sit. 1).....	522
Tableau 8 : Supports utilisés lors de la séquence « A la rencontre du slam au CUEF ».....	538
Tableau 9 : Interview collective de Katia/Boutchou lors de la séance 6.....	543
Tableau 10 : Pseudonymes créés par les étudiants (S1).....	556
Tableau 11 : Compétences ciblées dans le portfolio.....	559
Tableau 12 : Progression du livret « A la rencontre du slam ».....	576
Tableau 13 : Déroulement des rencontres avec MP au lycée Roger Deschaux.....	581
Tableau 14 : Déroulement de la séance « La petite fabrique de slam ».....	590
Tableau 15 : Séance type de l'atelier avec Souleymane Diamanka.....	594
Tableau 16 : Projet de parcours « Slam au musée ».....	608

TABLE DES ANNEXES (volume 2)

I. Dossier documentaire et paratextuel	3
1. Marc Smith, fondateur du slam	5
2. Autour du film <i>Slam</i> de Marc Levin	6
3. Epitexte : <i>Au cœur du slam</i> (Gdb, 2009)	9
4. Péritexte : <i>Le slam, poésie urbaine</i> (2006)	10
5. Définition et <i>flyers</i> Mots Paumés	11
6. Affiches et <i>flyers</i>	13
II. Dossier de presse	15
Articles de presse	17
Tableau de titres (recherche BPI).....	35
III. Entretiens et enquêtes	37
IV. Corpus générique et partitions gestuelles.....	135
1. Tableau des caractères SAMPA.....	137
2. Des textes-manifestes	138
3. Des textes entre oral et écrit.....	141
4. Des textes entre conte, rap et slam	146
5. Partitions gestuelles.....	150
V. Corpus spécifique (étude de la néologie)	157
Textes et transcriptions.....	159
Tableaux d'analyse	177
VI. Corpus Mots Paumés (néostyle 1)	191
Textes	193
Classements	227
VII. Corpus Souleymane Diamanka (néostyle 2).....	239
Textes	241
Classements	269
VIII. Corpus Grand Corps Malade (néostyle 3).....	273
IX. Dossier pédagogique	319
1. Extraits de manuels	321
2. Tableau d'analyse des manuels	329
3. Fiches pédagogiques.....	330
4. Premières expérimentations	344
X. Livret pédagogique 1 (LP).....	353
1. Tableau synoptique des objectifs	355
2. Étapes de la séquence	355-356
3. Fiches élèves, tableau et exemple de productions.....	357
4. Guides d'enquêtes	366
XI. Livret pédagogique 2 (CUEF)	367
1. Fiches enseignant.....	369
2. Tableaux Blancs interactifs.....	373
3. Fiches laboratoire, exercices et fiches étudiants.....	375
4. Quizz final et portfolio	388
5. Entretien avec un étudiant (étude de cas)	389
XII. Livret de parcours : de la séance au projet multi-artistique	395
1. Livret de parcours	397
2. Une rencontre et une enquête : le slam en un mot	407
3. Une séance différenciée : « La petite fabrique de slam »	409
4. Un projet multi-artistique : Slam au musée.....	411

MENU DU DVD

Chapitre 1 : « Kiss it » (Marc Smith, Coupe d'Europe de Reims, décembre 2010)

Clip vidéo sur http://www.dailymotion.com/video/xgp178_marc-smith-a-reims-slam-d-europe-2010_creation

Chapitre 2 : « Taktik » (Bas Böttcher, le 14/10/10 à l'Université Stendhal, Grenoble)

Chapitre 3 : « Capitaine » (Boutchou, le 13/05/09, Double Six à Lyon)

Chapitre 4 : « J'ai des milliers de gestes » (Frédéric Nevchehirlian le 19/12/09 à Marseille)

Chapitre 5 : « Les Blancs ne savent pas rapper » (Rouda, le 12/11/08, Double 6 à Lyon)

Chapitre 6 : « Hardcorps et âme » (Lee Harvey Asphalte, le 13/05/09 ; Double Six à Lyon)

Chapitre 7 : « Barbareurs » (entretien avec Lyor & Rouda, le 27/10/08 à Montreuil)

Chapitre 8 : « Apnée » (extrait de l'album *Songes déments*)

Chapitre 9 : « Papillon en papier » (SD)

Clip vidéo sur http://www.youtube.com/watch?v=mq_1QnemAWc

Chapitre 10 : Extrait de l'entretien du 21/07/11 avec GCM à Saint-Pierre de Chartreuse

Chapitre 11 : « Slam en CLIN », scène finale à la Chaufferie (Grenoble, le 5/06/08)

Chapitre 12 : *Traits portraits*

Documentaire disponible sur http://www.dailymotion.com/video/x8p9r6_traits-portraits-rap-slam-graffiti_shortfilms

Chapitre 13 : « Slam au CUEF », séquences filmées en cours (CUEF, février 2011)

Chapitre 14 : « Les poètes se cachent pour écrire » (SD, parc Paul Mistral, 9/07/11)

Introduction et conclusion : « Encre vivante » (JB&SD)

Clip audio à écouter sur <http://www.ladernierephalange.com/bouchees-baclees-36>

Résumé

Né à Chicago dans les années 80, le slam apparaît désormais comme un phénomène poétique majeur en France où il tend à être médiatisé et emblématisé par Grand Corps Malade. Au-delà de l'effet de mode et d'un mot dont le sens original - le plus souvent ignoré - mérite assurément d'être explicité, c'est un slam aux contours mouvants, un *objet poétique non identifié*, qui constitue l'objet de cette thèse. S'il s'avère donc nécessaire de cerner ses points d'ancrage (traditions de poésie orale, relations avec la chanson, le rap), notre propos vise à explorer les enjeux du slam et sa portée en termes néopoétique, néologique et didactique. Il se définit comme poésie orale-aurale, vocale et vivante, et c'est précisément dans le dispositif – les dispositifs – qui le fondent plus que dans les formes très variées qu'il peut revêtir que réside son essence. D'après son fondateur, le slam est « intégrateur » et vise une démocratisation de la poésie. En tant que tel, il est ouvert (alors même que le sens premier du verbe *to slam* peut être traduit par « claquer la porte ») à une langue actuelle, appréhendée dans toutes ses dimensions et variations (inter et interlinguales). Le slam fait feu de tous lieux, de tous mots, et les slameurs aiment à jouer avec une langue plurielle : démarche *colludique* dans laquelle ils impliquent un public prêt à entrer dans cette *danse avec les mots*. A travers ce nouveau positionnement d'auteur-animateur, le slameur se fait tribun et œuvre en faveur d'une libération du verbe susceptible d'ouvrir de nouveaux horizons lexicaux : de fait, la néologie prolifère autour et au cœur du slam. Notre étude en détaille les formes (matrices lexicogéniques) et les fonctions dans un tel contexte. Afin de mettre en lumière les traits d'une poétique en devenir, nous avons approfondi l'œuvre de trois slameurs (Mots Paumés, Souleymane Diamanka, Grand Corps Malade) et proposé comme clé d'analyse le concept de *néostyle* visant à rendre compte de l'importance de la néologie et de la façon originale dont elle est stylisée/poétisée dans le slam. Il s'agit de mettre en relation la linguistique et la poétique autour de cet objet avant d'en aborder les enjeux didactiques. Partant du constat de l'intégration récente du slam dans les programmes et manuels scolaires, nous interrogeons les modalités et les objectifs de cette didactisation naissante et développons – après l'avoir expérimenté – son potentiel en matière de créativité. S'il tend à être considéré comme un *outil* d'apprentissage, il peut aussi constituer un *objet* d'étude à part entière et son exploitation doit intégrer cette dialectique. Menés dans des contextes et avec des publics diversifiés – en quoi le slam est aussi potentiellement « intégrateur » – les ateliers slam sont porteurs d'un double enjeu de renouvellement des pratiques autour de la poésie et d'un renouement avec des pratiques dites « traditionnelles » dont il est susceptible de réactiver l'intérêt. Dès lors que les slameurs assument un rôle de passeurs, il peut enfin représenter une passerelle vers la poésie classique ou vers d'autres pratiques artistiques.

Mots-clés : slam, poésie, atelier d'écriture, néologie, créativité lexicale

Abstract

Slam poetry is an emerging literary movement, which originated from the nineteen eighties in Chicago (USA). Due to the success of Grand Corps Malade and audiovisual media coverage the slam movement is developing very quickly in France. However, neither the word “slam” itself nor the kind of poetry called “slam poetry” has been a subject of scientific research yet. The first purpose of this research is to explore these terms (“slam” and “slam poetry”), to show the relationship of slam literature to traditional literary forms like bards and rhapsody or musical genres like rap, and how the slam movement can be considered modern both in lexical terms and in terms of renewing the relations between the poet and his or her audience which is supposed to be the widest possible. The question whether the slam movement can be considered “neopoetic” will thus be discussed in this paper. This thesis demonstrates that the slam movement actually redefines the writer's position: slammers perform their own texts. As a physical and sensual experience, slam is live poetry which can be highly interactive, immediate and theatrical: it aims at involving everybody in a “colludic” way, essentially by means of word games. According to Marc Smith (the founder of the ‘slamming’ concept), slam is to be “integrative”. Slamming opens the door to anyone (whereas “slam” main meaning is “to shut the door with a loud noise”), any kind or form of poetry; it can include any word, even slang or neologisms. A blend of verses and performance, fusion of genres, it can be seen as a laboratory for identity, expression and lexical creativity. In this research, is demonstrated the fact that slam encourages lexical creativity: in the performance texts and also in slam related contexts (flyers or slammers' pseudonyms for instance), various neologisms playing on different lexicogenic matrixes have been found. This research identifies these processes and the related functions, linking linguistic analysis to stylistic effects. The “neostyle” concept is a key to examine how neologisms are integrated in the slam text and mixed with other figures like metaphors, in a stylistic or poetic way. Therefore, the entire work of three slammers is examined in detail, in order to define their specific poetics and show how neologisms are part of it. The chosen artists are Mots Paumés, Souleymane Diamanka and Grand Corps Malade. Finally and in collaboration with slam artists, workshops have been organized and documented to develop didactic aims focusing on lexical creativity. Slam is about to be integrated in school books and curriculums and slammers are involved in passing their art down, therefore it is important to develop didactic concepts and reflection about it: how slam poetry can be integrated as a project in various contexts, not only as a resource for linguistic purposes, but also as a poetic subject and a possible link between classical poetry and other artistic approaches.

Key words: slam poetry, writing workshops, neologism, lexical creativity